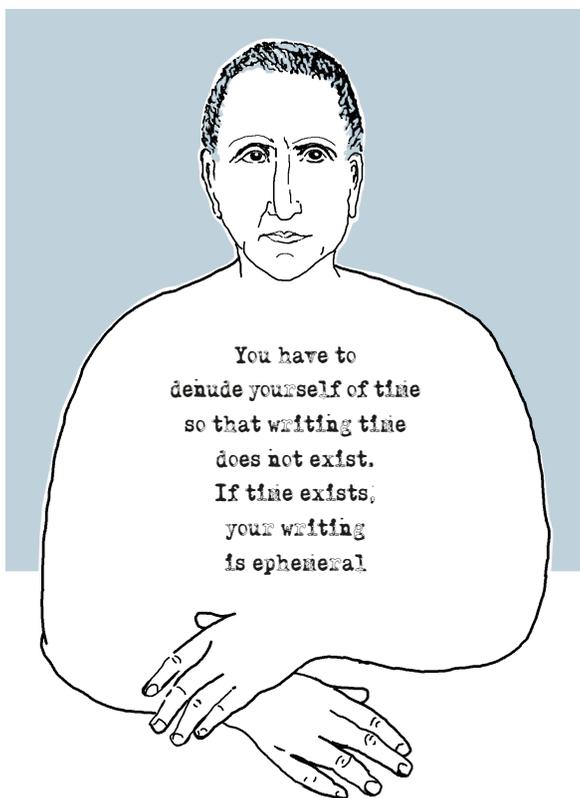


Gertrude Stein *in T/tempo*

Declinazioni temporali nell'opera steiniana

Marina Morbiducci



Collana Materiali e documenti 51

Gertrude Stein *in T/tempo*

Declinazioni temporali nell'opera steiniana

Marina Morbiducci



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2019

Copyright © 2019

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-129-0

DOI 10.13133/9788893771290

Pubblicato a dicembre 2019



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: libera rielaborazione grafica da un'idea e disegno di Irene Canovari.

If you must do a thing do it graciously.

(GERTRUDE STEIN, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1932)

Dedicato a Stella

*It was frightening when the first comet I saw made it real
that the stars were worlds and the earth only one of them, it is
like the Old Testament, there is a God but there is no eternity.*

(GERTRUDE STEIN, *Everybody's Autobiography*, 1937)

*[T]he first stroke of time, before time, God's exposure
to surprise [...] this time before time has always made me dizzy.*

(JACQUES DERRIDA, *The Animal That Therefore I Am*, 2002)

*What is the answer? I was silent. In that case, she said,
what is the question?*

(ALICE B. TOKLAS, *What Is Remembered*, 1963)

Indice

Nota dell'autore	xI
Introduzione	1
1. One of the Greatest Egos of All Time	1
2. The Mother of Us All	3
3. Forever Young	8
1. Gertrude Stein e il T/tempo della critica	11
1.1. Gertrude Stein nel tempo della critica	11
1.2. Il T/tempo nella critica di Gertrude Stein	28
2. Gertrude Stein <i>in T/tempo</i>	53
2.1. "A different <i>tempo</i> ": la differenza del tempo	53
2.2. Tempo, tempo, <i>tempo: in T/tempo</i>	59
2.3. <i>T/tempo: rhythm</i>	64
3. La poetica del <i>T/tempo</i> in Gertrude Stein	75
3.1. Il <i>T/tempo</i> nella poetica steiniana	75
3.2. Process Poetics	79
3.3. Repetition, Insistence, Continuous Present, Prolonged Present	83
4. Reading Stein/Stein Writing	97
4.1. Reading Stein: il T/tempo della comprensione	97
4.2. Stein Writing: il T/tempo della composizione	107
5. Gertrude Stein e il suo tempo	113
5.1. Il tempo della vita	113

5.2. Il contesto culturale contemporaneo	119
5.3. L'intreccio vita-opera	126
6. All'inizio e alla fine del T/tempo: <i>Ida. A Novel</i>	141
6.1. All'inizio e alla fine del T/tempo: <i>Ida. A Novel</i>	141
6.2. Reading <i>Ida</i>	147
6.3. <i>Ida</i> : A Novel?	154
6.4. <i>Ida</i> e l' <i>Id(a)</i> -entità	160
6.5. <i>Ida</i> : The Stuff of Dreams?	167
6.6. <i>Ida</i> : <i>fabula</i> o fiaba?	176
6.7. La <i>fabula</i> a pezzi	191
6.8. <i>Ida</i> , l'improbabile congiunzione (temporale)	196
6.9. <i>Ida</i> : la moltiplicazione dei piani (temporali)	203
6.10. <i>Ida</i> , in <i>T/tempo</i> , alla fine del T/tempo	204
Conclusioni	207
Bibliografia	211
Appendice	223

Nota dell'autore

Il presente volume comprende i risultati della ricerca svolta per la tesi di dottorato in anglistica, discussa presso l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, nel 2003. Alla distanza di circa tre lustri, ci si è resi conto che la visuale adottata per l'individuazione, analisi e ricostruzione della matrice temporale, assunta in senso lato e presente in modo costante nell'opera di Gertrude Stein, non ha avuto successive realizzazioni a livello monografico. La ricerca su Gertrude Stein, vista la rilevanza propulsiva della sua figura di pioniera della decostruzione *ante-litteram*, ha avuto un incremento formidabile negli ultimi anni, dando alla stampa monografie incentrate su varie tematiche, che vanno dall'identità modernista e post-modernista della scrittrice alla cifra femminista e di studi di genere, rinvenibile nella sua opera, e dall'approccio decostruzionista a quello, più di recente analizzato, di tipo metodologico-pedagogico, riguardante la possibilità di insegnare alle nuove generazioni la lezione sperimentale steiniana (cfr. Logan Esdale and Deborah M. Mix, *Approaches to Teaching the Works of Gertrude Stein*, The Modern Language Association of America, New York, 2018).

Molteplici sono stati i saggi e gli articoli apparsi in questo lasso di tempo sulla peculiarità autoriale di Stein, sul suo idiosincratico modo di intendere la scrittura, sul singolare processo compositivo senza precedenti, sulla relazione con le istanze esistenziali legate al suo prorompente ego intessuto di complessità, inquadrato in un momento storico pieno di fermenti e impulsi verso l'innovazione e i cambiamenti. Nonostante le varie e interessanti pubblicazioni avvenute negli ultimi anni, dal punto di vista dell'analisi della tematica temporale, nessun'altra opera monografica ci risulta sia stata nel frattempo pubblicata. Si è ritenuto pertanto utile condividere in *open access* con gli studiosi steiniani e il pubblico di *aficionados*, questo testo, frutto di una ricerca mirata sulla nozione di *T/tempo* in Gertrude Stein.

Introduzione

1. “One of the greatest egos of all time”

*In America everybody is but some are more than others.
I was more than others.*

(GERTRUDE STEIN, *Everybody's Autobiography*, 1937)

Può apparire paradossale che si apra questo studio su Gertrude Stein, citando proprio uno dei suoi più acerrimi detrattori, B. L. Reid, il quale con il suo *Art By Subtraction*¹ sfida apertamente, argomentando con sottigliezza, l'alta reputazione letteraria di cui godeva la nostra scrittrice. Comprensione, e interpretazione consona, forse Gertrude Stein ancora non ne aveva ancora ricevute in misura adeguata, ma di certo già alla fine degli anni cinquanta il suo pubblico di lettori e di critici - estimatori militanti, apprezzatori convinti, o perplessi e incuriositi spettatori che fossero - tutti concordavano nell'attribuirle una personalità e una pratica autoriale tali da conferirle fama, stima, e, per certi versi in alcuni casi, popolarità.

In effetti, con Gertrude Stein, ci troviamo di fronte ad una figura letteraria di capitale rilievo, la cui eminente ed emanante presenza continua ad essere attivo fulcro d'interesse critico ed esegetico.

Non solo Stein (1874-1946) ci catapulta, con energica portata e decisi-
vità emblematica, oltre i canoni compositivi del diciannovesimo se-
colo, ma incessantemente ci proietta in un sempre futuribile presente,

¹ B. L. Reid. *Art By Subtraction. A Dissenting Opinion of Gertrude Stein*. Norman: University of Oklahoma Press, 1958.

avendoci di fatto condotto con silurante sperimentalismo attraverso la prima metà del ventesimo secolo - epoca contrassegnata peraltro da imprevedibili mutamenti nella nozione di tempo e spazio, da radicali inversioni di tendenza nell'acquisizione e registrazione della realtà, e da devianti svolte nella fruizione dell'opera d'arte "nell'era della sua riproducibilità tecnica"; successivamente, Stein, la cui esistenza e produzione letteraria, riviste a posteriori, hanno confermato una assoluta coerenza e coesione interne, sempre volte verso l'innovazione, ha sistematicamente continuato ad indicare ai suoi studiosi ambiti di ricerca originali e lungimiranti, anche oltre la seconda metà del novecento; ed ora, scavalcato il duemila, grazie anche al vivido confronto che le generazioni postmoderne hanno sentito di dover con lei stabilire, raccogliendo e facendo proprio il suo primigenio lascito avanguardistico, Stein persiste a spingerci verso il rinnovamento. Può esserne una conferma il fatto che nelle recenti opere su Stein appare sempre più frequente - e convincente - l'individuazione di un nesso intimo tra la sua produzione e le attuali voci poetiche più decisamente rivolte allo sperimentalismo, la ricerca e l'invenzione.

Gertrude Stein, autodichiaratasi genio², l'unica ad aver prodotto nel ventesimo secolo "a literary thinking"³, una delle più rilevanti figure di "shakers and shapers of culture"⁴, donna dal sentire e sapore isolato nel bel mezzo del suo ricco *bouillon de culture*, sempre al centro dei circoli letterari⁵, eppure sempre ai margini della letteratura⁶, "precoce e spes-

² A questo tratto di "genialità" faremo riferimento ancora nelle pagine seguenti; per una trattazione specifica, cfr., tra gli altri, Bob Perelman. *The Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky*. Berkeley: University of California Press, 1994, e, in particolare, Barbara Will. *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

³ Secondo una sua reiterata affermazione presente in *The Geographical History of America or the Relation of Human Nature to the Human Mind* (1936). Di questa autoproclamazione non ci sorprende tanto il carattere di immodestia - che rientra nell'eccentricità e schiettezza tipicamente steiniane - quanto, a posteriori, la sua profetica veridicità.

⁴ Catharine R. Stimpson, "Positioning Stein". *Novel, a Forum on Fiction*. Spring 1994, p. 318. Si tratta di un articolo in cui viene discusso il libro di Ellen E. Berry, *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

⁵ Interessanti gli sviluppi dell'argomento del "salotto letterario", presentati da Bianca Maria Tedeschini Lalli, in occasione della International Conference *Networking Women. Subjects, Places, Links: Europe/America 1890-1939*, tenutasi all'Università di Macerata, 25-27 marzo 2002.

⁶ Dice Jane Palatini Bowers nella sua monografia *Gertrude Stein*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan, 1993: "[A] lifetime spent pursuing

so solitaria decostruzionista ante litteram⁷, vera e propria autarchica, eccentrica one-woman-band che ha orchestrato intere generazioni con le sue ingegnosità linguistiche e che ha inconsapevolmente creato una scuola⁸, “a dolphin in a school of one [...] breathing in the sea of modern poetry”⁹, ebbene, Gertrude Stein, che è tutto questo, ed anche di più, ritratta all’occorrenza come santona, guru, geisha, imperatore romano, divinità azteca o buddista, “immensa cariatide bisessuale”¹⁰, “con il piglio di un re. Attenzione, non regina”¹¹, e così via¹², oggi, è, per noi, per chi crede nell’innovazione nella creazione letteraria, soprattutto, “The Mother of Us All”.

2. The Mother of Us All

Come è ben noto, questo è il titolo dell’omonima opera teatrale di Stein ispirata da Susan B. Anthony.¹³ A ragione, la critica militante

a programme of literary experimentation that was at once the basis of her marginality and of her claims for centrality” (p. 1).

⁷ Caterina Ricciardi, “Prefazione”, in Gertrude Stein. *Conferenze Americane*. (A cura di Caterina Ricciardi e Grazia Trabattoni). Roma: Lucarini, 1990, p. IX.

⁸ “Criticism of Gertrude Stein has always been complicated by her extraordinary personality. Magnetic and imperious, contentious and serenely arrogant, Stein affected everyone strongly, particularly those with whom she had personal contact”: con queste parole Michael J. Hoffman esordisce nella sua antologia di brani critici su Stein, pubblicata nel 1986 [Michael J. Hoffman. (Ed.). *Critical Essays on Gertrude Stein*. Boston: G. K. Hall & Co., 1986] che rimane un’opera fondamentale per un consapevole approccio critico su Stein.

⁹ Catherine R. Stimpson, “GS and the Transposition of Gender”. *The Poetics of Gender*. (Ed. Nancy K. Miller). New York: Columbia University Press, 1986, p. 1.

¹⁰ Secondo l’originale definizione di Susanna Pavloska, in *Modern Primitives. Race and Language in Gertrude Stein, Ernest Hemingway, and Zora Neale Hurston*. New York and London: Garland Publishing, 2000, p. 6.

¹¹ Dacia Maraini, “Le cose come sono”. *Maraini/Stein*. Roma: Il Ventaglio, 1987, p. 12.

¹² Segnaliamo l’interessante raccolta di brevi testimonianze biografiche curata da Dana Cook, “Meeting Gertrude Stein. A Miscellany of First Encounters”, *time-sense, gertrude stein online*, 1-11.

¹³ L’ultima opera teatrale di Gertrude Stein, e una delle ultime composizioni in assoluto. Il dramma venne iniziato nell’autunno del 1945 (in collaborazione con Virgil Thomson che finì la sua partitura dopo la morte di GS) e completato nel marzo 1946, a quattro mesi dalla morte (luglio 1946). Ispirato e dedicato a Susan B. Anthony - a quarant’anni dalla sua morte - vi si riscontra il “bisogno di celebrarne il coraggio, lo spirito combattivo, la dedizione alla causa, la modernità delle idee e, non si sa quanto consapevolmente, traccia un toccante ritratto di se stessa, della sua lotta”. (M. Teresa Giuliani, “Gli scritti di Stein dal 1933 al 1946”, in *Gertrude Stein: L’esperienza dello scrivere*, a cura di Biancamaria Tedeschini Lalli, Napoli: Liguori, 1975, p. 321). “The first performance of this piece took place almost a year after

femminista ne ha fatto uno standardo ideologico; ma essendo Stein figura di per sé inclusiva, di questa stessa “matrice” definitoria si sono appropriati anche altri orientamenti critici; ed in particolare, le nuove generazioni di scrittori sperimentali americani che, trovandovi nutrimento, vi si sono affiliati.

A dire il vero, già a partire dagli anni del Black Mountain College, nelle composizioni di Robert Creeley¹⁴ e Robert Duncan si può riscontrare l’influenza della nostra grande decostruttrice del linguaggio poetico, tant’è vero che alcune delle loro composizioni contengono o nel titolo o nel corpo del testo riferimenti espliciti a Gertrude Stein¹⁵; perfino in alcune soluzioni teoriche di Charles Olson, capostipite del gruppo, come è riscontrabile nel saggio *Projective Verse* del 1950 - l’idea della poesia che deve essere “for use”, seguire nel ritmo l’andamento del “breathing”, essere aperta a “will to change”, diventare “field of energy”¹⁶, e così via - è possibile rinvenire, accanto ad altri, anche un influsso steiniano. Ma la forza propulsiva di Stein non si ferma a queste ricerche e a questo movimento poetico; anzi, si estende e si dirama verso le nuove, più recenti tendenze dei L=A=N=G=U=A=G=E poets, della computer generated poetry, fino alle autrici femministe, gender-oriented e post-coloniali, includendo voci che vanno da Lyn Hejinian

Stein’s death [...] and was memorialized by a sumptuous edition of the score that includes Maurice Grosser’s scenario and photographs of Stein and Thomson by Carl Van Vechten. For me, *The Mother of Us All* is Stein’s finest contribution to stage literature and is also one of the major works of her late period.” (Michael J. Hoffman, *Gertrude Stein*. London, George Prior Publishers; Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1976, p. 88). Con differente significato l’appellativo di “Mother Superior” le viene attribuito da Sinclair Lewis in *Esquire*, July 1945. Ne fa oggetto di una domanda a Gertrude Stein Robert Bartlett Haas nella sua famosa “A Transatlantic Interview”, del 1946. Qui Bartlett Haas chiede a Stein come mai Lewis la definisca “The Mother Superior of all that shoddy magic”, e le rivolga l’accusa di “exhibitionist”. Stein pacatamente, ma in modo tagliente, replica che “most of us spent thirty years of our life in being made fun of and laughed at and criticized and having no-existence [...]. The work needs concentration [...]. No one would do it merely for exhibitionism; there is too much bitterness.” [GS, “A Transatlantic Interview”, *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. (Ed. Robert Bartlett Haas). Los Angeles: Black Sparrow Press, 1971, p. 32].

¹⁴ Oltre ad alcune poesie espressamente ispirate a Stein, in più di un’occasione nelle nostre conversazioni con il poeta abbiamo avuto modo di annotare tale legame per sua stessa dichiarazione esplicita.

¹⁵ Da questo momento in poi ci si riferirà a Gertrude Stein con la sigla GS.

¹⁶ Per una descrizione dettagliata della poetica olsoniana e del Black Mountain College, cfr. Annalisa Goldoni, “Il Black Mountain e la poesia proiettiva”, in *Black Mountain: Poesia & Poetica*, a cura di Annalisa Goldoni e Marina Morbiducci. Roma: La Goliardica, 1986.

a Alice Notley, da Joan Retallack a Leslie Scalapino, da Rachel Blau DuPlessis a Harriette Mullen, da Theresa Hak Kyung Cha a Myung Mi Kim, per citare solo alcuni nomi.¹⁷ Per tutte queste testimonianze disparate, solo una scrittrice sperimentale, anti-canonica e antipatriarcale¹⁸ come GS poteva assurgere a “The Mother of Us All”.

Non è quindi improprio individuare una sorta di “convergence in marginality” tra tali differenziate esperienze di scrittura, accomunate da una “connection” in “disjunctive poetry”.¹⁹ Gertrude Stein, nella sua “singularity” (anticipiamo il concetto di “brother singular” espresso in *The Making of Americans* di cui tratteremo in seguito), dà il “la” ad una pluralità di voci che proprio perché “female”, “speak louder”. Non è una coincidenza che sia proprio Julia Kristeva ad individuare nel linguaggio pre-edipico, pre-simbolico²⁰ femminista una più potente “en-gender-ing resonance”, se ci è concesso un conio. Ciò consente di stabilire un “imaginative continuum” che diventa “deconstructive” ed “experimental”, come suggerisce Elaine Showalter²¹; tale propagazione poetica trova la sua genesi (“geno-text”?) nella *mère fallique* di kristeviana ispirazione, che Stein ci sembra incorporare in modo (in)calzante.

¹⁷ Le scrittrici di questa generazione sono tutte presenti nell’antologia di poesia e poetica a cura di Mary Margaret Sloan, *Moving Borders. Three Decades of Innovative Writing by Women*. Jersey City, NJ: Talisman House Publishers, 1998; cfr. anche *Out of Everywhere: Linguistically Innovative Poetry by Women in North America & UK*. (Ed. Maggie O’Sullivan). London: Reality Street Edition, 1996.

¹⁸ Per un’interessante trattazione di questo particolare aspetto di teoria, cfr. Donatella Izzo, “La teoria della critica femminista”, in *Teoria della letteratura*, a cura di Donatella Izzo. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996, pp. 57-88.

¹⁹ In questo uso del termine “disjunctive” teniamo presente l’opera di Peter Quartermain *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge and London: Cambridge University Press, 1992. In questo fondamentale testo Quartermain individua in Stein l’origine di tale “disjunctive poetry”, ovvero l’esplosione del “noncanonical modern writing” attraverso il cui processo decostruttivo si enfatizzano l’ambiguità del mezzo linguistico e la non-chiusura dell’atto compositivo.

²⁰ Questo aspetto è trattato diffusamente in Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1974. Kristeva parla di avversione alla “contrainte syntactique” (p. 210), a favore di “la transformation, le déplacement, la condensation” (p. 230), individuando un “dehors interne à chaque clôture, qui sans cela reste clôture”. Ciò ci sembra riproporre dei can(n)oni squisitamente steiniani (per un uso decostruito ed una descrizione del termine “can(n)on” cfr. Marjorie Perloff, “Canon and Loaded Gun”. *Poetic License*. Evanston: Northwestern University Press, 1990).

²¹ Cfr. Elaine Showalter. *A Literature of Their Own*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

Sarebbe, comunque, riduttivo parlare di un'influenza steiniana limitando il suo riverbero all'interno di un farsi poetico di cifra sperimentale o decostruttivista, tendente allo smantellamento dell'ereditato sistema linguistico e canone compositivo; al di là della manifestazione testuale, che riteniamo il culmine epifanico di una serie di scelte ideologiche e poetiche effettuate a monte, individuiamo come forza propellente di Stein per i contemporanei proprio quella scintilla di attivazione creativa - con relativa consapevolezza e quindi possibile auto-cosciente potenziamento - di una sorta di "process poetics" - come ben la definisce Jane Palatini Bowers nella sua monografia *Gertrude Stein* (1993), e come meglio vedremo in seguito. Il tracciato più originale che Stein ha additato alle generazioni future è forse stato proprio quello di indurre ad una più selettiva e acuita attenzione nei riguardi del processo compositivo - distillandone la dimensione performativa del suo avvenire e farsi, nel tempo, *in T/tempo*. Questo aspetto, dalla forma, approda all'ontologia, e provoca una accelerazione nel processo di revisione del rapporto tra creatore e fruitore dell'opera - aspetto che abbiamo tentato di descrivere nel Cap. 4 di questo studio, "Reading Stein/Stein Writing".

Prima di questo, nel Cap. 1, prendendo in esame il rapporto che la critica nel tempo ha avuto con Stein e la fortuna di Stein nel tempo, arriveremo a constatare come negli ultimi anni si sia instaurato una sorta di circolo ermeneutico tra l'autrice ed i suoi critici; si è verificata, infatti, quasi una fusione simbiotica tra i due emisferi, con conseguente crescita di entrambi: i critici hanno individuato nuovi tragitti di lettura e interpretazione - poi applicabili anche ad altri autori ed opere, naturalmente, ma partendo dall'esemplarità di alcuni testi steiniani; Stein ne ha ricavato una più diffusa leggibilità ed un'estensione dell'esegesi critica della sua opera (si vedano, in seguito, l'illuminante saggio di Catharine R. Stimpson, "Positioning Stein", 1994, e il fondamentale testo di Ellen E. Berry, *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, 1992); al punto di rendere incerta la linea di demarcazione tra il contributo della critica nei riguardi di Stein e quello di Stein nei confronti della critica.

Nella Cap. 2 ci occuperemo di chiarire l'intento del nostro studio basato sulla nozione di tempo, così come l'abbiamo intesa e analizzata all'interno della poetica steiniana; ci soffermeremo sulle sfaccettature polisemiche del termine e sulla sua relativa applicazione all'interno del *corpus* steiniano, avvalendoci di suggestioni filosofiche che abbia-

mo raccolto avvicinando gli studi di vari critici e pensatori; siamo, in particolare, debitori a Claudia Franken, la cui corposa opera monografica, *Gertrude Stein, Writer and Thinker* (2000), ha costituito l'ossatura d'un approfondimento del pensiero di Stein, fornendo fondamentali spunti anche per il successivo Cap. 3, in cui cercheremo di mettere in risalto, tra gli aspetti stilistici della poetica steiniana, quelli che hanno una più stretta attinenza con la dimensione temporale (*in primis* il "continuous present", il "prolonged present", l'uso estensivo dell'"-ing form", la "repetition" - nelle sue varie manifestazioni - l'"insistence", e così via); nel Cap. 4, come già anticipato, ci rivolgeremo alla questione della "leggibilità" di Stein, dei vari trattamenti e suggerimenti dei critici che se ne sono occupati - un gran numero, a dire il vero - tanto da far sorgere il dubbio che uno dei futuri filoni di studio della "process poetics" steiniana maggiormente tangibili di sviluppo sia proprio quello del rapporto dinamico e dialogante tra lettore e scrittore; nel Cap. 5, ci dedicheremo al "tempo biografico", sia ripercorrendo alcune tappe cruciali della vita di Stein, sia studiandone il nesso intimo esistente tra vita e opere, sia accennando all'idiosincratia forma autobiografica che Stein ha sviluppato al suo interno. Un filo conduttore ci è stato suggerito dalla monografia di Barbara Will, *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"* (2000) nella quale abbiamo trovato spunti originali per "leggere" - di nuovo - alcuni testi già trattati, ma sotto una luce diversa, oppure del tutto tralasciati.

Ci colpisce il titolo e il contenuto dello studio di Juliana Spahr, *Everybody's Autonomy. Connective Reading and Collective Identity* (2001)²², che, come si evince, è una citazione steiniana: a Gertrude Stein e alle sue "polylingual grammars" è dedicato il primo capitolo di un libro che si focalizza sì sul "reading", ma di un certo tipo di "writing" - di nuovo ecco questo inseparabile nesso - che si genera attorno ad un nucleo ideologico squisitamente steiniano, quello di un volere scrivere "for everybody" (p. 9). Così l'autobiografia di uno diventa "everybody's autobiography".

Nel Cap. 6, ci intratterremo con l'analisi dell'ultimativo testo narrativo steiniano - e cercheremo di motivare la scelta del termine "ultimativo". *Ida. A Novel* (1941), appare sotto la luce dell'inizio e della fine del tempo autoriale nonché esistenziale, di Gertrude Stein.

²² J. Spahr, *Everybody's Autonomy. Connective Reading and Collective Identity*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2001.

Un aspetto del tempo in Stein, o di Stein in *T/tempo*, che non abbiamo trattato, è quello della cessazione fisica di esso, ovvero della morte. Abbiamo motivo di ritenere che in questo suo ultimo “romanzo” Stein volesse esorcizzare lo spettro della fine della vita, che si sarebbe invece avvicinato concretamente nel giro di cinque anni dalla composizione del testo medesimo. Se siamo riusciti altrove a trovare una “dimostrazione” testuale ad intuizioni, poi diventate ipotesi interpretative (come nel caso della raffrontabilità tra l’ideogramma cinese e la nozione di ripetizione in GS²³, oppure come nell’individuazione di un nesso vitale/esistenziale tra Gertrude Stein e il “giardino”²⁴), nel caso di *Ida*, quale messa in opera da parte di Stein di una resistenza all’idea e realtà di morte, non abbiamo prove testuali da addurre. Ci conforta, però, che sia di simile avviso Marina Camboni, la quale, nel suo saggio su Stein apparso in *I contemporanei. Novecento americano* (1980), afferma proprio che negli ultimi anni Stein:

occupandosi più in particolare dell’identità del genio e della creatività artistica, vedrà il presente come un tempo interiore, libero da ogni rapporto col tempo della storia; come il non-tempo della mente creativa, affrancata da ogni coinvolgimento col mondo, contrapposto al presente temporale della natura umana, delimitata dall’esterno nel suo apparire e nel suo esistere. [...] È questo anche un modo in cui la Stein risolve il problema della morte, diventato primario con l’avanzare degli anni.²⁵

Nel tempo trattato da Stein, non c’è il tempo di morire; infatti per noi lei sarà “forever young”.

3. Forever Young

Nel resoconto - apparso nella rivista on-line *time sense* - del Panel su Stein nel suo 125° anniversario, in occasione della MLA Annual Convention del 1999, a Chicago, sono rinvenibili le seguenti parole:

²³ Cfr. M. Morbiducci, “‘Oriental Peaceful Penetration’: Revisited. The Ideogram and Gertrude Stein’s Notion of Repetition”. *How2*. 4:1 (Sept. 2000): 1-7 (rivista on-line: <http://www.scc.rutgers.edu/however>).

²⁴ V. M. Morbiducci, “Having It Having The Being Being There: Gertrude Stein in The Garden and The Garden in Gertrude Stein”. *Riscritture dell’Eden: il giardino nell’immaginario letterario angloamericano*. (a cura di Andrea Mariani). Napoli: Liguori, 2003, pp. 141-67.

²⁵ M. Camboni, “Gertrude Stein”. *I Contemporanei. Novecento americano*. Vol. 1 (a cura di Elemire Zolla). Roma: Lucarini, 1980, pp. 183-211.

Gertrude Stein has never been more widely read and taught than she is now [...]. While thus much of previous criticism has relied on analyses of Stein's aesthetics as a starting point for interpretation, more recent studies have begun to investigate Stein's cultural-political significance, to reevaluate her stance on the New Woman, on WWII fascism, on high and low culture, and on ethnic groups – and to draw new connections to very contemporary artists who claim Stein as one of their literary parents.²⁶

Il testo poi ci informa:

[T]he papers in this panel represent the most current areas of interest in Stein-criticism. Spanning the gamut of Stein's drama, poetry, and fiction, they show not only how Stein has made each of these genres her own, but how, because of Stein's **continued presence**, we finish the twentieth century with revised notions of what it means to be (post) modern, theatrical, ethnic, or lesbian, and what it means to write as a woman among the male authors who have shaped the modern and postmodern canon [...] this panel aims to explore how Stein's poetics and performativities have shaped our literary-critical culture at the end of the 20th century.²⁷ (neretto mio)

Sulla scia di questa affermazione, possiamo iniziare a considerare l'*excursus* della critica di Stein nel tempo, da *Three Lives* (1904), ad oggi.

²⁶ *Time-sense: Gertrude Stein Online*, <http://www.tenderbuttons.com/gsonline/timesense/steinmla.html>, p. 1.

²⁷ *Ibid.*

1. Gertrude Stein e il T/tempo della critica

1.1. Gertrude Stein nel tempo della critica

Those who are creating the modern composition authentically are naturally only of importance when they are dead because by that time the modern composition having become past is classified and the description of it is classical. That is the reason why the creator of the new composition in the arts is an outlaw until he is a classic.

(GERTRUDE STEIN, "Composition As Explanation", 1926)

After all, my only thought is a complicated simplicity. I like a thing simple but it must be simple through complication.

(Gertrude Stein, "A Transatlantic Interview", 1946)

La situazione poc'anzi descritta in conclusione della precedente parte introduttiva, riporta lo "stato dell'arte" della critica steiniana, così come si manifesta alla fine del duemila. Ma basta andare dietro di solo una manciata d'anni, per trovare circostanze ben diverse.

Grandi passi sono stati fatti, e con formidabile accelerazione, negli ultimi anni, se ancora fino a circa la metà degli anni settanta - a detta dei più attendibili studiosi¹ - Stein appariva un'artista non solo poco letta rispetto alla mole testuale da lei prodotta, ma anche frammentariamente compresa o episodicamente commentata. In aggiunta a questo,

¹ Tra questi possiamo annoverare sia Robert Bartlett Haas, che nel suo celebre *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, cit., dichiara di aver trovato solo "a handful of essays" che abbiamo veramente illuminato "the character of Gertrude Stein's contribution" (p. 4); sia Edward Burns, il quale afferma nella sua introduzione all'opera monografica per il centenario della nascita di Stein della *Twentieth Century Literature* che, di nuovo, solo una "manciata" di critici sono andati oltre "the appreciative and anecdotal level" (p. 4). [E. Burns. "To Tell is As So: An Introduction". *Twentieth Century Literature*. 24:1 (Spring 1978): 3-7].

much of Stein's important work has still not received enough serious commentary.²

Se tale parere espresso da Hoffman³ nel 1986 era in quel momento indiscutibile, successivamente l'incremento dato alla Stein-scholarship, soprattutto dagli apporti teorici provenienti dall'approccio poststrutturalista, femminista, gender-oriented, e decostruzionista - cui accennavamo nell'Introduzione - ha reso possibile un allargamento dell'ambito di ricerca, e una più ampia ramificazione e capillarità di indagine. Gli anni ottanta hanno segnato una svolta nell'originalità e la profondità degli studi su Stein.

Tra i testi maggiormente innovativi, ad esempio, possiamo annoverare il libro di Ellen E. Berry, *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism* (1992), dettagliatamente descritto da Catharine R. Stimpson nel suo articolo "Positioning Stein" (1994).⁴ Qui Stimpson attribuisce a Berry il merito, tra gli altri, di aver scelto di trattare opere steiniane poco percorse, come *Mrs Reynolds*, oppure *A Long Gay Book*, piuttosto che occuparsi dei soliti testi⁵:

[Berry's] focus is on Stein's longer, most unconventional, least read narrative fictions, *A Long Gay Book* rather than *Three Lives*, *Blood on the Dining Room Floor* rather than *The Autobiography of Alice B. Toklas*.⁶

Tuttavia Stimpson riconosce in Stein - e conseguentemente ne fa un merito a Berry nel rinvenirla - una tale proteiforme cifra compositiva, irriverente e irrispettosa di qualunque canone, da rendere le sue opere difficilmente incasellabili in consueti "generi"⁷ o in coesive categorie

² M. J. Hoffman, *Critical Essays on Gertrude Stein*, (Ed). Boston: G. K. Hall & Co., 1986, p. 21.

³ Di M. J. Hoffman ricordiamo oltre alla suddetta raccolta critica del 1986, anche la monografia su Stein del 1976.

⁴ C. R. Stimpson annovera vari studi su Stein, soprattutto nel versante gender-oriented e femminista. In questo saggio-recensione sul testo di Berry, pubblicato nel 1994 sulla rivista *Novel. A Forum on Fiction*, Stimpson apprezza soprattutto la capacità di Berry di aver collocato Stein in un quadro di riferimento postmoderno; inoltre loda l'originalità di scelta dei testi steiniani analizzati. Dello stesso libro di Berry scrive anche Charles Caramello in una recensione su *Modern Fiction Studies*. 40:1 (Spring 1994):149-52.

⁵ Questo merito le viene riconosciuto anche da Caramello, che dice: "she offers new and engaging readings of Stein's most ignored novels" (cit., p. 151).

⁶ C. R. Stimpson, cit., p. 319.

⁷ A proposito del termine "genre", ci sembra attinente alla visione steiniana quanto

teoriche: questo aspetto può parzialmente spiegare la difficoltà da parte dei critici di orientarsi con disinvoltura all'interno del testo steiniano. Come Stimpson stessa puntualizza,

one locks Stein into the box of a genre at one's peril. For this Houdini of literature will escape with a chuckle at critical knuckle-headedness. Her novels will blur fiction, literary theory, cultural speculation, history, love songs, gossip, and a diary. Her narratives seem to move without much aim: moments "converge" and "disperse." In brief, Stein wanders.⁸

Le parentele che è possibile stabilire tra i testi di Stein e i tradizionali generi letterari sono per lo più, per usare una definizione di Ulla Dydo, "soft at the edges and wobble".⁹

Ritornando alla notazione di Stimpson, vorremmo sottolinearne due elementi: il primo, che riguarda il riferimento alla qualità temporale presente nella sua narrativa, evocato dai termini "moments" (unità temporale) e "converge" (dinamismo del moto), citati nell'ultima riga qui sopra riportata. Il secondo, che il tutto è giustapposto al verbo "wanders", che sappiano essere quello qualificante di Melanctha¹⁰, e in

David Antin afferma nel 1987: "So the viability of a genre may depend fairly heavily on an avant-garde activity that has often been seen as threatening its very existence, but is more accurately seen as opening its present to its past and to its future". (David Antin, "The Stranger at the Door", *Genre, Institute of Broken and Reduced Languages and Light and Dust*, 1987, p. 12).

⁸ C. R. Stimpson, cit., p. 319.

⁹ U. E. Dydo, "Must Horses Drink. Or, 'Any Language Is Funny If You Don't Understand It.'" *Tulsa Studies in Women's Literature*, 4 (1985), p. 277.

¹⁰ Per quanto riguarda il termine "wander", oltre ad essere qualificante come cifra esistenziale, e forse anche compositiva, di Melanctha - come ben precisa Lisa Ruddick, nel suo capitolo dal titolo "'Melanctha': The Costs of Mind-Wandering", in *Reading Stein. Body, Text, Gnosis*, 1990 - non va dimenticato che esso è stato mutuato da William James, tratto da *The Principles of Psychology*, l'opera fondamentale che James aveva appena pubblicata (1890) quando Gertrude Stein era sua studentessa ad Harvard nel 1892. Come commenta Mark Niemeyer nel suo articolo "Hysteria and the Normal Unconscious: Dual Natures in Gertrude Stein's 'Melanctha'". *Journal of American Studies*. 28:1 (April 1994): 77-83: "Melanctha, Ruddick aptly perceives, has what James saw as 'the mind of a child.' She cannot focus on any single stimulus for an extended period of time. James uses the term '**mind-wandering**' to describe the condition of those unable to concentrate their attention on 'one or more so-called permanent interests.' Stein, in turn, repeatedly employs the word '**wander**' to characterize Melanctha's roaming attention. Early in the story Stein tells the reader that 'From the time Melanctha was twelve until she was sixteen she **wandered**.'" (M. Niemeyer, cit., p. 80) (neretto mio). Quindi, nel momento in cui Stimpson attribuisce alla composizione di Stein la stessa caratteristica (wandering) di una sua

parte - anche se in modo più fisico che psicologico - di Ida, una delle più "inquietanti muse" steiniane (di cui tratteremo nel Cap. 6: "All'inizio e alla fine del T/tempo: *Ida. A Novel*").

Secondo Claudia Franken, autrice della possente monografia già citata *Gertrude Stein, Writer and Thinker*¹¹, l'interesse critico su Stein "has been immense", anche se

Stein managed to become the most puzzling of all modernist writers, to continually defy interpretation.¹²

Un'opinione che parzialmente giustifica certi aspetti dell'attuale *corpus* critico steiniano, soprattutto dove questo tende ad apparire ripetitivo o superficiale, e che mitiga il severo giudizio precedentemente espresso da Maureen Liston - autrice di una *Annotated Critical Bibliography* del 1979 - la quale sosteneva come, nel caso di Stein,

secondary writings tend to be repetitious [...] marred by insufficient research, slovenly scholarship, cattiness, misquotations, plagiarism, and an inexcusable lack of familiarity with the primary literature.¹³

Un parere che risulta alquanto severo, la cui data però corrisponde esattamente al momento a partire dal quale, secondo l'analisi di Stimpson, si realizza un'accelerazione e una qualificazione della critica steiniana. Quindi noi oggi siamo in grado di emendarlo, in particolare per quanto attiene il "plagiarism" e la "lack of familiarity", come cercheremo di mostrare nel Cap. 4: "Reading Stein/Stein Writing".

Trattando di Gertrude Stein *in T/tempo* - senza entrare nel dettaglio della scelta di tale titolo che verrà discusso più diffusamente nel Cap. 2 - non può mancare la presentazione dell'apparato critico che su di lei si è sviluppato *nel tempo* in senso diacronico, da quando sono ap-

creazione letteraria, stabilisce un'interessante inter- e intra-testualità. A proposito dei titoli ispirati da Stein ai critici steiniani, v. M. Morbiducci. "Having It Having The Being Being There", cit., p. 144.

¹¹ C. Franken. *Gertrude Stein, Writer and Thinker*. Hallenser Studien zur Anglistik und Amerikanistik. Band 7. Münster, Hamburg, London: Lit Verlag, 2000. A nostro avviso - per la sua solida e consistente impostazione filosofica - questa monografia rappresenta l'ultima parola sul pensiero e la scrittura di Gertrude Stein,

¹² C. Franken, cit., p. 11.

¹³ M. Liston. *An Annotated Critical Bibliography*. Serif Serie 15. Bibliographies and Checklists. Kent, Ohio: Kent State University Ppress, 1979, p. xi.

parse le sue prime pubblicazioni¹⁴, fino ad oggi, momento in cui, come abbiamo intravisto, l'esegesi critica nei confronti del testo steiniano sembra aver acquisito un notevole incremento, tangibile di interessanti sviluppi.

Sin dall'inizio GS ha rappresentato per i suoi contemporanei un enigma letterario, un'artista il cui stile "highly experimental" dimora nell'"area of the problematical"¹⁵, presentando un puzzle di pensiero e forma che, come già visto, tuttora stenta ad essere risolto in chiara e unilaterale comprensione. Con Stein, sembra di non poter mai arrivare all'insita "verità", al valore specifico, al significato univoco del testo - Caramello non esita a definirlo, quello di Stein, un "highly polysemous body of writing"¹⁶. La polisemia, la multidirezionalità, l'indeterminatezza, la non-referenzialità, la differenza, è quanto qualifica l'opera moderna "aperta", e GS ne è intrisa: è forse per questo motivo che solo con l'avvento dei semiotici e dei decostruzionisti, dei lacaniani e dei derridiani, delle femministe e dei gender studies, si è pervenuti a tracciare tragitti di convincente leggibilità proprio tra quelle "aporie"¹⁷ che

¹⁴ Oltre agli studi di psicologia sperimentale pubblicati rispettivamente nel 1896 e 1898 nella *Psychological Review*, il primo "Normal Motor Automatism" (firmato con Leon Solomons) e il secondo "Cultivated Motor Automatism", quando si trasferisce a Parigi Gertrude aveva già scritto *Quod Erat Demonstrandum*, pubblicato postumo con il titolo di *Things As They Are*; tuttavia la sua prima opera letteraria ad essere pubblicata è, nel 1909, *Three Lives*, scritta negli anni 1904-5. Di questo aspetto si occupa nel dettaglio M. J. Hoffman, cit. (1986), pp. 3-4.

¹⁵ H. Bloom. (Ed.). Intro. *American Women Poets*. New York: Chelsea House, 1986, p. 2.

¹⁶ C. Caramello, cit., p. 150.

¹⁷ Usiamo il termine "aporìa" secondo la formulazione di Jacques Derrida: "Derrida sceglie questa parola, al plurale, come titolo di un libro che nasce dalla riscrittura, con lievi modifiche, della relazione pronunciata, nell'estate del 1992, nel corso di una decade di Cerisy-la-Salle, dal tema: 'Il passaggio dei confini. A partire dal lavoro di Jacques Derrida': così precisa Graziella Berto, curatrice e traduttrice dell'opera originale, pubblicata in Italia da Bompiani nel 1999, con il titolo, appunto, di *Aporie*. "Non c'è passaggio: è questo, letteralmente, il significato dell'aporìa" (p. IX). "Si tratta di una scelta sconcertante, o meglio paradossale: perché affrontare la questione del passaggio dei confini attraverso una condizione che sembra rappresentarne la negazione, l'impossibilità. [...] Ed è lì che 'incontriamo' non soltanto noi stessi, ma anche l'altro, in quel tratto di singolarità che ci impedisce di conoscerlo, di incontrarlo davvero. L'attendere non si risolve in un trovarsi, né se stessi né l'un l'altro: nella tensione, vi è piuttosto il continuo ricrearsi di una distanza, di uno scarto temporale, di un'anacronia; si tratta di un appuntamento senza data, senza ora, e quindi destinato ad essere mancato. [...] [A]porìa evoca innanzitutto, per Derrida, un 'non sapere dove andare'. C'è qui un elemento di impossibilità, di impotenza, di passività, di disorientamento, che ha a che fare con la 'sopportazione' dell'aporìa: essa non consiste infatti di un *impasse* da superare, magari tornando indietro, imboccando

precedentemente la critica non aveva saputo penetrare. “Penetrare” è il termine giusto per inserirsi negli interstizi di significazione del testo steiniano, la cui difficoltà ci viene confermata da Franken:

[i]t is striking how often the importance of her writing has been recognized, and how seldom her critics felt that they had been able to **penetrate** its modes of operation in all their possible complexity.¹⁸ (neretto mio)

Una consapevolezza del genere che aveva manifestato anche Ellen E. Berry, nel prospettarci che

[l]earning to read Stein’s rich and varied output has proven one of the great critical challenges of the twentieth century at least in part because our interpretive frameworks have had to “catch up” with her remarkable innovations.¹⁹

Molto acutamente, Berry evidenzia la percezione che il rapporto tra opera e critica steiniana è tutt’altro che unilaterale, o di tipo causa-effetto, bensì ermeneuticamente circolare, con il senso dell’una che si chiarisce attraverso l’indagine dell’altra, e con lo spessore interpretativo della seconda che cresce attraverso lo scioglimento degli enigmi di significato ad essa interni, con un movimento a spirale. E se questo è vero per il rapporto che si stabilisce tra ogni artista e opera d’arte con i rispettivi studiosi, c’è da dire che nel caso di Stein, gli strumenti critici che l’autrice ha implicitamente richiesto per essere interpretata e com-

un’altra strada, o rimuovendo l’ostacolo che la blocca, ma è l’esperienza dello sfaldarsi dei confini, della non identificabilità della linea, che proprio per questo si presenta come insuperabile” (pp. IX-X). Con le parole stesse di Derrida: “L’io entro’, passando la soglia, l’io passo’ (*perao*) ci mette dunque, se così posso dire, sulla via dell’*aporos* o dell’*aporia*: il difficile o l’impraticabile, qui il passaggio impossibile, rifiutato, negato o interdetto, o addirittura, indicando forse un’altra cosa ancora, il non-passaggio, un evento di venuta o di avvenire che non ha più la forma del movimento che consiste nel passare, traversare, transitare, il ‘passare’ di un evento che non avrebbe più la forma o l’andatura del passo: insomma, una venuta senza passo”. (Derrida, cit., p. 9).

Ci siamo dilungati su questa definizione di “aporia”, perché la assumiamo come nostro punto di partenza filosofico per avvicinare la lettura e l’approccio interpretativo del testo steiniano. Per di più, si sarà notato come attraverso la nozione di “aporia” si verifichi una indeterminatezza spaziale, ma anche temporale, che ben si ricollegano, quindi, al tema di questo studio.

¹⁸ C. Franken, cit., p. 23.

¹⁹ E. E. Berry. *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein’s Postmodernism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, p. 1.

presa hanno fatto evolvere la critica stessa verso direzioni teoriche che si sono poi affermate anche proprio in virtù di questa prima breccia.

Di questa opinione sembra essere Stimpson quando afferma che

Stein is becoming more and more accessible to interested readers. One cause to this evolution has been the skill of Stein's critics and the expansion of their repertoire of methods of reading. Feminism and postmodernism, both of which literary traditionalists also deride, have been among these methods.²⁰

Come puntualizza Stimpson, è grazie a questa "expansion of their repertoire of methods of reading", che i critici hanno accresciuto la comprensione d'una complessa produzione letteraria la quale, per essere correttamente collocata e interpretata, necessitava di rinnovati schemi di riferimento.

[After 1974] [a]t least three vectors of critical energy then began to surge forward. One was biographical and bibliographical, the work, for example, of Edward Burns, Ulla Dydo, and Linda Simon. The second, which feminist criticism generated, explored the meanings of Stein's sex, sexuality, and gender. The third applied postmodern theories about texts and techniques of reading to Stein. The second and third vectors did not run parallel to each other. Rather, they intersected and then turned laterally, again and again to intersect, again and again, as it became more and more obvious that Stein's transgressions against nineteenth-century gender conventions were inseparable from her transgressions against nineteenth-century literary conventions. As general theoreticians of transgression, Julia Kristeva and Luce Irigaray proved useful to some people in the second and third vectors.²¹

Una collocazione similmente "tripartita" propone Charles Caramello:

[c]ritical commentary on Stein has passed through three distinct but overlapping phases. In the first, we find the early appreciations and depreciations, often by Stein's personal friends and enemies; in the second, still ongoing, we find the pioneering scholarly excavations, usually biographical, and close critical analyses, usually stylistic; in the third, the current phase, we find theoretically-informed, often feminist analyses.²²

²⁰ C. R. Stimpson, "Positioning Stein", cit., p. 318.

²¹ Ibid.

²² C. Caramello, cit., p. 149.

Le tendenze critiche più trainanti attualmente sembrano essere quelle di

Stein's lesbianism in relation to her feminism (or nonfeminism, or anti-feminism, depending on one's point of view); and Stein's postmodernism, or, to use genealogical terms, the features that mark not only her difference from her contemporaries [...] but also her resemblance to ours (notably Laurie Anderson, Charles Bernstein, William H. Gass).²³

Possiamo notare, in questa precisazione di Caramello, filoni di indagine che abbiamo già menzionato *en passant* (femminismo, gender-studies, postmodernismo), e che naturalmente necessiterebbero di approfondita trattazione.

Per la nostra presa in esame di Gertrude Stein "nel tempo della critica", possiamo così avanzare - sulla base dell'apparato bibliografico a disposizione oggi²⁴ - anche noi una triplice ripartizione: - Stein si è subito imposta all'attenzione della critica, grazie alle sue soluzioni di avanzato sperimentalismo, dividendo l'audience, da sempre, in ammiratori e detrattori; - Stein è stata una delle autrici in cui il rapporto tra il testo critico secondario su di lei generatosi e l'attuale lettura del testo primario, si è mostrato sin dall'inizio fortemente sbilanciato a scapito di quest'ultimo; - Stein, per la sua poetica, per molti versi definibile "of indeterminacy"²⁵, sfugge ad un'interpretazione unica, monolitica e stabile nel tempo: la sua poetica, nel tempo, e/o in *T/tempo*, muta.

Una delle più persistenti accuse mosse a Stein dai suoi critici è stata quella di incorporare nei suoi testi un'eccessiva dose di "obscurity"²⁶; oggi, Franken *tout court* ne nega la fondatezza; questo convincimento - che il resto del sostanzioso libro di Franken prosegue ad illustrare - è indubbiamente frutto di un'approfondita disamina filosofica della poetica steiniana, poetica che già Robert Bartlett Haas, nel 1940²⁷, aveva invitato a considerare sotto l'aspetto filosofico:

²³ Ibid.

²⁴ Attualmente, a livello bibliografico, segnaliamo l'apparato curato da Deborah Mix. *Gertrude Stein: A Selected Bibliography*. (1998), che lo organizza per generi e opere, disponibile anche on-line.

²⁵ Parafrasando il titolo del testo critico di Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*, cit.

²⁶ Su questo tema, cfr. Randa Dubnick. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language, and Cubism*. Urbana: University of Illinois Press, 1984.

²⁷ Si veda la sua introduzione "Another Garland for Gertrude Stein" a *What Are*

[p]erhaps a systematic study of Gertrude Stein's aesthetics would best begin here, for the **ongoing present event** (which might be called the root-metaphor of the pragmatic philosophy) is a conception which permeates her writing.

"The business of Art," she says, "is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to express that **complete actual present**." This is, in effect, Gertrude Stein's definition of her aesthetic field; the unmistakable definition of a pragmatic thinker. When this is realized, perhaps we will at last admit that we are dealing with a truly philosophical poet.²⁸ (neretto mio)

Come si vede, Haas individua con chiarezza lo spessore filosofico del pensiero di Stein, dichiarandola pertanto "a truly philosophical poet"; la tendenza filosofica a cui Haas l'accosta è quella del Pragmatismo: di fatto, tuttora è da approfondire il legame che si può rinvenire tra il New Pragmatism (di Richard Rorty, ad esempio) e l'estetica steiniana. Noi sappiamo la riluttanza che Stein ha sempre mostrato di avere nei confronti di un eventuale allineamento o attribuzione della sua poetica a correnti filosofiche a lei contemporanee; anche se, a livello di relazioni personali, Stein non ha mai negato l'influenza su di lei esercitata da William James²⁹; riguardo, invece, il contatto con Whitehead, Stein ne tratta in modo piacevole (umanamente) ma non circostanziato (filosoficamente) nella sua menzione in *The Autobiography of Alice B. Toklas*:

We had been hearing a good deal about Doctor and Mrs. Whitehead. [...] Doctor Whitehead had left Cambridge to go to London University. [There] I met my third genius".³⁰

Masterpieces. New York, Toronto, London, Tel Aviv: Pitman Publishing Corporation, 1970, pp. 9-22. Su questa introduzione è interessante il commento di B.L. Reid, nel capitolo "The Parent Problem of Time: 'The Complete Actual Present'", nel suo *Art By Subtraction*, cit., pp. 30-49, che tratteremo nelle pagine seguenti.

²⁸ R. B. Haas, cit., p. 17.

²⁹ Tale legame, soprattutto per quanto riguarda la nozione jamesiana di "habit of attention" - come abbiamo menzionato poc'anzi nel caso di Melanctha - è stato trattato in diversi studi. Abbiamo già citato Lisa Ruddick. *Reading Stein: Body, Text, Gnosis* (1990). Di questa monografia si considerino in particolare i capitoli: "'Melanctha': The Costs of Mind-Wandering" (pp. 12-54) e "*The Making of Americans: Modernism and Patricide*" (pp. 55-136). Ruddick aveva precedentemente pubblicato un saggio su "'Melanctha' and the Psychology of William James". *Modern Fiction Studies*. 28 (1982-83): 545-56. Anche Claudia Franken analizza nel dettaglio, e sulla base di numerose citazioni dai *Principles of Psychology* di James, la sua influenza sulla genesi dell'estetica steiniana (cfr. *Gertrude Stein, Writer and Thinker*, cit., pp. 33-75).

³⁰ G. Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1932). Harmondsworth, Middx.: Penguin

Nelle righe seguenti dell'*Autobiography*, si continua a narrare circa il reciproco gradimento dei due gruppi, fino ad informarci dell'invito che Alice e Gertrude avrebbero ricevuto dai Whiteheads, presso cui si trattengono sei settimane:

[a]s one of my friends said to me later, they asked you to spend the week end and you stayed six weeks. We did.³¹

In occasione di questa permanenza Stein e Whitehead ebbero modo di conversare a lungo:

Gertrude Stein and Doctor Whitehead walked endlessly around the country. They talked of philosophy and history, it was during these days that Gertrude Stein realised how completely it was Doctor Whitehead and not Russell who had the ideas for their great book.³²

Da parte di Stein, tuttavia, appare accuratamente evitato ogni approfondimento su specifiche questioni filosofiche; d'altronde il tono "leggero" e d'edificante intrattenimento della *Autobiography* non avrebbe consentito una disquisizione impegnata su nessun argomento; e non ritornandoci più sopra neppure in seguito, Stein chiude così il discorso del suo legame con Whitehead. Secondo B. L. Reid, invece, potrebbero esserci punti di contatto tra lo "specious present" di Whitehead e il "complete actual present" di Stein³³; in modo più dettagliato, Franken affronta la possibile affiliazione di Stein, come pensatrice, a Whitehead³⁴:

[a]n encounter with Alfred North Whitehead (1861-1947) [...] gave Stein a chance of reconsidering the philosophic landscape. [...] James [...] could have been one of the topics of Whitehead's and Stein's conversations about "philosophy and history".³⁵

Franken ci tiene a precisare che Whitehead "commenced to write philosophical works only after his encounter with Stein"³⁶, e questo non

Books, 1966, p. 158. D'ora in poi ci si riferirà a questa opera con l'abbreviazione *AABT*.

³¹ GS, cit., p. 159.

³² GS, cit., p. 161.

³³ B. L. Reid, cit., p. 49.

³⁴ C. Franken, cit., p. 35.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

certo per attribuire a Stein un'influenza su Whitehead, ma casomai per screditare il caso opposto; di fatto, Franken continua a riferire che

Wyndham Lewis and Edmund Wilson had brought Stein's writing into connection with Whitehead [...]. Many years later, Whitehead wrote to Robert Bartlett Haas that she had been "a charming guest - sensible and original" (Haas 1962:4). We can only speculate on the reasons why Stein and Whitehead, "the gentlest and most generous of all human beings," a man who "enormously admired anyone who was brilliant"³⁷, never met again.³⁸

La *querelle* dell'eventuale influenza subita da Stein da parte del pensiero filosofico a lei contemporaneo, è senza dubbio affascinante, e tuttora aperta ad approfondimenti; noi intendiamo dedicare qualche ulteriore riflessione sul legame tra Stein e la filosofia del tempo nel capitolo di questo studio relativo alla "poetica del tempo" in Stein; per ora sospendiamo la questione, facendo nostre le parole di Franken quando riporta che

[i]n Stein's works and numerous letters, indications for an answer whether she saw herself as a writer with a philosophy are scarce. [...] Stein, whether this is suspect or not so, did never affirm a *literary* indebtedness to any philosopher.³⁹

Naturalmente, il ruolo del critico, è di andare oltre le parole stesse dell'autore che sta analizzando. Stein può ben aver creduto di non essere "indebitata" verso nessun pensatore dell'epoca (tranne James, negli anni di Harvard, ma allora lei era una sua studentessa); purtuttavia noi, oggi, possiamo individuare legami inconsapevoli, ma esistenti, collocando l'opera steiniana in prospettiva filosofica allargata temporalmente. Certe acquisizioni di pensiero filosofico contemporaneo ci hanno, come mostreremo in seguito, permesso di decifrare alcuni interstizi del suo testo.

Ritornando all'intuizione di Haas, possiamo rintracciare un'estetica del tempo, in virtù soprattutto dell'affermazione che

a composition of a prolonged present is a natural composition in the world as it has been these last thirty years.⁴⁰

³⁷ GS, cit., p. 161-2.

³⁸ C. Franken, cit., pp. 35-6.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Si tratta di una citazione da "Composition As Explanation", una conferenza che Stein tenne nel 1926 su invito di alcuni circoli letterari di Oxford e Cambridge.

Rimangono pochi dubbi su cosa Stein

has considered to be the characterizing point of view of her generation. It is the attitude of Pragmatism, with its conception of the world as an ongoing present event, and with its consequent categories of changing process, texture, strands, environment, spread, quality, fusion, blocking and novelty. It is this philosophical attitude which finds ultimate reality in that aspect of the world which Gertrude Stein has alluded to as the "prolonged present."⁴¹

Secondo Haas, Stein riteneva caratterizzante della "sua generazione" un senso di "presente prolungato". Ma come riceveva la generazione di Stein le sue idee, la sua scrittura? Come e quando gli studiosi hanno cominciato ad occuparsene?

Academic interest in Stein began to develop in the early 1950s when the Yale University Press published Donald Sutherland's *Gertrude Stein: A Biography of Her Work* concurrently with the first volume of the Yale Edition of the *Unpublished Writings of Gertrude Stein*. The Edition ran to eight volumes and was completed in 1958, bringing into print the great bulk of Stein's work, even though a few other volumes continued to appear thereafter. Sutherland was a friend of Stein [...] [and] has insights that other critics continue to use [...] [outlining] Stein's intellectual background, discussing her work in the Harvard Psychology Laboratory with William James and Hugo Münsterberg, and placing her literary experiments in the context of Freud, Proust, and Joyce.⁴²

E che quindi, prima di allora,

[t]hroughout the 1930s and 1940s [...] Stein received much attention in both the popular and "literary" press [only].⁴³

Per i primi due decenni successivi alla sua scomparsa, i commentatori di Stein, nell'orientarsi nella collocazione letteraria della sua opera,

Questo testo, scritto nel gennaio 1926, venne nello stesso anno pubblicato dalla Hogarth Press di Londra. La conferenza è disponibile nella traduzione italiana, essendo inclusa tra le "conferenze americane", per la cura di Caterina Ricciardi e Grazia Trabattoni: *Gertrude Stein. Conferenze Americane*. Roma: Lucarini, 1990.

⁴¹ R. B. Haas, cit., p. 16-7.

⁴² M. J. Hoffman, cit., pp. 12-3.

⁴³ M. J. Hoffman, cit., p. 2.

continuavano a fare appello al suo "astrattismo"⁴⁴ stilistico, definendolo per lo più cubista; in parte per le ben note circostanze biografiche, in parte per l'intrinseca sperimentaltà e originalità degli esiti prodotti che non avevano precedenti nelle discipline letterarie. Era evidente come Stein risultasse indecifrabile e tuttavia, nel tentativo di interpretarla, sfuggisse a qualunque preesistente categoria letteraria. Infatti Stein è da sempre stata in anticipo rispetto al proprio tempo, e, pertanto, solo col tempo - *in T/tempo* - si è potuto penetrare nella complessità e cripticità del suo polivalente senso.

Non sono mancate da parte di Stein opere elucidative, come vedremo in seguito, in merito alla sua poetica; ma anche per queste, occorre una crescita nella ricerca teorica, affinché non risultassero oscure. Nel 1966, nel suo libro *The Reign of Wonder*, Tony Tanner definiva le sperimentazioni linguistiche di Stein "apparently perverse" e "too theoretic".⁴⁵

Nell'*excursus* critico su Stein che Franken riporta, troviamo autorevoli pareri: per esempio, quello di W. Empson, il quale aveva rintracciato in Stein modalità d'uso della lingua tali da far affiorare "the mode of action of language which is not yet known"⁴⁶, pur avendo

⁴⁴ Non è escluso ritenere che l'attribuzione di "astrattismo" alla scrittura di Stein fosse indotta - oltre che dalla stretta frequentazione di Stein con Picasso e gli altri cubisti nell'ambiente parigino, e al suo collezionismo - anche da alcune affermazioni contenute nell'*Autobiography of Alice B. Toklas*, come per esempio la seguente, dove, descrivendo l'arte cubista di Picasso, Gertrude Stein, tramite Alice, dice di se stessa: "She had a definite impulse then and always towards elemental abstraction" (cit., p. 72). Questa giustapposizione ha probabilmente indotto a credere che ci fosse trasferibilità tra la nozione di "astrattismo" cubista e quello steiniano. Sulla questione dell'assimilabilità di Stein ai dettami cubisti esiste una ricca letteratura, fra cui: Jane P. Bowers. "Experiment in Time and Process of Discovery: Picasso Paints Gertrude Stein; Gertrude Stein Makes Sentences". *Harvard Library Bulletin*. 5:2 (1994): 5-30; Marianne DeKoven. "Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism". *Contemporary Literature*. 22 (1981): 81-95; L. T. Fitz. "Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces". *American Literature*. 45 (1973): 228-37; Renee Riese Hubert. "Gertrude Stein, Cubism, and the Postmodern Book". *Genre*. 20:3-4 (1987): 329-58; Jean Marcet. "Painting, Gertrude Stein, and the Composition of the Twentieth Century". *Poetry and the Fine Arts*. (Ed. Roland Hagenbüchle and Jacqueline S. Ollier). Regensburg: Pustet, 1989, 138-51; Andrea Mariani. "Gertrude Stein: Le opere cubiste". (A cura di Bianca Maria Tedeschini Lalli) *Gertrude Stein: l'esperimento dello scrivere*. (a cura di Bianca Maria Tedeschini Lalli). Napoli: Liguori, 1975, 149-190; Marilyn Gaddis Rose. "Gertrude Stein and the Cubist Narrative". *Modern Fiction Studies*. 22 (1976-77): 543-55; Masami Usui. "Portraits of Their Own: Gertrude Stein and Pablo Picasso". *Hiroshima Studies in English Language and Literature*. 37 (1992): 71-82.

⁴⁵ T. Tanner. *The Reign of Wonder: Naïveté and Reality in American Literature*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1966, p. 201.

⁴⁶ W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, cit. in Franken, p. 11.

[o]ther commentators thought that she had picked her words at random. There was the conjecture that her texts were actually unfit for critical discussion.⁴⁷

Come Stein venisse ricevuta dai suoi contemporanei, scrittori e critici, lo prenderemo in considerazione anche nel Cap. 5, il "tempo biografico". È noto come il testo steiniano avesse diviso la platea in due: infastiditi detrattori e entusiasti ammiratori, con T. S. Eliot, E. Pound, W. Lewis, per esempio, appartenenti alla prima categoria, e Sherwood Anderson, Carl Van Vechten, Thornton Wilder, ed altri, appartenenti alla seconda.

È interessante notare come Stein non avesse stretto buoni rapporti con gli esponenti dell'high modernism; sembra esistere e persistere tra le loro differenti forme di modernismo una discrasia più forte, e al di là delle diverse pratiche testuali: anche di questo aspetto si sono occupati vari studi.⁴⁸ Per esempio, è proverbiale la non buona armonia che esisteva sia con Pound che con Eliot. A proposito del rapporto con quest'ultimo, Franken è dell'opinione che, a T. S. Eliot in persona,

Miss Stein must have seemed somewhat more obtrusive. After she had dismissed him in his own magazine, *New Criterion*, with the words, "Please wind the clock," he prophesied that "[i]f this is the future, then the future is, as it very likely is, of the barbarians" (quoted by Riding 1928:136).⁴⁹

Stein offre una circostanziata (anche se non necessariamente veritiera) descrizione degli scambi tra loro intercorsi, a partire dal loro primo incontro, in alcune deliziose pagine dell'*AABT*:

⁴⁷ C. Franken, cit., p. 11.

⁴⁸ Cfr., fra gli altri: Marianne DeKoven. "Breaking the Rigid Form of the Noun. Stein, Pound, Whitman, and Modernist Poetry". *Critical Essays on American Modernism*. (Ed. M. J. Hoffman and Patrick D. Murphy). New York: G. K. Hall, 1992, 225-34; Marianne DeKoven. "'Why James Joyce Was Accepted and I was Not': Modernist Fiction and Gertrude Stein's Narrative"; Margaret Dickie. "Women Poets and the Emergence of Modernism". *Columbia History of American Poetry*. (Ed. Jay Parini and Brett C. Millier). New York: Columbia University Press, 1993, 233-59; Jonathan Levin. "'Entering the Modern Composition': Gertrude Stein and the Patterns of Modernism". *Rereading the New: A Backward Glance at Modernism*. (Ed. Kevin J. H. Dettmar). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, 137-63; Lisa Ruddick. "William James and the Modernism of Gertrude Stein". *Modernism Reconsidered*. (Ed. Robert Kiely and John Hildebidle). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983, 47-63.

⁴⁹ C. Franken, cit., p. 12. L'opera di Laura Riding a cui ci si riferisce è: "T.E. Hulme, The New Barbarism, and Gertrude Stein". *Contemporaries and Snobs*. Garden City, NY: Doubleday, Doran, 1928, 123-99.

Gertrude Stein was not particularly anxious to go to Lady Rothermere's and meet T. S. Eliot, but we all insisted she should, and she gave a doubtful yes. [...] Eliot and Gertrude Stein had a solemn conversation, mostly about split infinitives and other grammatical solecisms and why Gertrude Stein used them. Finally Lady Rothermere and Eliot rose to go and Eliot said that if he printed anything of Gertrude Stein's in the *Criterion* [sic] it would have to be her very latest thing [...] and she began to write a portrait of T. S. Eliot and called it the fifteenth of November, that being this day and so there could be no doubt that it was her latest thing. It was all about wool is wool and silk is silken, or wool is woollen and silk is silken. She sent it to T. S. Eliot and he accepted it but naturally he did not print it.⁵⁰

Questo brano - che contiene tutto il sofisticato humour steiniano, la sua autoironia e lo snobismo riguardo l'Accademia ed i suoi consacrati - è esemplare del rapporto che GS aveva con i mostri sacri a lei contemporanei. (William Carlos Williams in particolare sembra percepire perfettamente l'inclinazione di Stein⁵¹). Con sottigliezza Stein deride le conversazioni colte ("solemn conversation") intorno agli "split infinitives and other grammatical solecisms" tipiche degli accademici, alla vanità delle riviste autorevoli di pubblicare le "novità", perdendo di vista le "innovazioni". Ma GS non è persona che soccombe, ed ecco che già nel brano stesso descrive la *revanche*: scrivere "her very latest thing" (secondo le richieste di Eliot), e poi intitolare il "portrait of T. S. Eliot" con la data del giorno stesso di composizione "the fifteenth of November". Anche l'autocitazione del suo tipico stile compositivo: "It was all about wool is wool and silk is silken" ci appare come una *boutade* tutt'altro che casuale: è nella ripetizione la sua cifra, e questa che GS crea per il ritratto di T. S. Eliot, appare come una delle più tautologiche.

In ogni caso, come viene raccontato nelle righe seguenti dell'*Autobiography*, il rapporto tra Stein ed Eliot continuò attraverso una "long correspondence" fra segretari, per arrivare alla proposta di pubblicazione nel numero di ottobre:

⁵⁰ AABT, cit., p. 217.

⁵¹ William Carlos Williams, nella sua *Autobiography* (1951) scriverà: "Why in fact have we not heard more generally from American scholars upon the writings of Miss Stein? Is it lack of heart or ability or just that theirs is an enthusiasm which fades rapidly of its own nature before the risks of today?" (W. C. Williams. *The Autobiography of William Carlos Williams*. New York: Random House, 1951, p. 256).

[Stein] replied that nothing could be more suitable than the fifteenth of November on the fifteenth of October.⁵²

Ancora una volta l'ironia poggia sulle date, scansioni di tempo convenzionali, ma usate con un proposito che è diverso da quello consueto.

A conclusione di questo aneddoto editoriale, comunque, Stein precisa:

Gertrude Stein was delighted when later she was told that Eliot said in Cambridge that the work of Gertrude Stein was very fine but not for **us**.⁵³ (neretto mio)

Non meno umoristicamente viene descritto nell'*AABT* lo scambio di collaborazione con Ezra Pound:

to come back to Ezra. Ezra did come back and he came back with the editor of *The Dial* [sic]. This time it was worse than Japanese prints, it was much more violent. In his surprise at the violence Ezra fell out of Gertrude Stein's favourite little armchair, the one I have tapestried with Picasso designs, and Gertrude Stein was furious. Finally Ezra and the editor of *The Dial* left, nobody too well pleased. Gertrude Stein did not want to see Ezra again. Ezra did not quite see why. He met Gertrude Stein one day near the Luxembourg gardens and said, but I do want to come to see you. I am so sorry, answered Gertrude Stein, but Miss Toklas has a bad tooth and beside we are busy picking wild flowers. All of which was literally true, like all of Gertrude Stein's literature, but it upset Ezra, and we never saw him again.⁵⁴

Anche questo semicomico episodio mette in luce la negazione, o il mancato riconoscimento, da parte di Stein, delle eminenti autorità letterarie del tempo. In effetti, era lei, a dover essere riconosciuta dai contemporanei come genio.⁵⁵ Stein segnala così che tra la scrittura e

⁵² *AABT*, cit., p. 218.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *AABT*, cit., pp. 218-9. È divertente notare come anche William Carlos Williams, nella sua citata *Autobiography*, nel capitolo dedicato a Gertrude Stein, riferisse dello stesso episodio: "There was some little difficulty about the chairs which opened the conversation upon the mention of a visit there only a few months earlier by Ezra Pound. One chair in particular, an antique, one which Miss Stein especially treasured, was offered him with the warning that it was not very strong and would he be a little careful how he used it. With which he sprawled in it in his usual fashion and broke one of the back legs. She never forgave him. That was a good start." (cit, pp. 253-4).

⁵⁵ Su questo aspetto della "genialità", come già menzionato, Barbara Will costruisce

la personalità di Pound ed Eliot e se stessa, non c'è possibilità di circolazione interna; sebbene i due autori fossero ben più riconosciuti di lei, GS non ha dubbi su chi avesse maggior valore letterario. Naturalmente il non gradimento viene reciprocato. In una lettera a James Joyce⁵⁶, Pound pugnala con ferocia lo sperimentalismo di Stein, lamentando che

even the assing girouette of a postufuturo Gertrudo Steino protetopublic dont demand a new style per chapter.⁵⁷

Nell'antologia di M. J. Hoffman, già citata, le prime cento pagine contengono proprio gli interventi critici su Stein ad opera dei suoi contemporanei: troviamo quindi, insieme alla presenza di Hutchins Hapgood (anch'egli scrittore e studente di James), Mabel Dodge (sul loro rapporto tanta letteratura primaria e secondaria), William Garland Rogers (di cui si annovera la prima biografia su Stein intitolata *When This You See Remember Me*, del 1948), Carl Van Vechten (uno dei fedelissimi per tutta la vita), Sherwood Anderson (che, tra l'altro, ha curato la raccolta *Geography & Plays* del 1922), Kenneth Burke, Edith Sitwell, Marianne Moore, Katherine Ann Porter, Wyndham Lewis, William Carlos Williams, Thornton Wilder, W.H. Auden, E. Wilson, e così via. Tra questi,

[t]he most furious of Stein's early critics was Wyndham Lewis, who devoted four chapters to Stein in *Time and Western Man* [...] a general attack on what Lewis defined as the decadent time consciousness of modernist literature.⁵⁸

Quello che Wyndham definisce "decadent time", sarà invece per Stein

a splendid period, not a reasonable one in the scientific term, but splendid.⁵⁹

un'originale interpretazione della sua opera (cfr. B. Will. *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*, cit.).

⁵⁶ James Joyce, a sua volta, viene definito da Gertrude Stein, tramite le parole di Picasso nell'*AABT*, uno degli "incomprehensibles whom anybody can understand".

⁵⁷ Lettera del 10 giugno 1919, citata da C. Franken, cit., p. 12.

⁵⁸ In M. J. Hoffman.(Ed.). *Critical Essays on Gertrude Stein*, cit., p. 7.

⁵⁹ Come Stein dice in *Picasso* (1938).

1.2. Il T/tempo nella critica di Gertrude Stein

The business of Art is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to express that complete actual present.

(Gertrude Stein, *Lectures in America*, 1935)

Dopo aver considerato alcune delle posizioni critiche in senso cronologico, è opportuno riferire quali studi su Stein si siano focalizzati principalmente sulla sua visione di T/tempo. (Le precisazioni attinenti l'interpretazione della parola T/tempo nella poetica steiniana le rimandiamo al successivo Cap. 2).

Abbiamo già parlato dell'Introduzione di Robert Bartlett Haas a *What Are Master-pieces*, dal titolo "Another Garland for Gertrude Stein". In essa lo studioso, tra l'altro, descrive l'impatto della conferenza "Composition As Explanation" (1926) sull'audience universitaria di Oxford e Cambridge:

[t]o the audience that first heard it, "Composition as Explanation" may have seemed to contain the ideas of a literary iconoclast. As we Americans now read it, however, we recognize in the undercurrent of its ideas important facets in the cultural temper of our Twentieth Century.⁶⁰

In questo passaggio Haas pone l'accento sulla qualità innovativa, da "literary iconoclast", che lo sperimentalismo steiniano proponeva ai suoi contemporanei (anni venti), precisando che "now" (anni quaranta) "we Americans" "recognize" "undercurrent" "the cultural temper of our Twentieth Century".⁶¹ Quindi Haas riconosce, in quanto americano, la capacità di Stein, in quanto americana, di aver espresso "the temper of our Twentieth Century". Tralasciando la questione dell'americanità di GS - su cui l'autrice si esprime con chiarezza in varie opere⁶² - Haas individua la capacità di Stein di sintonizzarsi, anzi,

⁶⁰ R. B. Haas, cit., p. 14.

⁶¹ A proposito del "twentieth century", si ricordi quanto GS afferma in *Picasso*: "So the twentieth century is [...] a time when everything cracks, where everything is destroyed, everything isolates itself, it is a more splendid thing than a period where everything follows itself. So then the twentieth century is a splendid period, not a reasonable one in the scientific sense, but splendid [...] a century which sees the earth as no one has ever seen it, the earth has a splendor that it never has had, and as everything destroys itself in the twentieth century and nothing continues, so then the twentieth century has a splendor which is its own".

⁶² Oltre, naturalmente, a *The Making of Americans*, *The Geographical History of America*, *Four in America*, e in parte *Ida*, consideriamo anche "What Is English Literature" e tante altre affermazioni di "americanità" sparse in varie opere. Sull'argomento cfr.

anticipare, il proprio tempo, un tempo qualificato da “a vital” “change in categories” perché “time and change and chance are the realities of the universe”⁶³: Stein “[is] seeking perhaps to express the reality of change”.⁶⁴ Questa “reality of change”, Haas precisa, GS la postula in “Composition As Explanation” dove la “composition” viene resa equivalente a “what is seen”:

[i]t is the composition, Stein says, “and the **time of** and the **time in** the composition” which changes. [...] In her early writing, Stein sought to register the reality of this change by “beginning again and again and again,” by keeping “simply different as an intention,” and by “groping for a continuous present.” [...] The words, “a composition of a **prolonged present** is a natural composition in the world as it has been these last thirty years,” leave little doubt, furthermore, as to what Stein has considered to be the characterizing point of view of her generation.⁶⁵ (neretto mio).

Come si vede, Haas riconosce in Stein la duplice valenza temporale della composizione che ha un “time of” e un “time in”: la composizione avviene nel tempo (happening) ma ha essa stessa (anche in quanto manifestazione del “change”) un tempo insito in sé, espresso da un “continuous present” che “beginning again and again and again”, risulta in un “prolonged present”:

[p]erhaps a systematic study of Gertrude Stein’s aesthetics would best begin here, for the ongoing present event [...] is a conception which permeates her writing.⁶⁶

Haas continua a enfatizzare la componente temporale riconoscibile come prioritaria all’interno della concezione compositiva di Stein, ed insiste sulla bipartizione:

anche Neil Schmitz. *Of Huck and Alice: Humorous Writing in American Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983; “That she was born an american had a life-long significance for Gertrude Stein. To it she credited her sense of time and space and rhythm [...]”: afferma Janet Hobhouse, nella sua biografia *Everybody Who Was Anybody: A Biography of Gertrude Stein*. New York: Putnam, 1975, p. 1. Inoltre v. Richard Bridgman, *The Colloquial Style in America*, New York: Oxford University Press, 1966, in cui si individua nella “repetition” che è aspetto qualificante di Stein “a sentence structure” con “a peculiarly American style” (p. 5).

⁶³ R. B. Haas, cit., p. 15.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ R. B. Haas, cit., p. 16.

⁶⁶ R. B. Haas, cit., p. 17.

the time of and the time in the composition are in flux - ever different. The time of the composition might be taken to denote the chronologically located time-span during which a perceiver regards "the way everybody is doing everything." The time in the composition, on the other hand, would denote the pattern of activities characterizing this span at any given time.⁶⁷

Troviamo apprezzabile in Haas avvertire la necessità di collocare l'opera di Stein all'interno di un quadro di riferimento filosofico, indicando il Pragmatismo come possibile corrente di pensiero a lei assimilabile e puntualizzando gli aspetti temporali che, a suo avviso, costituiscono una griglia analitica, ovvero: il tempo inteso come contemporaneità storica; il tempo inteso come momento in cui avviene la composizione; il tempo inteso come l'essenza trattenuta della composizione. In particolare, Haas sembra attratto dalla possibilità che l'artista si faccia portavoce del suo tempo quando fa sue le parole di Stein:

"[t]he business of Art," she says, "is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to express that complete actual present."⁶⁸

Così si stabilisce un rapporto vitale - sulla falsariga del processo di cambiamento costante indotto dal seguire il "complete actual present" - tra l'artista e la sua epoca:

[e]ach century and each portion of a century evolves its own methods of doing something in particular. This gives each its particular **tempo**. The recognition of composition comes when the uniqueness of these activities is realized by a perceiver".⁶⁹ (neretto mio).

L'artista, ma con lui anche il fruitore dell'opera d'arte, assume la funzione di "perceiver" di quel particolare "tempo", stavolta inteso come "ritmo", tipico del "tempo" (=epoca) in cui vive.

Da questo testo di Haas, ancora oggi stimolante, prende le mosse B. L. Reid nell'esprimere la sua "dissenting opinion of Gertrude Stein", come recita il sottotitolo del suo libro *Art By Subtraction* (1958). Quest'ultimo è un lavoro critico che ha creato un certo scalpore, in quanto si affaccia

⁶⁷ R. B. Haas, cit., p. 18.

⁶⁸ GS, *Lectures in America*, cit. da R. B. Haas, p. 17.

⁶⁹ R. B. Haas, cit., p. 18.

con aggressività nel panorama della critica steiniana in un momento in cui su di lei si erano espressi con opere di impianto per lo più biografico estimatori o amici, i quali, in alcuni casi, propendevano all'acclamazione o all'agiografia: ancora non si era affermata quell'analisi condotta dalle nuove tendenze teoriche (poststrutturalismo, femminismo, decostruzionismo, etc.) che abbiamo menzionato all'inizio di questo capitolo; le voci negative su Stein, fino ad allora, erano state esclusivamente quelle dei suoi "rivali" letterari, basandosi sull'incomprensibilità della sua idiosincratia stilistica, più che su solide basi critiche. Invece Reid costruisce la sua "distruzione" di Stein in modo sistematico e, diremmo, acuto. Noi seguiremo la sua "decostruzione" fintanto che è funzionale al discorso sul tempo, che ci interessa.

Reid stesso ammette di essere stato affascinato dalla lettura di *Three Lives* e *The Autobiography of Alice B. Toklas*,

the two most commonly available of her books. The experience was sharp enough to make me want to read deeper in her work and eventually, in what the critics had to say about her. [...] Miss Stein has been given remarkably little perceptive criticism, and she occupies her literary position partly because of this default of criticism; the aesthetic problems raised by her writing are difficult and important enough and little enough understood to deserve a thoughtful examination at some length.⁷⁰

Fin qui il tono e il contenuto delle affermazioni di Reid sono perfettamente condivisibili; avvertiamo, invece, una certa perplessità quando, poche righe più avanti, afferma che "Gertrude Stein has been overvalued as a writer"; infine, rinveniamo un'interessante analisi sulla nozione di tempo steiniana, sulla quale a nostro avviso poggia non l'abbattimento ma l'elevazione del valore di Stein. Il capitolo cui ci riferiamo è il secondo, e si intitola: "The Parent Problem of Time: The Complete Actual Present".

In questa parte Reid afferma che le intenzioni artistiche di Stein poggiano su un'estetica complessa, resa ancor più difficile dall'"eccentricity of her phrasing", e che queste intenzioni

center ultimately around her view of time and its importance to art and the artist - time variously defined, with many interrelated subdivisions. Gertrude Stein dwelt upon time to the point of fetishism.⁷¹

⁷⁰ B. L. Reid. cit., p. vvii-viii.

⁷¹ B. L. Reid, cit., p. 30.

Questo passaggio contiene tre aspetti a nostro avviso veritieri: il fatto che la poetica di Stein ruoti attorno alla nozione di tempo; l'importanza di questa nozione per l'artista; la polivalenza della nozione stessa. Continua Reid dicendo che

Stein was insistently and philosophically modern in seeing "contemporaneity" as the supreme virtue in the arts. For the true creative artist, she believed, there is only one time, the present [...].⁷²

Ci sembra che, fin qui, Reid stia indirettamente dialogando con Haas⁷³, ripercorrendone i punti teorici ("actual present", "complete actual present", "completely express that complete actual present"⁷⁴); dove avvertiamo uno scatto di qualità nell'originalità nell'analisi proposta è nel seguente punto:

[t]hree questions central to Gertrude Stein's writing and her aesthetics immediately present themselves. What is the "actual present" of her time? How does the artist apprehend it? How does he "completely express" it?⁷⁵

Queste domande ci sembrano legittime, ed utili per la comprensione di Stein. Naturalmente sono interrogativi per cui Reid ha già pronta la risposta:

Miss Stein has documented her position on these question throughout her writings, but most clearly in several essays that were delivered as lectures: "Composition As Explanation," 1926; "How Writing is Written," 1935; and "What Are Masterpieces and Why Are there So Few of Them," 1935.⁷⁶

Possiamo precisare che, secondo noi, le informazioni che Stein ci fornisce circa la sua visione di tempo sono rintracciabili anche in altri testi, non solo di tipo "teorico" (ovvero lezioni e conferenze - ma sicuramente nel novero di queste possiamo aggiungere anche "Portraits and Repetition", "Plays" e per certi aspetti pure "Poetry and

⁷² Ibid.

⁷³ Infatti il saggio di Haas "Another Garland for Gertrude Stein" venne scritto e pubblicato nel 1940. Noi l'abbiamo tratto da una raccolta di successiva pubblicazione, per i tipi della Pitman Publishing Corporation, del 1971.

⁷⁴ Si noti come nel semplice estrapolare alcuni termini dal testo steiniano possiamo vedere generarsi quella sua tipica forma di "repetition", "incremental", e "strutturante".

⁷⁵ B. L. Reid, cit., p. 31.

⁷⁶ Ibid.

Grammar”), ma anche di tipo strettamente “creativo”: ci riferiamo, tanto per fare qualche veloce accenno, a certi suoi “plays” (“What Happened”, “A Curtain Raiser”, “An Exercise in Analysis”, etc.), “portraits” (“A Completed Portrait of Picasso”, ad esempio, dove il ritratto si completa attraverso il farsi del suo processo) e “novels” (*Ida*, *Mrs Reynolds*, in cui si riscontra una presenza invasiva del tempo). Nel caso di Stein, il rapporto dialogante lettore-scrittore è più che mai fitto e significativo, e l’interpretazione diventa un aspetto imprescindibile per la sua comprensione. Di questo aspetto tratteremo meglio nel Cap. 4. Ritorniamo a Reid,

In “Composition As Explanation,” she concerns herself with precisely the problem of the artist’s sense of his own time.⁷⁷

Vediamo quindi isolato un altro punto, attinente il ruolo del tempo.

By the “composition” of her title she means the things that “compose” the uniqueness of her era [...]. Miss Stein fits this difference into a framework of sameness; that is, she finds continuity in the broad outlines of history, but differentiation - peculiarly sharp in the twentieth century - in details of behavior.⁷⁸

L’analisi di Reid continua ad essere corretta e chiara, e riporta *ad hoc* citazioni dal testo steiniano come, ad esempio, la determinante formulazione:

Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition.⁷⁹

Utilmente Reid isola il termine “generation” e lo chiarisce:

Gertrude Stein uses that term “generation” loosely in the sense of a cultural time entity; for her a generation can occupy “anywhere from two years to a hundred years.”⁸⁰

Secondo Reid, quella che Stein considera la generazione a cui lei appartiene va dall’American Civil War, a “the commercial conception

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ GS, “Composition As Explanation”, in *What Are Masterpieces*, cit., p. 26.

⁸⁰ Ibid. La citazione steiniana è tratta da “Portraits and Repetition”, *Lectures in America*, cit.

that followed it"⁸¹; assai perspicacemente Stein vede come tratti originali del suo tempo

"the cinema and series production" and the metaphysical fact of a unique time sense developing from a unique intensity of movement.⁸²

Nel caso del cinema, Reid continua, Stein era interessata principalmente alla tecnica "by means of a blended succession of infinitesimally differentiated images"⁸³, e nel caso della "series production", invece, la colpiva l'"almost instantaneous creation, virtually eliminating a time factor"⁸⁴: come si vede, Reid, è piuttosto acuto nell'individuare l'attenzione alla componente temporale nella composizione e concezione steiniana.

Il passo successivo che viene offerto nell'argomentazione, è che Stein, a fronte di questa mutata nozione di tempo, propone un modo di scrivere lontano dalla "conventional way", che registri il processo e non l'evento.

Miss Stein's idea here is twofold and, I think, valid. First, by the internal intensity of movement in our time we have achieved a vitality that is self-animated and self-contained; by its intrinsic vigor this movement eliminates the necessity of a larger time context or perspective as a background against which to be perceived. Second, by the very strength and multiplicity of events in our time, we have lost both the sense of orderly succession and the sense of importance of the separate event.⁸⁵

Il commento che Reid fa del pensiero di Stein è assai analitico e acuto. Sceglie brani dal macrotesto steiniano con acume:

[e]vents had got so continuous that the fact that events were taking place no longer stimulated anybody [...] for our contemporary purposes, events have no importance [...] the kind of excitement the Nineteenth Century got out of events doesn't exist.⁸⁶

⁸¹ Ibid. La citazione steiniana è tratta da *AABT*.

⁸² L. B. Reid, cit., p. 32-3. La citazione che riporta tra virgolette è tratta da "Portraits and Repetition".

⁸³ L. B. Reid, cit., p. 33.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ L. B. Reid, cit., p. 34.

⁸⁶ Sono parole di Stein, tratte da *How Writing Is Written*, R. B. Haas (Ed.). Los Angeles: Black Sparrow Press, 1974, e riportate da Reid, p. 35.

E quindi, per completare la risposta al primo degli interrogativi che Reid aveva formulato, ecco la conclusione:

[t]he “actual present” of the twentieth century is colored, then [...] by its peculiar time sense. The composition of a generation is the thing seen; the thing seen is the thing done; the things that are characteristically done in the twentieth century are the cinema and series production; to these are added the extreme intensity and multiplicity of movement and events. **These are the forces that compose the tempo of our time [...].**⁸⁷ (neretto mio)

Alla seconda domanda, come l'artista può percepire e registrare questo peculiare “tempo of our time”, di nuovo Reid fa rispondere Stein attraverso una serie scelta di sue citazioni:

[e]verybody in his generation has his sense of time which belongs to his crowd. But then, you always have the memory of what you were brought up with. In most people that makes a double time, which makes confusion.⁸⁸

Viene sollevato il problema dell'interferenza della memoria (di jamesiana risonanza) all'interno della nozione di tempo *à la Stein*; giustamente Reid evidenzia lo sviamento, o la “confusion”, il senso di “double time” - altrove da Stein definito “false time” - che può sovrapporsi ad una concezione altrimenti “unique”. Come ci si può liberare dall'intervento della memoria per una limpida “apprehension” dell’“actual present”? GS risponde nell'incipit di *The Making of Americans*, e Reid rende esplicita la sua posizione, facendo riferimento al testo suddetto nelle righe seguenti. A questo punto, Reid giustappone, creando una svolta, un altro pronunciamento steiniano:

[i]t will seem at first paradoxical to find Miss Stein saying, “[...] there is nothing that anyone creating anything needs more than that there is no time sense inside in them no past present or future.”⁸⁹ The thing that really troubles her here, however, is the danger of a time sense at the moment of creation; hence the crucial phrase is “inside them.” Her position is clarified to some extent by another statement: “[...] for a genius

⁸⁷ L. B. Reid, cit., p. 35.

⁸⁸ Ibid. Si tratta di una citazione da *How Writing Is Written*.

⁸⁹ GS, “An American and France”, in *What Are Masterpieces*, cit., pp. 64-5.

time must not exist [...]. There must be a reality that has nothing to do with the passage of time.”⁹⁰

Reid, nella sua attenta analisi, individua un nodo cruciale attinente la nozione di tempo - un'apparente contraddizione interna - e lo risolve, secondo noi brillantemente, come segue:

[w]e are beginning to confront here what is probably the most fundamental problem in the implementation of Gertrude Stein's complex aesthetics. I should call it her doctrine of absolute creativity, her belief in the necessary uniqueness of the state of true creation. In views that one is tempted to call mystical, Miss Stein held that it is possible to "express the complete actual present" - for her the true function of art - only when one has maneuvered oneself into a condition above situation, a condition of selflessness and timelessness, and into a relation that we can call only oneness, or union of the artist and his subject.⁹¹

Come si nota, Reid cuce con abilità i vari frammenti in cui Stein si pronuncia sul tempo, e in questa sua ricostruzione disegna anche un percorso in crescendo che ricalca le orme stesse dell'evoluzione del pensiero steiniano; infatti, non a caso, in questa fase cruciale, introduce un riferimento a *The Geographical History of America* (1935) che, a detta di W. Gass - ed il suo parere è condiviso da molti altri critici - è opera "culminating" dal punto di vista filosofico. Quindi Reid, nella sua argomentazione, ripercorre analiticamente, scandendo le varie tappe testuali, anche l'evoluzione del pensiero di Stein quando dice:

[t]he human mind writes what it is [...].The human mind can write what it is because what it is is all that it is and as it is all that it is all it can do is to write.⁹²

Individuato questo snodo fondamentale, Reid chiarisce che "the human mind" va interpretata come "creative mind". In questo modo si elimina la contraddizione apparente tra Stein che invita l'autore ad es-

⁹⁰ L. B. Reid, cit., p. 39. La citazione tra virgolette è tratta da Gertrude Stein. *Everybody's Autobiography*. (1937). New York: Vintage, 1973, p. 154.

⁹¹ L. B. Reid, cit., p. 40.

⁹² Gertrude Stein. *The Geographical History of America or the Relation of Human Nature to the Human Mind* (1936). (Introd. William H. Gass). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1973, 1995, p. 69. La citazione è, naturalmente, riportata da Reid, *ibid.*

sere “completely” nell’“actual present”, nel “time of” e “time in” della “composition”, ma simultaneamente, ad uscire dal tempo, attuare la “timelessness” che è condizione consentita a, e auspicata da, la “human mind”, appannaggio esclusivo del “genio”.

Tuttavia, anche il genio deve passare attraverso la gradualità della sua conoscenza, che si forma col tempo, ma si epifanizza “completely” “at one time”, come afferma Stein:

I was faced by the trouble that I had acquired all this knowledge gradually but when I had it I had it completely at one time [...]. And a good deal of *The Making of Americans* [sic] was a struggle to do this thing, to make a whole present of something that it had taken a great deal of time to find out, but it was a whole there then within me and as such it had to be said.⁹³

Si genera così la poetica del “whole present” - piuttosto che dell’“actual present”, che avrà incorporata in sé uno stato di “constant, ongoing presentness”.⁹⁴

Il resto dell’argomentazione di Reid tratta dello spessore filosofico di Stein, della necessità di inserirla in una corrente di pensiero, da cui Stein rifugge:

she confesses no debt to any other thinker [...] she makes no mention of any reading in modern philosophy.⁹⁵

Nonostante lo studioso contemporaneo di Stein, William Troy, nel 1933, avesse scritto che per affrontare la lettura dei suoi testi bisognasse attrezzarsi di una buona dimestichezza con il pensiero di William James, Bergson e Whitehead, Reid riporta che “she invariably casts her thinking in language that is strictly her own”, ribadendo che la sua innovatività è veicolata principalmente dal suo linguaggio idiosincratco. Così di nuovo la questione della cifra filosofica dell’estetica steiniana viene archiviata, ma non risolta: rimane “our current problem of her theory of presentness”⁹⁶: considerando che - riporta Reid⁹⁷ - secondo Donald Sutherland “the idea that present thinking is the

⁹³ Gertrude Stein. “The Gradual Making of *The Making of Americans*”. *Lectures in America*. cit., p. 147. Citazione presente in Reid, cit., p. 41.

⁹⁴ L. B. Reid, cit., p. 42.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ L. B. Reid, cit., p. 45.

⁹⁷ L. B. Reid, cit., p. 47.

final reality was to be the axis or pole of Gertrude Stein's universe"⁹⁸ - a noi non resta che seguirla nel suo processo di un tipo di scrittura che deve essere essa stessa "expression [...] of an absolute presentness" "to transfix the 'now'"⁹⁹.

Se ci siamo dilungati nel considerare questo capitolo del libro di Reid è perché il modello che presenta della poetica del tempo, specificamente, diventa un saldo punto di riferimento per gli studi successivi.

Di tenore differente, è il libro di Carolyn Faunce Copeland: *Language, Time and Gertrude Stein*, pubblicato nel 1975.¹⁰⁰ In questo testo, dal promettente titolo che sollecita diverse aspettative, troviamo un approccio alla nozione di tempo in Stein, soprattutto in relazione all'aspetto narrativo. Copeland parte dalla premessa che Stein - con le sue 534 opere, tante ne erano allora annoverate - continuava ad avere il suo nome legato in particolare all'analisi di *Three Lives* e *The Autobiography of Alice B. Toklas*, osservazione condivisa, come abbiamo visto, da Reid e confermata anche dalla panoramica precedentemente esposta. Per Copeland, invece, l'originalità di Stein andava enucleata da altre opere, di cui nel suo libro si occupa secondo un'ottica linearmente cronologica, suddividendo la produzione steiniana in tre periodi: "early years" (1903-1912), "middle years" (1913-1932), "later years" (1932-1944). Questi tre momenti sono comunque legati, secondo Copeland, da due fili conduttori: - la sperimentazione linguistica:

Gertrude Stein expended a great deal of effort to wrest from the English language new realities. The word "experimentation" is used throughout this book to describe those wrestings¹⁰¹;

- e la trattazione della componente temporale nell'utilizzazione della voce narrante:

[a]n attempt to bring into focus one aspect of Gertrude Stein's experimentation, and to trace that through her long writing career is the pri-

⁹⁸ D. Sutherland. *Gertrude Stein. A Biography of Her Work*. New Haven: Yale University Press, 1951, p. 6. Cit. da Reid, *ibid.*

⁹⁹ L. B. Reid, *cit.*, p. 48.

¹⁰⁰ C. F. Copeland. *Language and Time and Gertrude Stein*. Iowa City: University of Iowa Press, 1975.

¹⁰¹ Va precisato che a quella data in cui scriveva Copeland non era ancora apparso lo studio di DeKoven già citato, né come tesi di dottorato ("Explaining Gertrude Stein: A Criticism for Experimental Style", Stanford University, Ph. D., 1976), né come successiva pubblicazione dal titolo *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.

mary purpose of this study. Her use of the narrator has been selected for examination here because the role of the narrator changes with each phase of her experimentation.¹⁰²

Quindi Copeland si propone di mostrare “the changes in [Stein’s] narrative technique”¹⁰³, come manifestazione delle sue intenzioni poetiche.

Nella prima opera narrativa di Stein (sicuramente scritta prima del suo stabilirsi a Parigi, 1903-4), *Quod Erat Demonstrandum*¹⁰⁴ - che, come abbiamo detto, viene pubblicata solo postuma (1950) con il titolo di *Things As They Are* (frase presente nella conclusione del libro) - Copeland rintraccia caratteristiche narrative convenzionali:

[...] *QED* is the most conventional work that Gertrude Stein ever wrote. It has a plot, characters, a narrator, a beginning, a middle, and an end. It also shows an early indebtedness to Henry James - in spite of the narrator’s statements to the contrary. *QED* is related by a third-person, omniscient narrator, quite conventionally nineteenth century, or earlier, in origin”.¹⁰⁵

Ciò che Copeland rinviene come più originalmente steiniano è il fatto che ad ostacolare l’armonia tra le due donne protagoniste della vicenda sia soprattutto il loro essere “out of rhythm with each other”, ovvero con “a different tempo”.¹⁰⁶ Siccome sappiamo la questione del “rhythm of anybody’s personality” essere cifra qualificante della narrativa steiniana da *Three Lives* in poi - lungo tutta la sua fase precipuamente sperimentale - è interessante che Copeland colga questo aspetto proprio *in nuce*. Infatti, in questa seconda opera, indubbiamente quella a cui è legato *l’exploit* di Stein nel panorama letterario (come già detto, pubblicata nel 1909), Copeland riscontra il fatto che il “narrator picks up their [the characters’] speech patterns and rhythms”; viene riportato a suffragio di quanto affermato anche il parere di E. Wilson:

¹⁰² C. F. Copeland, cit., p. 4.

¹⁰³ C. F. Copeland, cit., p. 6.

¹⁰⁴ L’abbreviazione del titolo dell’opera d’ora in poi sarà *QED*. È interessante notare come nella *AABT* Stein faccia dire a Alice che di questo libro si era dimenticata l’esistenza: “The funny thing about this short novel is that she completely forgot about it for many years [...] this first piece of writing was completely forgotten, she had never mentioned it to me, even when I first knew her. She must have forgotten about it almost immediately” (p. 104). Naturalmente gli studi gender, essendo *QED* la prima prova letteraria del lesbismo steiniano, vi hanno intessuto varie teorie circa l’autocensura camuffata da apparente dimenticanza.

¹⁰⁵ C. F. Copeland, cit., pp. 10-12.

¹⁰⁶ C. F. Copeland, cit., p. 14.

“she seems to have caught the very rhythms and accents of the minds of her heroines”.¹⁰⁷ Quindi Copeland aggiunge che “by so doing [adding the speech patterns and rhythms of her characters] [Stein] created her own narrative technique”.¹⁰⁸ Il passo successivo è quello di rintracciare una “narrative repetition”, derivata dal fatto che, secondo Copeland, Stein vuol riprodurre nei suoi personaggi quel processo di pensiero che è costante, e ripetitivo, nell’essere umano. A sostegno, Copeland cita due brani: Adele, di *QED* dice: “I always think. [...] Thinking is a pretty continuous process”¹⁰⁹; e a proposito di Jeff Campbell, in “Melanctha”: “he was beginning to get ready to go on with his thinking”.¹¹⁰ Quindi viene realizzata, attraverso la particolare tecnica narrativa dell’uso esteso del participio presente, quella “present immediacy”¹¹¹, che Stein considera l’obiettivo della sua composizione, come ella stessa dice:

I was trying to get this present immediacy without trying to drag in anything else. I had to use present participles, new constructions of grammar. The grammar-constructions are correct, but they are changed, in order to get this immediacy. In short, from that time I have been trying in every possible way to get the sense of immediacy, and practically all the work I have done has been in that direction.¹¹²

Ci si ricollega a quanto individuato precedentemente circa la poetica di Stein, ovvero la sua nozione di “prolonged present”, così come viene espressa in “Composition As Explanation”. Copeland rintraccia un passaggio significativo - che, in parte, abbiamo già commentato:

[i]n that [“Melanctha”] there was a constant recurring and beginning there was a marked direction in the direction of being in the present although naturally I had been accustomed to past present and future, and why, because the composition forming around me was a prolonged present. A composition of a prolonged present is a natural composition

¹⁰⁷ E. Wilson. *Axel’s Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: Scribner’s Sons, 1969, p. 256, cit. da Copeland, p. 24.

¹⁰⁸ C. F. Copeland, cit., p. 29.

¹⁰⁹ GS, *QED*, cit., p. 66.

¹¹⁰ GS, *Three Lives*. (1909). (Intr. Ann Charters). Harmondsworth, Middx.: Penguin Books, 1990, p. 132.

¹¹¹ GS, *How Writing Is Written*, cit., p. 155.

¹¹² Ibid.

in the world as it has been these thirty years it was more and more a prolonged present. I created then a prolonged present [...].¹¹³

Il testo originale di Stein continua con un'indicazione di come debba intendersi il "prolonged present" rispetto al "continuous present":

naturally I knew nothing of a continuous present but it came naturally to me to make one, it was simple it was clear to me and nobody knew why it was done like that, I did not myself although naturally to me it was natural.¹¹⁴

La distinzione tra i due tipi di definizione del presente sta nell'intervento e nell'incidenza della ripetizione: ovvero, un "continuous present", ripetuto massicciamente e che sistematicamente struttura l'azione, crea un "prolonged present". L'aspetto del "prolonged present", facendo da fulcro alla poetica steiniana, è stato osservato da vari commentatori.¹¹⁵

Per ritornare a Copeland, la "narrative repetition", con cui Stein poteva trasmettere "her interest in the complexities inherent in recreating 'present immediacy'", "[it] was life-long".¹¹⁶

Ci sembra quindi che Copeland accorpi i due aspetti del "present continuous" o "prolonged", e della "repetition", amalgamandoli in un tipo unico di tecnica narrativa. L'operazione è condivisibile, purché si puntualizzi che il "present continuous" corrisponde ad una visione ontologica del tempo, quale, appunto, essenza primaria del realizzarsi del nostro essere, quindi, in un certo senso, filosofica; mentre la nozione di ripetizione è ascrivibile ad una dimensione psicologica, o di comportamento, frutto anche di un certo "habit of attention" di jamesiana matrice; ma questa distinzione sarà oggetto di ulteriore analisi, più avanti.

Continua Copeland:

[t]here are literally hundreds of examples of the use of repetition to be found throughout "Melanctha." Indeed, blended with the device of tuning the narrator's language to the rhythms and the patterns of the

¹¹³ C. F. Copeland, cit., p. 33. Il passaggio di Stein è tratto da "Composition As Explanation", p. 31.

¹¹⁴ GS, "Composition As Explanation", p. 31.

¹¹⁵ Tra gli studiosi italiani, cfr. Caterina Ricciardi, *Conferenze americane* (a cura di, con Maria Grazia Trabattoni), cit., p. xix, e Salvatore Marano, *La rosa senza perché. Gertrude Stein e la scrittura*. Catania: Aldo Marino Editore, 1990, pp. 10-8.

¹¹⁶ C. F. Copeland, cit., p. 33.

characters, it is the major technique used [...]. The narrator is not the only one who uses repetition effectively. There is a great deal of repetition in the dialogue as well [...]. Gertrude Stein believed that people reveal themselves through their slow cumulative repetitions [...] however [...] [s]he called it “insistence,” or “emphasis,” not repetition.¹¹⁷

Viene successivamente indicato come esemplare modello di tale “cumulative repetition”, poi indicata come “cumulative insistence”, un brano tratto da “Melanctha” dove la parola “certainly” pronunciata da Jeff appare ripetuta in modo parossistico, e con “increased pacing”.¹¹⁸ È evidente come la “repetition” sussuma in sé la duplice valenza temporale di “rhythm” e “frequence”, e la doppia funzione di “insistence” ed “emphasis”.

Sempre continuando a considerare il testo critico di Copeland, segue un riferimento a *The Making of Americans*, opera che costituisce l’apoteosi di tale tecnica compositiva, tecnica intesa a fornire, attraverso la riproposizione del “rhythm of anybody’s personality”, “the bottom nature” all’interno di ogni individuo:

[w]hen I was up against the difficulty of putting down the complete conception that I had of an individual, the complete rhythm of a personality that I had gradually acquired by listening seeing feeling and experience, I was faced by the trouble that I had acquired all this knowledge gradually but when I had it I had it completely at one time [...].¹¹⁹

Abbiamo già visto il problema di conciliare la gradualità con cui si genera una consapevolezza, con la fulmineità della sua acquisizione epifanica; qui Copeland individua

employing this participle form in an attempt to capture the “inner reality” of subject matter which [Stein] considered to be changing constantly even while she was attempting to capture it [...].The narrator [...] is attempting to present an immediate, continuous progression of states.¹²⁰

¹¹⁷ C. F. Copeland, cit., p. 35-6. La fonte primaria cui Copeland allude con i riferimenti a “insistence” e “emphasis” è, come abbiamo già visto, “Portraits and Repetition”, in *Lectures in America*, cit.

¹¹⁸ C. F. Copeland, cit., p. 37-8.

¹¹⁹ GS, “The Gradual Making of *The Making of the Americans*”, cit., in Copeland, cit., p. 45.

¹²⁰ C. F. Copeland, cit., pp. 46-7.

In tal modo, Copeland conclude, Stein aspira a ritrarre il “being living”.

Andando avanti nella sua osservazione della tecnica compositiva di Stein, in una fase successiva a *The Making of Americans*, Copeland individua un salto qualitativo: con i “ritratti” (di persone, di oggetti) le parole diventano il suo centro d’attenzione, e la narrazione (fatta di verbi e paragrafi) cede il tempo al frammento, il quark della parola:

[o]n the *Making of Americans* I had written about one thousand pages, and I finished the thing with a sort of rhapsody at the end. Then I started to write *Matisse, Picasso and Gertrude Stein*. You will see in each of these stories that they began in the character of *Making of Americans*, and then in about the middle of it words began to be for the first time more important than the sentence structure or the paragraphs. Something happened. I mean I felt a need. I had thought this thing out and felt a need of breaking it down and forcing it into little pieces. I felt that I had lost contact with the words in building up these Beethovenian passages [...].¹²¹

Copeland segnala così il passaggio di Stein dalla “repetition” del “continuous present” - il cui fraseggio ritmico Stein assimila alla composizione beethoveniana - ad un diverso tipo di scrittura, che poi approderà a *Tender Buttons* nel 1911, e che potremmo definire “compresente”¹²², in quanto tende a stabilire col tempo (della composizione, e, di conseguenza della ricezione) un rapporto di contemporaneità: l’oggetto, la persona, “avviene” mentre la si compone (e mentre la si legge). A proposito di *Tender Buttons*, Copeland afferma che

[it] is the struggle of the artist to find the essence of whatever object is being concentrated on at any one moment [...].¹²³,

senza, però, esplicitare la natura temporale di questa “lotta”, un rapporto dinamico che più tardi troverà il nome di “process poetics”.¹²⁴ Tuttavia, giustamente viene evidenziato un passaggio da “A Transatlantic Interview” dove si può cogliere l’urgenza dell’istanza poetica di

¹²¹ GS, “A Transatlantic Interview”, cit., in Copeland, cit., pp. 58-9.

¹²² Il conio del termine è nostro.

¹²³ C. F. Copeland, cit., p. 82.

¹²⁴ Cfr. J. Palatini Bowers, *Gertrude Stein*, cit., 1993, p. 3.

ridare un valore alle parole, ricostruendone l'essenza performativa, e quindi temporale:

[h]uman beings are interested in two things. They are interested in the reality and interested in telling about it. I had struggled up to that time with the creation of reality, and then I became interested in how you could tell this thing in a way that anybody could understand and at the same time keep true to your values, and the thing bothered me a great deal at that time.¹²⁵

Tale processo, precisa più avanti Stein, la porterà alla composizione di "plays" e "portraits", fino a *Four Saints in Three Acts* (1932).

Nel "middle period" di Stein - successivamente esaminato - Copeland individua

her treatment of time as if it were pure duration rather than as a category presentable only through spatial metaphors [...] [t]wo ideas of the philosopher Henri Bergson are related to Stein's experimentation: the concept of time as pure duration, and Bergson's conception of the role of intuition in art.¹²⁶

Riguardo al primo aspetto, Copeland riporta un passo dal saggio di Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, pubblicato in francese nel 1889, e poi tradotto in inglese nel 1928:

[p]ure duration is the form which the succession of our conscious states assumes when our ego lets itself *live*, when it refrains from separating its present states from its former states [...] it is enough that, in recalling these states, it does not set them alongside its actual state as one point alongside another, but forms both the past and the present into an organic whole, as happens when we recall the notes of a tune, melting [...] into one another.¹²⁷

Copeland non approfondisce ulteriormente i punti di contatto tra il senso di tempo steiniano e il pensiero di Bergson; esiste comunque il problema della non documentabilità di una lettura da parte di Stein del filosofo belga, sebbene, come vedremo nella sezione riguardan-

¹²⁵ C. F. Copeland, cit., p. 73. La citazione è da "A Transatlantic Interview", cit., p. 101.

¹²⁶ C. F. Copeland, cit., p. 74-76.

¹²⁷ Ibid. La citazione di Bergson è tratta da: *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, trad. di F. L. Pogson. New York: Macmillan, 1928, p. 100.

te l'aspetto biografico, Bergson fosse docente alla Sorbona, godendo di enorme fama e prestigio, quando Gertrude era da poco arrivata a Parigi.¹²⁸ A questo aspetto va aggiunto il fatto, già annotato, che Stein si dissocia da qualunque filosofo a lei contemporaneo per quanto riguarda la sua particolare cifra compositiva. Per Copeland, Stein dimostra "the absence of any conventional representation of time" e un tentativo "to escape the tyranny of the conventional time-line because it is a spatial trap".¹²⁹ Al di là di queste affermazioni, troviamo un ulteriore passaggio dove Copeland stabilisce un confronto tra Bergson e Stein, a proposito di "A Little Bit of A Tumbler", uno degli "oggetti" di *Tender Buttons*:

[I]f it is true that "A Little Bit of A Tumbler" includes all the events that Stein mentions in her comments, it is remarkable that there is no time-sense of these events as isolated, or as a "discrete series," in Bergson's phrase. Even though Stein's comments indicate that there is a past, present, and indeed a future implied in the events, there is no distinguishable time-line in the piece itself. The narrator has caught the whole thing at once - as a *duration* in which all time-lines become circular, blending and weaving back into themselves.¹³⁰

È forse questo il punto in cui Copeland più si spinge nell'interpretare Stein in chiave bergsoniana - e dove forse risulta meno chiara; certo è che, dopo tale considerazione, il discorso non viene ulteriormente approfondito. Copeland conclude definendo questo senso del tempo "the 'liquid' time of duration".

Nel terzo periodo individuato, "later years" (1932-1944), Copeland rintraccia un distacco dagli "experiments with nonrepresentational language"¹³¹ del secondo periodo, e un ritorno alla "narrative form in an attempt to conquer what she had called the 'falsity of time'."¹³²

A dimostrazione di ciò, seleziona un interessante passaggio da "A Transatlantic Interview":

¹²⁸ "No biographer asserts that Stein attended Bergson's lectures, although Michael J. Hoffman assumes it." A precisarlo è H. F. Bergmann, nella sua tesi di Ph.D. "Gertrude Stein: Identity, Event and Time", State University of New York at Albany, 1976. La citazione è a p. 84. Di questo studio parleremo poco più avanti.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ C. F. Copeland, cit., p. 90.

¹³¹ C. F. Copeland, cit., p. 123.

¹³² C. F. Copeland, cit., p. 124.

I found out that in the essence of narration is this problem of time. You have a person writing, and all the really great narration has it, you have to denude yourself of time so that writing time does not exist. If time exists, your writing is ephemeral. You can have a historical time, but for you the time does not exist, and if you are writing about the present, the time element must cease to exist. I did it unconsciously in the *Autobiography of Alice Toklas*, but I did it consciously in *Everybody's Autobiography* and in the last thing *Wars I Have Seen*. In it I described something momentous happening under my eyes and I was able to do it without a great sense of time. There should not be a sense of time, but an existence suspended in time.¹³³

“Denudarsi del tempo”, questo è ciò che Stein vuole raggiungere, affinché lo scrivere non sia “effimero”; può esistere un tempo “storico”, ma per chi scrive, nel momento che scrive, “time does not exist”. Solo così la nostra esistenza non *ha* un tempo, ma è nel tempo. Nell'apparente contraddizione sta la sottile differenza tra scrivere per *parlare* del tempo, e scrivere per *fare* il tempo. Ma questa è una nostra considerazione che non vogliamo sovrapporre all'interpretazione di Copeland. Possiamo solo aggiungere che, a nostro avviso, il genere biografico, di cui Copeland si occupa nelle restanti pagine, non ci sembra un passo avanti nella eliminazione del problema temporale che assale Stein. Piuttosto, è una forma di “narrativa” come quella che vedremo più avanti in *Ida* a dimostrare, forse, il paradossale postulato.

Il resto del testo di Copeland si occupa delle opere autobiografiche di Stein, che sono considerate nel numero di cinque: “Two: Gertrude Stein and Her Brother” (scritta tra gli anni 1908-12, e pubblicata postuma nel 1951), *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1932), *Everybody's Autobiography* (1936), *Paris France* (1939) e *Wars I Have Seen* (1942-44). Copeland nota che *Everybody's Autobiography* è la prima ad avere il narratore in prima persona la cui identità corrisponde a quella dell'autore, ovvero dove non c'è una maschera narrativa. Riguardo al problema della componente temporale, Copeland riscontra un nesso tra la tecnica narrativa delle precedenti opere autobiografiche e ciò che avviene nella “autobiografia di tutti”, che ha come perno il seguente assunto:

everything that is happening is once more happening inside, there is no use in the outside, if you see the outside you see just what you look at and that is no longer interesting [...] everything you see is what no-

¹³³ Ibid.; la citazione da Stein è tratta da “A Transatlantic Interview”, p. 103.

body looks at and so just as so long ago everything went on inside now everything goes on inside [...].

And so the time comes when I can tell the history of my life.¹³⁴

Anche se dobbiamo aggiungere, a pochi anni di distanza, Stein precisa in *Mrs. Reynolds* che “[t]here is nothing historical about this book except the state of mind”.

La “storia” della sua vita, in realtà, Stein ce la darà nel suo senso prettamente antistorico, anzi, astorico, di vivere sempre e solo nel presente, attraverso una “durational voice” - come la definisce Copeland¹³⁵ - ovvero,

when writing appears to be continuous - without interruptions of punctuation in the time-sense of the reader - the result is that the narrator appears to be conversing with the reader. This in itself creates an appearance of “truth” in the narrator.¹³⁶

Ci sembra che Copeland oscilli tra vari ordini di problemi che la narrazione comporta; e possiamo concludere il resoconto della sua analisi della componente temporale dicendo che

[t]hroughout Stein’s experimentation in her return to the narrative form she was concerned with the way in which any author represents time, without being false to it. In her autobiographical works she concentrated on the difficulties of “remembering yourself,” and of “believing yourself,” when you have remembered. [...] The narrator plays with time concepts in these terms with phrases like, “One day it was before or after,” in

¹³⁴ C. F. Copeland, cit., p. 141. La citazione di Stein è da *Everybody’s Autobiography*, cit., p. 65. Si riscontra una certa insistenza in questo periodo (gli anni 1935-36) sul concetto di “happening inside” e “within”, espresso in più punti di *The Geographical History of America*. A proposito del “modo autobiografico” di Stein, è interessante anche notare quanto G. Thomas Couser afferma, nel suo libro *American Autobiography. The Prophetic Mode*. Amherst (Mass.): University of Massachusetts Press, 1970, p. 150-1: “[Stein] did not completely solve the problem of escaping time and memory, of writing autobiography in the complete actual present, but she did manage to subvert any conventional sense of chronology. Most of the book is chronologically arranged, but narrative sequence is interrupted by non sequiturs, digressions, and associational leaps. The content of the narrative is inescapably memories of the past, yet the reader is exposed not to a chronological sequence of static memories but to the ongoing process of reminiscing”.

¹³⁵ C. F. Copeland, cit., p. 145.

¹³⁶ Ibid.

order to draw parallel between identity and remembering: remembering is interwoven with time and both are elusive and unreliable.¹³⁷

È evidente come il problema del “ricordare” si intrecci a quello del “narrare”, e come l’immergerci - attraverso la scrittura - in questi due livelli temporali differenziati, ci procuri un “tempo differente”.

Un altro studio sul “tempo” in Stein è una PhD dissertation - del 1976, per opera di H. F. Bergmann, presso la State University of New York, Albany - dal titolo: “Gertrude Stein: Identity, Event and Time”. Questo lavoro si concentra su alcune opere di Stein che l’autrice considera significative per affrontare la trattazione del tempo, raffrontata alle nozioni di identità e evento: *The Geographical History of America* (1936), *Narration* (1934), *Lectures in America* (1935) e *Picasso* (1938). A queste affianca *Ida. A Novel* (1940), *Mrs. Reynolds* (1942) e *Tender Buttons* (1911). Prende pertanto in esame opere di “genere” diverso (critica, narrativa, poesia), prescindendo da un’analisi cronologica. Inizia la presentazione riassumendo la fortuna critica di Stein nel tempo, senza tralasciare il ruolo giocato dalla sua personalità di “cultfigure”.¹³⁸ Introduce quindi la questione di una sua possibile assimilazione al postmodernismo, riportando le voci di Ihab Hassan, Neil Schmitz e William Gass, il quale “proves to be an extremely perceptive reader of Stein”.¹³⁹ Denuncia inoltre “a serious shortage of criticism of Stein’s work”¹⁴⁰, al di là delle consuete opere biografiche, intravedendo il fatto che “the more familiar the reader becomes with her corpus, the more it can inform us about itself”.¹⁴¹

La trattazione specifica inizia con *The Geographical History of America*, dove Bergmann individua i due termini cruciali: “the human mind”, e “human nature”. Quest’ultima è la parte cui fanno capo le emozioni (fear, desire, jealousy, etc.), contrassegnata da un aspetto “non-intellectual”.¹⁴² Mentre invece “the human mind is pure abstraction, pure intellect, tinged with no shade of emotion”.¹⁴³ “Human nature”, per Stein - riporta Bergmann - “is not interesting (‘interesting’ is really

¹³⁷ C. F. Copeland, cit., p. 167-8.

¹³⁸ H. F. Bergmann. “Gertrude Stein: Identity, Event and Time”, Ph. D. dissertation. State University of New York at Albany, 1976, p. 3.

¹³⁹ H. F. Bergmann, cit., p. 12.

¹⁴⁰ H. F. Bergmann, cit., p. 5.

¹⁴¹ H. F. Bergmann, cit., p. 17.

¹⁴² H. F. Bergmann, cit., p. 18.

¹⁴³ Ibid.

another of Stein's terms, meaning 'meaningful' or 'significant')"¹⁴⁴; le due realtà "umane" non sono tra loro collegate, e delle due, solo "the human mind is the mind that writes"¹⁴⁵: il suo prodotto diventa "masterpiece", ovvero, uno di quei "works of art which have a greatness that insures their ability to endure [...] [with] no sense of purpose or utility"¹⁴⁶. Su questo aspetto, Bergmann inserisce un commento di W. C. Williams, a proposito di Stein: "[Masterpieces] exist because they came to be as something that is an end in itself and in that respect it is opposed to the business of living which is relation and necessity"¹⁴⁷. Per entrare nel vivo del tema, Bergmann afferma che

[t]he human mind and masterpieces share a common quality, which is their concern with, and the absence within them of, time, identity, and event. [...] "Time," in the sense in which it occupied Stein's thoughts and was absent from her art, is the clock time that drives people to feel necessity. It is the kind of time we mean when we say "there's never enough time" and it is the opposite of the psychological time implicit in Bergson's *durée*. There is always enough psychological time. "Identity" is the sense of ourselves as a collection of past selves, as our history. This sort of identity lives in clock time, and again is absent from Stein's art. "Event" occurs in clock time, and so again event is of no interest to the human mind or masterpieces.¹⁴⁸

Il lavoro di Bergmann sintetizza in modo competente le riflessioni critiche più pertinenti sui tre temi sopra esposti, ma sembra non aggiungere nulla di originale; alcune sue osservazioni, pur corrette, risultano un poco scontate: che *Ida*, pur trattando dell'identità, non esponga in modo diretto una sola idea sull'identità, e che *How to Write* non sia, come dice il titolo, un manuale per futuri scrittori, era naturale aspettarselo da Stein; più interessante ci appare l'osservazione che, nel caso di Stein, tale è la circolarità interna della sua opera *in toto*, da veder confluire, ad esempio, la realizzazione della "human mind" di cui parla in *The Geographical History of America* (opera di ordine saggistico-filosofico) proprio nella creazione di una "novel": *Ida. A Novel*.

¹⁴⁴ H. F. Bergmann, cit., p. 19.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ H. F. Bergmann, cit., p. 20.

Per quanto riguarda specificamente il rapporto dell'opera steiniana con la nozione di tempo, Bergmann ricostruisce le note tappe: contatto con W. James al Radcliffe College, possibile accostamento a Bergson¹⁴⁹, coinvolgimento e sviluppo idiosincratico successivo negli anni della maturità; inserisce poi una descrizione dettagliata della visione di tempo:

[t]here is the time human nature depends on, the sense of chronological continuity upon which human nature builds its idea of identity. There is the time during which a composition is composed, and there is the time within the composition itself. There is the time involved in memory, and the time involved in the beginnings, middles and ends of novels. There is the *lack* of time in masterpieces [...] and the timeliness of lesser works of art that makes them go dead after they are created. None of these times is mechanical or clock time; all are psychological, inner time.¹⁵⁰

Il "tempo", quando va a confluire nell'"identità", impedisce la creazione di "masterpieces". Solo eliminando l'identità si può tendere all'eliminazione del limite temporale. L'unico tempo concesso all'arte è il presente, bisogna eliminare l'intervento della memoria, bandire il passato. Questo processo è percorribile solo dalla "human mind", la quale rende il tempo non-tempo, lo fissa nel momento stesso in cui avviene, lo cristallizza. Bergmann sceglie interessanti brani da *The Geographical History of America*:

Any minute then is anything if there is a human mind.

Any minute is not anything if there is human nature.

But any minute is anything so then there is a human mind.

Think of how often there is not, there is not a human mind and so any minute is not anything.

Any one can see that human nature can not make any minute be anything.

[...]

¹⁴⁹ "Stein's acquaintance with Bergson is less certain. She may have attended his lectures in Paris in 1908". E poi in nota: "No biographer asserts that Stein attended Bergson's lectures, although Michael J. Hoffman assumes it." Bergmann, cit., p. 84.

¹⁵⁰ H. F. Bergmann, cit., p. 84-5.

One and one makes two but not in minutes. No never again in minutes.

That is what is the human mind.¹⁵¹

Viene messa in rilievo la capacità della “human mind” di cogliere una forma di tempo che non sia costituita dalla successione cronologica di un istante dopo l’altro (“One and one makes two but not in minutes”), ma da una presa perenne della sua essenza (“there is no going on no not in the human mind there is just staying within”).¹⁵² Questa particolare dimensione temporale è appannaggio esclusivo della “human mind”, che quindi è in grado di generare “masterpieces” e annullare il “tempo”, entrandovi dentro, anzi, diventandolo. “Human nature”, al contrario, poiché usa il “remembering”

is incapable of making something meaningful of any minute - it is always turning the present into the past.¹⁵³

Secondo Stein, infatti, continua a riportare Bergmann,

[t]he human mind has nothing to do with time since it is within and in within enough has nothing to do with anything.¹⁵⁴

Bergmann, nel 1976, evidenzia acutamente questi brani da *The Geographical History of America*. Oggi non possiamo non riscontrare in questi passaggi steiniani delle concomitanze con il pensiero heideggeriano, in particolare con la nozione di *Dasein*, che può costituire l’oggetto di un’indagine più approfondita.

Per concludere questa sezione riguardante le opere critiche che hanno per oggetto il tempo in Stein, non rinveniamo altre monografie che trattino diffusamente la nozione di tempo. Fuor di dubbio, ogni successivo studio su Stein affronta in modo più o meno circostanziato la tematica temporale; né altrimenti potrebbe essere, tanto ci sembra essere questo, nel testo primario steiniano, un filo conduttore non solo resistente e ricorrente, ma anche diramato. I pronunciamenti di Stein

¹⁵¹ GS, *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to The Human Mind*. (1936). cit., cit. da Bergmann, p. 88.

¹⁵² H. F. Bergmann, cit., p. 90; le citazioni tra parentesi sono tratte da Stein, *The Geographical History of America*.

¹⁵³ H. F. Bergmann, cit., p. 89.

¹⁵⁴ H. F. Bergmann, cit., p. 91. La citazione steiniana è di nuovo tratta da *The Geographical History of America*.

sul tempo sono molteplici e tutti di grande interesse; ne consegue che ogni critico, pur focalizzandosi su altri aspetti, non può prescindere dal considerare la problematica temporale che i pronunciamenti steiniani sollevano. Nelle monografie che sono apparse negli anni novanta: ci riferiamo al testo di Lisa Ruddick (*Reading Stein: Body, Text, Gnosis*. 1990), già citato; a *Gertrude Stein* (1992) di Jane Palatini Bowers (anche questo già citato, e che sarà oggetto di analisi nella parte riguardante la poetica del tempo); e nelle opere di più recente pubblicazione¹⁵⁵ - come *Gertrude Stein. Writer and Thinker* (2000) di Claudia Franken, o *Gertrude Stein, Modernism and the Problem of "Genius"* (2000) di Barbara Will, l'emergenza dell'enigma temporale in Stein è lampante. Stein, crediamo, esponendo il suo pensiero, e attuandolo nella sua scrittura, suscita spontaneamente una miriade di interrogativi sulla nozione di tempo, che pertengono sia la sfera di ordine filosofico-estetico, che quella poetica, in quanto la sua stessa arte si genera da una riflessione annidata negli incavi di una visione della conoscenza concepita quale "something to get by getting", ovvero, dove è il processo a trionfare. Di questo tratteremo più dettagliatamente nel Cap. 3, dedicato alla poetica del tempo. Ora, qui di seguito, ci preme spiegare e giustificare la scelta del titolo del presente studio.

¹⁵⁵ Tra queste va citata anche la rivista monografica on-line *time-sense*, interamente dedicata in ogni suo numero a questioni steiniane.

2. Gertrude Stein *in T/tempo*

2.1. “A different tempo”: la differenza del tempo

*Everything being alike everything naturally everything is different
simply different naturally simply different.*

(Gertrude Stein, “Composition As Explanation”, 1926)

*But supposing one did see anything and there was time enough time
did not make any difference because there is always time enough [...]
that is what time is. I then no longer was worrying about time but I
just stopped going on.*

(Gertrude Stein, *The Geographical History of America*, 1936)

We can only guess whether the calendar had an influence on her.

(W. Gass, “Introduction” to *The Geographical
History of America*, 1973)

Gertrude Stein *in T/tempo*. Con la polisemia che l’espressione include, e con lo slash, nelle due lingue. In americano, *tempo*, come sinonimo di: time, timing, tempo, rhythm, duration, speed, momentum; in italiano, *tempo*, definito come: spazio indefinito nel quale si verifica l’inarrestabile fluire degli eventi, dei fenomeni e delle esistenze; durata globale del fluire delle cose; successione di istanti irreversibile e senza limiti; porzione limitata di una durata complessiva; ma anche: unità ritmica; ogni movimento di cui si compone un’azione; ciascuna delle fasi di un ciclo; ripartizione; scansione; e poi: in una successione cronologica di eventi, punto rintracciabile e distinguibile rispetto a un “prima” e un “dopo”...¹ Nello iato tra le due lingue, la tendenza nell’americano ad acquisire

¹ Definizioni tratte da *Il Nuovo Zingarelli*. Bologna: Zanichelli, 1988.

la parola d'origine italiana con un connotato musicale: "tempo" = "the speed at which an event happens, or a piece of music is played".²

Inoltre: la preposizione "in" unita al termine "tempo", in entrambe le lingue, *in + tempo*, viene a configurare una collocazione, temporale e spaziale, un inserimento all'interno di ciascuno dei significati sopra descritti; e inoltre, in italiano, si presta a consegnare le valenze aggiuntive di: tempestività, tempismo, opportunità ("in tempo" = "appena in tempo", "al momento giusto", "finalmente").

Se sommiano le varie sfumature semantiche che la parola *tempo* ha in inglese con quelle che assume in italiano - ivi comprese quelle dell'espressione *in tempo* - si vedrà come già, senza volerlo, abbiamo intrattenuto, delucidando il titolo, alcuni degli argomenti consoni a Gertrude Stein: la polisemia, la molteplicità, l'ambiguità, la multireferenzialità, l'indeterminatezza linguistica.

Ma non è di ciò che principalmente questo studio vuol trattare - ovvero dello sperimentalismo, della ricchezza, del virtuosismo, in definitiva della *jouissance*³ linguistica che GS, grande performer⁴ della lingua, produce (anche se tale aspetto - così qualificante di Stein - verrà affrontato implicitamente); prima di tutto, in questo *in tempo*, noi aspiriamo a trattare la presenza della componente temporale rinvenibile nell'opera di Stein, secondo i vari significati che la polisemica parola *tempo* assume nelle due lingue, con in aggiunta, il senso di *Tempo* - con la "T" maiuscola - al quale conferiamo il valore di "tempo ontologico". Una Gertrude Stein *in tempo*, che possa portarci a Gertrude Stein *in Tempo*.

² Dal *Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

³ Con questo termine barthesiano Marianne DeKoven qualifica lo sperimentalismo linguistico di Gertrude Stein (in particolare quello di *Tender Buttons*) in *A Different Language: Gertrude's Stein Experimental Writing*, cit., p. 76: "[Gertrude Stein's language] functions anti-patriarchally: as presymbolic *jouissance* and as irreducibly multiple, fragmented, open-ended articulation of lexical meaning". Anche Lisa Ruddick, nel suo testo *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990, attiva un dibattito a proposito della questione contenuto-forma nello sperimentalismo linguistico di Stein. Interessante notare come sia DeKoven che Ruddick tengano presente nel loro approccio a Stein la visione delle teoriche francesi della *différance*: Kristeva, Cixous e Irigaray. Il riferimento al presimbolismo è derivato da Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique* (1974).

⁴ Sostenitrice di queste tesi, ovvero che Gertrude Stein sia in continua *performance* con la lingua, è Jane Palatini Bowers, che nella sua monografia *Gertrude Stein*, cit., dedica ampio spazio a questo aspetto. Palatini Bowers parla esplicitamente di Stein come "performing with language" (p. 86), tant'è vero che "we can follow Gertrude Stein's original process of composition" (p. 100), come vedremo nella parte successiva.

Ciò presuppone un'analisi nell'ambito di una dimensione filosofica che non sarà trattata frontalmente, ma nella marginalità degli interstizi derivanti dalla sovrapposizione dei due ambiti (letteratura e filosofia).

Infatti uno dei più pregiati lasciti di Stein è stato quello di averci insegnato a definire e creare la realtà attraverso la lingua. E ad essere complicati nella semplicità, ovvero semplici nella complicatezza, come dice a Robert Bartlett Haas nel 1946: "I like a thing simple but it must be simple through complication"; ed ad includere, accorpate, piuttosto che a separare, ma anche ad analizzare (know) per poter capire (understand)⁵.

Se abbiamo scelto questo titolo, è perché ne abbiamo prediletto il suo formarsi per l'attrazione verso la forza edificante (nella doppia accezione del termine) delle parole. La cifra inconfondibile di GS che diventa un distintivo, un'appartenenza, un marchio indelebile: chi fa Stein è di Stein. È una forma non di possessione, ma di reciproca appartenenza, di riconoscibilità, di circolarità interna, una sorta di circolo magico.⁶

In uno studio che si occupa di Gertrude Stein *in tempo*, si può iniziare dalla fine e procedere a ritroso. Ma la fine coincide con l'inizio, perché tutto è cominciato da *The Mother of Us All*, o meglio, dalla Madre che assume le specie del Padre.⁷ E se a Adamo fu concesso il privilegio del *naming*⁸, a Eva, o Lilith, la ribelle, non rimaneva che procurarsi la libertà d'eliminarlo.⁹ Gertrude Stein si avvale di questa seconda *chance*.

⁵ Secondo Stein esiste una distinzione ben precisa, perché "knowing" presuppone il legame con la memoria, che va eliminata dai processi di pensiero, mentre "understanding" enfatizza l'aspetto temporale della continua contemporaneità dell'atto mentale rispetto a un dato oggetto e/o evento.

⁶ Una delle opere biografiche più suggestive su Gertrude Stein, di J. R. Mellow, si intitola appunto *The Charmed Circle. Gertrude Stein and Company*. New York: Praeger, 1974.

⁷ Abbiamo già accennato all'aspetto "antipatriarcale" rinvenibile o interpretabile nell'opera di Stein. L'individuazione dell'"anti-canon" e "anti-patricarchy" è stata una tendenza assai diffusa della critica steiniana dalla metà degli anni ottanta in su, come abbiamo visto nella parte precedente. Sul primo aspetto ricordiamo gli interventi di Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder* (1996), e Charles Altieri, "An Ideal and Idea of a Literary Canon". *Critical Inquiry* (1983); dal secondo principalmente è ispirata Lisa Ruddick, in *Reading Stein. Body, Text, Gnosis* (1990), cit.

⁸ "It was the primordial Adam to whom God gave the power of naming", dice Susan Howe in "Armantrout", 211. L'aspetto del "naming" è centrale alla tematica steiniana. Per quanto riguarda la sua incidenza nell'ambito della dimensione temporale, Palatini Bowers precisa che "[Stein] discovered that language could do other things besides name, describe and report. It could, for instance, embody rhythms - the rhythms of personality, of conversation, of human action and interaction" (cit., p. 35).

⁹ Ecco perché Gertrude Stein appositamente scrive *mater-piece* invece che *master-piece*. Sul rapporto con la figura paterna, e le conseguenze sulla sua scrittura, unitamente

[S]he voices new feelings of joy and power. For to see patriarchy as an imposition rather than as the natural state of things is to begin to define a world beyond it. Stein thinks of herself as slipping through a crack in patriarchy, “mov[ing] South” to find a zone within which “fathers are dead”. [...] Stein develops [...] a set of sophisticated ideas about the play of drive in language. She thinks of herself as uncovering a **mother tongue**; in uncanny anticipation of the ideas of Hélène Cixous, Luce Irigaray, and particularly Julia Kristeva, she comes to see woman or mother as an axis within language.¹⁰ (neretto mio)

I toni biblici, dell’opera e delle citazioni, corrispondono all’ampio respiro che GS attribuisce al termine di *T/tempo* e alla relativa trattazione di esso nel suo testo. In più casi fa riferimento alla facoltà data in principio di denominare le cose; ma anche al ruolo dei nomi nella nostra esistenza/essenza:

[a] noun is a name of anything, why after a thing is named write about it. A name is adequate or it is not. If it is adequate then why go on calling it, if it is not then calling it by its name does no good.¹¹

Cominciare dalla Genesi, e dalla genesi del tempo, per parlare del *T/tempo*, sembra *adeguato*, per usare l’aggettivo stesso usato da Stein. Anche Derrida, nel suo “The Animal That Therefore I Am (More to Follow)”¹² si rifà alla Genesi per andare alla ricerca dell’identità e particolarità umana.¹³ In ogni caso, afferma Ruddick che

all’influenza di William James, interpretate psicoanaliticamente, vedi Lisa Ruddick, cit., in particolare il capitolo su “Melanctha”: “The Costs of Mind-Wandering”, cit., pp. 12-54. Riguardo il termine decostruito, *mater-piece*, cfr. Herwig Friedl, “Ontography and Ontology: Gertrude Stein Writing and Thinking”. *Amerikastudien*. 41:4 (1996), p. 590.

¹⁰ L. Ruddick, cit., p. 3.

¹¹ GS, “Poetry and Grammar”, *Lectures in America*, cit., p. 210. È interessante notare la coincidenza con quanto William Wasserstrom conclude, a proposito del “nome” più famoso di Stein, ovvero la rosa. A riferircene è Salvatore Marano nella sua monografia su Stein, *La rosa senza perché*. *Gertrude Stein e la scrittura*, cit.: “Inizìo con: sorse (*arose*) -- il mondo. In principio sorse: fu una rosa (*a rose*). Verbo e nome a un tempo. ‘Una rosa è una rosa è una rosa è una rosa’. Sorse (verbo) è. La civiltà è sorta e si è oggettivata simultaneamente e istantaneamente in un nome: una rosa. Una rosa è. Dal principio, dunque, la lingua e la civiltà pulsano con l’eterno battito e lo sfogliarsi della vita: sorse, è; sorse, è, sorse, è: sorse”. [William Wasserstrom, “The Sursymamericubalism of Gertrude Stein”. *Twentieth Century Literature*. 21 (February 1975), p. 100. Traduzione di S. Marano, cit., p. 51].

¹² Questo saggio è la prima parte di una conferenza di dieci ore che Derrida diede al terzo seminario di Cerisy-la-Salle nel luglio 1997, per parlare del suo lavoro. Il titolo del seminario era “L’Animal autobiographique” ed il saggio appare ora pubblicato in *Critical Inquiry*. 28:2 (Winter 2002): 369-418.

¹³ “[...] the gaze called animal offers to my sight the abyssal limit of the human: the

Stein's precursor text is the Bible: she contests and corrects that text, unlocking within its patriarchal symbols a suppressed, woman-affirming story. In so doing, she defines herself artistically against Western ontology in a way that has parallels in certain alternative strands of historical Christianity itself, notably in the gnosticism of the early Christian era and in medieval mysticism. Yet Stein's gnostic vision has no clear source; it is her own brilliant creation, the expression of a spirituality that had been lurking deep beneath the surface of her earlier works.¹⁴

Come si nota, Ruddick attribuisce all'insofferenza verso il sistema linguistico ereditato, e alla conseguente ricerca di innovazione, un connotato gnostico e ontologico. È in queste sacche di interpretabilità che la nostra ipotesi di una pervasiva presenza (più o meno consapevole, più o meno voluta) della componente temporale - quale *trait d'union* di tutta l'opera steiniana - si annida e si radica con irresistibile attrazione.

GS dichiara in più occasioni di voler essere "historical"¹⁵ - legando a quest'affermazione l'intima convinzione d'essere un "genio": il come diventarci si lega strettamente al farsi della sua opera. Sarà lo slancio, per certi versi "eroico"¹⁶, in qualche modo implicito nell'intento appena di-

inhuman or the ahuman, the ends of man, that is to say the bordercrossing from which vantage man dares to announce himself to himself, thereby calling himself by the name he believes he gives himself. And in these moments of nakedness, under the gaze of the animal, everything can happen to me, I am like a child ready for the apocalypse". (J. Derrida, cit., p. 381).

¹⁴ L. Ruddick, cit., p. 3.

¹⁵ Queste autoaffermazioni sono importanti proprio perché denunciano tutta la portata ideologica e rivoluzionaria dell'operazione attuata da Gertrude Stein. Dalle citazioni in cui si definisce per bocca di Alice "uno dei tre geni del ventesimo secolo" (gli altri due sono Picasso e Whitehead, v. *The Autobiography of Alice B. Toklas*) o l'unico autore ad aver attuato nel '900 "a literary thinking" (come dice in *The Geographical History of America*), possiamo comprendere quanto sostegno e impegno, quanto autoconvincimento, Stein chiedesse a se stessa per procedere nella sua evoluzione artistica. La critica femminista naturalmente ha legato questa operazione di costruzione del sé artistico a quella di strutturazione dell'identità sessuale. Riguardo la convinzione di Stein di essere - e avere la responsabilità di - un genio, cfr. Barbara Will, *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*, cit.

¹⁶ "According to the traditional view of the hero, both men and women dissociate themselves from the mother at the beginning of the heroic quest. The traditional quest is a search for the father, who will initiate the hero into the world. Through the discovery of the father, the hero finds an appropriate identity and place in society. During the quest, the male hero is to develop his father's positive qualities - autonomy, courage, intelligence, independence, and self-control - so that he can replace his father as 'master of the world.' [...] The female, however, is not expected to develop the father's qualities. Her task is to learn to sublimate her desire for autonomy and growth and to find identity through her relationship with a man." C.

chiarato, a collocare GS all'origine del *T/empo*: non solo per quanto riguarda la sua operazione di montaggio e smontaggio della lingua e, con essa, dell'esistente; ma anche per la sua aspirazione a collocarsi dentro, contro e oltre il *T/empo*. Avvia in sé una "genesi" *sui generis* ricca di conseguenze per chi la studia oggi. Senza esplicita volontà, ma irrefrenabile impeto¹⁷, finisce coll'anticipare l'assunto wittgen-steiniano di un'esistenza possibile solo nella lingua, ed insieme a questo, la stessa - sebbene mai apertamente espressa - convinzione, interpretabile secondo i pronunciamenti di Heidegger, di una non possibile entità esistente al di là o al di fuori del tempo. Infatti, in qualche modo, per parlare dell'esistente, ci si deve necessariamente rifare alla postulata possibilità di un "essere" o "esser-ci" (*Sein, Dasein*) nella lingua (*giuochi linguistici*) e nel tempo (*Sein und Zeit*). Implicitamente questo ci riporta alla genesi, o Genesi. O comunque a toni e temi biblici: "[...] to recall a scene of name-calling, beginning at the beginning, namely in Genesis".¹⁸ "Man called all the animals by their names" (Gen. 2:20). Questa è una facoltà data all'umanità all'inizio dei tempi. GS decide di avvalersi di quella opposta, di togliere i nomi, e casomai, di stabilirne di nuovi secondo nuove leggi, antipatriarcalmente concepite.¹⁹

È nel decennio che va dagli anni '30 ai '40, e in particolare subito dopo l'*Autobiografia di Alice B. Toklas* (1932) - opera il cui successo metterà a dura prova la nozione, coscienza e collocazione di identità dell'autrice, causando sostanziali sconvolgimenti - che, a nostro avviso - attraverso una serie di opere che intrinsecamente approdano a snodi di pensiero di tipo filosofico, quali *How to Write* (1931), *Lectures in America* (1935), *Narration* (1935), *The Geographical History of America or the Relation of Human Nature to the Human Mind* (1936), *Everybody's Autobiography* (1937), *What Are Master-Pieces and Why There Are So Few of Them* (1940), *Ida, a Novel* (1941), etc. - è in questi anni, dunque, che Stein elabora una con-

Pearson, K. Pope. (Eds.). *The Female Hero in American and British Literature*. New York and London: R. R. Bowker, 1981, p. 177.

¹⁷ È più volte menzionata da Palatini Bowers - nella sua citata monografia - la parola *momentum*, nel suo significato di "quantità di moto, velocità, impeto slancio", a proposito dell'energia innovativa insita nell'operazione di decostruzione e ricomposizione linguistica messa in atto da Gertrude Stein. Lo stesso termine *momentum* lo si riscontra frequentemente anche in Lisa Ruddick, cit.

¹⁸ J. Derrida, cit., p. 383.

¹⁹ Quantomeno, questa sembra essere la posizione espressa dalla critica steiniana di impronta femminista. Cfr. sull'antipatriarcalità di Stein Lisa Ruddick, *Reading Stein: Body, Text, Gnosis*, cit., in particolare i capitoli: "The Making of Americans: Modernism and Patricide" e "G.M.P. and Others: South to the Mother".

sapevole e idiosincratice articolazione della nozione di tempo, legata al farsi, all'avvenire della composizione, ma anche legata all'essere o esserci (lo *Zeit und Sein* e *Dasein* di heideggeriana istanza, come si ipotizzava poc'anzi). La differenza con le opere precedenti, dove ugualmente è rinvenibile la presenza di una tessitura ed un impianto temporale - ciò che Palatini Bowers, abbiamo visto, definisce "process poetics" - è, secondo noi, il grado di consapevolezza e/o enfasi da parte di Stein di tale presenza. Concordiamo con il fatto che la problematica del tempo sin dall'inizio percorre l'opera steiniana, esprimendosi principalmente attraverso gli espedienti del "continuous present" e della "repetition" - già riscontrabile a partire da *Three Lives* (1904-5) - che, a loro volta, si raccordano con le riflessioni teoriche degli anni di studio al Radcliffe College, sotto la guida di W. James e dei suoi *Principles of Psychology* (1890). Quando Gertrude pubblica negli annali di psicologia dell'Università di Harvard i risultati delle sue ricerche di psicologia sperimentale, "Normal Motor Automatism" (1896) e "Cultivated Motor Automatism" (1898)²⁰, c'è già in lei il destino, forse il talento, di indagatrice della mente umana.

2.2. Tempo, tempo, tempo: in *T/tempo*

*What is the difference between accident and coincidence.
An accident is when a thing happens. A coincidence is when a thing
is going to happen and does.*

(Gertrude Stein, *Henry James*, 1932-33)

Il termine *tempo*, come la sua scrittura in corsivo indica, è una citazione. La sua provenienza è un saggio di GS, "Plays"²¹, premesso alla raccolta *Last Operas and Plays*. Qui Stein affronta il complesso aspetto di quel "different tempo"²² intercorrente tra l'opera drammatica e la sua performance, tra l'autore e l'audience, e i rispettivi differenziati livelli temporali che si istaurano (composizione, rappresentazione, fruizio-

²⁰ Di questi due studi, unanimamente ritenuti l'origine della sua tecnica e poetica compositiva, approfondisce il carattere tematico e metodologico B. Will, cit., nel capitolo intitolato "In Search of a Subject", pp. 21-43.

²¹ Scritto come conferenza nel 1935, un anno dopo aver visto la prima rappresentazione di *Four Saints in Three Acts* (Hartford, Conn.) nel 1934, il saggio non venne pubblicato fino all'edizione del 1949 di *Last Operas and Plays*. Noi l'abbiamo tratto dall'edizione del 1995: *Last Operas and Plays* (Ed. Carl Van Vechten, Intr. Bonnie Marranca). Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1995.

²² GS, "Plays", cit., p. xxx.

ne, ritmo interno, ritmo esterno). Una sorta di “different tempo” che, causato da ineludibili condizioni oggettive - tempi e luoghi diversi, distinti soggetti percipienti - finisce coll’assumere valenze emotive e psicologiche, tali da procurare una certa *nervousness*:²³

was I then already bothered bothered about the different tempo there is in the play and in yourself and your emotion in having the play go on in front of you. I think I may say I may say I know what I was already troubled by this in that my first experience at a play. The thing seen and the emotion did not go on together.²⁴

Stein paragona il sincopato (“different tempo”) che si stabilisce tra pubblico e opera a quello che si genera nelle jazz bands che producono una

difference in tempo between anybody and everybody including all those doing it and all those hearing and seeing it. In the theatre of course this difference in tempo is less violent but still it is there and it does make anybody nervous.²⁵

Poiché Stein aveva già individuato il “ritmo”, ovvero il “tempo”, della personalità di ognuno quale tratto distintivo dell’essenza individuale, nell’incontro temporale degli eventuali due tempi separati dei soggetti in questione, aveva riscontrato che poteva avvenire o meno la realizzazione di una com-prensione reciproca. È in parte ciò che vediamo succedere, o non succedere, tra Adele ed Helen, Melanctha e Jeff, Ida e i suoi quattro mariti e altri svariati partner. Similmente era avvenuto tra Gertrude e Leo, il fratello, da cui presto si dissocia, una volta incontrata Alice; o magari come era accaduto con Picasso, con il quale trascorre tanto tempo, immobile a posare, parlare, pensare, nello studio di Montmatre. Per Stein la gente si incontra e si unisce in base al “tempo”. Se c’è un “different tempo”, viene a crearsi una barriera, una soglia che separa, e innervosisce; come a teatro fa “the curtain”²⁶:

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Non a caso uno dei primi “plays” che GS compone si intitola appunto “A Curtain Raiser”, cioè, colui che elimina la separazione. Su questo lavoro teatrale cfr. M. Morbiducci, “Dramatic Madame Stein”, in *Telling the Stories of America. History, Literature, and the Arts*. (Eds. A. Clericuzio, A. Goldoni, A. Mariani). Proceedings of the XIV Biennial Conference AISNA, Facoltà di Lingue, Pescara, Università “Gabriele D’Annunzio”, Oct. 23-25, 1997, pp. 231-9.

at the theatre there is the curtain and the curtain already makes one feel that one is not going to have the same tempo as the thing that is there behind the curtain. The emotion of you on one side of the curtain and what is on the other side of the curtain are not going to be going on together. One will always be behind or in front of the other.²⁷

Stein - l'abbiamo già visto - considera l'opera d'arte come un ente che ha il suo tempo intrinseco, "inside" e "within"; essa esiste di per sé, con il tempo che, tra le mani dell'autore, le si genera dentro; perché ne avvenga la comprensione è fondamentale che si crei l'unisono o la compenetrazione dei tempi tra i soggetti coinvolti. Qualcosa di simile avviene tra il lettore e lo scrittore, come vedremo.

Then also beside the curtain there is the audience and the fact that they are or will be or will not be in the way when the curtain goes up that too makes for nervousness and nervousness is the certain proof that the emotion of the one seeing and the emotion of the thing seen do not progress together.²⁸

Viene attribuito un tempo - e un'emozione - sia a "the thing seen" che a "the one seeing"; essi hanno pari diritto, e opportunità, di poter acquisire un ritmo di esistenza; per questo "the business of Art is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to express that complete actual present", come abbiamo visto, dove per "actual present" non si intende tanto la contemporaneità, quanto il momento *hic et nunc*, il pulsare della vita, il suo vibrarci tra le mani come la corda tesa di uno strumento, il suo ritmo, che è trasmissibile solo se il linguaggio da cui è veicolato dobbiamo smontarlo, decostruirlo, per capirlo, e farlo nostro, renderlo pertanto "il nostro" "*T/tempo*".

Nel testo appena citato, appare chiaro che a procurare *nervousness* sia soprattutto la differenza intercorrente tra i diversi ordini di temporalità, "a different *tempo*", appunto:

[n]ervousness consists in needing to go faster or to go slower so as to get together. It is that that makes anybody feel nervous.²⁹

Il riferimento a "to go faster or to go slower so as to get together" introduce la sfumatura temporale del "pacing" che contribuisce a de-

²⁷ GS, "Plays", cit., p. xxx.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

finire un “tempo” o “rhythm” più o meno differenziato; stiamo indubbiamente trattando una nozione di tempo con connotati musicali, di cui Stein ci ha dato prove di maestria, come vedremo più avanti.³⁰

Analizzato brevemente questo brano, abbiamo, tuttavia, motivo di credere che il *tempo* che ha o fa la *differenza* non è soltanto quello che incorpora il ritmo temporale di un evento, ma anche e principalmente quel “tempo” che la parola *time* trasmette, appannaggio della *human mind* (e non della “human nature”), che può arrivare a costituire *l’entity* piuttosto che *l’identity*, così come viene espresso in *The Geographical History of America*:

The human mind is.³¹

Any minute then is anything if there is a human mind.³²

That is what is the human mind. There is nothing in it about minutes.³³

La “human mind” è, ed è nel “tempo”, non perché ne sia posseduta, bensì perché lo ha e lo è. Questo genera una forma di identità che GS chiama “entità”, poiché essa è. Il tempo di questa entità è immobile, fisso, un non-tempo, forse l’eternità. È comunque un tempo che non va riempito di nulla, perché è già pieno di tutto. È tutto in se stesso, auto-sufficiente. A questo tipo di “tempo” si deve avvicinare il tempo che è proprio dell’opera d’arte.

I have been told that I have always been nervous and unoccupied, that I have never cared to fill my time with the things that fill it [...] any one that has a human mind does that, does nothing to fill it.³⁴

Abbiamo fin qui raccolto alcune delle suggestioni di significato che la parola “tempo”, nelle due lingue, suscita: - il “tempo ritmato” (*tempo*), quel “rhythm of anybody’s personality” o “rhythm of the visibile

³⁰ Possiamo anticipare che W. Gass nella sua “Introduzione” a *The Geographical History of America* (1936), cit., pp. 3-42, afferma che “GS had a wonderful ear” (p. 32), evidenziando la peculiarità di Stein nel trattare la musicalità e componibilità su basi sonore della lingua.

³¹ GS, *The Geographical History of America*, cit., p. 60.

³² GS, *The Geographical History of America*, cit., p. 67.

³³ Ibid.

³⁴ GS, *The Geographical History of America*, cit., p. 81.

world"³⁵, che costituisce il nucleo attorno a cui si costruiscono tante composizioni e figure steiniane; - il "tempo ontologico" (*time*), il valore primario dell'opera d'arte la quale, per esistere e resistere, deve non includerlo, ma generarlo, per poi annullarlo - come abbiamo visto. Quindi, possiamo dire che "*tempo*": - è un termine mediato dall'italiano; - appartiene al gergo musicale; - assume in lingua inglese valenze nell'ambito semantico del "ritmo" e "movimento", con sinonimi che vanno dall'"unisono, orchestrazione, armonia", fino a "contrappunto, cadenza, sospensione"³⁶; emerge l'ipotesi che per GS *tempo* stia ad indicare una categoria temporale più ampia e sfaccettata di quella indicata dalla parola *time*, non solo per il suo significato - nel senso etimologico e letterale - ma anche per il percorso che indica - in senso metodologico e conoscitivo: ovvero nel "*tempo*" c'è una via per l'acquisizione di quel pulsare dell'esistenza, che è possibile e auspicabile che l'autore sappia cogliere nel farsi della sua opera. Il "*tempo*" così diventerebbe una categoria pervasiva, osservabile, immancabilmente presente, ma mai afferrabile "una volta per tutte", se non soltanto per "*ripetuti tentativi*", "again and again and again", attraverso l'esperienza coscientizzata.

A fronte dell'italiano "*tempo*", pertanto, intendiamo assumere in inglese i seguenti significati:

Italiano	Inglese
	1. rhythm
	2. time
T/tempo=	3. temporality
	4. <i>tempo</i>
	5. <i>Tempo</i>

Ove non ci sembra necessario spiegare i primi tre assunti, per il valore 4. e 5. è opportuno chiarire che: per l'accezione 4., corrispondente alla grafia inglese *tempo*, si intende una combinazione dei valori espressi nei punti 1. e 2.; per l'accezione 5., corrispondente alla grafia inglese

³⁵ Indiscutibile è che in *The Autobiography of Alice B. Toklas*, GS, parlando degli anni 1910-14, del suo soggiorno in Spagna, fa dire per voce di Alice: "[I]t was there and at that time that Gertrude Stein's style gradually changed. She says hitherto she had been interested only in the insides of people, their character and what went on inside them, it was during that summer that she first felt a desire to express *the rhythm of the visible world* [italics mine]", cit., p.130.

³⁶ V. *Roget's Thesaurus*. Harmondsworth, Middx.: Penguin, 1974, # 410.

Tempo, si intende una combinazione dei valori espressi nei punti 1., 2., 3. simultaneamente, ovvero un valore filosofico-esistenziale più vasto.

2.3. *T/tempo*: rhythm

*It is all a rhythm [...].
The rhythm which projects
from itself continuity [...]*

(Robert Creeley, "The Rhythm", 1967)

*Da. Da. Da da.
Where is the song-
What's wrong
With life*

*Ever. More?
Or less -*

(Robert Creeley, "So there", 1978)

*Saints and their singing.
Saints and singing do not come to this as an ending.
Saints and singing. Read me by repetition. Saints and singing
and a mission and an addition.
Saints and singing and the petition. The petition for a repetition.
Saints and singing and their singing.
Saints and singing and their singing.
Saints and singing and winning and.
Do not repeat yourself.*

(GS, *Four Saints in Three Acts*, 1927)

Riferendosi al brano in epigrafe, tratto da "Four Saints in Three Acts", in *Operas and Plays*, Donald Sutherland commenta:

it proceeds as an activity in time instead of heaping festoons of qualifications upon the subject [...] it repeats and rhymes, making an insistence and prolongation within the present thinking to sustain it to realization, like a trilled note in music.³⁷

L'aspetto sonoro-musicale viene evidenziato dalle rime, le ripetizioni, le note trillate; l'aspetto temporale, dall'"activity in time", l'"insistence" e la "prolongation within the present thinking": tempo e *tempo* si congiungono.

³⁷ D. Sutherland. *Gertrude Stein. A Biography of Her Work*. New Haven: Yale University Press. 1951, p. 19.

In “Gertrude Stein: L’indifferenza”³⁸, propone Nadia Fusini di rinvenire nell’autrice un

ritmo nel senso ritrovato da Benveniste, come “la forma del movimento”, la “fermezza perpetuamente scorrente delle cose”. Forma e composizione si stringono nell’idea di ritmo inteso come configurazione provvisoria: condividono lo stesso proteico destino di apprestare allo scorrere del tempo una sistemazione mobile, elastica, anch’essa soggetta al mutamento, che si sostiene come struttura grazie al ritorno, nella variazione, del medesimo. Grazie cioè a quel concetto-chiave nella Stein che è la ripetizione. [...] È ancora *il tutti e nessuno* che si toccano e toccandosi scrivono l’enigma dell’uomo contemporaneo. A decifrare il quale Stein ci insegna, prima di molti attuali post-modernisti, regalandoci questo pensiero: per trovare la cosa contemporanea bisogna riportarsi, come fece Picasso, al “barbarico” o all’“elementare” [...].³⁹

GS trova nell’aspetto ritmico-musicale del linguaggio quell’aspetto elementare che possa ridare la realtà di cosa alla parola. La ripetizione fornisce quel fraseggio alla partitura del testo - quella pennellata nella tela dell’esistenza - che viene a costituirne forma e essenza; la realtà si modula nella temporalità e nella ritmicità della lingua, lingua pensata, parlata e scritta; in essa ha un suo ritmo, un suo “tempo”:

per Gertrude Stein, *the most profound need* sarà, in rapporto alla scrittura, di mantenere mimeticamente questo ritmo.⁴⁰

L’operazione di creare un “tempo” che sia ritmo musicale, attraverso la lingua, secondo eminenti critici, le riesce egregiamente:

the rhythms, the rhymes, the heavy monosyllabic beat, the skilful rearrangement of normal order, the carefully controlled pace, the running on [...] in the history of language no one had written like this before.⁴¹

Con le sue stesse parole, Stein ammette:

it does not make any difference to me what language I hear, I don’t hear a language, I hear tones of voice and rhythms [...].⁴²

³⁸ N. Fusini, “Gertrude Stein: L’indifferenza”. *Nomi*. Milano: Feltrinelli, 1986, pp. 115-42.

³⁹ N. Fusini, cit., p. 126-7.

⁴⁰ N. Fusini, cit., p. 120.

⁴¹ W. Gass, cit., p. 19.

⁴² GS, *AABT*, cit., p. 77.

L'attenzione al ritmo è colta anche da Sherwood Anderson che riconosce:

[s]he is laying word against word, relating sound to sound, feeling for the taste, the smell, the rhythm of the individual word [...].⁴³

Ma anche Thornton Wilder, nella sua "Introduzione" all'edizione di *Narration* del 1935, afferma che

[t]he highly individual idiom in which [these lectures] are written reposes upon an unerring ear for musical cadence [...].⁴⁴

E persino Eliot, nel recensire "Composition As Explanation" per *The Nation and Athaeneum* nel 1927, sebbene non ritenga che il lavoro di Stein stia "migliorando", ne apprezza la qualità ritmica:

her work is not improving, it is not amusing, it is not interesting, it is not good for one's mind. But its rhythms have a peculiar hypnotic power not met before. It has a kinship with the saxophone.⁴⁵

Non manca anche l'apprezzamento di Cesare Pavese che per primo introdusse l'opera di Stein al pubblico italiano, traducendo *Three Lives*:

[q]ueste *Tre esistenze* sono soprattutto la scoperta di un linguaggio, di un ritmo fantastico, che tende a diventare esso stesso argomento del racconto.⁴⁶

Se consideriamo la composizione del testo steiniano alla luce dell'aspetto ritmico-musicale, si può intendere la sillaba come unità di ritmo e suono, e le parole, composte di sillabe, misure più estese (successivamente Stein preciserà che la scansione più consona a trasmettere "l'emozione" è il paragrafo). È utile ricordare gli studi sperimentali di psicologia che Stein seguì ad Harvard; Donald Sutherland riporta di un esperimento condotto da W. G. Smith - collega di corso - che aveva tra i soggetti osservati uno chiamato *St*; ne segue la descrizione:

⁴³ Cit. da Carl Van Vechten, Intr. *Selected Writings of Gertrude Stein*. New York: Random House, 1945, p. xi.

⁴⁴ T. Wilder, "Introduction". Gertrude Stein. *Narration*. Chicago: The University of Chicago Press, 1935, p. v.

⁴⁵ Queste parole di Eliot sono riportate da B. Will, cit., p. 103.

⁴⁶ C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*. Einaudi: Torino, 1953, p. 174.

Series of syllables were printed on slips of paper [...]. In each series there were ten syllables forming one line; in each syllable there were three letters, the vowel being in the middle. Syllables which were too harsh in sound [...] were rejected. No two successive syllables were allowed to have the same vowel, and the same consonant could recur only after several others had intervened. [...] The subject [...] was required to read the series aloud, one syllable after the other, at a rate determined by a metronome standing near him. The object of introducing the metronome was to assure that the subject should, as far as possible, give the same time and attention to each syllable. Where a series had to be repeated several times the subject made a pause of two beats each time he came to an end, and then began the repetition again. The shutter covering the series was raised only after the subject had given a signal that he was ready and had accommodated himself to the rhythm.⁴⁷

Le concomitanze tra questo esperimento e la tecnica compositiva di Stein sono sorprendenti; le modalità e i risultati di uno studio scientifico vengono reimpiegati con un'ottica letteraria, che si avvale di parametri strettamente sonori; non è azzardato affermare che in quegli anni di studi scientifici si prepara l'orecchio musicale e il peculiare impiego del "tempo" nella futura scrittrice.

La particolare ricerca linguistica di Stein, che si dirige in varie direzioni, mantiene sempre un'attenzione verso

strutture prevalentemente musicali, con o senza senso: nel teatro, nella narrativa, nella poesia, ma sempre più spesso ai limiti estremi della grammaticabilità.⁴⁸

[M]olto spesso proprio il fattore ritmico-musicale sarà il depositario del "senso", soprattutto, in modo programmatico, nella sua produzione degli anni Venti.⁴⁹

In ogni forma letteraria che produce, Stein immette la dimensione fonetico-temporale di una lingua congegnata anche musicalmente; nelle conferenze - concepite *ab origine* come testi orali, e quindi con una composizione e comunicazione più immediata - riscontriamo

⁴⁷ W. G. Smith, "The Place of Repetition in Memory". *Psychological Review*. III: 1 (1896): 51, in D. Sutherland, cit., p. 15.

⁴⁸ C. Ricciardi, cit., p. xix.

⁴⁹ C. Ricciardi, cit., p. xv.

la tecnica del motivo ricorrente che, con parole chiave, viene presentato, ripetuto musicalmente, e spiegato più volte e da più punti di vista [...] una tecnica fugale [...].⁵⁰

È come se Stein, spontaneamente, utilizzi la modalità bachiana:

Gertrude Stein achieves a symmetry which has a close analogy to the symmetry of the musical fugue of Bach.⁵¹

Che il testo si componga secondo parametri musicali, è ben evidente anche nei suoi "ritratti", dove la costruzione dell'immagine è data dalla ripetizione della parola, attraverso la cui pronuncia viene a crearsi un peculiare ritmo; ad esempio H. Greenfeld, individua nei pezzi di "Susie Asado", "Preciosilla", e "Gypsies in Spain", un "rhythm of flamenco"⁵² (questo commento è avallato dal passo nell'*Autobiography of Alice B. Toklas* che abbiamo riportato precedentemente in nota 35): i ritratti delle persone incontrate durante la permanenza in Spagna, trattengono musicalmente in sé i ritmi del carattere locale. In anticipo rispetto la tecnologia futura, viene a crearsi nei testi steiniani un effetto sonoro avvolgente stereo-surround.

Esemplare per l'utilizzazione della valenza ritmico-sonora della parola è *Tender Buttons* (1911). In "A Transatlantic Interview" (1946) GS definisce gli esperimenti linguistici ivi contenuti "sound pictures". Gran parte degli "oggetti" sono evocati musicalmente e ritmicamente, attraverso una giustapposizione di termini scelti apposta per creare suggestioni sonore. In questo caso non interviene tanto la ripetizione, quanto una serie di espedienti fonetici quali l'omofonia, l'allitterazione, l'assonanza, la rima. GS gioca sul *double entendre* che viene a crearsi per somiglianze sonore: "rub her" può intendersi come "rubber"; "mussed ash" come "moustache"; "this makes sand" come "this makes sad", e così via.⁵³ Il testo è cosparso di brillanti soluzioni che mirano a circuire la razionalità del lettore, inducendo un senso di abbandono al suono puro. Non sono certo le "parole in libertà" dei futuristi (attivi a Parigi

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ GS. *AABT*, cit., p. 57.

⁵² H. Greenfeld. *Gertrude Stein. A Biography*. New York: Crown, 1973, p. 16.

⁵³ Per la trattazione di questo aspetto, cfr. *Teneri bottoni* (a cura di M. Morbiducci e E. G. Lynch, Intr. Nadia Fusini). Macerata: Liberilibri, 1989. In questa prima pubblicazione italiana dell'opera c'è un corposo apparato di note che evidenzia i giochi di parole.

negli stessi anni, Stein non ne sottoscrive il programma avanguardistico, anzi, dire il vero, si prende gioco del leader carismatico, componendo appositamente "Marry Nettie", anch'esso una parodia fonetica del cognome Marinetti), ma dalle sue invenzioni verbali si sprigiona una portentosa e contagiosa energia. La mente, sollecitata dai *divertissements* sonori, inizia una danza che si arresta solo a libro chiuso.

Secondo Copeland, in *Tender Buttons*

[t]he pervasive internal rhyme, one of the self-generative characteristic of autotelic language, is part of this playful joy that takes us far from the drudgery of mere meaning. As in the case of alliteration, once the pattern is begun, the language can itself take over and complete the process. And, of course, through the use of rhyme another dimension is added to the selection - that of a kind of **musical sound** for its own sake [...]. The language has become almost **a song** through its autotelic use of the words alone.⁵⁴ (neretto mio)

Vi sono presenti "musical devices" come

internal vowel change in echoed words such as "custom," "cotton," and "accustom" [...] "shatter-scatter-scattering"⁵⁵;

oppure casi di rime come: "who can care to wear what is there"; di alliterazioni: "to serve in a sieve and a saint"; o di omofonie: "to see all the sea":

[i]n lieu of intellectual identity, then, the narrator has substituted a linguistic identity, created through the use of rhyme, alliteration, and homophones.⁵⁶

Volendo estendere la dimensione musicale del testo steiniano, sorge spontaneo passare dalla singola parola, o nota, o suono, all'ampliamento della partitura nel fraseggio dei paragrafi. Cogliamo lo spunto offerto da Emanuela Dal Fabbro, che ritenendo le opere di Stein "composte quasi come partiture musicali"⁵⁷ (del resto, già Sutherland - che Dal Fabbro cita - aveva chiamato lo scambio dialogico tra Jeff e Me-

⁵⁴ C. F. Copeland, cit., p. 83.

⁵⁵ C. F. Copeland, cit., pp. 85-6.

⁵⁶ C. F. Copeland, cit., p. 99. Gli esempi sono tratti da "Vacation in Britany".

⁵⁷ E. Dal Fabbro, "Coscienza e conoscenza della natura umana in Gertrude Stein". *Gertrude Stein: l'esperimento dello scrivere*, cit., p. 77.

lantha “un duello o un duetto”⁵⁸), parla di “polifonia”, “iterazione in musica”, “tonalità”, “orchestrazioni”⁵⁹, dimostrando di ampliare la metafora musicale.

Stein stessa ci rivela:

if you listened with great intensity you could hear it rise and fall and tell all that there was inside them, not so much by the actual words they said or the thoughts they had but the movement of their thoughts and words endlessly the same and endlessly different.⁶⁰

Scegliendo i termini “rise and fall” (= alti e bassi) e “movement” (movimento come processo dinamico, ma anche come stacco musicale), Stein ci indica chiaramente l’ambito del suo discorso. Dal testo scritto (= partitura) Stein fa emettere una virtuale voce recitante che modula musicalmente la frase (“Sing the lines”, ci raccomanda Judy Grahn nel suo *Really Reading Gertrude Stein*⁶¹) la quale, a sua volta, segue il movimento del pensiero.

La pagina così concepita giunge quindi ad imporre necessariamente il suo ritmo particolare, tanto da configurarsi, se così si può dire, come pagina da ascoltarsi, più che come pagina da leggersi.⁶²

Per poter estendere la scala della sua espressività ritmico-musicale, Stein afferma che la scansione adeguata è il paragrafo⁶³, in quanto consente l’espansione dell’onda emotiva su una più ampia unità di misura temporale. È nel “paragrafo” che Stein approfondisce la “grammatica”⁶⁴ consona ad esprimere il ritmo dell’esistenza.

⁵⁸ E. Dal Fabbro, cit., p. 79.

⁵⁹ E. Dal Fabbro, cit., p. 105.

⁶⁰ GS, “The Gradual Making of *The Making of Americans*”, cit. da E. Dal Fabbro, p. 77.

⁶¹ Judy Grahn. *Really Reading Gertrude Stein*. Freedom, Ca.: The Crossing Press, 1989, p. 22. Grahn aggiunge: “Reading with a group of friends increases enjoyment but singing her lines is the most enjoyment of all”, ibid.

⁶² E. Dal Fabbro, cit., p. 77.

⁶³ A contribuire alla scoperta della valenza ritmica del paragrafo fu anche Basket (il fido cane poodle), come ci viene annunciato nell’*AABT*: “[s]he says that listening to the rhythm of his water drinking made her recognise the difference between sentences and paragraphs that paragraphs are emotional that sentences are not.”, cit., p. 247.

⁶⁴ Prima di passare alla predilezione per il “paragraph”, Stein attraversa una fase di studio della “sentence”, come traccia Steven Meyer, nel suo intervento “‘The Physiognomy of the Thing’: Sentences and Paragraphs in Stein and Wittgenstein”. Con questo “paper” Meyer partecipa al “panel” organizzato da Marjorie Perloff su

Infine, riguardo alla dimensione musicale della sua produzione, non bisogna dimenticare che la nostra autrice scrisse delle “opere” che poi furono musicate da eccellenti compositori, e rappresentate in teatro come veri e propri melodrammi. Alcune furono dei trionfi, come *Four Saints in Three Acts* (composta nel 1927, ed eseguita per la prima volta ad Hartford nel 1934), per la musica di Virgil Thomson.

Palatini Bowers ritiene che i lavori “teatrali” di Stein non abbiano una qualità intrinseca di tipo drammatico, ovvero, che non siano stati concepiti per l’azione in scena, ma piuttosto per la riflessione linguistica e la performance della lingua:

[b]y opposing the dynamism of actor and action, Stein’s plays create a kind of verbal stasis within theatre time [...] [w]ithin this stasis, Stein represents an event not normally represented in the theatre: the writing of the play.⁶⁵

Il capitolo in cui Palatini Bowers discute tale aspetto si intitola, significativamente, “Lang-scapes and Schizologues”, a significare: - una decostruzione di “landscape”, termine che GS in quegli anni attribuiva alle opere teatrali⁶⁶ - dove appare chiaro che a costituire il “luogo” ideale per la “visione” (=scape) del “play” è, appunto il “lang-uage”; - una spezzatura e frammentazione del “logos”. Questi “plays” “are about language and its relationship to the performance event”⁶⁷; invece di considerare “how words look”, si tiene presente “how [words]

Stein e Wittgenstein per la Poetry Division dell’MLA Convention del 1996 [Intr. Charles Altieri, *MODERNISM /Modernity*, 5:1 (January 1998), pp. 97-148]. Meyer precisa: «Having completed “Sentences,” a hundred pages of “sentences about the sentence,” [...] she continued her “intensive study... of the sentence” over the course of the next year [1933], in Paris as well as in the countryside. From “Saving the Sentence” she graduated to “Sentences and Paragraphs” and then on to “More Grammar for a Sentence” (p. 100)». “Saving the Sentence” appartiene a *How to Write* (1931); “Sentences and Paragraphs” è uno studio intermedio presente in “Poetry and Grammar”, del 1934, dove Stein cerca di stabilire “exactly what the balance the unemotional balance of a sentence is and what the emotional balance of a paragraph is and if it were possible to make even in a short sentence the two things come to be one” (“PG”, pp. 225-6). “More Grammar for a Sentence”, è tratto da *As Fine As Melanctha* (New Haven: Yale University Press, 1954): in questa sezione Stein “portrays the connection between the emotional nature of paragraphs (although she uses the term ‘emotional’ only once in the piece) and the **rhythm** of Basket’s drinking”. (S. Meyer, cit., p. 101) (neretto mio).

⁶⁵ J. Palatini Bowers, cit., p. 123.

⁶⁶ Cfr. GS, “Plays”, cit.: “I felt that if a play was exactly like a **landscape** then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play [...]”, p. XLVI. (neretto mio).

⁶⁷ J. Palatini Bowers, cit., p. 123.

sound"⁶⁸; gli attori, "seldom use language as an instrument of communication. Rather than responding to what the words mean, they simply respond to the words"⁶⁹: ovvero le parole sono agglomerati di suono e non di significato. La loro valenza è principalmente lo stimolo musicale che suscitano. Da questo si generano operazioni mentali più complesse, ma la partenza è dal nucleo sonoro.

È interessante annotare come siano stati musicati non solo "plays" di Stein - ovvero testi già concepiti per la messa in scena, ma anche altri generi di testo. Per esempio, per la musica di Paul Frederic Bowles⁷⁰, abbiamo la produzione di "Scenes from the Door" (1934) e "Letter to Freddy" (1935); Lord Berners musica "A Wedding Bouquet" (1938); William Flanagan: "Valentine to Sherwood Anderson" (1948); Meyer Kupferman: "In a Garden" (1951); Ned Rorem: "I Am a Rose"; la stessa "I Am a Rose" è musicata anche da David Diamond (1973); infine, Virgil Thomson, amico intimo di Stein, compone la partitura non solo per la già citata opera *Four Saints in Three Acts*, ma anche per: "Susie Asado" (1935); "Capitals, Capitals" (1947) e, naturalmente, *The Mother of Us All* (1947), "Preciosilla" (1948); come si vede, alcune opere sono state musicate dopo la morte di Stein, il che conferma la loro intrinseca qualità musicale.

Infine, il ritmo o *tempo* GS lo amava anche nel movimento corporeo; non era solo amica di musicisti (Satie, Thomson, tra gli altri), e frequentatrice di concerti⁷¹, ma anche appassionata di danza: ce lo rivela attraverso Alice:

[i]t was about a week later that Florence Bradley asked us to go with her to see the second performance of the *Sacre du Printemps*. The russian ballet had just given the first performance of it and it had made a terrible uproar. All Paris was excited about it. [...] Dancing excites me tremendously and it is a thing I know a great deal about I have seen three very great dancers. My geniuses seem to run in threes, but that

⁶⁸ J. Palatini Bowers, cit., p. 131.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Le informazioni che seguono sono tratte da *Gertrude Stein. A Bibliography*. (Ed. Robert A. Wilson). New York: The Phoenix Bookshop, 1974, pp. 157-60.

⁷¹ Questa passione per la musica è sin dagli anni universitari: "[S]he used to play the musical themes to her friends before going to the opera, and she also enjoyed symphony concerts in Boston", ci dice Elizabeth Sprigge in *Gertrude Stein. Her Life and Work*. New York: Harper, 1957, p. 27.

is not my fault, it happens to be a fact. The three really great dancers I have seen are the Argentina, Isadora Duncan and Nijinsky.⁷²

*Set the theme
with a cadence
of love's old
sweet song –*

*No harm in
the emotional
nor in remembering all
you can or want to.*

*Let the faint, faded music
pour forth its wonder
and bewitch whom it will,
still dancers under the moon.*

(Robert Creeley, "Still Dancers", 1983)

⁷² GS, *AABT*, cit., p. 148.

3. La poetica del *T/tempo* in Gertrude Stein

3.1. Il *T/tempo* nella poetica steiniana

In un'indagine sul tempo, nelle accezioni di "ritmo", "dimensione temporale" e "valenza esistenziale" dell'evento - così come, riassumendo, le abbiamo incorporate nella dicitura di *T/tempo* - non può mancare un'analisi ravvicinata - per quanto necessariamente limitata, visto l'entità della problematica - sui vettori linguistici di cui un'accezione temporale così congegnata si avvale per potersi realizzare nella forma testuale. La perenne sfida di esprimere e fissare il tempo - appartenente alla categoria del divenire puro - nello spazio della pagina - che obbedisce invece alle leggi della staticità e della permanenza fisica - è sempre stata la qualificante zona di tensione poetica per ogni scrittore che volesse rendere la sua opera un agente di definizione di realtà e della propria conoscenza - piuttosto che un mero *entertainment* o atto espansivo dell'ego, sia auto- che etero-direzionato. Per la presenza precipua della nozione di tempo nel costruirsi dell'opera steiniana, avvertiamo l'urgenza di dover presentare, seppur brevemente, alcuni aspetti specifici che a livello di realizzazione formale - secondo le intenzioni dell'artista - l'hanno veicolata, anche se questi sono stati resi oggetto di analisi sin dal loro primo apparire, quindi rappresentano un'area di studio già intensamente e validamente indagata. Sono interessanti gli approfondimenti di Ulla Dydo che, in un contatto ravvicinato con i manoscritti di Stein alla Yale Rare Book and Manuscript Library,

came to understand that it is possible to follow the creative process of her [Stein's] writing in the manuscripts - an exhilarating, slow affair. I fell upon discoveries of what I call contexts-matters that surround the

writing of texts and can be followed in part in manuscript, which led me far beyond the "Stanzas." I then tried to find a point where her attempts to explain herself began [...].¹

Come abbiamo altrove accennato, Stein - per la sua peculiare cifra stilistica - richiede che il critico percorra lo stesso tracciato temporale del processo della composizione del suo testo. Questo è il motivo per cui Stein - componendo opere di tipo saggistico che parlassero delle sue opere letterarie, generando un'avviluppante intratestualità - si è prodigata a spiegare il suo processo compositivo. E se "Composition As Explanation" del 1926 è riconosciuta come la fonte principale di tale informazione, Dydo afferma che "Finally George: A Vocabulary of Thinking" (1927) e "An Elucidation" (1930) - opere fino a poco fa poco indagate² - possono offrire, appunto, "delucidazioni" sulla genesi del suo peculiare processo compositivo. Come cercheremo di chiarire, non si tratta di capziosità critiche, bensì della possibilità o meno di "com-prendere" il testo: solo entrando nelle modalità e intenzioni del farsi dell'opera, possiamo dare all'opera il suo senso. La cripticità di Stein (definita da qualcuno dei suoi contemporanei "obscurity", come abbiamo visto) ha bisogno solo di questo lasciarsi andare: l'immersione e il coinvolgimento del processo. Ma in un certo modo, "performativo"³, come Derrida indica. È in questa ottica che consideriamo le parole di Carla Locatelli illuminanti:

Gertrude Stein spicca, tra gli autori e le autrici del '900, per l'ostinazione con cui sviluppò una poetica dell'intermedio, consapevolmente radicata nel presente, e determinata a non reprimere la componente

¹ U. Dydo, "Stein Continuous Present". *How2*. 1:1 (March 1999): 1-5. In questa sezione della rivista on-line, chiamata "postcard" - spazio di corrispondenza che traccia gli scambi dialoganti tra le varie voci di artiste e critiche - Dydo riferisce della sue "working notes" mentre leggeva i manoscritti, per curare *Stanzas in Meditation*. È interessante notare come Dydo si muova nella stessa direzione di ricerca - rilettura ed espansione del testo steiniano secondo le nuove aperture critiche - che Stimpson diagnosticava e auspicava come percorso ulteriormente perseguibile, nel suo saggio del 1994 "Positioning Stein", già citato.

² Non bisogna dimenticare che solo con la pubblicazione degli otto volumi degli "unpublished works" di Stein (1958), per opera della Yale University Press, si è avuto disponibile l'intero macrotesto steiniano

³ J. Derrida. "Remarks on Deconstruction and Pragmatism". *Deconstruction and Pragmatism*. (Ed. Chantal Mouffe). London and New York: Routledge, 1996, p. 78. Dobbiamo questa indicazione al saggio di Carla Locatelli "Γραδοσ in Gertrude Stein: i ritmi del senso e del significato". *Anterem*. 60 (2nd semestre 2000). Verona: Nuova Grafica, 2000.

riflessiva della rappresentazione e della descrizione. In questo senso la nozione di *ῥαδος* è centrale al suo pensiero e alla sua estetica.⁴

“La poetica dell’intermedio”, che Locatelli individua, ci sembra fornire la possibilità di configurare nella performatività del testo un connotato non solo temporale, ma anche trattenibile, trasmissibile, che ri-esperisca - anche (o solo?) attraverso l’atto interpretativo - l’evento apportato dalla “process poetics”, la quale ha modalità temporali, ma, per la sua cifra autoriale, finisce anche coll’averne anche una dimensione spaziale. La esperienza-altra di questa processualità e/o gradualità compositiva ci consegna - sempre secondo Carla Locatelli

la possibilità di riscrivere una teoria della mente e della conoscenza, e quindi di rappresentare la soggettività innovativamente, contro le epistemologie fondazionaliste coeve. Si pensi all’affermazione con cui si apre la conferenza steiniana del 1934, “Che cos’è la letteratura inglese”: “Non si può tornare troppo sulla questione di cosa sia la conoscenza e alla risposta che la conoscenza è ciò che uno sa. [...] La conoscenza è ciò che sai e come puoi sapere di più di quel che sai davvero”. Tra molti altri esempi, si pensi al suo “ritratto” di Isadora Duncan: “È una che è quella che è. È una che fa qualcosa. È una nell’essere quella che è essendo quella. È una nell’esserlo”.

L’esperimento di scrittura steiniano può definirsi un tentativo, senza soluzione di continuità (ma anche senza una semplice linearità di sviluppo), di rendere conto dei processi cognitivi personali, non metadescrivendoli, ma performativizzandoli. Ciò risulta particolarmente evidente a partire dal disancoraggio semantico che caratterizza la discorsività steiniana, una discorsività irriducibilmente pragmatica, nel senso di determinata dalla partitura prosodica aperta dei suoi enunciati.⁵

Vediamo come tutto, in Stein, ritorni su se stesso: per parlare della “process poetics” - con il cui termine si denomina la sua particolare poetica del *T/Tempo* - ci si deve legare alla sua concezione della conoscenza; e alle sue circostanze di acquisizione; il che ci porta alla nozione di essere, nel senso di “Da-Sein” e “being in time” heideggeriano; fatto che ci fa inoltrare nella decostruzione linguistica di Stein - il

⁴ C. Locatelli, “ῥαδος in Gertrude Stein: i ritmi del senso e del significato”, cit., p. 1.

⁵ C. Locatelli, “ῥαδος in Gertrude Stein: i ritmi del senso e del significato”, cit., p. 1-2. Precisiamo che la traduzione in italiano delle citazioni di Stein incorporate - rispettivamente tratte da “What is English Literature” e “Orta or One Dancing”, come riporta Locatelli nelle note 4 e 5 - sono di Locatelli stessa.

“disancoraggio semantico”, in particolare, di cui parla Locatelli; il che porta, a sua volta, allo sperimentalismo steiniano; senza il quale non si attiverebbe l’urgenza di un’interpretazione “in process”; elemento che si ricongiunge alla “process poetics” di cui sopra: insomma, se πάντα ρεΐ - per Stein - è anche vero che tutto si lega, si unisce, e ritorna su se stesso. Come è nel disegno circolare del famoso logo “una rosa è una rosa è una rosa”, Stein cerca sempre, talvolta attua, e inevitabilmente induce a, questa forma di circolarità ermeneutica. L’esperienza (“immediate experience in its passing is always ‘truth’”⁶),

literally perceived as a place, a “there” within which an ongoing process, a temporal series of acts, of perceptual and conceptual acts of interpretation and world-making may occur. Being (pure experience) has or finds a there, a “Da” in Heidegger’s German, which establishes being-in-the-world as a creative, as a hermeneutical event.⁷

“The fullness of Being is radically temporal: it is always and only now”, argomenta Friedl⁸; “always” e “now”, apportano una ripetizione e sovrapposizione di tempo continua che finisce col rendere il tempo fisso, in una circolarità che annulla il movimento, poiché tutto ritorna su stesso: il tempo che ritorna sempre su se stesso, e in se stesso coincide, viene annullato. Questa è l’idea che Stein vuole indicare - secondo noi - quando parla di “repetition” e “insistence”⁹, come vedremo nelle pagine che seguono, dove proveremo a definire con maggiori dettagli, una sorta di “process poetics”,¹⁰ la cui presenza si realizza, appunto,

⁶ W. James, “Does Consciousness Exist?” *Essays in Radical Empiricism*. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 1976, p. 13, cit. da H. Friedl, cit. p. 581.

⁷ H. Friedl, “Ontography and Ontology: Gertrude Stein Writing and Thinking”. *Amerikastudien*. 41:4 (1996), p. 581.

⁸ H. Friedl, cit., p. 577.

⁹ Abbiamo formulato questa ipotesi nel nostro saggio “‘Oriental Peaceful Penetration’: Revisited. The Ideogram and Gertrude Stein’s Notion of Repetition”. *How2*. 4:1 (Sept.2000):1-7, cit. Qui si accosta alla nozione di “repetition” in Stein l’ideogramma cinese (v. Ernest Fenollosa) che contiene nel suo carattere specifico elementi di ripetitività (grafici) che però non sono più percepiti come ripetitività temporale; essi tendono comunque a generare un’“insistence”, o enfasi, che poi connota il significato; ciò facendo, si perde la specificità temporale (dell’ideogramma e della ripetizione) a vantaggio di un atto d’affermazione ontologica dell’essere.

¹⁰ Ci sembra interessante a questo proposito il saggio di Krzysztof Ziarek, “The Poetics of Event: Stein, The Avant-garde, and the Aesthetic Turn of Philosophy”. *Sagetrieb*. 12:3 (Winter 1993): 125-47.

negli ambiti della “repetition”, “insistence”, “continuous present” e “prolonged present”.

3.2. Process poetics

Desumiamo la definizione da Palatini Bowers che con essa intende quella particolare tecnica compositiva applicata da Stein in tutte le sue opere, da *Three Lives* in poi. È innegabile che qualunque critico che si sia occupato di Stein abbia messo in risalto l'aspetto temporale del suo macrotesto, individuando nella “repetition”, nel “continuous present”, e nel “prolonged present” le principali manifestazioni formali di voler incorporare nel linguaggio il Tempo/tempo/*tempo* - secondo la distinzione che ne abbiamo precedentemente offerto. Tutti concordano nell'attribuire l'origine di questa particolare attenzione al “processo” agli studi di psicologia seguiti ad Harvard, dove, come è ben noto, Stein fu allieva di William James e Hugo Münsterberg, i quali proprio in quegli anni si occupavano di descrivere il pensiero nella sua formazione e nella sua estrinsecazione, studiando, in modo particolare, l'“habit of attention”.

As early as 1935, after having heard the lecture “Poetry and Grammar” Stein had given on her American tour, the college philosopher Georgiana Melvin declared that William James and James Dewey¹¹ were “to a great extent” the “sources” of Stein’s “genius as a writer.” For Melvin, the philosophers had expressed that “the reality of the flux” is “a challenge to human creativeness” (116). She thought that paralleling the “grammar” of her poetics with the “philosophy of the flux” and the concept of language in James’s *Principles of Psychology*, Stein had put up with this challenge and offered a real challenge to literature when she reminds us that the grammatical structure of language is not necessarily reflective of the structure of reality nor of the organization of man’s experience (118).¹²

Pensando all'influenza di James - e non possiamo d'altra parte escludere suggestioni di Bergson, Whitehead, Rorty¹³ - si sconfinava nella

¹¹ L'influenza di Dewey nella poetica steiniana è sostenuta anche da H. Friedl, cit., p. 578.

¹² C. Franken, cit., p. 13. L'opera di Melvin cui Franken fa riferimento è “GS”, *Mills Quarterly* (Fall 1935):115-9. I numeri tra parentesi all'interno della citazione si riferiscono alle pagine dell'articolo di Melvin.

¹³ Il legame tra Stein e Rorty è individuato anche da C. Locatelli, cit., p. 1.

sfera della riflessione filosofica; una direzione che Stein indica inevitabilmente, per perseguire la quale avremmo bisogno di altri strumenti, e, soprattutto, “altro” tempo.¹⁴

GS ci fa desumere la sua “process poetics”, direttamente o indirettamente, in tutte le sue opere: dalle sue “lectures” rimangono fondamentali “Portraits and Repetition”, “Plays”, “Poetry and Grammar”; poi abbiamo le quattro conferenze di “Narration”; inoltre “What Are Master-pieces” e “A Transatlantic Interview”; ultimamente si è evidenziata “An Elucidation”; come abbiamo visto anche attraverso la testimonianza delle “working notes” di Dydo, il contatto con il testo, oggi, ci consente di arrivare ad ipotesi proprio di “poetica del tempo” in Stein, sempre più articolate e approfondite. Oltre a questi testi di tipo saggistico, naturalmente anche nell’opera “letteraria” Stein ci dà esemplificazioni della sua prassi: infatti, tanto per fare un esempio, solo applicando una “process poetics” “in action” alla lettura di certi suoi testi - come, ad esempio, di *Tender Buttons* - si riesce a trovare il filo interpretativo di tali composizioni.

Partiamo dalla particolare nozione di linguaggio che Stein aveva: Palatini Bowers precisa che

[Stein] discovered that language could do other things besides name, describe and report. It could, for instance, embody rhythms - the rhythms of personality, of conversation, of human action and interaction.¹⁵

Sono tali osservazioni che l’hanno indotta ad individuare una sorta di “process poetics that informs all of her work”.¹⁶ Secondo Palatini Bowers, infatti, GS è in continua “performance” con la lingua (“performing with language”)¹⁷, tant’è vero che

we can follow Gertrude Stein’s original process of composition [...] her composition gives us not a *fait accompli* [...] Gertrude Stein preserves

¹⁴ Se è possibile fare una previsione, il futuro filone di indagine su Stein sarà con molta probabilità sempre più quello filosofico. Segnali tangibili ce ne sono stati dati già da Perloff, Berry, Dydo, e più di recente da Spahr, Meyer, Franken e Will. È probabile che tra qualche anno si dica che gli anni 2000 sono stati quelli hanno assistito ad una Stein scholarship impegnata nell’esegesi critico-filosofica. In questo senso, C. Locatelli, in Italia, ha anticipato la tendenza, con i suoi studi su Stein prevalentemente fondati su una lettura teorico-filosofica del testo steiniano.

¹⁵ J. Palatini Bowers, cit., p. 35.

¹⁶ J. Palatini Bowers, cit., p. 3.

¹⁷ J. Palatini Bowers, cit., p. 86.

the stage of its evolution [...] Stein pauses frequently to sum up the effect of her writing.¹⁸

In questa sua analisi del modo di procedere della composizione, Palatini Bowers ha presente in particolar modo *Tender Buttons* (definito “metatext”) e i *Plays*: “a play is the essence of what happened” - secondo la definizione di Stein in “Plays”, da *Lectures in America* - “close as it ever can to being a present action”, secondo quanto afferma Palatini Bowers.¹⁹

Anche Ruddick, analizzando il primo brano di “Objects”, “A Carafe”, in *Tender Buttons*²⁰, mette in rilievo l’aspetto intrinsecamente temporale di questo testo. Ruddick, inoltre, sostiene che anche *Tender Buttons* debba essere inteso in senso femminista, quale momento testuale che realizza l’assestamento di istanze antipatriarcali;²¹ ai fini della nostra analisi temporale, è utile evidenziare alcuni punti: - l’individuazione di *movements*²² (termine che ci riporta alla qualità temporale espressa dal termine di *tempo*, ovvero all’aspetto ritmico-musicale della parola); - la messa a fuoco di una *inherent mobility of words*²³, secondo cui una qualità dinamica, e quindi uno sviluppo o srotolamento nel tempo, vengono attribuiti alla natura intrinseca del rapporto significato-significante; - l’affermazione che “the longer we spend with it, the more ‘meaning’ we find in it”²⁴ (corsivo mio), con cui si vuol indicare che a seconda del

¹⁸ J. Palatini Bowers, cit., p. 100.

¹⁹ J. Palatini Bowers, cit., p. 111.

²⁰ L. Ruddick indica nel dettaglio gli studiosi che, con vari approcci e a varie riprese, hanno analizzato questo pezzo forte della tecnica compositiva steiniana: cfr. Ruddick, cit., p. 192 e pp. 194-7.

²¹ È interessante notare lo sviluppo dell’argomentazione di Ruddick, che individua nella negazione della nozione di “sacrificio” - concetto, quello di sacrificio, sul quale, sempre secondo Ruddick, poggia la “male dominance” - la principale e inedita chiave interpretativa di *Tender Buttons*. Dice Ruddick: “What interests me about *Tender Buttons* is that in addition to being an extremely original inquiry into the nature of language, this text provokes us to think new thoughts [...]. What I emphasize in *Tender Buttons* is a series of ideas (and I am aware that it is controversial to use the term *ideas* here) about the sacrificial origins of patriarchal culture”, cit., p. 192.

²² “*Tender Buttons* as a whole has no unifying structure and, indeed, interestingly contests notions of textual unity; yet it seems to me that at important moments that text follows particular ideas to such an extent as to begin to fall into what one could call movements. I locate two such movements in the text, two phases of crisis – a phase of sacrifice, followed by a phase of repair in which the sacrifice is undone.” (Ruddick, p. 192).

²³ L. Ruddick, cit., p. 196.

²⁴ Ibid.

tempo di permanenza nel, e durata del, processo di interpretazione del testo, noi siamo in grado di acquisire maggiore o minore significatività del testo stesso, e che, comunque, l'opera di Stein ci intrattiene con un "tempo differente", stabilito dall'intensità del nostro rapporto con esso, dalla nostra disponibilità e/o concentrazione del momento; ovvero, che l'interpretazione del testo steiniano è soggetto alle leggi dell'happening, dell'*hic et nunc*, incastonandosi in una variabilità temporale estremamente soggettiva; - infine, l'asserzione che

"The difference is spreading"²⁵ - it is not poststructuralist *différance* so much as a kind of wobble in meaning, that subtly (yet not indefinitely) diffuses itself".²⁶

In questo "wobble", quest'oscillazione del pendolo del significato, che "diffuses itself", spandendosi nello spazio e nel tempo della nostra lettura, riscontriamo una qualità temporale di rapporto con il testo, che non è la stessa che qualunque opera richiede al suo lettore e critico, ma quella particolare di un intrattenimento e/o permanenza con il testo - un rapporto precario, non garantito, non identico a se stesso più di una volta, non ripetibile identicamente ma ripercorribile similmente, aspetto peculiare che qualifica Stein in modo cospicuo. Con un testo il cui codice linguistico consenta un'interpretazione univoca, fissa e affidabile, resistente nel tempo, la temporalità implicata dal contatto del lettore con il testo sarebbe limitata al momento specifico in cui si legge e si (ap-)prende il significato dell'enunciato, una volta per tutte, linguisticamente (per poi interpretarlo, criticamente, e qui, sì, sarebbe necessario ritornare al testo più di una volta); ma con Stein, la cui sperimentaltà linguistica non permette mai un'appropriazione statica del significato, questo non è mai garantito una volta per tutte: il suo significato cresce nel tempo, come un vero investimento. Se

"Patriarchal Poetry is the same"²⁷- the opposite, then of "different", [...] univocal meaning, according to Stein, is one of the illusions and oppressions of patriarchal thinking.²⁸

²⁵ La famosa frase finale del primo pezzo di "Objects" in *Tender Buttons*, "A Carafe, That Is A Blind Glass".

²⁶ L. Ruddick, cit., p. 197.

²⁷ GS, "Patriarchal Poetry", *The Yale Gertrude Stein*. (Selection and Intr. Richard Kostelanetz). New Haven and London: Yale University Press, 1980. cit. p. 127.

²⁸ L. Ruddick, cit., p. 197.

Tuttavia, ci appare assai interessante, proprio partendo da questo assunto di non univocità del significato, quanto Ruddick afferma circa la sua affiliazione:

[t]he notion of meaning that this poem ["A Carafe"] seems to underwrite - and I would generalize from this poem to the rest of *Tender Buttons* - anticipates far less the poststructuralist idea of indeterminacy or undecidability than Wittgenstein's idea that meaning, even if not in a one-to-one relationship to the sign, is not entirely unanchored. According to Wittgenstein, a word can have multiple meanings, but these bear a "family likeness" to one another.²⁹

Il fatto che tale linguaggio,

Stein's mobile, punning style opens up the moment of nonsense or music "in between" our encounter with the immediate word and our transition to its meaning"³⁰,

consegna a chi legge la temporalità del processo compositivo, aggiungendovi la temporalità del processo di decodificazione e, successivamente di interpretazione. Si entra nel merito del tempo/*tempo* della lettura, che tratteremo in seguito. Qui possiamo anticipare che nel caso di testi come quelli steiniani, Ruddick, ad esempio, intravede due possibilità nella lettura del messaggio: "the hermetic option" e/o "the option of *jouissance*"; in entrambi i casi "our reading process" diventa "mobile".³¹

3.3. Repetition, Insistence, Continuous Present, Prolonged Present

Affrontiamo ora i quattro punti cardinali della temporalità nella poetica di Stein. Inutile premettere che la letteratura critica al riguardo è smisurata; ogni critico che si è occupato di Stein - anche in chiave puramente biografica - ha analizzato ognuno degli aspetti su citati; nelle pagine che seguono cercheremo di sintetizzare i contributi che riteniamo più originali.

²⁹ Ibid.

³⁰ L. Ruddick, cit., p. 155.

³¹ L. Ruddick, cit., p. 240.

“Repetition”.

A phrase would seem to get into the head and keep repeating itself at every opportunity, and hang over from day to day even.

(Gertrude Stein, “Normal Motor Automatism”, 1896)

I am inclined to believe there is no such thing as repetition. And really how can there be.

(Gertrude Stein, “Portraits and Repetition”, 1935)

Con la risorsa della “repetition” Stein costruisce ogni suo genere di testo, sia che si parli di un romanzo, di un saggio, di un’opera drammatica o di una poesia. Stein osserva e acquisisce l’esistenza³² intera attraverso questa agenzia, quindi parlare di GS vuol dire *tout court* parlare di “repetition”.

Abbiamo visto come sin dai primi esperimenti di psicologia ad Harvard, Stein avesse riscontrato che la “repetition” era il tratto saliente di ogni soggetto analizzato. “Normal Motor Automatism” e “Cultivated Motor Automatism”, sono pubblicazioni scientifiche del 1896-8; ma ancora nel 1935, ed oltre, Stein elucida l’argomento. Umoristicamente, in “Portraits and Repetition”, Stein attribuisce il merito di questa scoperta alle sue undici querule zie di Baltimora, che essendo molto curiose, chiedevano tutte la stessa cosa, perché nessuna ascoltava:

[...] a whole group of very lively little aunts who had to know everything. If they had to know anything and anybody does they naturally had to say and hear it often, anybody does, and as there were ten and eleven of them they did have to say and hear said whatever was said and any one not hearing what it was they said had to come in to hear what had been said. That inevitably made everything said often.³³

Nonostante il tono umoristico di questo brano, in realtà, leggendo tutta la “lecture” in questione, non sorge dubbio sullo spessore teorico del suo pronunciamento.

³² Non a caso in *Three Lives* l’esistenza delle tre protagoniste si struttura attraverso l’espedito stilistico della ripetizione.

³³ GS, “Portraits and Repetition”, cit., p. 169. Dice M. J. Hoffman in *Gertrude Stein*, cit., p. 109: “‘Portraits and Repetition’ was reputedly Stein’s favorite lecture and has been judged by Richard Bridgman as the best of the lot.[...] Returning to the theme of varied repetition in the midst of continuity, she now suggests that the rhythm of an individual’s personality is determined by the continual way his behavior and consciousness are manifested but shift subtly from moment to moment, and incident to incident”.

Stein mantiene la caratteristica della “repetition” lungo tutta la sua opera, ma la collauda per la prima volta con successo in *Three Lives*: se Melanctha è diventata un’indimenticabile eroina, lo deve principalmente al fatto che tutto in questa storia ruota attorno alla ripetizione. In *Three Lives* l’espedito è invasivo; riguarda le parole, le frasi, i paragrafi. Troviamo ripetizioni per significato, struttura, struttura con accrescimento. Si ripetono anche gli eventi, i quali si compongono attraverso una giustapposizione di elementi ripetitivi quasi come fotogrammi.³⁴ L’immagine si costruisce nel tempo gradualmente, per tentativi ripetuti, ma poi diventa indelebile. Si ricava l’impressione di un’incisione nella mente. Ci si chiede, inoltre, se la ripetizione agisca in senso orizzontale, creando superfici sequenziali di pensiero, oppure in verticale, inducendo un avvitemento della riflessione. Quello che entro in gioco sempre è il tempo.

Accennando all’intervento della memoria - come elemento che agisce nella costruzione della conoscenza, - anche la “repetition” - frutto di un “mental habit” di matrice jamesiana - è un atto di memoria, o quantomeno di duplicato dell’evento, del suo prolungamento nel tempo: “anything one is remembering is a repetition”³⁵; e, d’altra parte, “one sees what one sees, the rest is a reconstruction from memory”.³⁶ Ma per il modo in cui GS usa la “repetition”, possiamo dire che è predisposta esattamente per raggiungere l’effetto opposto, ovvero per estrapolare il vissuto dalle abitudini quotidiane, evidenziarlo nella sua temporalità con l’enfasi di un’esagerazione ripetitiva, e così renderlo abnorme, non automatico - proprio per il modo in cui è presentato - per fargli riacquisire quell’aspetto dinamico del divenire in grado di liberare energia dall’inerzia delle abitudini linguistiche, separando il significato dal significante, per poi trovare nella loro ricongiunzione un’unione vitale, il divenire della significazione dei segni.

Un’interpretazione della “repetition” che offre un elemento di originalità ci sembra quella di Pavloska quando dice che

Stein herself associated “repetition” with the pleasures of speech and female homosociality. In her lecture, “Portraits and Repetition,” she says that she first became aware of repetition as a student living with

³⁴ È Stein stessa, nella stessa “lecture”, ad alludere alla tecnica cinematografica, cit., pp. 176-7.

³⁵ GS, *Lectures in America*. 1935. Intr. Wendy Steiner. Boston: Beacon, 1985, p. 179.

³⁶ GS, *Picasso*. 1938. London: Batsford, 1948, p. 15.

a “whole group of very lively aunts who had to know anything”. [...] Stein’s assertion, “there can be no repetition,” is consistent with the conception of the human mind that she had learned from William James, who wrote in his *Principles of Psychology* that “when the identical fact returns, we must think of it in a fresh manner, see it under a somewhat different angle, apprehend it in different relations from those in which it last appeared.” (156) [...] [D]uring the writing of “Melanctha” repetition began to take on a life of its own, becoming, as Lisa Ruddick argues, a “force within herself and her prose” that explodes “nineteenth century beliefs and values” (*Reading 2*), and was specifically erotic.³⁷

Secondo quanto Stein afferma anche in *The Making of Americans*, esiste un “loving repeating” che è quasi un sentimento universale, tant’è vero che “loving repeating is always in children”³⁸; crescendo, questo istinto naturale per la ripetizione viene represso nell’adolescenza, e da fenomeno naturale diventa quasi un atto consapevole:

[o]nce reactivated, “repetition” manifests itself as a bodily sensation, as a “pounding”³⁹ that “sounds louder and louder and louder inside me through me ears and eyes and feeling.”⁴⁰

Come puntualizza Ruddick, e Pavloska riprende, “love of repetition” durante la composizione di *TMOA* si trasforma da “original stimulus” a “overt theme”⁴¹: “They are all of them repeating [...] I love it and now I will write it”.⁴² “Slowly [it] comes out from them in the most delicate gradation [...] [a]lways it comes out repeating from them [...] This is a joy to anyone loving repeating”.⁴³ Prestando orecchio a queste infinitesimali e costanti ripetizioni, si può arrivare alla “synthesis”, per usare il termine indicato da Pavloska⁴⁴, di ciò che Stein definisce “bottom nature”:

³⁷ S. Pavloska, *Modern Primitives. Race and Language in Gertrude Stein, Ernest Hemingway, and Zora Neale Hurston*. New York and London: Garland Publishing, 2000, p. 13-4.

³⁸ GS, *The Making of Americans*, (abbreviato *TMOA*), cit., p. 295.

³⁹ GS, *TMOA*, cit., p. 302.

⁴⁰ GS, *TMOA*, cit., p. 300.

⁴¹ L. Ruddick, cit., p. 74.

⁴² GS, *TMOA*, cit., p. 289.

⁴³ GS, *TMOA*, cit., p. 293.

⁴⁴ S. Pavloska, cit., p. 14.

I was doing what the cinema was doing. I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing.⁴⁵

Esprimere la “bottom nature”⁴⁶ attraverso la ripetizione è un postulato steiniano che in *TMOA* trova piena applicazione; ricordiamo, infatti, che *TMOA* parla di un’istanza di cambiamento generazionale, il che crea un conflitto tra ciò che si è ereditato e ciò che si vuole divenire: “It is hard living down the tempers we are born with”, è il famoso incipit.

In writing out this struggle, Stein begins to employ repetition as a way of emphasizing both constancy *and* variety, sameness *and* difference, and as a marker of time experienced either chronologically or in terms of a “continuous present”.⁴⁷

A forza di ripetizioni Stein costruisce il personaggio, la sua storia, la sua famiglia, il suo ambiente, le sue relazioni, insomma, il “significato”:

[...] its very apparent repetitiveness, its iteration, what I prefer to call its extension, the final clue to her meaning.⁴⁸

Nella ripetizione, però,

il tempo è sconvolto nel suo senso; non ha più direzione [...] perché la ripetizione dimostra al contrario che non c’è fine, né inizio [...] flette l’idea di profondità verso l’immagine di uno spessore che cresce per addizioni successive, non ordinabili tuttavia in una sequenza temporale.⁴⁹

La ripetizione porta uno slabbramento del tempo in senso diacronico, ma un ispessimento in senso sincronico; questo spiegherebbe l’apparente contraddizione interna di Stein che, da una parte, elegge la ripetizione a cellula costitutiva della nostra attività di pensiero,

⁴⁵ GS, “Portraits and Repetition”, cit., p. 176.

⁴⁶ Si ricordi la distinzione in due “tipi” principali di “bottom nature”: “dependent independent” (che ha come caratteristica “resisting”) e “independent dependent” (che ha come caratteristica “attacking”).

⁴⁷ B. Will, cit., p. 50.

⁴⁸ W. C. Williams, *Selected Essays*, cit., p. 116.

⁴⁹ N. Fusini, *Nomi*, cit., p. 131.

dall'altra poi nega che la ripetizione possa esistere: "if anything is alive there is no such thing as repetition".⁵⁰

This notion of a "repetition" alien to itself emerges [...], but on the level of the textual composition itself. "I am writing everything as I am learning everything," Stein announces toward the end of her text, marking her awareness that *The Making of Americans* has metamorphosed from a formulaic reporting of all types of human being into a text *in process*, a text uncertain of its own direction.⁵¹

È interessante notare come indagando sull'agenzia della ripetizione - anche attraverso le indicazioni che il testo di Stein ci fornisce - il concetto si complica, invece che chiarirsi; questo è implicito nella natura stessa della ripetizione che è contemporaneamente "what liberates differences", e "what resembles but is never 'exactly the same'"⁵²; è il materiale di cui è fatta, il tempo, materiale volatile, ad eludere ogni ingabbiamento, e a renderla "aliena" a se stessa. La ripetizione, nella narrativa steiniana, rende il testo "in process", ma nello svolgersi stesso di questo processo, essa cambia la sua funzione:

once repetition [has] been enlisted as the thematic and linguistic "motor" of the text, something strange and unexpected begins to enter into this machine. That repetition may not link but rupture the present and the past, that it may be deployed against the normalization of individuals into types, is the source of both anxiety and wonderment for Stein as she struggles with her goal, as she puts it, of "describing everyone." Yet once repetition is seen to be a force of destabilization, *The Making of Americans* becomes the site of a shifting, changing, moment-to-moment process that emphasizes sudden, "lively" perpetual encounters over predicatable, habitual, "dead" formulations.⁵³

Quanto sopra affermato riguarda in modo specifico *TMOA* che sappiamo essere l'opera in cui GS la applica magistralmente, ma può intendersi in senso esteso a tutte le altre composizioni.

Con la "repetition" Stein raggiunge effetti plastici di spostamento, sostituzione, sottrazione⁵⁴, aggiunta di segmenti di realtà e personalità; la "repetition" è il suo pennello; "insistence" lo scalpello.

⁵⁰ GS, "Portraits and Repetition", cit., p. 174.

⁵¹ B. Will, cit., p. 51.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ V. C. Ricciardi, "Sulla struttura di *The Making of Americans*" in *Gertrude Stein:*

“Insistence”.

*A thing that seems to be exactly the same thing may seem to be
a repetition but is it.[...] Is there repetition or is there insistence.*

(Gertrude Stein, “Portraits and Repetition”,
Lectures in America, 1935)

*Dunque due cose sono uguali, quando lo sono,
sono come una cosa?[...] E come potrò applicare, al caso di due cose,
ciò che una cosa mi mostra?*

(Ludwig Wittgenstein, # 215, *Ricerche filosofiche*, 1953)

*Repetition, never twice the same, creates difference and newness,
not mere likeness.*

(Ulla Dydo, working notes for *The Language That Rises*, 1999)

Anche se la nozione di “repetition” può sembrare contraddittoria, quando a questa GS aggiunge la presenza di “insistence”, nella loro differenza si crea il chiarimento, e la rispettiva comprensibilità.

Riguardo questo concetto, possiamo estrapolare un episodio divertente da “Portraits and Repetition”, narrato con la tipica *verve*:

every time one of the hundreds of times a newspaper man makes fun of my writing and of my repetition he always has the same theme, always having the same theme, that is, if you like, repetition, that is if you like the repeating that is the same thing, but once started expressing this thing, expressing any thing there can be no repetition because the essence of that expression is insistence, and if you insist you must each time use emphasis and if you use emphasis it is not possible while anybody is alive that they should use exactly the same emphasis. And so let us think seriously of the difference between repetition and insistence.⁵⁵

Il tono gnomico-didattico di questo brano è giustificato dalla funzione della “lecture”: Stein voleva rendersi comprensibile al suo pubblico, che aveva dimostrato grande interesse in lei. Questo passaggio è uno dei più citati dai critici steiniani, in quanto cruciale per la delucidazione di uno dei tratti qualificanti della poetica steiniana: la differenza tra “repetition” e “insistence”. A noi qui preme notare la matrice temporale di questa distinzione, in quanto se è ovvio ritenere che per “repetition” scatti la successione lineare, e sequenziale, un elemento dopo l’altro, come avviene

L’esperienza dello scrivere, cit., p. 140.

⁵⁵ GS, “Portraits and Repetition”, cit., p. 167.

nel "counting" (la cui modalità: 1+1+1+1, etc., Stein assimila al pensiero di tempo orientale), nel caso dell'"insistence", ci si trova, piuttosto, di fronte ad un ispessimento o concentrazione dell'evento in uno spazio, in modo, potremmo dire, puntiforme, nucleare e condensato. Mentre la "repetition" porta al movimento del tempo nello spazio (traiettoria orizzontale), l'"insistence" procura un arresto, una stasi, un fissaggio temporale, a vantaggio della profondità (traiettoria verticale, o piuttosto, a spirale, perché implica una penetrazione), per rispondere ad un interrogativo che ci eravamo posti poc'anzi. Come abbiamo ipotizzato altrove⁵⁶, riteniamo che la tendenza di Stein ad evidenziare l'omnipresenza e l'immanenza del tempo - anche e soprattutto a livello di espressione stilistica - sia proprio per eliminarne l'ineluttabile funzione di distrattore della concentrazione umana, che, da parte sua, aspira a trascendere quel limite temporale. A nostro avviso, Stein rinviene nella temporalità che si snocciola linearmente - di cui peraltro ci invita a seguire il percorso attraverso il suo peculiare processo compositivo - un senso di infinitezza, o non tracciabilità e perseguibilità, che l'opprime, nel mentre che l'attira. Il rapporto ontologico col tempo è l'ossessione esistenziale di Stein; GS esorcizza il tempo con la ripetizione, ma in realtà tende all'"insistence", in quanto espressione di permanenza, di assenza di movimento e temporalità, con modalità intrinseche che potremmo ritenere assimilabili all'idea del Motore Immobile, dell'Uno. Forse GS tende all'eternità.⁵⁷ E in quest'idea si perde. Come dice Derrida:

[t]he first stroke of time, before time, God's exposure to surprise [...] this time before time has always made me dizzy.⁵⁸

"Continuous present" e "Prolonged present".

*Within each personal consciousness thought is sensibly continuous.
The instant field of the present is at all times
what I call "pure" experience [...] the immediate experience in its passing is always "truth," practical truth, something to act on, at its own movement.*

(William James, *The Principles of Psychology*, 1890)

⁵⁶ Cfr. M. Morbiducci, "'Oriental Peaceful Penetration': Revisited. The Ideogram and Gertrude Stein's Notion of Repetition", cit.

⁵⁷ Dice A. Mariani: "Lo sfogo è costituito dal rifugio nella dimensione tempo [...] [che] proietta l'attimo presente fuori della sua vita momentanea, fissandolo con una promessa d'eternità". cit., p. 181.

⁵⁸ J. Derrida, "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)", cit., p. 374.

Abbiamo scelto questo estratto jamesiano, perché ci sembra coincidere con l'origine del bisogno di Stein di catturare il tempo. E soprattutto, di *come* farlo.

Indubbiamente si può partire dagli studi di psicologia svolti da GS anche per individuare l'origine filosofica della risorsa stilistica del "continuous present".

Secondo William James, infatti, riporta il critico Friedl,

Being inhabits the realm of the present. Being eventuates in momentary beings: this seems to be the ontological core of his intuition of Being as contingent, i.e., as neither to be derived from antecedents nor to be expected with certainty in the future. Privileging the now, the moment, the present as the transient dwelling of Being appears as a problem that is of central significance for Gertrude Stein [...].⁵⁹

Ci interessa l'argomentazione di Friedl:

[t]he complete actual present as lived and expressed might be called the fullness of Being. Complete actuality owes itself to nothing but itself: this is why it should be thought as both complete and, in James's sense, as contingent. The fullness of Being is radically temporal: it is always and only now. The now, the **continuous present**, is the place of Being in its temporal, its transitory completeness. Art as writing deals with Being in its fullness, with complete actuality: it is ontography. The present as the place of Being, as its "Zeit-Spiel.Raum," as Heidegger would have expressed, [...] "Es gibt Sein" "Es gibt Zeit". [...] the wonder of the question of Being makes thinking necessary and art or writing possible, it is at the core of both ontology and ontography.⁶⁰ (neretto mio)

Aggiunge quindi:

the time-dimension of now-ness becomes the only true place of writing and re-writing a world and its history, of accounting for the Being of all thinkable and knowable beings.⁶¹

Per concludere che

[t]he contingent presence of Being is a matter of concern, then both of ontography and ontology. In writing portraits, Stein argues, she was

⁵⁹ H. Friedl, cit., p. 576.

⁶⁰ H. Friedl, cit., p. 577.

⁶¹ Ibid.

devoted to the rendition of the unmediated existence of the person to be portrayed: "In other words the making of a portrait of any one is as they are existing and as they are existing has nothing to do with remembering any one or anything". [...] Creating and writing the Being of human beings is to realize the event of their temporal emergence into presence: "as they are existing".⁶²

Affinché si possa arrivare a "creating" e "writing" (visto che Stein vuole/può usare la scrittura) "the Being of human beings" nell'evento della loro "temporal emergence", Stein escogita il "continuous present". Perché, inoltre, per arrivare dalla lingua all'essere-nel-tempo bisogna

operare sulla parti statiche del discorso.⁶³

Il "continuous present", estendibile attraverso l'agenzia della "repetition" in "prolonged present" assicura la temporalità; infatti, già il verbo, in quanto vettore d'azione, implica un movimento dinamico; in più, la peculiare forma inglese dell'"-ing" enfatizza l'aspetto procesuale dell'azione stessa: come dire, tempo al quadrato; d'altra parte, se si vuole rendere il fatto che "every one being living is going on being living"⁶⁴ bisogna "insistere" sul *T/tempo* di questa dimensione. E quale altra possibilità offre il linguaggio, con la referenzialità zavorrante che, col passare del tempo, è venuta accumulando in sé? Solo de-costruendone il "segno" può tentare la extra-ordinaria impresa.

Ecco quindi GS lanciarsi nel campo dello sperimentalismo linguistico, proprio con questo peculiare espediente, che la qualificherà nel circostante mondo letterario:

[t]he notion of time as "continuous present" is at once the most famous and most notorious of Stein's critical concepts. [...] Whatever the concept may owe to Bergson - and one should quickly renounce any claim of the influence of philosophy upon literary construction in this instance - the "continuous present" offers us a number of (problematical) keys to her problematics. In other words, as always, it is not at all

⁶² H. Friedl, cit., p. 578. La citazione di Stein tra virgolette è tratta da "Portraits and Repetition", cit..

⁶³ E. Dal Fabbro, "Coscienza e conoscenza della natura umana in Gertrude Stein" in *Gertrude Stein: L'esperimento dello scrivere*, cit., p.102.

⁶⁴ GS, *TMOA*, cit., p. 916.

a concept, or even a useful descriptive term for criticism, but is itself a critical intervention, a self-interfering word-concept.⁶⁵

Secondo Riddel, la problematicità - e forse potremmo dire "indecidibilità" - del termine sta nel fatto che come "critical description" sembrerebbe "a stylistic rendering or miming of a virtual time in which reality is made or materialized"⁶⁶, ma ontologicamente risulta essere a "deferral" del tempo che vuole incorporare, infatti se qualcosa "is being" noi non possiamo dire di averla, a meno di seguire il suo "being" in tutta la virtualità del suo potersi verificare. Allora il "continuous present", è "performative rather than cognitive".⁶⁷ Per la nostra visuale di "process poetics", anche questo è indicativo.

Lo scopo di Stein è di dare nella pagina "the prolonging of the existing of everything being inside one", come dice in *TMOA*; di conferire alla parola la stessa pienezza di vita dell'esistenza:

[i]f you live a daily life every minute of the day the description of that daily life every day must be moving, it must fill you with complete emotion.⁶⁸

È interessante notare il doppio senso di "moving" - che d'altra parte è implicito nella trasformazione semantica dell'etimo ("commovente" perché ci "muove" dentro); la funzione della "narrative" è interessarsi a "what is happening all the time" (mentre invece "history concerns itself with what happens from time to time")⁶⁹, quindi è nella "continuità", nel saperla rendere, la sua specificità.

Marina Camboni ci offre una dettagliata presentazione delle varie sfaccettature del "continuous present" - così come Stein lo usa per la prima volta in "Melanctha" - riconoscendo in questa narrativa "il predominio delle forme verbali continuate, di gerundi e di participi" e puntualizzando la presenza del "continuous present" sia come forma verbale di "tempo progressivo" che come "forma nominale".⁷⁰ "A name is a name

⁶⁵ J. Riddel, "Modern Times: Stein, Bergson, and the Ellipses of "American" Writing". *The Crisis in Modernism. Bergson and the Vitalist Controversy*. (Eds. Frederick Burwick and Paul Douglass). Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 348.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ GS, *Narration*. (Intr. Thornton Wilder). Chicago: The University of Chicago Press, 1935, p. 29.

⁶⁹ GS, *Narration*, cit., p. 30.

⁷⁰ M. Camboni, "Tempo e ritmo in 'Melanctha'" in *Gertrude Stein: L'esperimento dello*

of anything” dirà Stein in “Poetry and Grammar” (1935); per conferire al sostantivo - una parte del discorso secondo lei statica e svuotata - di nuovo la capacità di dare “la cosa”, lo rende verbo. In questo modo, troviamo al posto di normali nomi, il verbo sostantivato. Eccone un esempio:

[y]ou see Miss Melanctha [...] [i]nstead of just working hard and caring about their *working* and *living* regular with their families and saving up all their money [...] instead of living regular and doing like that and getting all their new ways from just decent living,[...].⁷¹ (corsivo mio)

Da questo esempio che abbiamo scelto tra i numerosissimi del genere, risulta chiaro che Stein spinge sull’“-ing form” anche dove non necessario, o addirittura forzando la grammaticalità della lingua: infatti si sa che non si usa la forma progressiva con i verbi di stato, sentimento, etc.. Si dà il caso che le forme continuate evidenziate in corsivo abbiano il normale sostantivo corrispondente: la scelta della forma verbale ha lo scopo di enfatizzare il processo dell’azione, che con il nome sarebbe stato coperto dalla parte astratta che ha oramai incorporato; si noterà altresì che nel succitato brano anche per la forma verbale stessa c’è un esagerato uso dell’aspetto progressivo.

Il “continuous present” viene utilizzato come espediente stilistico anche nei “Portraits” del periodo 1908-1912. Si considerino il terzo e quarto paragrafo tratti dal “Picasso” del 1909:

One whom some were certainly following was one working and certainly was one bringing something out of himself then and was one who had been all his living had been one having something coming out of him.

Something had been coming out of him, certainly it had been coming out of him, certainly it was something, certainly it had been coming out of him and it had meaning, a charming meaning, a solid meaning, a struggling meaning, a clear meaning.⁷²

Qui è interessante notare che l’“-ing form” è attribuita sia ai verbi, che ai sostantivi che agli aggettivi: “some were [...] following” appare come una normale forma progressiva con un verbo di movimento; “meaning” è percepito assolutamente come un sostantivo; e “char-

scrivere, cit., p. 26.

⁷¹ GS, *Three Lives*, cit., p. 85.

⁷² GS, “Picasso”, in *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, cit., p. 51.

ming" è un aggettivo più che regolare; ma accanto a questi elementi, ne troviamo altri abnormi, come nella sequenza "one who had been all his living had been one having something coming out of him" in cui tutti sono partecipi presenti gratuiti; inoltre, si sarà osservato come - oltre alla presenza massiccia della "repetition", Stein qui giochi scopertamente con le rime e le assonanze, tanto da supporre che la scelta di "something" non sia stata anche indotta dal piacevole effetto sonoro che questo crea con la "-ing form". Come è noto, il "continuous present" è cifra stilistica in particolare dei primi anni della sperimentality steiniana. Anzi, Ulla Dydo ci rammenta che

[t]he phrase "continuous present" appears indeed first in "Composition As Explanation" [...] written probably February 1926. You can follow her writing of it in *a Novel of Thank You*. She rarely used the term later - she didn't theorize more than necessary, even in the lectures she gave in America and the later ones. And the term is fuzzy as she well knew.⁷³

Nella sua "lecture", Stein distingue in "continuous present" e "prolonged present", collegando il primo a "Melanctha" e il secondo a *The Making of Americans*, ma "the difference is not clear":

[s]he used "prolonged present" once, as if groping for a term, but does not use it again. "Continuous present," on the other hand, remained in her vocabulary and in that of her readers. Since Stein offers theoretical terms to her often bewildered readers, they cling to the two words, hoping for distinctions that may not have been clear to herself. The continuous present initially concerns narrative but later becomes an aspect of description.

In discussing her early work on time, GS implies that the continuous present in her narration is realized by "using everything" and by "beginning again and again." The latter describes the repetitions, so-called, which create extended, unbroken continuity as well as gradual variety that opens into "insistence." "Using everything" refers to the reliance on minute details, including tiny inflections of language, to develop the evolving continuity of the present. Stein always insists on the importance of small things - an infinitude of tiny details rather than a collective totality.⁷⁴

⁷³ U. Dydo, "Stein's Continuous Present", cit., p. 1.

⁷⁴ U. Dydo, cit., pp. 2-3.

4. Reading Stein/Stein Writing

4.1. Reading Stein: il T/tempo della comprensione

*Reading.
Is reading painful.
When one has not the habit of reading reading is not painful.*

(Gertrude Stein, *Useful Knowledge*, 1915)

[A]rm yourself in every kind of way to be patient, and to be eager.

(Gertrude Stein, *The Making of Americans*, 1925)

A guess a whole guess is hanging.

(Gertrude Stein, *Tender Buttons*, 1911)

Indubbiamente, “reading” e “writing” sono due attività che investono la sfera temporale a vari livelli: c’è il tempo della creazione, della fruizione, e della riflessione. E dell’interruzione, in ognuna di queste scansioni. C’è il tempo del soggetto, individuale, differenziato da un punto di vista delle persone: il tempo di chi legge e di chi scrive; ma anche quello dell’oggetto, interno al testo, e ad esso esterno, sia come performance che come referenzialità; c’è il tempo immediato dell’incontro fisico, *hic et nunc*, attraverso il testo, e il tempo del pensiero che si attua, presente, ma anche quello dilazionato del ripensamento, la ri-flessione, la memoria. È naturale che questi due mondi siano sconfinati. Gertrude Stein ne sentiva l’attrazione e ne provava il panico.

Della sua adolescenza racconta di alcune letture, in esse si rifugiava; a scrivere cominciò ancor prima che se ne accorgesse: i Radcliffe Themes lo testimoniano, ed anche i notebooks, segnali del divenire. GS ha vissuto con la scrittura; e noi, che ce ne occupiamo, dovrem-

mo garantire un paritetico coinvolgimento attraverso la sua lettura. La lettura di Stein non è per noi facile, tanto quanto per lei non lo era scrivere; l'idea che lo facesse di getto, con disinvoltura, appartiene alla leggenda; in lei, come in noi che la leggiamo, c'era il travaglio della composizione; per noi della comprensione; ma in questo rispettivo agone si genera l'unione, ed, eventualmente, "il piacere", "del testo".

Se vale il postulato che il lettore deve avere sempre un ruolo attivo nell'incontro con il testo, questo è vero all'ennesima potenza nel caso di Stein; anzi, nel caso di Stein, il lettore deve addirittura essere "creattivo", affinché abbia luogo la "com-prensione" il cui tracciato processuale deve essere "aperto":

the issue of Stein's difficulty or hermeticism can be resolved if we learn how to read Stein in the open-ended, processual, decentering ways to which feminist and post-structuralist theory gives access. Their claims would seem to be supported by Stein's own rendering of the idea of "genius" as a dialogic and relational transaction between "talker" and "listener", author and audience.¹

Dal momento che, per i suoi testi, non si può parlare, quindi, di "closure", Stein

enjoins the reader to reconsider the text as a site of generative meaning in which she or he plays a participatory role in the creative process, and can as such potentially share in the "being" of genius, at least as Stein understood this being.²

Condividiamo pienamente quanto C. Locatelli afferma a proposito del "leggere" Stein:

è visibilmente interpretare, ossia decidere dove porre l'accento in una catena morfosintattica "egualitaria", di elementi che acquistano un valore gerarchico e semantico solo in rapporto alla decisione del lettore o della lettrice. [...] L'impercettibile "passo" e "misura" che stanno alla base della dinamica della significazione, vengono rigorosamente tematizzati in Stein, ma ovviamente senza nominazione; anzi, evidenziano l'impossibile denotazione, e rendendoli evidenti con l'immissione di una pluralità di prospettive enunciative, che usano e trasformano

¹ B. Will, cit., p. 10. Può essere utile precisare che "Stein's cultivation of 'unreadability' accompanies her claims to 'genius'", come puntualizza Will stessa (p. 80).

² B. Will, cit., p. 14.

l' "interpretante" del segno, in contesti pragmatici diversi e simultaneamente interagenti.³

Tuttora, di fronte al testo steiniano, ci si può atteggiare con le modalità interpretative su esposte. Ma rimane che molti critici, in passato, si siano posti con una certa monoliticità di fronte alla questione della sua "unreadability", resa fenomeno dai suoi stessi contemporanei, come abbiamo visto nel Capitolo 1.

Rimane esemplare, a tal proposito, quanto affermato da Edmund Wilson, nel suo *Axel's Castle*:

I confess that I have not read this book [*The Making of Americans*] all through [...] most of us read her less and less. Yet remembering especially her early work, we are still always aware of her presence in the background of contemporary literature - and we picture her as the great pyramidal Buddha of Jo Davidson's statue of her, externally and placidly ruminating the gradual developments of the process of being [...]. And whenever we pick up her writings, however unintelligible we find them, we are aware of a literary personality of unmistakable originality and distinction.⁴

Se Wilson riconosce a GS "a literary personality of unmistakable originality and distinction", non esita a definirla "unintelligible", motivo per cui ritiene che venga letta sempre meno. A dire il vero, si verifica esattamente il contrario, perché come abbiamo visto nelle precedenti descrizioni dello sviluppo della Stein scholarship, dagli anni ottanta in poi c'è un incremento sia nella qualità che nella quantità, con l'affermazione di tendenze teoriche decostruzioniste, poststrutturaliste, gender-oriented. Anoveriamo interventi di interesse in Gass (1973), Stimpson (1985), Perloff (1990). Oggi, in una fase in cui

meaning(s) neither await/s passive consumption nor yields to readerly colonization,⁵

le "reading strategies" di testi così criptici o "encoded", non possono più essere "dominant", ma casomai "co-domineering" (sempre con un

³ C. Locatelli, "Ἐρμηνεία in Gertrude Stein", cit., p. 2-3.

⁴ E. Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: Scribner's Sons, 1969, p. 252.

⁵ S. P. Murphy. "'Ida did not go directly anywhere': Symbolic Peregrinations, Desire, and Linearity in Gertrude Stein's *Ida*". *Literature and Psychology*. (Spring-Summer 2001): 1-9 (disponibile on-line su galenet), p. 1.

“continuous present” ad assicurane il processo). Anzi, seguendo l’argomentazione di Murphy (di cui ci avvarremo particolarmente nel successivo Capitolo 6 che riguarda la lettura di *Ida: A Novel*), il nesso partecipativo che si stabilisce tra lettore e autore nel testo anti-canonico, non è solo di tipo razionale, ma anche affettivo e inconscio, basato sul “desiderio”:

any critical theory that fails to account for the relationship’s between readers’ desire to know the unknowable - the contents of their own real - by way of engagement with an estimate (as opposed to intimate) object needs amendments.⁶

Le nozioni di “desire” e “intimacy” si applicano anche al rapporto che si instaura tra Stein e chi la legge: un processo di circolarità interpretativa si innesca, a scapito di aspettative linearmente perseguibili. Ci si muove in un terreno di “indeterminacy” e

tension between referentiality and its lack [...] this becomes a structural principle.⁷

A proposito dell’effetto di attrazione e/o repulsione che il testo di Stein può suscitare, R. B. Haas⁸, nell’individuare i motivi per cui continua a leggerlo, parla di una “bolt of energy”, che carica elettricamente il desiderio.

Se non è assicurato che il lettore provi il desiderio, sicuramente dalla parte dell’autrice c’è: in *TMOA* Stein, già dubbiosa del fatto che possa avere un pubblico di lettori, e del fatto che possa esistere “for [me] ever any such creature”, raccomanda comunque all’ipotetico lettore di “armarsi” e prepararsi “in every kind of way”, “to be patient”, “to be eager” (a questo secondo attributo si lega il tema dell’ “interest”, che tratteremo poi). Quindi appare chiaro quanto GS stessa fosse consapevole di comportare una lettura ardua o “non-interessante”:

[o]f course Stein was well aware of the difficulties her writing could present. When her personification of the readerly instinct reading, Herman G. Read [...] and Mr. Edmund Holt, the readerly understanding,

⁶ Ibid.

⁷ P. Quartermain, *Disjunctive Poetics*, cit., p. 26.

⁸ Cfr. R. B. Haas, “Bolt of Energy, or Why I Still Read Gertrude Stein.” *Widening Circle*. 1:4 (1973): 14-75 e “Reading Gertrude Stein”. *Tulsa Studies in Modern Literature*. 4:2 (Fall 1985): 265-72.

meet with a writerly *alter ego*, one of these three complains, "Come up out of there is very well said [...]." ⁹

Ruddick, parlando dei riferimenti al lettore che Stein esprime in *The Making of Americans*, commenta:

[...] indeed, she wonders at times whether she has a reader at all. "Bear it in your mind my reader, but truly I never feel it that there ever can be for me any such creature, no it is this scribbled and dirty and lined paper that is really to be to me always my receiver." ¹⁰

Stein ritiene che non possa esserci "any such creature" quale "[my] reader": l'insicurezza come scrittrice mette in dubbio anche la possibilità dell'esistenza di un destinatario *tout court*, lasciando stare che sia più o meno consenziente e benevolo. In realtà Stein si esprime contraddittoriamente, perché ci sembra che abbia sempre presente accanto a sé, mentre scrive, un lettore, con cui intrattiene un rapporto di quotidianità e comunità. Aggiunge Ruddick:

she speaks of her text as "this that I write down a little each day here on my scraps of paper for you." ¹¹

J. Spahr, nella sua monografia *Everybody's Autonomy*, descrive una sorta di "communal reading", tale da favorire

moments of partial or qualified identification [...] moments when one connects with other readers [...] [in] works that look at the relation between reading and identity in order to comment on the nature of collectivity. ¹²

Secondo Spahr,

⁹ C. Franken, cit., p. 25. Franken cita da "Objects Lie on a Table", un "play", da *Operas and Plays* (1932), dove si evidenziano questi tre personaggi: Herman G. Read, che rappresenta "the readerly instinct reading", Mr. Edmund Holt, "the readerly understanding", e un "writerly" alter ego. Ad un certo punto Herman G. Read dice: "we will invite each one to sing himself Yours sincerely Herman G. Read", al che uno dei tre, replicando: "Come up out of there is very well said [...]", chiaramente rivela la consapevolezza - da parte di Stein - della difficoltà di uscire allo scoperto, e in modo ben definibile, nella pratica della scrittura, e della conseguente lettura.

¹⁰ L. Ruddick, cit., p. 66. La citazione di Stein è da *TMOA*, cit., p. 33.

¹¹ Ibid.

¹² J. Spahr, *Everybody's Autonomy*, cit., p. 5.

Stein's work is an ideal place for any consideration of reading's politics and possibilities because it is so extreme, so extremely repetitive, so extremely fractured, and so extremely lengthy.¹³

Inoltre, Spahr fa riferimento ai vari tipi di "lettore" che "deconstructive and reading response theory" hanno sviluppato a partire dagli anni ottanta:

Umberto Eco's "model reader," Wolfgang Iser's "implied reader," Michael Riffaterre's "super reader," Jonathan Culler's "ideal reader," and Stanley Fish's "community of readers" [...].¹⁴

Secondo Spahr, il "lettore modello" per Stein è colui che vive l'evento di lettura come "anarchico"; Spahr adduce ad esempio il brano "An Instant Answer or a Hundred Prominent Men", tratto da *Useful Knowledge* (1915), dove il numero cento viene raggiunto, letteralmente, ripetendo per cento volte la parola "one", preceduta da "and", quindi cento volte viene detto e letto "and one": si tratta di un vero e proprio "re-enactment" processuale dove la dimensione del tempo è chiamata in causa nella forma dell'happening o del "real time" massmediatico. In questo pezzo, secondo Spahr,

Stein [...] writes for anarchic individualism [...] so as to emphasize individual within communities. [...] Stein's work has been called nonsense, or private, or encoded, or presymbolic. Instead I like to think of her work as using reading to encourage a sort of anarchy, not the sort the Sex Pistols called for where all the rules are abandoned in the name of chaos, but rather one where the work allows readers self-governance and autonomy, where the reading act is given as much authority as the authoring act.¹⁵

La posizione espressa da Spahr nel suo libro del 2001 sembra essere la più avanzata su come intendere la "read-ability" in Stein; ma sappiamo che il dibattito si è aperto molto prima, essendo reso oggetto di numerosi studi¹⁶: molti di essi recano nel titolo stesso la parola "re-

¹³ J. Spahr, cit., p. 9.

¹⁴ J. Spahr, cit., p. 12.

¹⁵ J. Spahr, cit., pp. 13-4.

¹⁶ Si veda l'utile compendio offerto da Linda Watts, in *Rapture Untold. Gender, Mysticism, and the "Moment of Recognition" in Works by Gertrude Stein*. New York: Peter Lang, 1996; successivo a questo è di interesse il saggio di Jacques Lezra, "How to Read How

ading"; altri la incorporano fra i capitoli, ma quasi nessuno si esime dall'affrontare la questione. Infatti, il critico la reputa il primo terreno di confronto con il testo steiniano; ci si chiede addirittura se Stein sia intel-leggibile, proponendoci una "lecture-limite"¹⁷: mai come nel caso di GS intraprendere la lettura vuol dire interpretare un testo.

A mano a mano che - come ha notato Stimpson - con l'"in-sight" procurato dal femminismo e postmodernismo Stein diventa non solo più letta, ma soprattutto appare più leggibile, si è spostata la soglia della leggibilità.

Nell'osservare questo fenomeno può essere utile rifarsi a quanto precisa David Lodge a proposito del lettore:

[t]he "real reader" [...] is [...] any real historic individual who reads the texts at a particular time. The "implied reader" is the ideal reader of the text, the reader whom the implied author seems to invite to collaborate in the production of the text's meaning [...].¹⁸

Sempre secondo Lodge, le operazioni mentali di cui deve farsi carico l'eventuale "implied reader" sono molteplici e complesse:

the effort of the real reader to become the implied reader is not merely a matter of acquiring relevant historical information: it is also a synthesizing and interpretative effort. The reader is involved in a hermeneutic activity, exercising what Jonathan Culler has called a literary competence, that is analogous to linguistic competence - making connections, drawing inferences, forming and constantly modifying hypotheses, in order to produce the meaning of the text.¹⁹

In questo caso, sapremmo spiegarci come mai Stein venga tanto amata da chi l'ha tradotta e studiata da vicino sul piano linguistico. Infatti, per utilizzare uno dei tanti aforismi steiniani, è proprio vero che "If You Enjoy It You Understand It". Linda Watts lo riprende come titolo del capitolo primo in cui parla di "Gertrude Stein and Experi-

to Write". *MODERNISM/Modernity*. 5:1 (January 1998): 117-141 (with response of Linda Voris and Charles Altieri). Alle altre monografie sul "reading Stein", avremo modo di far riferimento in seguito.

¹⁷ Ci riferiamo al saggio di Gérard Cordesse, "Sur Les Falaises De Stein: La Lecture-Limite". *Delta* (Mai 1980):89-101.

¹⁸ D. Lodge, "Indeterminacy in Modern Narrative". *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London and New York: Routledge, 1990, p. 145.

¹⁹ Ibid.

mental Reading or Will Breaking the Code Break the Silence/Sentence/Sequence/Cycle/Spell?"²⁰

Judy Grahn, nella sua antologia di testi steiniani, intitola così il libro: *Really Reading Gertrude Stein*, già citato. La raccolta è divisa in tre sezioni, dove il criterio di selezione è dato da una forma di raggruppamento tematico soggettivo: 1. "The There That Was and Was Not There", con sottotitolo "Essence, Value, Commonality and Play"; 2. "Exiled to the Center of the World", sottotitolo "A Woman in Her Life"; "Calling without Naming", sottotitolo "Gertrude Stein and Metaphysics". Le tre parti accorpano testi di "genere", data di composizione e cifra stilistica diversa, il che - unitamente ai titoli attribuiti alla singole parti, di conio tipicamente steiniano - dimostra quale approccio ideologico militante ci si dietro questa antologia, che non è certo l'unica a mostrare tratti di questo tipo. C'è una critica impegnata e al tempo stesso "impregnata" che non rinuncia a fare propria Gertrude Stein, così come Stein richiede che si verifichi con ogni suo lettore.

Judy Grahn, prima di farci avvicinare alla lettura dei testi scelti, ci fornisce anche degli "Essential Clues for Really Reading Her", di cui diamo qui di seguito una breve sintesi:

1. Play with her.

Let her happen in you: One of the best approaches to Gertrude Stein is to play with her, and allow her to play inside your mind without trying to guide her into any preconceived notion of sense [...].

2. When she gets tedious, skip around.

Get over the embarrassment of not being able to read her easily, if, as it is with me, this is true. One reason for her tediousness is that she did not edit herself for length [...]. As philosophers often do, she left her work intact for the most part [...] we must also take some responsibility for editing her, reading what connects at the moment and leaving the rest for later [...] without feeling either stupid [...] or resentful [...].

3. Read aloud with a friend or two.

4. Pick a sentence as a mantra or daily meditation.

5. Sing the lines.

²⁰ L. Watts, cit., p. 1.

Reading with a group of friends increases enjoyment, but singing her lines is the most enjoyment of all [...].²¹

Anche Ellen Berry, di cui abbiamo parlato all'inizio di questo studio, esordisce presentando una casistica di possibili reazioni al testo steiniano. Il primo capitolo si intitola, appunto, "On Reading Gertrude Stein" e così recita:

Reading Plot 1

Gertrude Stein's texts leave something to be desired...[...] For Reid, Stein's fiction lacks most of the qualities we demand of literature. It withholds, wilfully, that complex "something," failing to provide a real ground for the satisfying literary encounter between reader and text we have learned to desire. This encounter typically proceeds from mystery to mastery [...].²²

In questo primo paragrafo "Reading Plot 1", Berry cita Teresa de Lauretis, con la sua lettura della natura della narrativa in termini di "logica edipica", secondo la quale la comprensione di un testo deriva da un processo di accumulazione all'interno di un universo fatto di significato, storia e fiction, ed anche teoria. La narrativa diventa un prodotto nei confronti del quale ogni lettore è costretto a schierarsi in una delle due posizioni: maschio-eroe-umano, dalla parte del soggetto, donna-ostacolo-limite-spazio, dall'altra. Secondo Lauretis, continua a dire Berry,

narrative works to authorize and legitimize the male status of the subject whose desire is for illumination (revelation of and ultimately reconciliation with the father's truth), for stable identity (perpetuation of the father's name and authority), for realization of the object of desire and closure. The linear causal structure of narrative is shot through with a "genealogical imperative," a pattern of anticipation and resolution by which "events in time come to be seen as begetting other events within a line of causality similar to the line of generations." At the point of conclusion, all possibility has been converted into necessity - "the subsequent having been referred to the prior, the end to the beginning, the progeny to the father."

If we approach Stein's fiction with conventional narrative [...] we remain frustrated from completing the satisfying literary encounter with the text [...] failing to discover the Oedipal pleasure that Roland Barthes insists is fundamental to fictional pleasure: "to denude, to know, to learn

²¹ J. Grahn, cit., pp. 22-3.

²² E. E. Berry, cit., p. 11.

the origin and the end." Instead we come up empty-ended [...] there is "nothing" there (the Oedipal shock). The enigma remains open [...].²³

Come si vede da quanto affermato da Berry, il problema della leggibilità, e della modalità di approccio alla lettura di Stein, è tutt'altro che accessorio. Si incunea (proprio come un "curved thought") nella genesi stessa della scrittura, si insinua nell'impianto originario stesso della composizione.

Proseguendo nella sua puntuale analisi, Berry produce altri paragrafi dal titolo "Reading Plot 2", "Reading Plot 3", passando per un'analisi della nozione di "desiderio", fino a giungere al "Reading Moment 1" che è definito "Collaboration"; seguiranno poi, nell'ordine: 2. "Watchful Distance", 3. "Claustrophobia"; 4. "Resolute Privacy", per poi concludere il capitolo con il paragrafo intitolato "Desire for Difference(s)". Come si vede, queste titolazioni sono altamente suggestive e ci sembrano vicine a Stein per originalità, ma anche genuinamente postmoderne, nella loro varietà e articolazione, a riprova di quanto sia potente l'influenza stilistica e speculativa di Stein se anche a più di mezzo secolo di distanza dalla sua scomparsa, riesce ancora ad offrire interessanti spunti di ricerca alle più attuali tendenze.

Ci preme riportare anche la voce di Palatini Bowers che, nella sua monografia, si pone altresì la questione di come leggere Stein, soprattutto in relazione al farsi del suo testo, ovvero, alla lettura che rimanda immediatamente alla scrittura, proprio in virtù di quella "process poetics" che abbiamo già descritto. Secondo il suo parere, Stein "is at once the writer and the reader of her own text"²⁴, cioè vede Stein come prima lettrice del suo stesso testo, quindi in grado di collocarsi esternamente ad esso.

Ruddick è di simile avviso quando dice:

[a]n introspective speaker emerges who rereads both her original plot-making and her will to theorize *as forms of her own desire*.²⁵

Per Ruddick l'interlocutore è un "introspective speaker", ma questi "rereads", quindi è come un lettore compresente all'atto di scrittura di Stein mentre scrive.

²³ E. E. Berry, cit., p.12.

²⁴ J. Palatini Bowers, cit., p. 3.

²⁵ L. Ruddick, cit., p. 71.

Palatini Bowers lega questo processo di lettura di Stein alla sua scrittura (nel suo libro intitola un capitolo: “Gertrude Stein’s Writing / Gertrude Stein’s Writing”, intendendo per “ ‘s “ sia il genitivo sassone che la forma contratta del “continuous present”). Precisa che

Stein herself identified two primary modes of composition: writing ‘what you intended to write’ and writing ‘what you are writing’.²⁶

E continua a dire

to make writing into a process of discovery [...] it requires nothing except that the writer continue writing. This writing is open-ended (not finished and not finishable...)²⁷

Come si vede, dal tempo della lettura si scivola a quello della scrittura, perché, per comprendere, chi legge deve seguire lo stesso processo di chi ha scritto. Il testo diventa un punto d’incontro di due menti al lavoro. Mai come nel caso di Stein leggere significa interpretare e rivivere nell’esperienza della lettura quella della scrittura.

4.2. Stein Writing: il T/tempo della composizione

I’m writing for myself and strangers.

(Gertrude Stein, *The Making of Americans*, 1909)

Let us let us conscientiously renounce the sense of reticence.

(Gertrude Stein, *Vacation in Britany*, 1922)

[Y]ou have to denude yourself of time so that writing time does not exist. If time exists, your writing is ephemeral.

(Gertrude Stein, “A Transatlantic Interview”, 1946)

Chi non ricorda la famosa affermazione in *The Making of Americans*: “I’m writing for myself and strangers”? Che scrivere fosse il suo *métier*, come dice per bocca di Alice nell’*Autobiography*, e che quindi scrivesse per “sé”, perché era la sua professione, lo comprendiamo; ma chi sono gli “strangers”? Non certo gli stranieri, né gli estranei; noi riteniamo che fossero tutti gli “altri”, i “geni”, come lei, cioè vir-

²⁶ J. Palatini Bowers, cit., p. 34.

²⁷ J. Palatini Bowers, cit., p. 35.

tualmente tutti quelli che apprendano, addentrandocisi, certe leggi della composizione. Gli “strangers” sono gli Stein-iniziati, che dopo essere battezzati dal fango della sua scrittura (“My writing is as clear as mud, but mud settles and clear streams run on and disappear”, dirà in *Everybody’s Autobiography*), attraverso la comunione della lettura partecipativa e dinamica, ne condividono il tempo e le modalità della composizione. In questa sezione ci limiteremo a considerare solo alcuni aspetti di T/tempo ad essa inerenti.

Ulla Dydo in “Stein Continuous present” ci fa ripercorrere lo sviluppo, nel tempo, della sua scrittura:

[t]he attempt to explain what she is doing, to explain writing and language to herself, begins with her beginning writing and lasts till her death. Beyond that, she starts trying to explain with “An Elucidation” [...] but what you call the grammatical work in effect begins with “Finally George: A Vocabulary of Thinking” (1927), and leads right to 1930. Remember the pieces printed in *How To Write* are separate pieces, and the book was a collection of separate works, assembled under this title in Stein’s own Plain Edition since no one in the outside world would have printed them.²⁸

Il *métier*²⁹ di scrivere, dunque, è qualcosa di cui Stein ha cominciato da subito ad avere coscienza continua, si tratta di un’applicazione che affonda le sue radici molto in profondità:

[w]riting about or maybe even writing of Being itself appears as one of the most persistent concerns of her oeuvre as a writer of literature, just as her meditative and philosophical works focus on question of Being and of naming and writing Being.³⁰

Di nuovo ci chiarisce Dydo, spiegandoci l’evoluzione del suo pensiero:

Stein had discovered early that the only way she could come to terms with her experience was to write it. But writing was difficult. [...] [T]he

²⁸ U. Dydo, “Stein Continuous Present”, *How2*, cit., p. 1-2.

²⁹ Come G. Stein stessa dice: per bocca di Alice: “Un’occupazione unica, assorbente, dobbiamo averla [...] [GS] ha una vera passione per quello che i francesi chiamano il *métier* e sostiene che ciascuno non può avere che un *métier* allo stesso modo che ciascuno ha un unico linguaggio. Quanto a lei, il suo *métier* è lo scrivere, e il suo linguaggio, l’inglese”. (Dall’*Autobiografia di Alice B. Toklas*, trad. C. Pavese. Torino: Einaudi, 1948, p. 77).

³⁰ H. Friedl, cit., p. 575.

descriptions [...] in her first notebooks record her struggle to comprehend her perceptions as her struggle to write them. Throughout the years, struggle characterized writing. The popular picture of Gertrude Stein working at her ample desk with easy concentration is part of the self-protective fiction created by *The Autobiography of Alice B. Toklas* and by its carefully chosen illustrations. It is far from the truth. Writing things as they were required stern discipline and created painful loneliness. The experience Stein tried to shape in words was sometimes depressing or frightening, which made it doubly difficult to overcome her resistance to seeing and saying it. Even when her perception was not painful, writing was a struggle.³¹

Nella lotta che Stein intrattiene per realizzare sulla pagina tutta la convinzione e processualità della sua esperienza, Stein realizza che

she could write what she knew if she freed her mind of all extraneous matters and concentrated on the patterns - the mathematics of human being and human relations. Words and word patterns shaped themselves in her mind in the process of rigorous concentration that allowed from interference from outside. This process of realising perception is the Stein meditation. What Stein called a composition is the written process of meditation. Meditating does not precede composing but is composing. Reading Gertrude Stein is reading the "written writing process".³²

Crediamo che non ci siano parole più esplicite per descrivere la qualità temporale di questa attività di scrittura. Il primo elemento temporale è quello dato dall'esperienza, che si sviluppa, ovviamente, nel vivere il tempo. Il secondo è dato dal fissaggio di questo dato, e dalla sua esplosione, o implosione, nella riflessione, che, man mano che si realizza, incomincia a prendere la forma della meditazione, che poi produrrà la scrittura; in questo modo il tempo della riflessione, o "meditazione", come la chiama Dydo, è in simultanea con il nascere della scrittura. Attraverso la sua distillazione sulla pagina, la scrittura, che è "mud" all'origine, diventa "clear", e "clear streams run on". Affinché questo processo avvenga nel modo consono all'esperienza, bisogna che non interferiscano altri elementi esterni - la concentrazione è necessaria. E contemporaneamente bisogna tenere a guardia la memoria, quel "re-

³¹ U. Dydo, "Gertrude Stein: Composition As Meditation". *Gertrude Stein and The Making of Literature*. (Eds. Shirley Neuman and Ira B. Nadel). Boston (MA): Northeastern University Press, 1988, p. 42.

³² Ibid.

membering” che produce “confusion”³³ e opacizza di nuovo il liquido cristallino della composizione, rischiando di farlo ritornare fango.

Con la meditazione, che è il momento in cui la composizione può avere luogo, Stein

saw completely:

“Eyes turn in in those not having wealth of experience or having no capacity for first-hand experience. Great thinkers eyes do not turn in, they get blank or turn out to keep themselves from being disturbed. It is only sentimentalists and unexperiencing thinkers whose eyes turn in. Those having wealth of experience turn out or are quiet in meditation or repose.”³⁴

Il “vedere completamente” è apportato dal connubio di “first-hand experience” (preclusa a “unexperiencing thinkers”) con “meditation or repose”; questa è la premessa perché si generi la composizione della/nella scrittura.

The emphasis on looking out in meditation is central for Stein. It spells her conviction that artists receive their material from the contemplation of the world, not from introspection, from emotion, or from invention. [...] Stein may have invented literary methods, but she never invented subject matter. [...] It is a dynamic form of contemplation that creates the movement of the perceiving mind but requires no activity and has no purpose.³⁵

È questo, in termini di T/tempo, il delicato passaggio che bisogna seguire per arrivare dal tempo dell’esperienza, della meditazione e della composizione, congiunti, e quindi al non-tempo dei capolavori, o dell’ “entity”, data dalla “human mind”, come in *The Geographical History of America* Stein dichiara.

Proviamo a fare un altro passaggio, e ritornare a cosa Stein diceva a proposito della “narration”, dove, naturalmente, era in questione la dimensione temporale:

³³ Dice R. B. Haas, in “Another Garland for Gertrude Stein”, cit., p. 20: “Applying to the problem of creation, she says: ‘If you continue to remember your writing gets very confused.’ Hence expository writing, which is all memory writing, she pronounces ‘lifeless’ and ‘dull’”.

For memory, so to speak, employs two times: the time remembered and the time of remembering. When there are these two times, the present self becomes audience to its own past. [...] When there is but one time [...] there is ‘entity’; it results in the creation of masterpieces”.

³⁴ U. Dydo, cit., p. 43. Qui Dydo riporta un brano dagli “Early Notebooks”, N-1, YCAL.

³⁵ Ibid.

I found out that in the essence of narration is this problem of time. You have a person writing, and all the really great narration has it, you have to denude yourself of time so that writing time does not exist. If time exists, your writing is ephemeral. You can have a historical time, but for you the time does not exist, and if you are writing about the present, the time element must cease to exist. I did it unconsciously in the *Autobiography of Alice Toklas*, but I did it consciously in *Everybody's Autobiography* and in the last thing *Wars I Have Seen*. In it I described something momentous happening under my eyes and I was able to do it without a great sense of time. There should not be a sense of time, but an existence suspended in time.³⁶

Sicché l'unico aspetto di T/tempo che Stein accetta che sia presente nell'opera è quello che ci permette di ripercorrere il processo attraverso cui l'opera stessa si è generata; giustamente Patricia Meyerowitz, nella sua prefazione a *How To Write*, precisa che

this book will have no immediate meaning to you because it certainly does not tell you how to write. What it does tell you is how Gertrude Stein was writing at the time that she wrote it...[I]ts meaning is contained within its method and moment of creation.³⁷

Pertanto ci avviciniamo a quella caratteristica della composizione di "masterpieces" - appannaggio esclusivo della "human mind" - che è l'annullamento del tempo; l'eliminazione del tempo all'interno dell'opera è condizione necessaria perché questa sussista nel tempo; l'unico tempo ammesso è quello dell'artista "in composition" - dopo che ha acquisito lo stato di grazia mentale conquistato attraverso la meditazione.

In *The Geographical History of America* Stein ritorna in più punti sul legame che esiste tra la "human mind and its connection with what is being written".³⁸

Poiché "the human mind is the mind that writes"³⁹, solo con una pratica di accesso a, e rafforzamento di, essa, lo scrittore può arrivare alla condizione di scrivere "something that will be that that which it is".⁴⁰

Quindi si può arrivare alla conclusione che

³⁶ GS, "A Transatlantic Interview", cit., p. 103.

³⁷ P. Meyerowitz, "Preface", *How To Write* (1931). New York: Dover, 1975, p. v.

³⁸ GS, *The Geographical History of America*, cit., p. 79.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ GS, *The Geographical History of America*, cit., p. 140.

[t]he human mind and masterpieces share a common quality, which is their concern with, and the absence within them of, time, identity, and event.⁴¹

Per concludere, Gertrude Stein afferma

[t]here must be a reality that has nothing to do with the passage of time and it is very hard for any one to have it in them [...].I have it.⁴²

*Gertrude Stein had at that time a wretched little portable typewriter
which she never used. She always then and for many years later
wrote on scraps of paper in pencil
[...] she never throws away any piece of paper
upon which she has written.*

(Gertrude Stein, *Autobiography of Alice B. Toklas*, 1932)

⁴¹ H. Bergmann, cit., p. 20.

⁴² GS, *Everybody's Autobiography*, cit., p. 154.

5. Gertrude Stein e il suo tempo

5.1. Il tempo della vita

Picasso and I used to dream of the pleasure of if a burglar came to steal something he would steal his painting or my writing in place of silver or money. They might now they certainly would not have then.

[...]

Identity is funny being yourself is funny as you are never yourself to yourself except as you remember yourself and then of course you do not believe yourself.

[...]

In America everybody is but some are more than others. I was more than others.

[...]

(Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, 1937)

In uno studio che investiga sul *T/tempo* in Stein, non può mancare l'assunzione del termine in chiave diacronica nel senso di "tempo della vita"; quindi un riferimento - certamente non esaustivo, perché questo approccio implicherebbe una ricerca in sé - all'intimo legame fra lo snodarsi della vita e il farsi delle opere è imprescindibile. Non solo per la consueta e legittima aspirazione di collocare l'opera all'interno di un'esistenza individuale contestualizzata in un preciso momento storico e ambito culturale, ma anche per motivi intrinseci al farsi dell'opera stessa, la cui idiosincratia cifra stilistica - nel caso in particolare di Stein - si sarebbe generata e probabilmente manifestata in modo differente venendo a mancare le condizioni *anche* esterne (alcune di esse oggettivamente extra-ordinarie), in cui, di fatto, ha potuto aver luogo.¹

¹ Troviamo interessante l'analisi che Lisa Ruddick, nel suo *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*, cit., conduce sulle prime opere di Gertrude Stein. Ruddick inserisce la composizione di *Three Lives*, in particolare "Melanctha", in quel processo di

Quindi in questo capitolo si parlerà di Stein e del *T/tempo* in chiave biografica.

Si analizzerà il “tempo della vita” congiuntamente al suo intrecciarsi con l’opera, in modo peculiarmente pluridirezionale, quasi radiale, considerando anche il fatto che Stein ha consegnato ai suoi contemporanei ben cinque opere autobiografiche, come è ben noto. Inoltre, sappiamo che il primo filone di ricerca critica su Stein è stato proprio quello imperniato attorno all’aspetto biografico. Quindi, simultaneamente all’opportunità di creare un quadro di riferimento culturale contemporaneo alla sua produzione letteraria, scaturisce la necessità di indagare sulle conseguenze in essa risultanti, sulla scia delle quali si è alimentata una vasta letteratura biografica tale da generare una sorta di leggenda del personaggio, soprattutto negli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa nel 1946. Anche se già da prima, quando era ancora in vita, la sua opera veniva analizzata soprattutto alla luce delle avanguardie storiche a lei contemporanee, rischiando così di perdere la peculiare cifra dello straordinario sperimentalismo di Stein, che, fortunatamente, è stato messo a fuoco dalle successive correnti teoriche, come abbiamo visto, a Stein più consone. Ritorniamo brevemente a quanto afferma Stimpson nel 1994:

[a]lthough contemporary artists as John Cage had been reading Stein lucidly since her death in 1946, contemporary criticism of Stein really began in the early 1970’s. Once again, the academy lagged in untimely² fashion behind the shapers and shakers of culture.³

Secondo il resoconto di Stimpson - che noi condividiamo pienamente - negli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa, viene ribadito che i critici si occupano di Stein come personaggio e fenomeno letterario, colpiti soprattutto dalla leggendarietà, in qualche senso “rara esemplarità”, della sua figura di scrittrice, contornata di geni⁴ (non solo

definizione all’interno di Stein di un prima inconscio poi deliberato distanziamento dalla figura tutoriale “paterna” di W. James, e dei suoi “principi di psicologia” (pp. 12-53). L’incontro con James nei suoi anni universitari sembra aver favorito non solo l’iniziazione allo studio e all’esposizione argomentativa dei “tipi” umani in chiave psicologica, ma anche aver creato le premesse di una identità autoriale autonoma e originale, ma soprattutto sperimentale e antipatriarcale.

² Questo termine “untimely” sembra confermare uno dei significati del titolo di questa indagine, “*in tempo*”.

³ C. R. Stimpson, “Positioning Stein”, cit., p. 318.

⁴ Chi non ricorda la famosa asserzione di Stein in *The Autobiography of Alice B. Toklas*,

quelli allora da Stein ritenuti tali, ma anche quelli successivamente consacrati dalla storia) e dedita allo sperimentalismo più radicale, in modo così singolare.⁵ La sua attività è stata talmente caratterizzata dalla condivisione di un'estrema provocatorietà insita nella sperimentalità linguistica, sin dall'inizio del suo soggiorno parigino, che è stato fin troppo facile postulare per i primi critici - molti dei quali suoi amici - che questa fosse frutto di un contagio del clima d'avanguardia a lei contemporaneo, lasciandosi quindi affascinare dall'aspetto esterno più visibile ed eclatante, quello di tendenza, e forse trascurando invece la specificità dell'innovazione. Fidandosi di quanto Stein aveva detto di se stessa, cioè di essere colei che aveva creato "the only literary thinking of the twentieth century" (come afferma in *The Geographical History of America*, un'opera che William Gass non esita a definire "culminating⁶"), a partire dagli anni ottanta si comincia ad entrare nel merito della precipua qualificazione steiniana del "literary thinking" stesso, cominciandone ad afferrare la portata teorica - pur non essendone da subito mancate fonti inequivocabili fornite dal macrotesto steiniano.⁷ Ci si ricollega qui alla questione precedentemente affrontata della "leggibilità" di Stein, che è cresciuta e ha dato più frutti man a mano che si sviluppavano anche le categorie critiche per poterla comprendere e collocare approfonditamente.

Stein is becoming more and more accessible to interested readers. One cause to this evolution has been the skill of Stein's critics and the expan-

secondo la quale nel Novecento ci sono tre geni, di cui lei rappresenta quello letterario (Picasso quello pittorico, e Whitehead quello filosofico). Interessante notare come nella stessa opera la fittizia *persona* narrante - Alice B. Toklas - ribadisca tale affermazione precisando che lei è sempre stata in compagnia delle "mogli" dei geni, implicitamente riconoscendosi nel ruolo di "moglie" di un genio - Gertrude Stein, appunto.

⁵ È appropriato indicare la posizione di Stein all'interno della forma di scrittura con il termine "singolare" - che indichiamo tra virgolette - in quanto ella stessa, in *The Making of Americans* si autodefinisce "Singular": "Brother Singulars, we are misplaced in a generation that knows not Joseph. We flee [...] from all them who never any way can understand why such ways and not the others are so dear to us" (*The Making of Americans: Being a History of a Family's Progress*, Paris: Contact Editions, 1925, p. 21).

⁶ W. Gass, Intr., *The Geographical History of America*, cit., p. 23.

⁷ Ci si riferisce alle opere che potremmo definire "teoriche", ovvero dove Stein spiega la genesi e l'esigenza di certe sue risultanze formali, quali *Lectures in America* (1935), *Narration* (1935), *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to The Human Mind* (1936), *Everybody's Autobiography* (1936), *What Are Master-pieces* (1936).

sion of their repertoire of methods of reading. Feminism and postmodernism, both of which literary traditionalists also deride, have been among these methods.⁸

È inutile ricordare che questo capitolo, vertente sull'aspetto biografico, si svilupperà comunque sotto la prospettiva del "tempo" quale lente d'osservazione: ovvero, che ove si verifichi una propizia convergenza di "tempo nel tempo" da intendere come sovrapposizione di un aspetto temporale sincronico lungo l'asse temporale diacronico, lì ci si soffermerà con maggiore approfondimento.

Analizzando la sua vita: dopo le peregrinazioni di famiglia per le capitali d'Europa, e il periodo ad Oakland (la sua adolescenza definita senza mezzi termini un'"agony"), negli anni universitari al Radcliffe College di Boston la troviamo già inserita nel gruppo di studenti di William James, di cui fu stimata allieva, e questo la rendeva certamente già "singolare"; pur conducendo una vita di studentessa normale⁹, si distingueva per la scelta di una carriera di studi non proprio canonica, soprattutto per una ragazza; già dimostrava, inoltre - sulla scia dell'influenza esercitata dal fratello Leo - grande interesse per le arti visuali, ivi compresa la tendenza orientalista¹⁰ allora in voga, e una grande vivacità intellettuale mentale (con la sua partecipazione all'attività teatrale¹¹, dell'associazione degli studenti, e soprattutto con i suoi *Radcliffe Themes* oggetto di analisi da parte della critica).

Una considerazione particolare merita il fatto - poi reso luogo d'indagine preferenziale da molta della critica femminista per tracciare l'o-

⁸ C. R. Stimpson, "Positioning Stein", cit., p. 318.

⁹ V. J. Hobhouse, cit. p. 6.

¹⁰ Thomas Whittmore, storico dell'arte orientalista di Boston, le chiede di aiutarlo nella catalogazione di alcune stampe giapponesi, come riporta Alice B. Toklas, nella sua autobiografia *What Is Remembered*. San Francisco: North Point Press, 1985, p. 50: "[W]hen a great collection of Chinese paintings arrived in Boston at the Museum [...] [he] had been given the direction of their unpacking and classification [...] [he] asked Gertrude to share. It was a pleasure that remained vivid in her memory".

¹¹ A dire il vero, la passione per il teatro da parte di GS si era manifestata già prestissimo: negli anni dell'adolescenza, a San Francisco, spessissimo assisteva a rappresentazioni shakespeariane, ed ella stessa umoristicamente confessa nella *AABT* di essersi dedicata alla composizione di una commedia shakespeariana e di essersi spinta nella composizione soltanto fino all'iniziale norma di regia: "The courtiers make witty remarks". "She couldn't think of any, though, so she gave up", precisa Marc Robinson nel suo testo sui *plays* di Stein: *The Other American Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 11.

rigine della sua ribellione antipatriarcale - che Stein seguisse i corsi di psicologia sperimentale di W. James. Anche se, come precisa Ruddick,

it is a commonplace of Stein criticism that her stylistic experimentation owes something to James's psychological theories, to which she was exposed in college. Michael J. Hoffman, Donald Sutherland, Richard Bridgman, Wendy Steiner, and others have traced features of Stein's literary styles to James's idea of the "stream of consciousness."¹²

Purtuttavia, Ruddick stessa ammette che "the content as well as the style of Stein's early fiction bears the heavy imprint of James."¹³

Once his stamp on this work is evident, James is recognizable as Stein's one intellectual father, the person who contributed most to her first expressions of artistic power but who then became part of the nineteenth century that she had to escape. Her aggression against him would finally become conscious in the period of *The Making of Americans*, but even in "Melantha," where she is closest to his thinking, she embraces his ideas on one zone of her text but besieges them in another.¹⁴

Gertrude Stein incontra William James nel 1893, quando frequentava il suo corso di filosofia ad Harvard; in questo ambito James conduceva le lezioni di psicologia vertenti su una versione condensata dei suoi *Principles of Psychology*, pubblicati poco prima (1890). Prima di lasciare Harvard, Stein frequentò altri sette corsi di psicologia, due dei quali sempre condotti da James. Se scelse di iscriversi poi alla facoltà di medicina della Johns Hopkins University di Baltimora, fu su incitazione di James che intravedeva per lei una carriera in psicologia.

Nel momento in cui Stein decide di interrompere gli studi di medicina, e di lasciare gli Stati Uniti, per raggiungere il fratello Leo in Europa (Firenze prima, e Parigi poi), la giovane Stein già mostra una idiosincratia temprata di ribelle.¹⁵ Unitamente ad una gran dose di coraggio. E di inquietudine. Era evidente che qualcosa di diverso che un futuro di psicologa le si prospettava davanti. E che delle più forti pulsioni premevano in lei.¹⁶

¹² L. Ruddick, cit., p. 13. Ruddick offre una accurata rassegna delle opere critiche su Stein dove si rintraccia l'influenza di James.

¹³ L. Ruddick, cit., p. 14.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ La ribellione generazionale è uno dei temi di *The Making of Americans*, naturalmente.

¹⁶ Ci si riferisce all'attrazione e relazione infelice con May Bookstaver, resa oggetto del suo primo romanzo, *Quod Erat Demonstrandum* (1903), pubblicato postumo con il

Una volta a Parigi, Gertrude non esita ad entrare in immediata e naturale sintonia con il movimento cubista, prima ancora che esso avesse questo nome.¹⁷

A questo punto, non solo l'enorme letteratura critica su Stein ed il legame con le arti figurative ci guidano nel tracciato della sua evoluzione artistica, ma è l'edificante *Autobiography of Alice B. Toklas* stessa a farci rivivere con godibilità estrema quegli anni così vivaci. Oltre al rapporto preferenziale, all'amicizia con Picasso, l'"Autobiografia" ci mostra un altro tratto interessante della sua ricerca di definizione di avanguardista: la conoscenza di N. A. Whitehead, uno dei tre geni della triade poc'anzi fa citata. Come ha dimostrato nella sua vita così intensa, Stein ha sempre saputo scegliere i suoi "Brother (and Sisters) Singulars". Ma, mentre del suo rapporto con Picasso e gli altri pittori d'avanguardia sono state riempite pagine e pagine di critica, di quello con Whitehead e gli altri filosofi e pensatori del momento - cui si fa altrettanto cenno nell'"Autobiografia" - molto meno si parla.¹⁸ È ovvio supporre che per gli studiosi di Stein sia stato inizialmente più agevole interessarsi all'esteriorità mondana che non all'interiorità autoriale di Stein, di vederla più facilmente come matrona al centro di un insuperabile salotto di intellettuali e artisti, che non come disperata e audace donna in cerca di una calzante definizione del sé.

Un fatto parimenti curioso è che gran parte della descrizione della contemporaneità di Stein si ricava in modo assai vivace tanto dalle sue opere autobiografiche quanto dalle biografie su di lei, cosicché nella ricostruzione dell'ambiente contemporaneo a GS si corre l'affascinante rischio di rimanere all'interno del suo mondo pur dovendo occuparsi del mondo a lei esterno. Noi cercheremo di farlo succintamente nelle pagine seguenti, tenendo sempre presente, come già detto, la lente d'osservazione della nozione di "tempo". Tempo nel tempo.

titolo di *Things As They Are*; opera dapprima rimossa, o meglio, come Stein fa dire ad Alice nella *AABT*, "dimenticata". È in questa fase della sua vita che Stein acquisisce incipiente consapevolezza di una tendenza sessuale differente che dovrà elaborare negli anni successivi, fino all'incontro e felice unione con Alice.

¹⁷ Cfr. A. Mariani, "Gertrude Stein: le opere cubiste", in *Gertrude Stein: l'esperienza dello scrivere*, cit., p. 158.

¹⁸ Dobbiamo riconoscere che C. Franken, in *Gertrude Stein, Writer and Thinker*, cit., invece approfondisce il rapporto tra il filosofo e la scrittrice.

5.2. Il contesto culturale contemporaneo

Picasso and I used to dream of the pleasure of if a burglar came to steal something he would steal his painting or my writing in place of silver or money. They might now they certainly would not have then.

(GS, *Everybody's Autobiography*, 1936)

Ich fühle Luft von anderen Planeten.

(Stefan George, per il "2° tempo" del *Quartetto per Archi*, op. 10 di A. Schönberg, 1908)

"Sento aria di nuovi pianeti": non usa un'iperbole Stefan George. Nella musica, con Schönberg, svanisce definitivamente la distinzione tra consonanza e dissonanza, cessano le relazioni gerarchiche basate sulla nota tonica, la costruzione della frase si svincola del tutto dall'impaccio delle regole classiche ereditate dalla tradizione; nell'ambito musicale, nei primi anni del Novecento, si verifica una rivoluzione, "uno spirito di scoperta, quale la musica europea non conosceva più dal 1700"¹⁹; similmente, Stravinsky, nell'*Uccello di fuoco*, distrugge linguaggio tonale e armonia, così come Skriabin compone le prime composizioni per piano astratte, ed Eric Satie - uno dei frequentatori di Stein - raggiunge una "musique dépuillée".

Ma tali cambiamenti drastici non avvengono solo nella musica. Ci precisa M. J. Hoffman:

[t]he first decade of the twentieth century saw profound revolutions in all the arts and sciences. In 1905 Einstein first published his Theory of Relativity. At the same time Bergson was giving his lectures on Creative Evolution; Russell and Whitehead were writing *Principia Mathematica*; and William James had for the past decade and more been expounding his doctrine of Radical Empiricism and his theories of the stream of consciousness. It was also at this time that the Fauves began to exhibit their tradition-shattering paintings, only to be followed a few years later by the cubism of Braque and Picasso. And in music Schönberg began to develop his serial technique in his early quartets and his *Five Pieces for Orchestra*. It was a decade in which all the arts and sciences developed new ways of looking at world.²⁰

¹⁹ H. H. Stuckenschmidt. *La musica del XX° secolo*. (Traduz. Amos Nannini). Milano: Il Saggiatore, 1969, p. 33.

²⁰ M. J. Hoffman. *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965, p. 16.

Se ci siamo dilungati in questa citazione di Hoffman, è perché testimonia di una direzione precisa della critica steiniana, come abbiamo già evidenziato, di quegli anni: una collocazione storico-biografica. Anche Brinnin aveva individuato - intimamente legato alla produzione steiniana - il fatto che, negli anni parigini in cui Stein comincia a scrivere in modo sistematico,

[t]he notion of material substance had been dissolved, phenomena were reconstituted as an hitherto unrevealed grouping of complexes and relationships; new discoveries about the nature of the mind led to a conviction of the arbitrary nature of standards and absolutes which had long remained unquestioned. The solid world was transformed into a world of flux.²¹

A queste voci biografiche si affianca anche Norman Weinstein, nel suo libro *Gertrude Stein and the Literature of the Modern Consciousness* (1970), quando afferma che

Gertrude Stein lived in a literary period bubbling with linguistic experimentation. Tzara and Hugo Ball's dadaist poems were being published [...]. Little magazines including *Broom* and *transition* were printing experimental poems by Laura Riding and Mina Loy [...]. There was a widespread interest bordering on faddism in mysticism, the East, hypnosis, magic, mythology, Freud, Jung, child perception, drug experimentation [...].²²

Forse oggi possono sembrarci quasi ingenui o scontate queste osservazioni circa il contesto storico in cui Stein visse; ma se dobbiamo credere a quanto Stein giungerà a dire, ovvero che l'artista vero, nuovo, è l'unico a vivere nel *proprio tempo*, mentre i suoi contemporanei vivono nel passato²³, non possiamo non tener conto del tempo biografico.

Ecco quindi ricomparire la parola "tempo", in uno dei suoi tanti significati, questa volta da intendersi come "contemporaneità", "tempo storico"; ed ecco vedere Stein muoversi idiosincraticamente

²¹ J. M. Brinnin. *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World*. Boston: Atlantic Monthly Press, 1959, p. 38.

²² N. Weinstein. *Gertrude Stein and the Literature of the Modern Consciousness*. New York: Ungar, 1970, p. 57.

²³ A. Mariani, "Gertrude Stein: le opere cubiste" in *Gertrude Stein: l'esperienza dello scrivere*, cit., p. 170. Come precisa Mariani, tale concetto è ripetutamente espresso da Gertrude Stein, soprattutto nel *Picasso* del 1938.

e con disinvoltura tra i vari livelli di riferimento del termine stesso: *passato*, inteso per lo più come retaggio zavorrante, frutto di una visione “patriarcale” del tempo, e come impossibilità e/o inutilità della “memoria”²⁴; *presente*, come immersione nella contemporaneità, unico vero livello di “tempo” accettabile in quanto tale, sia come essenza squisitamente temporale che ontologico-esistenziale; e poi *futuro*, non menzionato, ma ossimoricamente implicito nella accezione precipua del passato mancante, e quindi quale silente termine dell’ineludibile triade temporale che puntella l’uomo e l’esistente.

Stein attribuisce all’“artista vero” l’unicità di saper vivere nel “proprio tempo”. Da questa affermazione si evince quanto convinta fosse dell’importanza di una consapevole sintonia di vita con la propria contemporaneità. Al punto tale da rivendicare solo all’artista la capacità di poterlo incorporare autenticamente e fino in fondo. GS, pioniera, *pasionaria*, rivoluzionaria, eccentrica, uno dei tre genii del Novecento²⁵, insofferente a ogni miope convenzione, ha sempre incarnato in sé ed estrinsecato, nelle scelte concrete della sua esistenza, un’idea di avanguardia, immergendosi nella contemporaneità in modo totale, deciso e quasi fisiologicamente, fisicamente accorpandola.²⁶

Ad esempio, secondo quanto sostiene James R. Mellow, uno degli scopi del saggio *Picasso* (1938), era stato quello di precisare “l’oscuro impulso creativo del movimento del ventesimo secolo in arte e letteratura”²⁷:

[i]l vero creatore, sostiene la Stein (e senza mezzi termini per creatore ella intende Picasso tra i pittori e lei stessa tra i letterati), è interessato solo al *momento presente*, a come “la gente *sta pensando*”, a come “*sta vivendo*”.²⁸ (corsivo mio)

²⁴ Si veda sulla questione della memoria quanto GS afferma in “Portraits and Repetition” e su quanto, sotto tale riguardo, elabora John Whittier-Ferguson nel suo saggio “Stein in Time: History, Manuscripts, and Memory”, in *MODERNISM / Modernity*, 6:1, January 1999, pp. 115-151.

²⁵ Si veda la già citata affermazione in *AABT*.

²⁶ Sull’aspetto di una testualità che diventa “body” in Stein, si raccomanda la lettura di Lisa Ruddick, cit., pp. 74-77, dove, tra l’altro, si fa riferimento alla *jouissance* de *Il piacere del testo*, di Roland Barthes.

²⁷ J. R. Mellow, cit., p. 430. Utilizziamo la traduzione di M. Teresa Giuliani che cita il brano nel suo saggio “Gli scritti di Gertrude Stein dal 1933 al 1946”, in *Gertrude Stein: l’esperimento dello scrivere*, cit., p. 293.

²⁸ M. T. Giuliani, cit., p. 294.

[In] *Picasso* sono contrapposti anche due diversi modi di vivere l'esperienza artistica e di interpretare la propria epoca: creativamente e non, genuinamente e non, integralmente e non. [...]

Immemore del passato, della tradizione, della produzione precedente e incapace di compiere associazioni e di esprimere le verità "che tutto il mondo riesce a vedere", il creatore è perpetuamente sé [sic] stesso, "giovane" e "nuovo".

A suo modo inattivo, ovvero "non preoccupato della funzione di esistere" che travaglia la gente comune, egli, più che un anticipatore, è il primo fra i contemporanei ad intendere *ciò che sta accadendo* ad una intera generazione, a vedere "qualcosa di diverso", "un'altra cosa", ad accorgersi del fatto che il ventesimo secolo è il secolo "in cui nulla è in accordo".²⁹ (corsivo mio)

Con una visione così eccentricamente singolare della propria contemporaneità e della funzione dell'artista in essa immerso - visione espressa in forma scritta nei momenti della maturità (*Picasso*, come si è visto, è del 1938) - tuttavia messa in pratica da sempre, sin dalle prime opere sperimentali - GS non solo si pone all'avanguardia della propria epoca, ma anche risulta indicare, "profeticamente" e "proiettivamente" contemporanea a noi, una direzione perseguita dai suoi successori.

GS è stata sempre una anticipatrice - l'anticipazione per lei si configura come un essere nel presente, ma con le antenne - ovvero, per usare le sue parole "una contemporanea a se stessa"; e ci si sbaglierebbe a ritenere GS in sintonia con le avanguardie storiche solo nel momento del suo "espatrio" (che a noi piace chiamare piuttosto "spostamento" o "dis-locazione": in realtà GS non ha mai pensato né scelto di essere un'"espatriata" e ha ripetutamente ribadito la sua "americanità"): la sua vita è stata anticipatamente "globale", e sin da quando era piccola è stata caratterizzata da varie collocazioni geografiche - con i continui cambiamenti di residenze in disparati luoghi - e, di conseguenza, da un imprinting cosmopolita. È vero che il suo coinvolgimento con il movimento cubista, e la sua amicizia personale con *Picasso*, la sua immersione nel *coté* culturale d'avanguardia parigino, sono stati fortemente forgiati, ed hanno certo influenzato la sua produzione artistica, ma esaminerebbe una prospettiva limitativa chiunque volesse circoscrivere l'eccentricità o l'avanguardismo di Stein esclusivamente al periodo parigino.³⁰ Lì ebbe impulso ancor più accelerato ed

²⁹ Ibid.

³⁰ La Stein, successivamente, ebbe modo di precisare che uno dei meriti del *coté* culturale francese rispetto alle "avanguardie" era stato, quantomeno, quello

intenso, ma in numerose circostanze e scelte della sua vita, Stein è stata anticipatrice di fenomeni di innovazione nel pensiero e prassi poetica.

Ecco, ad esempio, cosa dice del secolo ventesimo:

So the twentieth century is [...] a time when everything cracks, where everything is destroyed, everything isolates itself, it is a more splendid thing than a period where everything follows itself. So then the twentieth century is a splendid period, not a reasonable one in the scientific sense, but splendid [...] is a century which sees the earth as no one has ever seen it, the earth has a splendor that is never has had, and as everything destroys itself in the twentieth century and nothing continues, so then that twentieth century has a splendor which is its own.³¹

Correva l'anno 1900, e da poco al Collège de France erano iniziate le lezioni di Bergson sull'idea di tempo. Una stagione di diamante si sta insinuando in Parigi, e di lì a poco (1903), anche la Stein ne respirerà l'aria. Sebbene non ci siano testimonianze di un rapporto diretto tra Stein e Bergson - come abbiamo visto - è indubbio che la giovane americana, ancora fresca di lezioni jamesiane, non potesse non aver sentito l'attrazione del grande maestro belga.

Stein opera in un ambito storico e culturale di straordinaria unicità nella storia del pensiero occidentale, pronta a catapultarsi nella "modernità" e, come dice Vanda Gazzola Stacchini,

[n]on si comprenderebbe nulla della modernità se non si esaminasse il grande mutamento che si operò tra 800 e 900 nel mondo occidentale, grazie soprattutto alle scoperte tecnologiche.³²

Gazzola Stacchini, nell'occuparsi dell'opera di Stephen Kern in *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*,³³ nota come questo testo studi l'impatto che le scoperte tecnologiche ebbero sulla cultura e sulla sensibilità e soprattutto sul modo di percepire il tempo e lo spazio:

di non aver esercitato pressioni inibitorie o di censura nei riguardi degli artisti contemporanei: "It is not what France gave you but what it did not take away from you that was important". (*An American and France*, in *What Are Masterpieces*, New York: Pitman, 1970, p. 70).

³¹ GS, *Picasso*, cit., pp. 48-9.

³² V. Gazzola Stacchini, "Modernità. Variazioni spazio-temporali", *Il Manifesto*, 13 giugno 1999.

³³ S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1988. Trad. di Barnaba Maj, cit. da V. Gazzola Stacchini.

[...] la visione di essi mutò a tal punto alla fine del secolo scorso da maturare la coscienza sul piano teoretico come sul piano degli aspetti materiali della vita quotidiana [...]. Senza il fonografo e il cinema, il telefono o l'ora ufficiale mondiale che ristrutturano l'esperienza del presente, senza il piroscafo a vapore e il piano Schlieffen per la prima guerra mondiale che riflettono il bisogno del controllo del futuro non si sarebbe avuta la rottura con il passato che ha dato luogo alla coscienza delle avanguardie, ai loro linguaggi pittorici e letterari, non la concezione "fluida" del tempo di Bergson, né dunque la misura di un tempo "privato".³⁴

È interessante notare come la studiosa ponga la problematica della visione del tempo in primo piano tra i motivi di una profonda mutazione della coscienza nel, e conoscenza del, mondo:

[...] anche se Kant ne affermò la natura soggettiva, esperienziale, il tempo - per tutto l'800 non fu discusso nella sua natura omogenea, come provano le migliaia di orologi costruiti ogni anno. La Conferenza sul Tempo, Parigi 1912, elaborò un metodo per determinare segnali orari accurati e trasmetterli nel mondo [...].³⁵

Gazzola Stacchini cita ancora Kern:

[n]egli anni prima della guerra c'era ancora un tempo per nascere e un tempo per morire, ma la sequenza prolungata degli eventi, ciascuno nel suo tempo, diveniva sempre più affrettata e compressa: il mondo correva verso il futuro come il *Titanic* nel Nord Atlantico, e coloro che guardavano al futuro prevedevano sia il naufragio che le meraviglie del viaggio nel tempo.³⁶

Si rafforza la tesi esposta da Kern, aggiungendo come nel romanzo questo allarme tempo si fosse fatto sentire in autori come Conrad (nel cui *Agente segreto* l'anarchico russo doveva, appunto, far saltare l'osservatorio di Greenwich); e Kafka, i cui personaggi "si sentono assurdi quando giungono troppo presto e colpevoli quando giungono troppo tardi".³⁷

Nasce così, attraverso la liberazione da un tempo "mondiale", "universale", la percezione di un tempo "privato", "personale", "soggettivo", infine, "manipolabile". Proust, pur collocando la sua *Recherche* in un tempo storico ben identificabile, in realtà poi lo disintegra, e lo millesima nel

³⁴ Ibid.

³⁵ V. Gazzola Stacchini, cit., n.p.

³⁶ Ibid.

³⁷ S. Kern, cit., n.p.

pulviscolo della coscienza di Marcel, che fa del suo tempo personale l'unico irriducibile sistema di riferimento. Joyce, continua Gazzola Stacchini,

[...] non prova il terrore di Kafka davanti al tempo meccanico, ma lo ritiene inadeguato a regolare le individuali esperienze: nell'*Ulisse* egli comprime i venti anni del viaggio di Odisseo nelle sedici ore della vita di Leopold Bloom, dove il tempo si allarga nella relazione con il tempo cosmico attraverso il monologo interiore (che segue la tecnica del montaggio del cinema da cui lo scrittore era affascinato). Come Einstein egli avverte che il tempo è relativo al sistema con cui viene misurato. I Futuristi (gli unici italiani insieme a Pirandello chiamati in causa perché all'altezza dei tempi) celebrarono la "nuova estetica della velocità" ...³⁸

Rimane fuor di dubbio che gli sviluppi tecnologici occorsi - dal telefono all'aereo, dalla radio al cinema, nel campo delle comunicazioni, dei trasporti, applicati all'industria e alla produttività - operarono parallelamente ad una rivoluzione culturale dalla più vasta portata, in tutti i settori delle arti e delle scienze, apportando innovazioni che vanno dalla fisica di Heisenberg alla matematica di Einstein, dalla teoria dei numeri e il teorema dell'incompletezza di Gödel al pensiero di Whitehead e a quello di Nietzsche, il cui superuomo trasvaluta tutti i valori per affermare il "sì" alla vita, all'*hic et nunc*, ma anche al futuro.

Inoltre, come non fare accenno al cubismo che, affrontando un oggetto da più prospettive, offre la simultaneità, rendendo l'oggetto pittorico, tradizionalmente esperito soltanto nello spazio statico, come anche un'esperienza temporale, in movimento dinamico?³⁹

Ronald E. Martin, nel suo *American Literature and the Destruction of Knowledge, Innovative Writing at the Age of Epistemology*, afferma qualcosa di simile, a proposito della nostra autrice:

Gertrude Stein thus reverses literature's conventional time relationships: instead of a moving subject observed from some still point in time [...] she gives us a still subject observed from a moving point in time.⁴⁰

Intrecciandosi a quanto appena detto, ben sembra puntualizzare Gazzola Stacchini:

³⁸ V. Gazzola Stacchini, cit., n.p.

³⁹ R. E. Martin. *American Literature and the Destruction of Knowledge. Innovative Writing at the Age of Epistemology*. Durham and London: Duke University Press, 1991, p. 203.

⁴⁰ Ibid.

[...] si produsse una pluralità di tempi e di spazi [...]. La simultaneità estende spazialmente il presente, come nel cinema, e la poesia simultanea ne è il riflesso letterario. L'affermazione del tempo privato livella anche le gerarchie spaziali tradizionali, come il cubismo nega che il soggetto di un dipinto sia più importante dello sfondo.⁴¹

Nella raccolta di saggi sul modernismo curata di G. Cianci, viene dato modo di cogliere "l'aggancio del modernismo letterario con le tecniche formali dell'eversione pittorica (frammentazione, *collage/montage* cubista e futurista, etc.)"⁴², allargando il discorso ad una prospettiva più vasta:

quella davvero risolutiva della rivoluzione industriale e tecnologica che aveva così radicalmente messo in crisi le categorie e le relazioni convenzionali di spazio e di tempo, e di cui, tra le arti, il cinema e la pittura erano state le prime ad accettare creativamente la sfida.⁴³

Cianci afferma che

ciò comportava, senza escludere il discorso antropologico (si pensi al "filoprimitivismo" di Picasso, Lewis, Lawrence, ecc.) la ricollocazione del modernismo nella coeva civiltà della macchina e nel suo luogo di elezione: la città. Così gli esperimenti di "simultaneità", prospettive multiple, disarticolazione delle forme, ecc., dalle plaghe senza tempo del mito ritornavano legittimamente nei luoghi d'origine - nelle aree secolarizzate della metropoli.⁴⁴

5.3. L'intreccio vita-opera

It always did bother me that the American public were more interested in me than in my work [...] there is no sense in it because if it were not for my work they would not be interested in me.

(Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, 1937)

Con queste parole Gertrude Stein denuncia e contesta l'attribuzione della sua fama alla sua figura piuttosto che alla sua opera, rivendicando solo per quest'ultima il diritto esclusivo alla notorietà;

⁴¹ V. Gazzola Stacchini, cit.

⁴² G. Cianci, *Modernismo/Modernismi*. Milano: Principato, 1990, p. 35.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid.

ma, al tempo stesso, conferma l'inscindibilità esistente tra biografia e autorialità, l'intricchezza ma anche la naturalezza del loro rapporto circolare, l'autofagocitazione interna ma anche il nutrimento di ritorno dell'una verso l'altra; insomma, quel complesso e delicato impianto di vasi comunicanti che si applica al nesso vita-opere: legame rintracciabile nel caso di tutti gli autori, ma in particolare, in quello di GS, vista la extra-ordinarietà sia delle sue opere che del *coté* culturale in cui si generano.

Questo è il motivo per cui negli anni, come si diceva poc'anzi, si è alimentata una tendenza critica imperniata sull'aspetto biografico, secondo cui si è teso a interpretare il testo in relazione agli eventi della sua intensa esistenza: dai *Radcliffe Themes* a *Lectures in America*, da *QED* a *The Autobiography of Alice B. Toklas*, da *Tender Buttons* a *Ida*, si sono rinvenute tracce e percorsi speculari alla sua vita. Giustamente, Stein e la critica odierna, rivendicano il diritto all'autonomia del testo.

Tuttavia, esistono nella vita di Gertrude Stein alcuni avvenimenti cruciali, di spicco e di snodo, anche per la sua opera. Ne indichiamo alcuni, con la consapevolezza di offrire una visuale personale e quindi parziale; essi ci sembrano: - il "nomadismo" della sua famiglia con conseguente esposizione a varie lingue e situazioni culturali sin dai primi anni; - i suoi anni di studio al Radcliffe College, le sue ricerche di psicologia, il contatto con Willam James, la scoperta di una "differenza" in se stessa; - l'"espatrio" a Parigi, i rapporti e gli scambi con le avanguardie; - la definizione della propria identità e attività di scrittura, grazie anche allo svincolamento dal fratello Leo e l'incontro con Alice B. Toklas; - l'affermazione della sua sperimentaltà con la pubblicazione delle prime opere, l'autocoscienza autoriale; - il successo in America, il riconoscimento ovunque; - l'esposizione teorica della sua prassi in opere di carattere speculativo; - l'allargamento ai generi, la riflessione sulla guerra, la vita e la morte.

Per iniziare questa panoramica, possiamo rinvenire nel "nomadismo" a cui la sua famiglia l'ha sin da piccola costretta, una sorta di esposizione a varie lingue e situazioni culturali. Anche se Stein si è sempre sentita molto legata alle radici americane:

[t]hat she was born an american had a life-long significance for Gertrude Stein. To it she credited her sense of time and space and rhythm.⁴⁵

⁴⁵ J. Hobhouse, cit., p. 1.

Infatti GS stessa precisa:

[a]fter all, anybody is as their land and air is⁴⁶,

ovvero riconosce l'importanza dell'appartenenza alla terra, ma anche all'aria che si respira. Stein aveva avuto, da quando era nata, tante terre diverse da calpestare, tante arie diverse da inalare. Non aveva ancora compiuto il primo anno d'età che - la più piccola di cinque figli, coccolata e vezzeggiata da tutti - già respirava straniero ("I write for myself and strangers", dirà successivamente in *The Making of Americans*, naturalmente intendendo "strangers" in senso più ampio, come "estraneità" e "differenza", "peculiarità"). La prima lingua che GS ha sentito - dopo la lingua madre - è stato il tedesco a Vienna, e poi il francese a Parigi, siamo negli anni 1875-80. Nei giardini di Vienna i suoi primi passi, i suoi primi suoni, accompagnata da governanti, tutori e servitù dalle varie nazionalità: ungheresi, cechi, cinesi, che naturalmente avevano tutti il loro idioma e il loro accento, le loro tonalità e il loro ritmo. La madre stessa di Gertrude, Amelia, di origine tedesca, non parlava bene l'inglese (la madre, quindi, non aveva l'inglese come "mother tongue"); i vari soggiorni e permanenze in Europa di tutta la famiglia, per seguire l'irrequieto business del patriarcale Daniel Stein, avevano preparato e predisposto l'orecchio dei figli all'ascolto e all'assimilazione di varie favelle. Questo poteva anche essere un divertimento per un'infante (non a caso, come abbiamo visto, alcuni critici hanno parlato della nozione di *jouissance* nella lingua di Stein); ed infatti - secondo Janet Hobhouse - Stein ha mantenuto, dell'infanzia, l'amore per la parola, il gioco, la meraviglia linguistica.⁴⁷ Si racconta di una Gertrude "little schnatterer" che "outdoes them all", intendendo per "them all", gli altri fratelli; che univa alla predisposizione verso una spiccata loquacità anche una generale vivacità e prontezza di maniere, forse anche perché abituata ad imporsi all'attenzione di tutti, essendo la figlia più piccola. Persino in California, già giovanetta, GS respirava aria multilinguistica, quando frequentava ad Oakland la Swett School che offriva un ambiente cosmopolita con i suoi studenti tedeschi, francesi, spagnoli, cinesi e giapponesi.⁴⁸

⁴⁶ Gertrude Stein, *Wars I Have Seen*, cit. da J. Hobhouse, p. 1.

⁴⁷ J. Hobhouse, cit., p. 4.

⁴⁸ J. Hobhouse, cit., p. 5.

Questo ci induce a riflettere sul fatto di come, in un certo senso, sin dalla nascita, GS sia stata esposta ad un continuo processo traduttivo.⁴⁹

Forse sarà anche per questo che persino negli anni del Radcliffe College, ormai ventenne, non sapeva scrivere lunghi periodi in inglese.⁵⁰

La situazione di compresenza con una lingua o più lingue diverse dall'americano persiste, anzi, si approfondisce, nel momento in cui Gertrude decide di raggiungere in Europa il fratello Leo. Ancora dopo anni che si era stabilita a Parigi, alcuni suoi amici - anche perché irritati da certe descrizioni che li riguardava presenti nella *AABT* - reagiscono protestando circa la veridicità della sua versione, attaccandola proprio sul fronte della sua competenza linguistica francese. In *Testimony against Gertrude Stein* - apparso in *transition* del febbraio 1935, e firmato da Georges Braque, Eugene Jolas, Myra Jolas, Henri Matisse, André Salmon, Tristan Tzara - così André Salmon esprime le sue ire:

[p]er esempio, la storia del banchetto in onore di Rousseau è raccontata malissimo. Non c'è alcun rispetto per i particolari come invece avremo [sic] avuto il diritto di attenderci da Gertrude Stein che godeva della nostra amichevole confidenza, e il modo con cui descrive il banchetto è, a dir poco, superficiale.

Ne sono tanto più stupefatto in quanto - come tutti i miei amici - io credevo che lei veramente capisse le cose. È evidente che non capiva proprio niente, se non nel modo più superficiale. La sua descrizione della mia ubriachezza in questa occasione è completamente *falsa* [...]. È ovvio che Miss Stein ha capito ben poco della tendenza che tutti noi avevamo, Apollinaire, Max Jacob, io stesso e gli altri, di impersonare spesso un ruolo burlesco [...]. Inventavamo un mondo artificiale con infiniti scherzi, riti ed espressioni probabilmente quasi inintelligibili ad estranei. È ovvio anche che lei non era in grado di capire il particolarissimo francese che adoperavamo tra noi.⁵¹

Ora, se si poteva accusare Gertrude Stein di non comprendere fino in fondo le sottigliezze della lingua francese, rimane assai difficile credere che non fosse in grado di capire il tono burlesco, o la scherzosità del gruppo in occasione di una festa; in quanto alla superficialità, all'incapacità di approfondire degli eventi, restiamo perplessi; ciò che

⁴⁹ A proposito dell'aspetto della traduzione cfr. anche B. M. Tedeschini Lalli, "La voce narrante in *L'autobiografia di Alice B. Toklas*", in *Gertrude Stein: l'esperimento dello scrivere*, cit., pp. 244-6.

⁵⁰ J. Hobhouse, cit., p. 6.

⁵¹ Questo episodio è citato da B. M. Tedeschini Lalli, cit., pp. 245-6.

invece ci sembra realistico, è l'accusa di *falso* che le viene mossa, sul quale aspetto, però, entra in gioco la più complessa questione della finzione narrativa e della *persona* narrante nell'ambito del genere autobiografico.

Ma ritorniamo a seguire Stein nella sua evoluzione in "tempo", tornando agli anni della sua formazione universitaria.

Nel 1890, dopo un'adolescenza che ritiene - lo ricordiamo - un'"agony", un periodo "medieval"⁵², con un gran rimuginare sulla morte (non tanto intesa in se stessa, quanto in senso di "dissolution"), Gertrude segue le orme del fratello Leo, e si iscrive ad Harvard - al Radcliffe College, allora il college femminile. Lì, quale studentessa di filosofia e psicologia, condividerà lo spirito di ricerca sperimentale che caratterizzava il gruppo. Seguirà le lezioni di William James e Hugo Münsterberg. Abbiamo già accennato alla grande influenza esercitata da William James su Stein, e alle ripercussioni sulla sua opera.

Dato per acquisito il fatto che Stein dimostra lungimiranza e originalità di pensiero nel momento in cui predilige questo ambito di studi, per noi, che vogliamo individuare di questo prolifico rapporto soprattutto le mutazioni occorse in termini di nozione di "tempo", sarà opportuno imperniare il discorso su due aspetti principalmente: - quali siano le conseguenze del contatto con W. James per quanto riguarda la visione e concezione del "tempo" nel pensiero e nella scrittura di Gertrude Stein; - in quale modo la vicinanza con W. James abbia provocato in Stein proprio il desiderio opposto, di un di stanziamento, e l'esigenza di una nuova direzione di ricerca per raggiungere la sua identità di scrittrice, piuttosto che di psicologa. Per quanto attiene il primo punto, non vi è dubbio che GS fosse molto influenzata dal pensiero di James: dal grande psicologo attingerà la capacità di accettare anche quello che non era immediatamente comprensibile ("If not why not", una famosa catchphrase jamesiana, sarebbe per sempre rimasta in lei); e soprattutto, apprende il meccanismo dell'"habit of perception", da cui deriva la sua nozione di "repetition".⁵³ La stessa frase di Stein (riportata

⁵² J. Hobhouse, cit., p. 6.

⁵³ Come abbiamo già menzionato, per il rapporto tra James e Stein rimane fondamentale il testo di Lisa Ruddick, *Reading Stein: Body, Text, Gnosis*, cit., in particolare il cap. 1 "Melanctha': The Costs of Mind-Wandering", pp. 12-54, e "The Making of Americans: Modernism and Patricide", pp. 55-135. Per il rapporto con gli studi di psicologia sperimentale, v. B. Will, *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*, cap. 1 "In Search of a Subject", pp. 22-47; per l'aspetto dell'influenza filosofica di James, si rimanda a C. Franken, cit., soprattutto ai capitoli primo (pp. 33-48) e secondo (57-

da Robert Haas in "A Transatlantic Interview") "I like a thing simple but it must be simple through complication", offre un esplicito richiamo al metodo jamesiano. Inoltre, è chiaramente attribuibile a James quella peculiare "psychological apprehension of time and the present moment"⁵⁴ che è alla base della scrittura di Stein:

[James's] psychological apprehension of time and the present moment [...] lay at the base of much of Gertrude's writing. But her great stylistic inventions, which conveyed and imitated these processes, her use of repetition, circling, and re-tracing in the "continuous present", were attributable to his influence only in so far as he inspired her with the courage to make of these discoveries a literary application.⁵⁵

Se durante i suoi primi anni di studio ad Harvard "Gertrude Stein's introspection flourished"⁵⁶, sicuramente lo sviluppo letterario successivo, caratterizzato dall'invenzione del "continuous present" e dall'introduzione della "repetition", rappresentò una rivoluzione stilistica senza precedenti. Naturalmente siamo consapevoli che stiamo solo accennando ad un tema così dibattuto e studiato come quello del rapporto tra la scrittura di Stein e la psicologia di W. James.⁵⁷

Sempre fortemente legata alla sua americanità, quando GS - con il desiderio di interrompere gli studi di medicina e di fuggire da un ambiente per lei inadeguato - arrivò in Europa, forse non sapeva ancora

114): 1- "Experience, Interest and a Criticism of Life", suddiviso in: A Metaphysical Puddle; Inclusionary Descriptions and Habits of Attention; The Middle Classes; 2- "The Shadow of Remembrance", suddiviso in: Beaten Tracks and a Lost Curtain; The Plot of Memory; What Might Have Been, Different - A Critique of Scepticism; Patriarchal Poetry; The Money-System: Mrs. Shilling's Account).

⁵⁴ J. Hobhouse, cit., p. 15.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Riferimenti al rapporto tra Stein e W. James sono anche presenti in: Michael J. Hoffman, in *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*, cit., pp. 52, 86-87 e in "Gertrude Stein and William James", *Personalist*, 47, 1966, pp. 226-33; Donald Sutherland, in *Gertrude Stein: A Biography of Her Work*, cit., pp. 6-8; Ronald Levinson, in "Gertrude Stein, William James, and Grammar", *American Journal of Psychology*, 54, 1941, pp. 124-28; Richard Brigdman, in *Gertrude Stein in Pieces*, cit., pp. 102, 133-34; Carl Van Vechten, in "How to Read Gertrude Stein", in Linda Simon, ed., *Gertrude Stein: A Composite Portrait*, New York: Avon, 1974, p. 51; Wendy Steiner, in *Exact Resemblance: The Literary Portraiture of Gertrude Stein*, New Haven: Yale University Press, 1978, p. 46; Jayne Walker, in *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from Three Lives to Tender Buttons*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1984, pp. 14-15. Per fornire queste segnalazioni bibliografiche sono stati essenziali i lavori di Lisa Ruddick e Deborah Mix.

quello che sarebbe diventata, ma certamente aveva ben chiaro quello che *non* sarebbe stata: un medico che disegnava tratti di cervello⁵⁸, una moglie convenzionale, una donna sottomessa.

And so I am an American and I have lived half my life in Paris, not the half that made me but the half in which I made what I made.⁵⁹

Trasferendosi a Parigi, Stein immaginava di potere trovare più facilmente l'autonomia di pensiero e comportamento che cercava. Reduce dall'amara relazione con May Bookstaver - "'the American version of the English handsome girl', a courageous and unconventional beauty"⁶⁰ - raggiunge Leo, che si era stabilito in Europa dopo la laurea in storia dell'arte (conseguita ad Harvard, nel 1895). "Gertie" si reca prima a Londra, poi a Firenze; in qualche senso, i suoi viaggi e soggiorni nel vecchio continente rappresentano un momento di serenità e distacco dai conflitti emotivi, affettivi e sessuali che aveva vissuto in patria:

Europe was both an exotic luxury and a familiar haven, and in 1902 she decided to make it her home.⁶¹

In seguito, nell'autunno 1903, Gertie si sistema nell'appartamento di Leo a Montparnasse: il leggendario 27, rue de Fleurus.

A quel tempo Gertrude non sapeva quanto ci sarebbe rimasta. Aveva già iniziato *The Making of Americans*, anche se aveva già scritto la sua prima opera, *QED*, che però non era stata concepita per la pubblicazione: "Gertrude never attempted to have the book published".⁶² *QED* era stato scritto al ritorno in America, a New York, a seguito di un soggiorno a Londra, il cui ultimo periodo era stato molto triste e difficile. Il romanzo rappresenta una catarsi per l'autrice, così come il personaggio di Adela rivela: "All I want to do is meditate endlessly and think and talk": ma "meditate", "think", e "talk", "endlessly", GS pensò meglio di farlo a Parigi: Gertrude aveva trent'anni, l'età giusta per una svolta:

⁵⁸ Nella *AABT* Stein, per bocca di Alice, precisa che in quegli anni (1896) alle donne che studiavano medicina, toccava, "come ai cinesi", disegnare tratti di cervello.

⁵⁹ GS, "An American and France" in *What Are Master-pieces*, cit., p.62.

⁶⁰ J. Hobhouse, cit., p. 19.

⁶¹ J. Hobhouse, cit., p. 29.

⁶² J. Hobhouse, cit., p. 20.

[I]t happens often in the twenty-ninth year of a life that all the forces [...] range themselves in ordered ranks. [...] Also in our American life where there is no coercion in custom and it is our right to change our vocation so often as we have desire and opportunity.⁶³

Così, nel 1904 - avendo ereditato dai genitori l'abitudine agli spostamenti - tutti i fratelli Stein si ritrovano a Parigi - con Michael, il fratello maggiore, che aveva preso in mano la gestione economica sin da dopo la morte del padre Daniel. I fratelli Stein non vivevano in modo stravagante; d'altra parte, la vita non era cara, e quando c'erano dei soldi in più Leo e Gertrude compravano dei quadri. A quella data (1904) avevano già due Gauguin, due Cézanne e due Renoir (inoltre, nella collezione di quadri di rue de Fleurus, c'erano già un piccolo Manet e un El Greco). Nel 1905, comprarono di Matisse "Femme au chapeau", "something decisive", come lo definì Leo: un quadro che, segnando l'uscita di Matisse dal puntillismo, nella Parigi dell'epoca fece scandalo, e il cui acquisto introdusse Leo e Gertrude, di diritto, nella storia dell'arte del '900. Gli Stein diventarono amici dei Matisse, e ogni anno acquistarono un dipinto: dopo "Femme au chapeau" del 1905, "Le Bonheur de vivre" del 1906, "Blue nude" del 1907. Ma nel frattempo, nel 1905, tramite l'ex-clown Sagot, gli Stein si imbattono nella pittura di Picasso, che allora aveva solo 24 anni. Leo acquista un "Saltinbanco con moglie, figlio e asino". A seguito di questo, gli Stein si incontrano con il pittore. Ma è proprio con Gertrude che si genera un vero afflato. Nel 1906 Picasso chiede a GS di posare per lui (non aveva usato un/a modella/o per otto anni). E così inizia il lungo periodo, con oltre novanta pose, in cui si consolida un'amicizia entrata a far parte della storia dell'arte e della letteratura. Le pagine dell'*AABT* che narrano della quotidiana traversata di Gertrude da Montparnasse a Montmatre - dove lo studio di Picasso si trovava - e del mondo animato circostante, raggiungono un lirismo ed una piacevolezza unica. Picasso parlava poco, e Gertrude, la "schnatterer" di sempre, al contrario, proliferava di parole. Non c'è da meravigliarsi se il resoconto di questa singolare relazione che si ha nella *AATB*, si sia iscritto, con il suo successo, nel novero dei capolavori. Né deve sorprenderci che, grazie a questa amicizia, si sia per traslato inserita la scrittura di Stein nella stessa categoria sperimentale cubista.

⁶³ GS, *Fernhurst*, in J. Hobhouse, cit., p. 35.

È evidente che la simultaneità di un oggetto presentato da più prospettive nello spazio, che il cubismo realizza, possono aver influenzato la nozione di "repetition" tipica di Stein, ma non bisogna dimenticare che della "repetition" Stein aveva già studiato sperimentalmente alcuni aspetti costitutivi nelle sue ricerche di psicologia, svolte a Harvard con Leon Salomons e pubblicate con i titoli di "Normal Motor Automatism" e "Cultivated Motor Automatism"; nell'assimilare il tratto della "repetition" alle pennellate cubiste - che rendono sincronica la diacronia, e sovvertono con la tridimensionalità il consueto rapporto del tempo con lo spazio - è da tener presente che, comunque, arrivata a Parigi, nel 1903, Gertrude aveva già concepito parte della sua opera *The Making of Americans* in cui l'espedito della "repetition" raggiunge l'apice stilistico.⁶⁴

Secondo Lisa Ruddick non ci sono dubbi che Gertrude Stein segua un progressivo tragitto di svincolamento dalla figura patriarcale (rappresentata, nell'ordine cronologico, dal padre anagrafico Daniel, da quello simbolico-tutoriale William James, e da quello intellettuale-affettivo del fratello Leo), segnalato anche dalla crescente originalità che Gertrude manifesta nei suoi scritti. Se vogliamo tracciare un cammino coerente in tale senso, si vedrà come dalle posizioni di disagio per la sua identità sessuale e la sua dipendenza dall'attrazione esercitata dall'"altra", in *QED*, si passa in *Three Lives*, soprattutto in "Melanctha", ad un'affermazione della legittimità di un "feeling" e "mind-wandering" diversi, vissuti come forma di "self-exploration"⁶⁵, attraverso una "meditation on conflicting ways of knowing".⁶⁶

What happened was that twelve years after studying psychology in college, she began to use that training for her creative work. In "Melanctha," a fusion suddenly took place between her artistic practice and her early studies with William James.⁶⁷

⁶⁴ Sul farsi e la struttura di *The Making of Americans* si veda il saggio di Caterina Ricciardi, in *Gertrude Stein: l'esperimento dello scrivere*, cit., pp. 109-47, e, naturalmente, la "lezione" di Stein "The Gradual Making of the Making of Americans" in *Lectures in America*, cit.. Circa la visione della "repetition" vista come "motivated repetition", e come mezzo di rimonta antipatriarcale, si confronti Lisa Ruddick, cit., pp. 55-135.

⁶⁵ L. Ruddick, cit., p. 73.

⁶⁶ L. Ruddick, cit., p. 15.

⁶⁷ Ibid.

Melanctha, “always wanting new things just to get excited”⁶⁸, proponendo una costante opposizione tra “thinking” e “feeling”⁶⁹, ci consente di seguire il progressivo sviluppo di Stein verso un pensiero autonomo, svincolato sia dagli insegnamenti jamesiani, che dalle convenzioni sociali. A Parigi, dopo aver letto Flaubert, e aver conosciuto la pittura di Cézanne, Matisse, Picasso, le suggestioni artistiche contemporanee erano tali da rendere la giovane scrittrice pronta alla creazione di un personaggio indimenticabile e anticonvenzionale come Melanctha che

not knowing what she wants [...] has a “reckless”⁷⁰ quality - an extension of the perceptual recklessness that induces her to seek new experiences at any cost.⁷¹

Three Lives viene dato alle stampe nel 1909, ma tra l’acquisto dei primi quadri cubisti (1904, 1905) e tale pubblicazione, c’era stato per Gertrude l’importante evento dell’incontro con Alice B. Toklas.

By 1907, when Gertrude Stein met Alice Toklas, her intimacy with Leo had been stretched thinly between the poles of their opposing egos.⁷²

Tra Leo e Gertrude si verifica un progressivo allontanamento, come viene ben descritto da GS in *Everybody’s Autobiography*, in cui Gertrude rivela come “slowly” e “gradually” i due fratelli, dapprima così uniti, entrino in conflitto. Nel fiorire della sua straordinaria personalità, Leo rappresentava un intralcio, un ostacolo da sormontare; così come Gertrude costituiva una seria minaccia all’affermazione del fratello quale “genio” della famiglia, come si era ritenuto sempre e come GS rivela in *Everybody’s Autobiography*:

[t]hat is the way he felt about it and it was a natural thing because he understood everything [...]. The only thing about it was that **it was I who was the genius**. There was no reason for it but I was, and he was

⁶⁸ GS, “Melanctha”, cit., p. 119.

⁶⁹ Come individua Lisa Ruddick, cit., p. 19.

⁷⁰ “Reckless” - come “funny”, “interesting” ed altri - è uno di quegli aggettivi che GS usa ripetere.

⁷¹ L. Ruddick, cit., p. 21.

⁷² J. Palatini Bowers, cit., pp. 28-9.

not [...] and that was **the beginning of the ending** and we always had been together and now we were never at all together.⁷³ (neretto mio)

“The beginning of the ending”, è una tipica espressione temporale usata da Gertrude Stein, che incorpora in modo duplice il processo: in primo luogo con il valore semantico dei due verbi, “iniziare”/“finire”, che presuppongono il *continuum* del tempo; ed in secondo luogo, con l’uso dell’“-ing form”, che segnala morfologicamente un evento *in fieri*. “The beginning of the ending” nella relazione tra i due fratelli fino ad allora “always” così uniti e “now” “never at all together” (si noti la frequenza degli avverbi di tempo in una sola riga, aspetto tipico di Stein), è causata dalla conflittualità dei due forti caratteri, che si contendono il primato in quanto a genialità. Occorreva per Gertrude un’altra persona, che accettasse il ruolo secondario, anche se non meno importante, di “moglie di un genio”. Occorreva a Gertrude una persona che leggesse i suoi scritti, e poi li ricopiassero a macchina, il mattino seguente, dopo che lei ci aveva speso la notte a scriverli, in modo che quando si svegliava, verso le undici, dopo la salutare passeggiata al Jardin du Luxembourg a pochi passi da casa, potesse ritrovarli dattiloscritti. E questa persona fu Alice B. Toklas. La duplice paura di Stein, che non esistesse un lettore per lei - timore tanto radicato da essere ancora espresso in una delle prime pagine di *The Making of Americans*⁷⁴ - e che non esistesse donna che potesse amarla (due diversi tipi di amore, ma entrambi fondamentali) fu ben presto superata dopo l’incontro con l’altra americana a Parigi, espatriata figlia di immigrati.

Into the void created by the destruction of the intimacy between Leo and Gertrude stepped Alice B. Toklas - thirty-one years old, unmarried, and eager to begin an expatriate life away from the domestic burden [...] in 1907 [...] newly arrived in Paris from San Francisco.⁷⁵

Abbiamo una commovente pagina tratta dall’autobiografia (vera) di Alice B. Toklas che descrive il primo incontro:

⁷³ GS, *Everybody’s Autobiography*. (Intr. J. Hobhouse), cit., p. 61.

⁷⁴ Abbiamo già citato il passo: “Bear it in your mind my reader, but truly I never feel it that there ever can be for me any such creature, nor it is this scribbled and dirty and lined paper that is really to be to me always my receiver”. (p. 33).

⁷⁵ J. Palatini Bowers, cit., p. 30.

[i]n the room were Mr. and Mrs. Stein [Michael, il fratello maggiore, e sua moglie Sarah] and Gertrude Stein [...] who held my complete attention, as she did for all the many years I knew her until her death, and these empty ones since then. She was a golden brown presence, burned by the Tuscan sun in her warm brown hair. She wore a large coral brooch and when she talked, very little or laughed a good deal I thought her voice came from this brooch. It was unlike anyone else's voice - deep, full, velvety like a great contralto's, like two voices.⁷⁶

È evidente come Alice fosse subito stata colpita dalla personalità radiosa di Gertrude Stein, ma, a dire il vero,

Alice Toklas became no less central to Gertrude Stein's life than Stein was to hers. Stein began almost immediately to court her [...] introducing [...] her to the new art and the artists, and taking long walks about Paris with Alice.⁷⁷

Nasce una nuova esistenza per Gertrude, e l'AABT ce ne offre un resoconto che se non è del tutto veritiero, è quantomeno verosimile ed oltremodo godibile al lettore. Ma prima di arrivare a questa godibilità delle opere di Stein da parte del lettore, dovranno trascorrere altri complicati anni di sperimentazione.

Stein had begun working on *The Making of Americans* again, and she showed it to Alice who recalls her response. "It was very exciting, more exciting than anything else had ever been. Even, I said to her laughing, more exciting than Picasso's pictures promise to be."⁷⁸

La straordinaria coincidenza tra il desiderio di Melanctha - personaggio fittizio di Gertrude - "always wanting to get excited", e la rea-

⁷⁶ Alice B. Toklas, *What Is Remembered*. San Francisco: North Point Press, 1985, p. 23. A tale vibrante descrizione fa da contrappunto, e conferma, il seguente passo tratto da *The Autobiography of Alice B. Toklas*, cit., p. 9: "Then I went to see Mrs Stein who had in the meantime returned to Paris, and there at her house I met Gertrude Stein. I was impressed by the coral brooch she wore and by her voice". Per un esteso e interessante studio sui rapporti tra l'autobiografia "vera" scritta da Alice B. Toklas (*What Is Remembered*) e quella "fittizia", scritta da Gertrude Stein (*The Autobiography of Alice B. Toklas*), sui rapporti e l'analisi comparata delle voci narranti, cfr. B. Tedeschini Lalli, "La voce narrante in *L'autobiografia di Alice B. Toklas*", cit., pp. 201-257.

⁷⁷ J. Palatini Bowers, cit., p. 30.

⁷⁸ Ibid. Palatini cita le parole della Toklas che vengono dalla sua autobiografia, *What Is Remembered*, cit., pp. 41-2.

zione di Alice - donna in carne ed ossa - di trovare nello stile della sua nuova amica una fonte di "excitement" superiore a quello che Picasso prometteva di fornire, sembrava realizzata.

Toklas's praise and understanding were just the balm Stein's bruised pride needed in the face of her brother's rejection. [...] Alice began to make herself indispensable to Gertrude. She taught herself to type [...] to type the pages of *The Making of Americans* which Gertrude had written during the night. [...] When *Three Lives* appeared in 1909, Alice helped distribute copies and subscribed to a clipping service so that she could keep Gertrude apprised of the book's reception.⁷⁹

La collaborazione e l'intimità fra Gertrude e Alice rende, con il passar tempo, naturale l'esigenza di una convivenza, che si realizza nel 1913. In concomitanza con l'ingresso di Alice nell'appartamento di rue de Fleurus, Leo lascia Parigi per stabilirsi a Settignano, vicino Firenze (dove visse fino alla sua morte, avvenuta nel 1947, un anno dopo quella di Gertrude); come in una vera separazione, tra di loro i fratelli si spartiscono i quadri (i Matisse e i Cézanne). Gertrude, naturalmente, tiene i Picasso. E costituisce una nuova coppia - quella con Alice - che sarebbe durata fino alla fine dei suoi giorni.

Gertrude accetta e ama, ora che non è più sola, la sua sperimentaltà, e la sua eccezionalità. Il suo *métier*, scrivere, la impegna a tempo pieno. La composizione dei suoi "ritratti" immette nel panorama letterario internazionale una sferzata d'energia inventiva. Con la "repetition", altro suo tratto qualificante, la peculiare cifra stilistica steiniana si conferma e rafforza. Ma Stein è in continua ricerca, e sebbene siano riconoscibili in lei delle costanti poetiche, le sue opere fanno irruzione in ogni ambito: romanzi, drammi, poesie, ritratti, saggi, conferenze, ogni tipo di genere e scrittura diventa un banco di prova. Sempre annotando su pezzetti di carta, matita in mano, Gertrude dirige la sua rivoluzione. Con *Tender Buttons* realizza l'apice della sperimentaltà, perché qui la "process poetics" - le cui fasi esperienziali e conoscitive vanno seguite passo passo, pena lo smarrimento completo del significato - trova un'applicazione radicale, senza comprendere la quale, non c'è possibilità di comprensione del testo. Stein lo definisce "poesia", questo testo, ed ha ragione in quanto in esso tutti gli espedienti ritmico-sonori che aveva forgiato trovano espressione. Nell'illustrare, poi, nelle sue opere

⁷⁹ J. Palatini Bowers, cit., p. 31.

teoriche, “divulgative” (*How To Write, Lectures in America, Narration, What Are Master-pieces*, etc.), già menzionate, il processo di composizione, GS ci insegna come coinvolgerci nella performance del testo.

Mentre Gertrude scrive, Alice ha la gestione della vita, sia negli aspetti pratici che artistici. Fondando la casa editrice “Plain Edition”, assicura alla stampa, anche se in copie limitate, i pezzi creati. Gertrude nel frattempo lotta con gli editori francesi e americani, per imporre la sua coscienza autoriale (come nel caso di *The Making of Americans*). Gli anni trascorrono in modo movimentato, tra viaggi in Spagna, Inghilterra, Italia, in compagnia delle “best minds of [her] generation”. I sabato sera, in rue de Fleurus, il cenacolo artistico si anima delle più interessanti conversazioni. Gertrude troneggia. Ogni tanto si sente la sua “contralto voice”⁸⁰, o la sua risata.

Anche la prima guerra mondiale verrà superata con fattiva energia, Gertrude e Alice, a bordo di “Auntie”, la Ford acquistata per il proposito, fanno volontariato per i soldati. Poi, si decide che c’è bisogno di trascorrere del tempo in campagna. Gertrude ha sempre amato i giardini, gli spazi verdi e aperti. Si prende in affitto una villa, con splendida vista, nella campagna di Bilignin. Qui, con il suo adorato cane Basket che beve, Gertrude - ci dice - afferra con chiarezza la questione del ritmo, la differenza dell’emozione della frase e del paragrafo. Vita e opera sono sempre intercomunicanti, a volte interscambiabili. Gertrude è persona sempre tutta d’un pezzo, “whole” (etimologicamente ha la stessa radice di “holy”, sarà per questo che ha sempre ammirato i santi?), anche se concettualmente rifugge all’idea di qualunque assolutezza. In lei tutto scorre circolarmente, e non perde mai la coerenza e l’esigenza della ricerca.

Finché, nel 1933, finalmente - o magari purtroppo⁸¹ - ha il suo riconoscimento pubblico. Raggiunge il successo. Quando viene invitata per un tour di conferenze negli States, a Manhattan c’è uno striscione che la saluta. Parlerà alla NBC. Riscuoterà immensi applausi alla prima di *Four Saints in Three Acts*. Risponderà a domande durante le sue conferenze. Come dirà in *Everybody’s Autobiography*, cercherà di convincere l’audience sulle qualità che fanno di noi un genio. Ma mentre

⁸⁰ GS, *AABT*, cit., p. 18: “the gay contralto outbreak of Gertrude Stein”.

⁸¹ Interessante dal punto di vista del rapporto tra “genialità” e “celebrità” il capitolo “From ‘Genius’ to Celebrity: *The Autobiography of Alice B. Toklas and Everybody’s Autobiography*”, di B. Will, cit., pp. 133-59.

dirà questo, incomincerà a riflettere sul successo e la “celebrity”, a come possono essere divoranti in un mondo massmediatico, questo Stein lo capisce prima ancora che avvenga. Quindi, dall’espansione all’esterno, si rivolgerà alla riflessione ancora più interiore; con il tempo che passa, dopo opere come *The Geographical History of America* in cui entità e identità - l’una data dalla “human mind”, l’altra dalla “human nature” (ma non da intendersi come mente e corpo⁸²) - emergono come indelebili concetti, come nozioni che intersecano il tempo; non c’è più un tempo qualunque, il tempo si congiunge con il non-tempo, la lotta con esso si vince solo nella “santità” dell’immobilità, nel paradosso estremo di affermare che tutto è divenire, anche la morte (“one becomes a dead one”), perché “there is always time enough [...] that is what time is”.

Kirk Curnutt, inizia il Panel della MLA Annual Convention del 1999 (Chicago), con la presentazione di “Gertrude Stein: Parody and the Problem of Celebrity”:

[i]n this paper, Curnutt investigates Stein’s reputation and her portrayals in the 1920s popular press as a “self-adviser of pseudo-intellectual antics”, a Barnumesque figure adept at manipulating the American public’s interest in quirky, peculiar personalities. Accordingly, parodists claimed to discover in her unintelligible style the traits of a woman whose goal isn’t to produce great art but to create a sensation. [...] Curnutt argues that Stein symptomized the danger that fame in a mass-media age was the product of low-brow hype, rather than high-brow artistic endeavor. While much traditional Stein-criticism eschews this question in order to affirm and interrogate (with Stein herself) Stein’s authentic motives for literary production, Curnutt’s extended investigation into Stein’s popular-cultural reception is overdue and, while addressing the crucial questions of literary authority and authenticity, today’s scholars face as they revise the literary canon at the end of this century [...] [this] will open up an important new perspective at Stein’s work.⁸³

⁸² A fare questa utile precisazione (p. 9) è Marina Camboni, nel saggio: “Il gioco della mente: Linguaggio e metalinguaggio in Gertrude Stein”, *Angloamericana*. V:22 (Primavera 1984), pp. 5-34.

⁸³ Resoconto online del Panel dell’MLA Annual Convention, Chicago, 1999, *time-sense: Gertrude Stein Online*, <http://www.tenderbuttons.com/gsonline/timesense/steinmla.html>, pp. 1-2.

6. All'inizio e alla fine del T/tempo: *Ida. A Novel*

6.1. All'inizio e alla fine del T/tempo: *Ida. A Novel*

And so from the beginning and there was no end there was Ida.

(*"Ida"*, 1938)

Living could be naturally go on being living until it became dead.

(*The Geographical History of America*, 1936)

[L]et us make it all careful and clear. Everybody is an Ida.

(*How Writing is Written*, 1935)

It takes a lot of time to be a genius, you have to sit around so much doing nothing, really doing nothing.

(*Everybody's Autobiography*, 1937)

Ida, genio del T/tempo, che per la peculiare trattazione di questa dimensione al suo interno, finisce col diventare anche genio dello spazio. Ultimativa eroina steiniana¹, caratterizzata da una peregrinante ubiquità, ambiguità e molteplicità dell'essere, Ida, una e trina - vedremo come - ci catapulta nel nucleo originario della spirale poetico-narrativa di Stein.

Interpretata in modo variopinto da una pletora di critici², vista la ricchezza di spunti e considerazioni che offre, ci colpisce il fatto che

¹ Come esprime Donald Sutherland (in *GS: A Biography of Her Work*. cit., p. 99): "Ida is a sort of combination of Helen of Troy, Dulcinea, Garbo, the Duchess of Windson, and in particular 'Gertrude Stein.'"

² Cfr. l'accurata bibliografia su Stein curata da Deborah Mix, disponibile on-line, e presente nel numero monografico su Stein di *Modern Fiction Studies*, 42.3 (Fall 1996): 661-680; oltre alle opere in generale dove *Ida* è trattata, sono citati anche i

tanto Berry che Franken - i cui lavori critici sono a nostro avviso i più stimolanti nell'attuale panoramica di studi steiniani - dedichino entrambe a tale "romanzo" proprio i capitoli conclusivi del loro libro, intitolandoli rispettivamente: "Postmodern Melodrama and Simula-

saggi di Cynthia Secor, "Ida, a Great American Novel.", *Twenty Century Literature*, 24 (1978): 96-107 e quello di Anne Tomiche, "Repetition: Memory and Oblivion: Freud, Duras, and Stein." *Revue de Litterature Comparée* 65.3 (1991): 261-76. Un interessante approccio è fornito da Neil Schmitz, che legge l'opera come una riflessione sullo statuto della donna in un universo patriarcale (*Of Huck and Alice: Humorous Writing in American Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, in particolare pagina 236); unitamente a Harriet Chessman, che vede in *Ida* un modello di "twinsip" atto a sostituire il simbolico maschile (*The Public Is Invited to Dance: Representation, the Body, and Dialogue in Gertrude Stein*. Stanford: Stanford University Press, 1989, 166-98). In Italia, Marina Camboni ha trattato il romanzo all'interno del suo saggio su Gertrude Stein, in "Novecento Americano", collana *I Contemporanei*, vol. 1, cit., pp. 183-211. Sebbene ritenuta da molti opera piena di spunti di indagine da un punto di vista strutturale e tematico, non tutti i critici si sono espressi a favore di certe "stylized discontinuities of its prose and its mock-gentle treatment of the heroine" - come formula M. J. Hoffman, nella già citata monografia su Stein del 1976 (p. 98). Per citare un altro esempio, Donald Sutherland non attribuisce un connotato positivo a questa sorta di "publicity saint" - secondo le intenzioni dichiarate da GS stessa nel definire l'operazione *Ida*, ovvero quella di costruzione dell'identità di una persona "who neither does anything nor is connected with anything but who by sheer force of existence in being there holds the public attention and becomes a legend" (p. 154). Dopo il suo tour americano e la grande popolarità a seguito del successo di *The Autobiography of Alice B. Toklas* "the image of herself in publicity [...] was at this time most threatening to Stein's sense of herself" - come puntualizza Hoffman (p. 99). In *Ida* Stein pone il problema dell'identità dell'individuo (americano?), il "brother singular" evocato e trattato in *The Making of Americans*, che deve divenere "vital singular", e "genial", nel momento in cui si raffronta con i tratti esistenziali dell'indistinzione massificata. Strettamente legata agli esiti estetici e teorici di *Everybody's Autobiography*, che la precede di soli tre anni nella composizione, *Ida* articola lo sviluppo del pensiero steiniano nella direzione dell'espansione del concetto di "genio": da singolo e speciale, (Stein, o Picasso, o Whitehead, come dice in *The Autobiography of Alice B. Toklas*, del '33), a plurimo e normale, e soprattutto, riproducibile: "everybody" diventa il soggetto *par excellence* dell'autobiografia, così come della *novel*. Questa ottica ci viene suggerita dalla recente monografia di Barbara Will, *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*, cit., in particolare nei capitoli 4 e 5. Trasferendo la lettura che Will individua per il genere autobiografico, si può ipotizzare una *Ida* che per certi versi incorpora e dispiega quei tratti dell'essere "everybody" cui Stein aspirava negli ultimi anni.

Per quanto riguarda la nostra trattazione specifica, sotto l'ottica del tempo, prenderemo come punti di riferimento soprattutto i testi critici di Ellen E. Berry, e Claudia Franken, entrambi già citati, e il saggio di Sean P. Murphy, "'Ida did not go directly anywhere': Symbolic Peregrinations, Desire, and Linearity in Gertrude Stein's *Ida*", *Literature and Psychology* (Spring-Summer 2001): 1-9, disponibile anche on-line su Galenet. Per le citazioni del testo primario steiniano ci serviremo dell'edizione a cura di C.R. Stimpson e H. Chessman, tratta dal volume: *Gertrude Stein. Writings, 1932-1946*. New York: The Library of America, Literary Classics of the United States, 1998.

tional Aesthetics in *Ida*", e "Specious Fissions, or, Nature Demethodized - The Offices of Origin; *Ida* and Andrew: Dissoluble Allegories".³ A questi due contributi critici faremo ampio riferimento via via nel nostro discorso che segue.

Per quanto riguarda la trattazione della nozione di tempo, *Ida*. A Novel si presenta come un testo estremamente suggestivo per quanto riguarda i suoi profili temporali⁴: a cominciare dal suo processo di composizione e dalla sua collocazione nell'arco temporale della produzione steiniana; passando per il precipuo rapporto dinamico che, nella sua lettura esegetica, il testo richiede⁵; attraversando il legame dell'opera al genere di appartenenza (*novel*, *melodrama*), la sua ascrivibilità ad alcune delle categorie del postmoderno (identità=dualità=pluralità, simulazione, riproducibilità; narratore, onnisciente ma incerto e/o indeciso); fino a toccare le modalità e gli esiti con cui la coordinata tempo è manipolata all'interno nel suo strutturarsi (o destrutturarsi) narratologico. È questo ciò che cercheremo di trattare nelle pagine che seguono.

Sappiamo che *Ida*

came into being after long efforts to lend it a satisfying shape. Many elements from earlier works found their way into the much rewritten, episodic "Great American Novel," as Stein liked to call the project while she wrote on the drafts.⁶

Esiste quindi la prospettiva di rinvenire nella risultante *Ida* "the story of its story: the development of the motif of alternate selves and

³ Secondo Donald Sutherland, *Ida* è lavoro "in the tradition of the philosophical farce or romance" (Sutherland, cit., p. 154). Il critico la assimila a *Candide*.

⁴ Infatti, *Ida*, appartenendo all'ultimo periodo di scrittura di Stein, rientra - come dice C. F. Copeland - "[t]he major thrust of Stein's interest in these later years [...] is the challenge of the presentation of time". (Copeland, cit., 124).

⁵ Come dice Genette: "... il racconto nella sua qualità di *testo* narrativo ha, come ogni testo, una temporalità derivata, metonimicamente, dalla sua lettura" (G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*. 1972. Torino: Einaudi. 1976, p. 82); tale dimensione temporale è intrinseca al racconto in quanto costituito da una forma di *scrittura* il cui tempo, a sua volta, è misurato dall'estensione del testo. Di diversa matrice è la temporalità del racconto, quest'ultimo inteso quale *storia* o *diegesi*, ovvero quale concatenazione di eventi e/o azioni scandibili nelle unità cronologiche naturali dei minuti, ore, giorni, e così via.

⁶ C. Franken, cit., p. 319.

of the theme of duality in Stein's work up to this last novel".⁷ Inoltre è plausibile rintracciare degli antecedenti tematici e compositivi di *Ida* anche in alcuni testi presenti nella raccolta *How Writing Is Written*, curata da Robert Bartlett Haas, pubblicata nel 1974, ed esattamente "American Newspapers", "I Came and Here I Am", e "The Superstitions of Fred Anneday, Annday, Anday: A Novel of Real Life".

A dire il vero, antecedenti ancora più remoti della possibile elaborata gestazione di *Ida. A Novel*, possono essere rinvenuti già negli anni di Harvard. Infatti, come puntualizza Franken,

[t]he divided self had also been discussed in Stein's and Mendez Solomon's article on "Normal Motor Automatism." Later, Stein provided a re-interpretation of the psychological form of event behind this "most interesting phenomenon known as a double personality" (1896:492)⁸ as it could occur, against the thesis that it was observable only in psycho-pathological cases, in any normal test-person. The essay on "Cultivated Motor Automatism"⁹ discusses a split within the individual that became observable with various types of alternation between conscious and automatic responses in the process of writing. [...] The conception of the heterogeneous personality [...] the disintegration of the self [...] subliminal or subconscious phenomena, psychic disaggregation and split-off selves [...] which all were subjects of the psychology of her day, but also Stein's own findings [...] had a marked influence on her developing writing.¹⁰

Aveva infatti già precisato Hoffmann che il materiale presente in *Ida*

draws on incidents from Stein's own past, some from as far back as her childhood, that were first mentioned in themes she wrote at Radcliffe.¹¹

Si pone immediatamente la questione di un'attribuibilità del "romanzo" al filone dell'"autobiografia". Secondo Copeland, come abbiamo visto, *Ida* è avvicicabile per certi versi alle cinque opere prettamente autobiografiche composte da Stein.

⁷ Ibid.

⁸ Ci si riferisce allo studio di psicologia sperimentale condotto da Gertrude Stein e Leon Mendez Solomons, dal titolo di "Normal Motor Automatism." *Psychological Review* 3:5 (Sept. 1896): 492-512.

⁹ GS, "Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in Its Relation to Attention." *Psychological Review* 5:3 (May 1898):295-306.

¹⁰ C. Franken, cit, p. 325.

¹¹ M. J. Hoffman, *Gertrude Stein*, cit, p. 99.

Ma per tornare alla protogenesi di *Ida*, Franken individua la tendenza ad occuparsi di un simile tema - quello della duplice personalità - anche

in "Two" or in the duo-biographical entities of *Four in America*. The *Radcliffe Themes*, too, had indicated her later overall principle of letting two themes contrast. [...] She related the literary theme of a plural self to what she had observed in the scientific studies of her youth.¹²

Senza dubbio, continua Franken,

[t]he first evidence of her interest in interpreting the divided self as twinned-ness turns up in her notebooks, which testify to her intention to integrate into *The Making of Americans* a story on "busted [?] twins".¹³

Anche nel suo primo romanzo, *Q.E.D.*,

the problem of contrary alternate selves results [...] Helen is told that "all that is one whole you and it alternates with another you" (*QED* 81).¹⁴

Per esempio, all'interno delle vicende che coinvolgono Helen, si sa dal racconto come la madre continuasse a piangere un figlio e una figlia che aveva perso, invece della ragazza, e come confidasse al marito questo suo rammarico - che non fosse stata Helen, piuttosto, ad esserle stata sottratta dal destino; una simile sorte sembra aver colpito anche Melanctha, la quale sa che sua madre avrebbe preferito che Dio avesse fatto morire di febbre non "the little brother", ma lei stessa. Tale elemento che si ricava uno spazio nella narrativa steiniana, sin dall'inizio, sembra trovare un riscontro autobiografico nel fatto che Leo e Gertrude siano stati procreati dopo la morte di altre due bambini nella famiglia Stein. Questo indizio biografico, di una sostituitività dei figli, di un'interscambiabilità tra fratelli, può aver nutrito il tema del "doppio" costituito dall'esseri gemelli. In *Paris France* (1940) si riporta che una tale Madame Giroud avesse raccontato la storia di una prozia che ave-

¹² C. Franken, cit., pp. 325-6.

¹³ C. Franken, cit., p. 326. Franken fa riferimento allo studio di Leon Katz "The First Making of *The Making of Americans*: A Study Based on GS's Notebooks and Early Memoirs of Her Novels, 1902-1908", Diss. Columbia University, 1963. La notazione su riportata è a p. 74.

¹⁴ C. Franken, cit., p. 327. L'edizione di *Q.E.D.* cui si fa riferimento è quella curata da D. Gallup, con un'introduzione di Leon Katz, New York, London: Liveright, 1971.

va partorito due gemelli nati morti, poi sepolti sotto un albero di pe-ro.¹⁵ Ed, in effetti, recita proprio così il folgorante incipit di *Ida. A Novel*.

Secondo Franken, la riproposizione del tema dei gemelli (motivo tra l'altro ricorrente anche alla mitologia, e nella letteratura classica, dai Dioscuri ai *Menaechmi*, fino alla *Comedy of Errors*), incorporando

the conflict between alternate aspects of the self and its struggle for oneness was tempting for Stein, because it contrasted effectfully with the continuity brought about by the fine gradations of her style. Arnold Weinstein [...] has noted that [...] [t]he “replica erodes the lines of identification and closure,” so that “the world of twins” is one in which it “is hard to see clear” (1993:67).¹⁶ [...] yet in her representations of a doubling which questions identity, Stein was quite far away from the sinister, shadowy worlds of the 19th century novel of doubles and also from James’s descriptions of the hidden self, which occasionally had a touch of naïveté.¹⁷

Il nome e l'adombramento del personaggio di Ida sono già presenti in Olga di *The Making of Americans*, che ad un certo punto viene chiamata “Ida”, e che è caratterizzata da aspetti contraddittori (“stupid resisting [...] in bottom being” ma anche “nervous almost crazy”).¹⁸

Franken non esclude che, vista la predilezione di Stein per i santi e le sante, non ci fosse un riferimento a Saint Ida de Boulogne, la quale nella leggenda sembra mostrare alle donne un sentiero per la felicità.¹⁹ Come ci ricorda Sutherland, è Stein stessa a parlare di “publicity saint” nel caso di *Ida*.

More vigorous Idas, often with a second and third Christian name, appeared in *A Novel of Thank you, Useful Knowledge* and *Lucy Church Amiably*, where the speaker confesses to have “preferred” this name to others (*LCA* 77).²⁰ Figures with this name travel through Stein’s works,

¹⁵ Il dettaglio è riportato da Franken, cit., nella nota 197, p. 329.

¹⁶ Si fa riferimento alla studio di A. Weinstein. *Nobody’s Home. Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1993.

¹⁷ C. Franken, cit., p. 327.

¹⁸ Esempio riportato da Franken, cit., p. 330.

¹⁹ C. Franken, cit., p. 330.

²⁰ Franken fa riferimento all’edizione di *Lucy Church Amiably* del 1930, ristampata nel 1985 (New York: Something Else Press).

until *Ida*, who in her insistence on being one of two resists any stereotype imposed on her, turned into the protagonist of Stein's last novel.²¹

La prima stesura di *Ida. A Novel* avviene nel 1937, e Stein, in alcune sue lettere, vi si riferisce come ad un "puzzle".²²

Successivamente, nel 1938, Stein compone la short story "Ida", che sarà pubblicata nell'antologia *Boudoir Companion*²³: in questa storia il personaggio *Ida* assomiglia enormemente alla *Ida* di *Ida. A Novel*: intanto è "one of two" e "sometimes she went out as one and sometimes she went out as the other" (35). Come vedremo più avanti, questo aspetto anticipa il contenuto dell'ultimo romanzo di Stein, soprattutto quando Stein ci introduce a *Ida*, che ha e si crea una gemella, la quale a sua volta in una certa parte della storia, si chiama, anzi, è *Winnie*. In "Ida" Stein dice "Everybody is an *Ida*", "And so from the beginning and there was no end there was *Ida*" (37).²⁴ *Ida* rappresenta l'inizio del tempo ("from the beginning") e non contempla la fine ("there was no end", "there was *Ida*"): dove c'è *Ida* non c'è fine, ma solo inizio. La sua specularità - come vedremo più avanti nella sua immagine di *Ida-Ida* - ne è garanzia.

The twinning principle may hint, as Arnold Weinstein has held, at the writer's capacity "to make his own version of genesis" (1993:83).²⁵

Da questa carrellata sullo sviluppo del nucleo tematico ispiratorio di *Ida. A Novel* - lo ripetiamo, l'ultimo romanzo di Stein - è possibile individuare una sua elaborata evoluzione nel tempo, che congiunge l'inizio alla fine della sua "carriera". Fornendoci, forse - come ipotizzato nel capitolo primo di questo studio - una "versione [steiniana] della genesi".

6.2. Reading *Ida*

Come tutte le opere di Stein, ma in particolare *questa* per la sua tessitura temporale, *Ida* va letta come opera aperta. A cominciare dal rapporto che il testo induce a stabilire con il lettore - un tipo di confronto

²¹ C. Franken, cit., p. 331.

²² Ibid.

²³ *The Boudoir Companion. Frivolous, Sometimes Venomous Thoughts on Men, Morals and Other Women*. Page Cooper (Ed.). New York, Toronto: Farrar & Rinehardt, 1938. Cit. da Franken, p. 336.

²⁴ C. Franken, cit., p. 336.

²⁵ Ibid.

dinamico - alle prese con l'interpretazione del testo intrinsecamente elusivo. *Ida, Ida*, s-fugge continuamente.

Ida "liked to change places" and never knew "what the next new address was" (14) - though she always 'addresses' 'someone' or 'something,' she flees from us in the same way as she initially escaped her mother's hold. **Ida withstands any attempt to fix her.** The statement that she "might have come to that but if she did she could not rest" (141) is symptomatic.²⁶ (neretto mio)

Ben individua nel suo saggio Murphy²⁷ sia la totale assenza di qualunque "linear paradigm of plot movement", sia l'impossibile applicabilità di una prassi epistemologica persistente. Conferma Franken,

[*Ida*] has an irritating lack of disclosing perspective. Some solidity of specification can be derived from the way its protagonists are put on stage but hardly from continuity of action or causal sequence. Instead, the writing develops through its semantic and syntactic features [...].²⁸

Si naviga a vista, nelle pagine di *Ida*, ogni parola è una boa attorno cui girare o un approdo da cui ripartire, l'orizzonte narrativo si estende in continuazione, e come l'eroina di cui parla, la storia "shimmers before us like a mirage that dissolves as one approaches".²⁹

Ida, come altri lavori sperimentali, grazie *anche* al suo peculiare impianto narratologico,

continues to defy readers' and critics' expectations, continues to call attention to language, myth, and the historicity of cultural codes, and continues to oppose the linear paradigm of plot movement.³⁰

Venuto alla luce nel 1940, come già accennato dopo un'articolata gestazione compositiva - e pubblicato nel 1941³¹, soltanto cinque anni

²⁶ C. Franken, cit., p. 349. L'edizione di *Ida. A Novel* cui Franken fa riferimento è quella ripubblicata da Vintage nel 1972.

²⁷ S. P. Murphy, "'Ida did not go directly anywhere': Symbolic Peregrinations, Desire, and Linearity in Gertrude Stein's *Ida*", cit.

²⁸ C. Franken, cit., p. 339.

²⁹ A. Gibbs, "Hélène Cixous and GS: New Directions in Feminist Criticism". *Meanjin* 38 (1979): 287. Cit da Franken, cit., p. 350.

³⁰ S. P. Murphy, cit., p. 1.

³¹ Ci sorprende piacevolmente la tempestività della prima edizione italiana, pubblicata da Arnoldo Mondadori, nel 1948, per la cura e traduzione di Giorgio Monicelli.

prima della scomparsa di Stein - *Ida* ci appare nella sua complessità e molteplicità di temi e stili, nella sua elusività cognitiva, come il culmine della poetica steiniana - una sorta di suo testamento etico-estetico.

Thornton Wilder, in una sua lettera del 1937 a Stein e Toklas, confessa: "So I read and reread IDA. And often with bewitched delight; and sometimes in the dark - oh, yes, confident for *her*, but in the dark for me"³²; W. H. Auden fu letteralmente avvinto da questo personaggio enigmatico che, secondo lui, incorporava l'idea che la scrittrice aveva di sé, e scrisse un saggio dal titolo autoironico "ALL about IDA"³³, dove sintomaticamente scrive: "everybody knows Dear Ida, but not everybody knows whom they know"³⁴. Dorothy Chamberlain, che recensì il romanzo nel 1941 con un articolo apparso nella *New Republic*, dal titolo "GS, Amiably" (che ricalca nel titolo *Lucy Church Amiably*), dice che è "unintelligible to the reading public", anche se "entire pages are understandable"³⁵. Clifton Fadiman, nel 1955, "confessed quite openly not to know what the novel was about"³⁶. In quanto a Stein stessa, a proposito di *Ida*, disse: "I do not see how she could be different but she is, which is best of all"³⁷. "In her eyes, being different was one of the highest values"³⁸.

Ida, secondo Murphy - nella sua lettura lacaniana del romanzo - è uno di quei testi (e pone come altro esempio *Finnegan's Wake*) che sfuggono a qualunque "close-reading techniques"; infatti, tali approcci,

far from being apolitical, indicate a strong impulse to **master** the narrative, to extract the meaning of a given text, and to colonize signs. Readers who employ formalist strategies of colonization come up short, though, when confronted with texts that refuse to disclose their secrets

³² Cit. da C. Franken, cit., p. 337. L'edizione di lettere a Gertrude Stein cui si fa riferimento è *The Letters of GS and Thornton Wilder*. (Eds. Edward Burns e Ulla E. Dydo con William Rice). New Haven, London: Yale University Press, 1996.

³³ W. H. Auden, "ALL about IDA", *Saturday Review of Literature* 23 (22 Feb 1941): 8.

³⁴ Ibid.

³⁵ Dorothy Chamberlain, "GS, Amiably". *New Republic* 104 (7 April 1941): 477. Cit. da Franken, cit., p. 338.

³⁶ Ibid. Franken fa riferimento allo scritto di Clifton Fadiman, "GS". *Party of One. The Selected Writings of Clifton Fadiman*. Cleveland, NY: World Publishing, 1955, p. 95.

³⁷ GS, in C. Franken, cit., p. 338.

³⁸ Ibid.

within the confines of accepted epistemologies, exceptional texts such as Gertrude Stein's *Ida* [...].³⁹ (neretto mio)

Murphy ci allerta subito a non voler applicare a *Ida* strategie di lettura tradizionali e "colonizzatrici" in quanto *Ida*, uscita a forza quasi per esplosione dal grembo materno⁴⁰, che voleva trattenerla, non conosce e riconosce altro "master" al di fuori di se stessa; è in realtà lei, fittizia creatura una e trina, sempre vagante nella sua stasi e immobile nella sue peregrinazioni, l'unico vero demiurgo che tutto muove dall'alto, al di fuori del tempo e dello spazio - sembrerebbe - comunque oltre il limite abbracciabile dai comuni mortali di queste due dimensioni. Ci convince Murphy quanto afferma che anche *Ida*, in quanto "subversive text", per avere un senso,

"interpellate[s]," to use Althusser's parlance, readers into subjective positions that allow them to use the linguistic artifact actively as a blank space of sorts--a space within which reading subjects' fundamental fantasy materializes components of itself--rather than to depend upon it passively to provide answers, wholeness, and a mimetic representation of "reality." In this sense, *Ida*'s narrative enacts the Kantian notion that knowledge is actively constructed rather than passively received; it exists within desire, human subjects, and praxis.⁴¹

Accostandosi a opere come *Ida*, in questa tensione dinamica che si instaura tra fruitore e testo, negando quest'ultimo ogni forma di "answers", "wholeness" e "mimetic representation of 'reality'", il lettore e/o il critico si trova a dover avviare un tipo di "knowledge" - come già detto - "actively constructed rather than passively received": ciò è di per sé un'immersione consapevole nella dimensione temporale a cui il testo steiniano ci costringe, rendendo la "praxis" una realizzazione del "desire", e la "praxis=desire" una sorta di costante "challenge"⁴², precludendo la possibilità di una conoscenza permanentemente acquisita:

Texts that foreground knowledge as a construct in praxis challenge the notion that an imagined space of neutrality houses both static epistemologies and the "knowledge" born out of these epistemologies.⁴³

³⁹ S. P. Murphy, cit., p. 1.

⁴⁰ Si ricordi l'incipit dell'opera, che riportemo più avanti, a p. 160 e p. 170.

⁴¹ S. P. Murphy, cit., p. 1.

⁴² "Texts that challenge conservative linear narrative paradigms create spaces for the projection of reading subjects' desire", aggiunge Murphy, cit., p. 5.

⁴³ S. P. Murphy, cit., p. 1.

In realtà,

Stein's revolution of the word, [is] a revolution that persistently displays and parades the constructedness of knowledge. [...] *Ida's* defiance of formalist colonization and of readerly passivity enables readers to assume their unsymbolized and amorphous desire via engagements with the text. [...] Readers more often than not experience confusion when engaging with *Ida* because its knowledge or meaning(s) neither awaits passive consumption nor yields to readerly colonization. In its refusal to comply with dominant reading strategies, and in its concomitant refusal to be a "novel," *Ida* foregrounds the dynamic motion of desire.⁴⁴

Si stabilisce in *Ida*, tra testo e lettore, un rapporto dinamico di coinvolgimento, in cui

desire initiates a circular rather than a linear process. The circularity represents the fact that although desire may impel readers to colonize bits of information and to materialize this "knowledge" in the symbolic, never does the desire to make and re-make the textual artifact and our psychological "selves" cease to exist. [...] Stein deliberately highlights the sheer absence of the real when she writes texts like *Ida*, a specific text that resists a coherent reading and that frustrates readers' desire to know both the presence (the words on the page) and the absence (the supposedly static knowledge the words re-present). Instead of giving readers the world in her words, Stein engages readers in the work of constructing revolving meanings, labor that calls attention to readers' desire to master and make static (i.e., to know) the elusive parts of texts and of their fluid "textual" (symbolic order) selves.⁴⁵

In questo rapporto di presenza (le parole) e assenza (la presumibile conoscenza che possono portare), la tensione che si genera impedisce qualunque senso di permanente staticità, "in the work of constructing revolving meanings", e il testo diventa sostanza "fluida", un "panta rei" reiterato all'infinito, almeno fintanto che il testo non finisca, o non si finisca di esserne coinvolti nel tentativo di attribuirgli un senso, una direzione:

Ida reads as a study of symbols and their disconnection from the real, from the unmaterializeable absence that never becomes fully present in

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ S. P. Murphy, cit., p. 2.

language, despite the readerly desire to know in a static manner inchoate parts of texts and selves.⁴⁶

La realtà, in *Ida* più che mai, è affidata alla capacità delle parole di costruirla. Come Prospero, la voce narrante - che rimbalza nella coscienza, nella capacità conoscitiva e propagatoria dell'uditorio - ha il potere di far esistere o meno fatti e persone. Infatti,

[a]t one point in *Ida*, with typical Steinian ambiguity and with an overt lack of antecedents and referents, the narrator comments, "And then they all disappeared, not really disappeared but nobody talked about them any more" (96). The fact that "nobody talked about" or colonized "them" within the signs of the symbolic in order that "they" might appear forces "them" quite literally to disappear. Without necessary signs and without inclusion into varied discourses, objects "disappear," vanish behind the veil of the name of the father, or lose their symbolic order materiality to the real order.⁴⁷

In questo potere magico attribuito alla parola, Murphy rinviene una somiglianza con i paradigmi narratologici ed epistemologici del femminismo francese. In particolare con Julia Kristeva che

articulates links between language, temporality, and masculinity when she declares that "linear time is that of language considered as the enunciation of sentences (noun + verb; topic--comment; beginning--ending)" [...] and that the "conception of linear temporality [...] is readily labelled masculine" (17-18). Because the linear progression of narratives mirrors rationalism's logical entailment, Kristeva sees in language and narratives the history of Western thought, a decidedly masculine and male tradition. Jerry Aline Fliieger extends Kristeva's gendering of "linear temporality" when she biologizes as male the desire to make multiplicity and chaos disappear from a masculinely ordered/fixed S2 [...].⁴⁸

È indiscutibile - secondo Murphy - come, nel rinnegare il modello "beginning-middle-ending", Stein produca

the form of a character who flagrantly rejects time and exists within the "continuous present": "One day did not come after another day

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ S. P. Murphy, cit., p. 3.

to *Ida*. *Ida* never took on yesterday or tomorrow, she did not take on months either nor did she take on years" (135). By declining to "take on" months and years, *Ida* disavows temporal linguistic structures such as sentences, syntax, and so forth. Without temporality, *Ida*'s oppositional discourse becomes "spatial" and therefore frustrates the readerly desire for linearity, order, and sense.⁴⁹ (neretto mio)

Si arriva così al paradosso che, attraverso un'intensificazione e sovrappopolamento della dimensione temporale, si finisce, esautorandola, col negarla. A questa stessa conclusione si può giungere attraverso un'analisi proprio dell'esercizio della "repetition", come crediamo di aver dimostrato in "'Oriental Peaceful Penetration' Revisited: the Ideogram and Gertrude Stein's Notion of Time"⁵⁰, e come GS stessa indica nella sua chiara distinzione tra "repetition" e "insistence".

La dimensione temporale è chiamata in gioco nella sua totalità e complementarietà di fasi alterne di processo e stasi, proprio quando Stein ci mostra che i suoi testi, non dipendendo "upon 'residual' or retroactive 'meanings'" (Murphy, 4), da una parte esigono un coinvolgimento e un'aderenza assoluti del lettore al testo, dall'altra risultano col proiettare nel non-tempo l'esistenza dei fatti e delle persone.

The anti-temporality of *Ida* serves to deconstruct the time/space, man/woman, and reader/writer oppositions so popular in critical discourse. In so doing, readers see one route of escape from the binary trap Cixous enacts in her discourse. Art, religion, family, language, and desire need not be limited in binarity and ternarity, as new logics contest the S2 and new desires deform the symbolic and its linearity.⁵¹

È attraverso una manipolazione del tutto idiosincratca della dimensione temporale da parte di Stein che Murphy individua in questo "romanzo" un terreno propizio per decostruire gli assunti tradizionali del discorso critico applicato a "storie" dalla straordinaria potenzialità innovativa come *Ida*.

Stein thus questions the "natural" organization and our pose of language and stories. Indeed, the narrator of *Ida* proclaims that "[n]ature is not natural and that is natural enough" (141). We wish for the sym-

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ M. Morbiducci, cit..

⁵¹ S. P. Murphy, cit., p. 6.

bolic order and for nature to be whole or complete in order to symbolize sufficiently those things eluding us: the object, the real, the lack, the emptiness, and the gap between the *je* (I) and the *moi* (me) that initiates our desire, desire that is never satiated or satisfied. (7) Ida herself “lives where she is not” (63).⁵²

In modo assai sottile, Murphy sposta la peculiarità dell’essenza di *Ida* dal suo impianto narrativo e dimensione temporale, a quello spaziale dell’identità e dell’esistenza (being), oltre il tempo. Tutto ciò, filtrato attraverso un’analisi decostruzionista/lacanianiana del linguaggio,

[a]ll of us, in fact, live where we are not because our real exists outside of the neat forms of language that offer the hope of fully symbolizing and demystifying conflicting identities. By questioning the forms of language and constructing *Ida* in an anti-linear manner, Stein permits readers to experience something of the self that lives where the conscious mind is not, the self removed from the limited logics and narrative paradigms of the symbolic. No longer do we feel compelled to “go directly anywhere” (51). Thanks to the vision and aid of Stein, we follow *Ida* on her peregrinations through the symbolic and hence explore our own elusive desire.⁵³

6.3. *Ida*: A Novel?

Ida è sottotitolata *A Novel*, ma sappiamo che Stein è una perenne decostruttrice di generi, e che

[o]ver the course of her career, Gertrude Stein perfected the art of nomadism or textual wandering in order to free herself from the enclosure of literary and social codes that she experienced as outmoded and oppressive.⁵⁴

Inoltre, Stein formula una vera e propria “counter- novel”⁵⁵; in *Ida*, il testo stesso dice, “nothing happened to *Ida*. To have anything hap-

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ E. E. Berry, cit., p. 154.

⁵⁵ C. Franken, cit., p. 319. Riguardo le posizioni di Stein sul genere narrativo cfr. *Narration e Lectures in America*, cit..

pen you have to choose and Ida never chose"⁵⁶; secondo Franken, si tratta di

a riddle rather than a narrative, which can flow into statements of mystical profundity: Ida who "lives where she is not".⁵⁷

A proposito dell'aspetto magico-misterico di *Ida*, è interessante notare come all'interno del testo, ad un certo punto, si faccia un accenno a certi aspetti numerologici che sembrano indicare un'intelaiatura temporale tutt'altro che casuale:

Mysteriously Andrew⁵⁸ and Ida melt into one when "Andrew's name changed to Ida and eight changed to four and sixteen changed to twenty-five and they all sat down" (94). 8 and 16 change into the numbers of the world and the now. 7, the sum of the digits of 16 and 25, is a number which is of special importance in the symbolical structure of this text. Stein's first "Ida" had seven chapters, *Ida A Novel* starts on page seven and has 14 (6 and 8) chapters. The number seven, of a double nature, may make us think of the days of the Genesis and of the week.⁵⁹

Per quanto riguarda i numeri, naturalmente il due, che tende a fluttuare tra l'uno e il tre (*Ida*, *Ida-Ida*, *Ida-Ida-Winnie*, ma anche *Ida-Ida* + il partner di turno), per poi ristabilirsi sempre come due in uno - la dualità o le due metà - è il più ricorrente in questo testo. Della dualità ci occuperemo più avanti, legandola all'aspetto dell'identità; ma intanto a livello di struttura, si può almeno affermare che il romanzo comincia con

Ida's birth, the beginning of life, and the first section of the second half ends with her disappearance. Symbolically, the 'halves' reveal the primary duality of life and death.⁶⁰

Ma, al tempo stesso, *Ida* "can be read as a novel about the fallacy of bifurcation" perché "Stein's quasi-mythical novel shows no proper beginning or ending".⁶¹

⁵⁶ GS, *Ida. A Novel*, cit., p. 695.

⁵⁷ C. Franken, cit., p. 366.

⁵⁸ Andrew è l'ultimo e quello di più lunga durata dei mariti di Ida.

⁵⁹ C. Franken, cit., p. 362.

⁶⁰ C. Franken, cit., p. 363.

⁶¹ C. Franken, cit., p. 371.

Ida può essere visto *come* un romance⁶² allegorico, una fantasia fiabesca, un accumulo di fatti di cronaca rosa e/o nera, un *pastiche* di generi e forme che vanno dal picaresco alla gothic novel; ma *non* è nessuno di questi, esattamente. Ben calzante ci sembra, per *Ida*, la definizione che Gerald L. Bruns fornisce sull'allegoria:

a species of dialectical thinking, [...] the infinite play in which all human thinking is caught up - the unending **movement between the one and the two**, between determinacy and indeterminacy, logos and pseudos, sense and nonsense, totality and fragmentation, insight and perplexity. Dialectical thinking [...] acknowledges its **temporality and finitude**, its belongingness to the sublunary world or to the **historicality of things** [...].⁶³ (neretto mio)

Interessante è la prospettiva suggerita da Ellen E. Berry, a proposito della struttura/natura di *Ida*, quando vi rintraccia una sorta di "bildungsroman"⁶⁴, *sui generis*, dove un'urgenza steiniana - la decostruzione dell'ereditato/tradizionale impianto narrativo scandito in "beginning-middle-and-ending"⁶⁵ - trova la sua realizzazione attraverso una forma di "textual wandering" rappresentato dalle peregrinazioni stesse dell'eroina: obiettivo narrativo e tematico sembrano in quest'opera coincidere. Volendo collocare *Ida* nel corpus della narrativa steiniana, Berry menziona la presenza di una tensione tra il desiderio di fissare l'identità del personaggio nello sviluppo della storia narrata - quello che in "Melanctha", per esempio, si configura come una contrapposizione tra il suo voler assumere una "'right position' in which to rest and 'live regular'"⁶⁶ e il suo trovare sempre "new ways to be in trouble", "new ways to get excited"; fino ad arrivare, passando per *Lucy Church Amiably* (1930) e *A Long Gay Book*⁶⁷ (1933), alla cre-

⁶² Abbiamo già detto come D. Sutherland avesse indicato *Ida* come un esempio di *romance*; come è noto, secondo N. Frye, dietro il *romance*, sono riscontrabili tre differenti stadi: quello del viaggio avventuroso e pericoloso, della lotta tra protagonista e antagonista, ed infine quello del ritorno e trionfo dell'eroe (*Anatomia della critica*. Torino: Einaudi, 1969, p. 248). In *Ida* troviamo soprattutto il primo, in forma reiterata.

⁶³ Gerald L. Bruns, "The Hermeneutics of Allegory and the History of Interpretation", *Comparative Literature* 40:4 (Fall 1988): 386. Cit. in Franken, cit., p. 371.

⁶⁴ E. E. Berry, cit., p. 160.

⁶⁵ A questo proposito, si veda Marianne DeKoven, *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.

⁶⁶ E. E. Berry, cit., p. 154.

⁶⁷ Precisa Franken (cit., p. 371): "In the sincere rhetoric of 'A Long Gay Book,' 'if there

azione di un tipo di testo con un "new textual rhythm", "in which novelistic space is refigured as primary and the values of immediacy, changeability, and indeterminacy are affirmed"⁶⁸; infine, in

Ida (1940), Stein's most complex expression and her fullest affirmation of the value of this textual dynamic, [she] reinvokes the figure of the wandering woman as well as the character of the wandering digressive narrator, and joins them to a practice of open-ended textual wandering. Whereas conventional social and narrative scripts prohibited Melantha from reconciling her desire to wander and her need to rest, *Ida* wanders among possibilities that remain open, nomadizing in order to stay in the same place, the place where she is always just *Ida*. *Ida* is restless and needs to rest; she changes locations unpredictably and reappears unexpectedly; she marries, wanders away from marriage, remarries, and wanders while she is married. Within the logic of this text, **all possibilities may potentially be present simultaneously**: while *Ida* is resting she is potentially moving; while she is moving, she contains the potential to be at rest.

Stein refuses to fix *Ida* (*Ida*), and thus limit possibilities, affirming instead the superior value of **narrative indeterminacy** [...] never advancing in a clear narrative trajectory.

Ida moves to the **paradoxical rhythm of the twentieth century** (in which if **we are all cyborgs**, we are certainly also all nomads).⁶⁹ (neretto mio)

Apparentemente, proprio attraverso la compresenza o sovrapposizione di più piani temporali in simultanea - una delle cifre stilistiche della narrativa postmoderna - può anche verificarsi la riconciliazione con un'altra delle urgenze che tanto premono in Stein: il dilemma dell'identità contrapposta alla duplicità, o doppiezza.

Dal punto di vista dell'identità e del "doppio",

Ida enacts the aesthetic consequences of Stein's recognition that identity itself may be simulated in an age of mechanical reproduction.⁷⁰

Ma di questo aspetto della riproducibilità e/o simulazione ci interessa occuparci alla luce di quanto Berry intende nel definire *Ida*, in

are two and there is one there and another in the other direction then slightly being pleased is to be happy."

⁶⁸ E. E. Berry, cit., p. 155.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ E. E. Berry, cit., p. 160.

quanto “romanzo”, un “postmodern melodrama”, e un’esemplificazione di “simulational aesthetics”, invitandoci ad individuare un legame - a nostro avviso assai prolifico - tra quest’opera narrativa di Stein e il genere melodrammatico, il tutto inquadrato sotto “l’aura” del testo di Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (del 1935, esattamente lo stesso anno in cui Stein, con le sue *Lectures in America*, dibatteva il rapporto tra scrittura e letteratura, e cultura di massa, così come poteva allora essere veicolata da giornalismo, radio, e cinema).⁷¹

Ida is based in an aesthetics of simulation rather than being rooted in an aesthetics of representation. Stein also developed important aspects of her art in dialogue with forms and idioms considered debased from the perspective of elite culture - among them the detective novel, the children’s story, and, in the case of *Ida*, the melodrama. In self-consciously mixing these popular modes with avant-garde strategies Stein encouraged a creative interaction (rather than a hierarchical relation) between the two, using this mixture to open new possibilities for the modern novel.⁷²

Assumendo gli stilemi, i ritmi e le modalità temporali del “melodrama”, con la sua “aesthetics of extremity and exaggeration that sublimates action or dramatic conflict to style and spectacle”⁷³

everyday actions intensify or appear strange, uncanny configurations and pacing is rapid, intense, episodic [...] lurid events, masked relationships or disguised identities, abductions, coincidences [...] sudden reversals [predominate]. [M]elodrama turns to highly stylised relations and events as a means of signifying large inexpressible realms of experience.⁷⁴

Sin dall’inizio, a dire il vero, sin dalla sua nascita, accadono a *Ida* “astonishing things”⁷⁵:

There was a baby born named *Ida*. Its mother held it with her hands to keep *Ida* from being born but when the time came *Ida* came. And as *Ida* came, wither came her twin, so there was *Ida-Ida*.

⁷¹ Berry precisa a proposito: “[W]ith the birth of mass culture and processes of mechanical reproducibility ‘a certain kind of mimesis is destroyed,’ as Walter Benjamin put it.”, cit., p. 155.

⁷² E. E. Berry, cit., p. 156.

⁷³ E. E. Berry, cit., p. 157.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ E. E. Berry, cit., p. 160.

The mother was sweet and gentle and so was the father. The whole family was sweet and gentle except the great-aunt. [...] It was a nice family but they did easily lose each other.

So *Ida* was born and a very little while after her parents went off on a trip and never came back. That was the first funny thing that happened to *Ida*.⁷⁶

Come si vedrà in seguito, l'esistenza e la narrazione di *Ida* è costellata di "funny things" non diversamente da qualunque tipo, moderno o passato, di storie *melo*, e il personaggio viene subito presentato come "histrionic, excessive and restlessly episodic as any melodrama".⁷⁷ Come alcune eroine ottocentesche⁷⁸ e/o contemporanee, attribuibili in senso lato al genere melodrammatico,

Ida wanders through the world [...] she sees "lots of funny things" [...] remarkable appearances and disappearances, alarming reversals of fortune, mysteriously shifting or disguised identities, dramatic abductions, and sensationally violent events [...].⁷⁹

Le "funny things" che si ripetono nella storia di *Ida* rendono irresistibile questo personaggio femminile dall'identità multipla - che come per protogenesi si rinnova continuamente, attraverso aneddoti, matrimoni, viaggi da ferma, spasimanti e cani - un picaro postmoderno dalla carica ineguagliabile di simpatia per la sua noncuranza ed equidistanza dagli eventi, anche i più traumatici. Non solo *Ida* decostruisce la forma del romanzo, ma addirittura anticipa di circa mezzo secolo una popolare forma di intrattenimento televisivo. Certe sue forme di iteratività, e/o impermeabilità, infatti, possono considerarsi antesignane colte, anche se autoironiche, di una serialità da fiction televisiva, e certe consapevoli ridicolizzazioni e/o stilizzazioni situazionali possono intendersi come anticipazioni del gusto postmoderno delle soap-operas e delle sit-com.

In quanto alla questione della "simulational aesthetics" - proposta da Berry - si sa che Stein ha sempre rifiutato una narrativa che fosse

⁷⁶ Gertrude Stein, *Ida. A Novel*, in *Gertrude Stein, Writings 1932-1946*. (Eds. C. Stimpson e H. Chessman). New York: The Library of America, Literary Classics of the United States. 1998, p. 611.

⁷⁷ E. E. Berry, cit., p. 160.

⁷⁸ E. E. Berry, nella sua analisi, addirittura introduce un paragone con *Jane Eyre* (cit., p. 174).

⁷⁹ E. E. Berry, cit., p. 160.

intesa come “rappresentazione” e/o “mimesi”; ma con il termine “simulazione”, ci troviamo - in realtà - nel pieno della cultura postmoderna del “fake” e del “posticcio”, dove il “reale” non è presentato in quanto tale, in originale, ma casomai, come prima copia di se stesso, come “riproduzione”, o doppio. Questo è il motivo per cui *Ida*, pur presentando dei punti di contatto con il romanzo realista, non è nel suo insieme inscrivibile in tale filone:

Ida does contain features common to realist texts (especially in comparison to other of Stein's works): a main character (of sorts), a story (of sorts), settings (many of them). Rather than viewing it as her return to realism, however, the novel might more accurately be seen as a miming of mimesis [...].⁸⁰

[A] simulational aesthetics that mimes mimesis rather than enacting it [...] replaces the conventional base of realist fiction.⁸¹

[I]n an age of mechanical reproduction the copy has become indistinguishable from the original and is in fact more “real” than the real. [...] The real becomes “hyperreal,” and any contradiction or distinction between the real and the imaginary is effaced [...].⁸²

Here, original and reproduction become confused in a “hallucinatory resemblance of the real with itself”.⁸³

6.4. *Ida* e *l'Id(a)*-entità

È indubbio che uno dei nuclei ispiratori di *Ida* sia il tema dell'identità⁸⁴ - “the description of being, of *being* in pieces and *as whole one* to

⁸⁰ E. E. Berry, cit., pp. 155-6.

⁸¹ E. E. Berry, cit., p. 166.

⁸² E. E. Berry, cit., *ibid.*

⁸³ E. E. Berry, cit., p. 167. La citazione fra virgolette è tratta, a sua volta, da Jean Baudrillard, *Simulations*, trad. Paul Foss, Paul Patton, Philip Beitchman (New York: Semiotexte, 1983), cit., p. 143.

⁸⁴ Secondo C. F. Copeland, “*Ida's* quest for identity is satirically handled”, cit., p. 149; apprezziamo l'osservazione di Harriet F. Bergmann, quando afferma che “*Ida* as a character does not have identity [...] she exists only as human mind. She does not live in linear time but in psychological time, and no events occur in her life except the singular event of her own existence”, cit., p. 118. Senza dubbio, se Stein aveva in mente di creare un personaggio che potesse sussumere in sé il senso di “human mind” espresso in *The Geographical History of America*, quello che più gli si avvicina

my feeling (MA, 145)" (corsivo mio) e del "completely entirely existing being"⁸⁵, un argomento che Stein eredita sia da W. James - con la sua preoccupazione del "'Number One' within me" - sia dalla "traditional notion of the aboriginal self in American transcendentalism"⁸⁶, l'"Eternal ONE", di emersoniana ascendenza. "[A]re you or are you not one", chiede Stein in "I Came and Here I Am".⁸⁷

Ida affronta il tema del "being one existing" in modo squisitamente temporale (intanto già con la riproposizione, nella formulazione, della tipica "-ing form" steiniana), proponendoci l'identità dell'eroina reiterata *ad libitum* nella sua pluralità di esistenze sia sincroniche (nella compresenza di Ida, Ida-Ida, Ida=Winnie, tre persone separate, ma sempre la stessa, Ida una e trina) che diacroniche (Ida che cambia sempre - luogo geografico, casa, partner, compagnie - pur rimanendo sempre la stessa Ida, ma "la stessa Ida" è una che cambia sempre: "I change all the time"⁸⁸). Ida sembra incorporare in sé il principio dell'esistenza, autogeminandosi continuamente - prima generando dal suo desiderio la gemella archetipale - come confessa al cane cieco Love:

Yes Love [...] I am tired of being just one [...] yes I am going to have a twin. You know Love I am like that when I have to have it I have to have it. And I have to have a twin, yes Love. (613)

(tale "antifona" viene ripetuta in seguito varie volte, con minime variazioni), poi riproponendosi come se stessa clonata - raccogliendo in sé "the creativity of the universe into its own completeness"⁸⁹, una "completeness" che, paradossalmente, o post-modernamente, si realizza solo nella sua pluralità di frantumazione e reiterazione. Ida

è questa incatturabile creatura che sfugge ad ogni regola del tempo e dello spazio, generandone da se stessa di nuovi.

⁸⁵ Sia questa che la precedente citazione sono desunte da C. Franken, cit., p. 319.

⁸⁶ C. Franken, cit., p. 320.

⁸⁷ G. Stein, *How Writing Is Written*, cit., p. 89.

⁸⁸ GS, *Ida. A Novel*. p. 629. Citazione tratta da: Gertrude Stein, *Writings, 1932-1946*. Ed. C. R. Stimpson, H. Chessman, cit.. D'ora in poi, se non altrimenti specificato, le citazioni riguardanti il testo di *Ida. A Novel* verranno tratte da questa edizione. Il numero accanto indicherà la pagina.

⁸⁹ A. N. Whitehead, *Religion in the Making*. 1926. New York and Scarborough, Ontario: Meridian-New American Library, 1974, p. 118, citato in C. Franken, cit., p. 321.

is divided and doubled, legible and incomprehensible, innocent and demoniac at once. Alternating between being herself and her twin, she also alternated between restlessness and stasis.⁹⁰

Ida che vuole sempre vagare ma anche stare ferma, che si muove senza spostarsi e si sposta senza muoversi. Ida che è al di sopra del tempo e dello spazio, una e trina, in cielo e in terra. Ida demiurgo, Ida dio, Ida Stein. Ida non muore, Ida principio e fine. Viene così risolto, nella simultaneità della ubiqua compresenza temporale della *persona*, l'assillante tema dell'identità nella/della molteplicità. Come un vero replicante ante litteram, Ida si rinnova di continuo. Come nei video game, Ida ricompare sempre, pronta per il nuovo "combattimento" esistenziale. Che sia un partner o l'altro ad accompagnarla, che sia una cane nero o bianco, piccolo o grande, che viva in città o in campagna, in Montana o in Virginia, vicino al lago o presso una chiesa, con la prozia o il nonno, da sola o con il suo doppio, in stato di riposo o di movimento, non conta poi granché per Ida, la cui essenza vitale autonoma e autogenerante sembra inattaccabile. Ida è sopra a tutto e tutti, è invulnerabile. Nata morta nel suo doppio, rivive cento volte. Ida, scritta nel 1940, a soli sei anni dalla morte di Gertrude, è il modo di Stein per tentare di essere immortale. Ida è l'emblema della non finitezza (resurrezione?) in terra. Perché ciò avvenga è necessario che Ida sia in grado di violare i limiti del tempo e dello spazio. L'aura di Ida vaga al di là dello strato dell'atmosfera; l'occhio di Ida, come la figura della mamma nel film di Woody Allen in *Radio Days*, aleggia nel cielo americano.

Dunque con *Ida* ci si dibatte all'interno del dilemma dell'Uno e del doppio; d'altra parte, già

The Making of Americans and the piece "Many Many Women" (MPG) testify to Stein's fascination at the ambiguity with which the word *one* could be treated. It led her to explore the possible antitheses of 'one' and the amorphous 'many,' of "one and any one." She analysed the distinctions between various kinds of unity and plurality [...] David Hersland [...] discloses that he does not succeed in realizing any way of 'being one' and in achieving complete being and self-reliance.⁹¹

In un certo senso, Ida risolve la questione del "being one" - così consona all'humus steiniano - diventando "due" e dando libero sfogo

⁹⁰ C. Franken, cit., p. 349.

⁹¹ C. Franken, cit., p. 321.

all'esigenza di duplicarsi per sentirsi se stessa. Nel suo vagabondare di Stato in Stato, perché "[w]herever she was she always liked to change places. Otherwise there was nothing to do all day" (611) - Connecticut, per primo, poi Ohio, Virginia, Washington, Massachusetts, Texas, California, New Hampshire... - usando qualunque mezzo di trasporto: "She went away on a train in an automobile by airplane and walking" (636) (anche questa "formula", con piccole variazioni interne, è antifonale), Ida (già diventata Ida-Ida, e talvolta anche Ida-Winnie) non smette di accoppiarsi e/o accompagnarsi via via con "officers" - di varie provenienze geografiche, ma tutti preferibilmente non in un uniforme, altrimenti nessuno parlerebbe con loro - riproponendo ora l'una ora l'altra delle sue identità ("one of us can go out and one of us can stay in") (613). Ida fa questo anche perché si sente sola: in più di un'occasione nel testo, Ida dichiara il peso della solitudine, o viene descritta come "alone", in alcuni casi anche imprimendosi poeticamente con immagini indelebili: "Once upon a time Ida stood all alone in the twilight" (645). Ecco perché, tra le "funny things" - un'altra delle formule ripetute in modo ricorrente nel testo, come già detto - un giorno succede questo:

This was one of the funny things that happened to her. Then she lived outside of a city, she was eighteen then, she decided that she had had enough of only being one and she told her dog Love that she was going to be two she was going to be a twin. And this did then happen. (645)

Si parla di una Ida diciottenne; e in una città; lo stesso avvenimento si era verificato (poche pagine prima) quando Ida aveva sedici anni, e viveva sulla casa in collina. Ida fa la stessa cosa due volte (che poi saranno anche di più), oppure sono due (e più) Ide a far la stessa cosa? Il prodotto non cambia. È qui che entra in gioco il complesso rapporto tra identità e temporalità. Essere Due moltiplica il tempo dell'Uno: questo è indubbio. Essere Due in più di un'occasione comporta un raddoppiamento della ripetizione e quindi un accrescimento numerico dei piani temporali in modo corrispettivo. Ogni volta che Ida cambia partner, o casa, o Stato, o cane, lei è un'Altra anche se sempre la Stessa. Basterebbe già questo ad affollare di temporalità il nostro romanzo. Ma non è solo così, come presto vedremo.

Per affermarsi, Ida ha bisogno di essere alternativamente, e a suo piacimento, Ida, Ida-Ida, Ida-Winnie; anche se, come puntualizza Berry,

[t]he identity or existence of Ida's "twin," Winnie, is similarly unstable or uncertain. The opening of the novel suggests that Ida is born "one of two," however later Ida states that she invents her twin [...]. Ida's "invention" may suggest that she seeks a way to express contradictory desires in her nature [...] Is Winnie actual (i.e., depicted at the same narrative level as Ida herself), but absent? a figment of Ida's imagination (imaginatively present?) or simply an effect of the drama of signification?⁹²

Nell'incipit del romanzo appare chiaro come Ida venga al mondo con un "double-by-duplication"; quello che non sappiamo è se si tratti di "hypostasized self" oppure "twinned personality of Ida and a sister".⁹³

Does Ida-Ida represent the way we come to know ourselves through feelings of sameness, or does Ida-Ida represent Ida's as a function of her human ability to associate resemblances? The twin's name resists such interpretation - it combines resemblance and difference.⁹⁴

Fatto sta che, come in tutti i casi gemellari, la separazione dei due risulta come assenza di una parte rispettiva di sé. Anche se Ida sa, o sospetta, che ha una gemella - come lei stessa, nata morta - un giorno decide di inventarla, e per comunicarglielo, le scrive una lettera.

È indubbio che, nel corso dello svolgimento della "novel", Ida scriva delle lettere a Ida⁹⁵, ma non solo a Ida in quanto suo "doppio", ma anche a Ida in quanto "altro" (meglio?) da sé, cioè a quella parte di Ida che poi diventerà Winnie; scrive a lei perché

here I am all alone and I am thinking of you Ida my dear twin. Are you beautiful as beautiful as I am dear twin Ida, are you, and if you are perhaps I am not. I can not go away Ida, I am here always, if not here then somewhere [...] but you dear Ida you are not [...]. Dear Ida oh dear Ida

⁹² E. E. Berry, cit., p. 164.

⁹³ C. Franken, cit., p. 342.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Precisa Franken: "Writing letters to herself, Ida also invents a double-by duplication, Ida-Ida, who does not exist except relationally. The story of her 'natural' invention of a twin, her generation of a secondary personality, which had been foreshadowed by the doubling of her name after her birth, is twice-told" (p. 349). Anche questo ripetersi del racconto della genesi della seconda Ida contribuisce ad affollare la dimensione temporale del romanzo.

do do be one. Do not let them know you have any name but Ida and I know Ida will win, Ida Ida Ida,

From your twin

Ida (618)

Attraverso il nome di Ida le due Ide diventano la stessa. E se provassimo a chiamare questa futura *beauty queen* (perché tale diventerà, come la storia poi ci farà vedere) Barbie?

[I]n an age of mechanical reproduction the copy has become indistinguishable from the original and is in fact more "real" than the real. [...] The real becomes "hyperreal," and any contradiction or distinction between the real and the imaginary is effaced [...].⁹⁶

Continua ad argomentare Berry:

[S]uggesting the interchangeability of women, their loss of specific identity. This leads the narrator to conclude that in the world in which Ida moves "everybody might want a king but anybody did not want a queen".⁹⁷

A proposito della popolarità - attraverso la sua bellezza - che Ida=Winnie raggiunge, Franken commenta:

Ida creates Winnie in order to possess a self which "everybody knows." Winnie *seems* to be Ida's invention, but actually others create her identity. She assumes the **seemingly timeless existence** of the star [...] yet Winnie is dependent on the assent, ideas and lives of others. A man wants to know Winnie's address to be able to catch her [...] Ida does not permit him to enter the door. She does not veil the fact that Winnie does not exist. Winnie represents the need for social identity, for 'being one,' but Ida, who, unlike Dr. Jekyll, does not allow her other self to get entirely away from her, recognizes that the two incarnations in which she has come to live are related to quite different realms.⁹⁸ (neretto mio)

E rimane pur sempre aperta la questione che, in questo contesto,

Ida's duplicity always comes to question identifiable reference and undermines any conception of identity as sameness of the one and the same.⁹⁹

⁹⁶ E. E. Berry, cit., p. 166.

⁹⁷ E. E. Berry, cit., p. 165.

⁹⁸ C. Franken, cit., p. 353.

⁹⁹ C. Franken, cit., p. 339.

Luce Irigaray - come Berry riporta - pone il problema in termini di "mimesis imposed".¹⁰⁰ Il mondo non è fatto a immagine e somiglianza della donna, perché invece che a Eva, o a Lilith, dio ha dato all'uomo maschio la facoltà di dare leggi alla sua comunità. In aggiunta a questo, il sistema massmediale tende a scardinare l'identità femminile *per se*, a meno che non sia forma di piacere o intrattenimento. Da quando Stein, dopo il suo tour americano (1934), aveva sentito l'impatto (negativo, a livello personale) della notorietà e del successo (come dichiarerà in *Everybody's Autobiography*), la riflessione sulla fagocitazione che l'immagine pubblica attua ai danni del privato diventa spietata.

In 1937, as she was planning the novel that was to become *Ida*, Stein commented "I want to write about the effect on people of the Hollywood cinema kind of publicity that takes away all identity."¹⁰¹

In effetti, quando nella storia di *Ida*, la gente smette di parlarne - come già visto - *Ida* e il suo compagno scompaiono:

Then they all disappeared not really disappeared but nobody talked about them any more. (...)

Barbara Will, nel già citato *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*, nel rapporto tra la "star" e il "genius" che Gertrude Stein si pone negli ultimi anni della sua carriera (la questione della "genialità" l'aveva sempre impegnata, sin dai tempi del Radcliffe College, quella della "celebrità", a seguito del successo di *The Autobiography of Alice B. Toklas* e del suo tour americano) individua una "'incongruous juxtaposition' between the presumably full presence of a 'genius' and its ontological 'nothingness'." (148).

Anticipando la consapevolezza che "the medium is the message", Stein sventa per prima - con il picarescamente stemperato incubo di *Ida* - la "fabbrica dei sogni" americani.

¹⁰⁰ L. Irigaray, *Speculum of the Other Woman*. Trad Gillian C. Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 134. Citata da Berry, cit., p. 165.

¹⁰¹ GS, cit. da E. E. Berry, p. 165. La citazione è a sua volta tratta da R. Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces*, cit., p. 306.

6.5. *Ida*: The Stuff of Dreams?¹⁰²

*Once a week is two days one following another and this was the
second one and Ida was dreaming.*

(Gertrude Stein, *Ida*, 1941)

Abbiamo già evidenziato come, in “American Newspapers”, GS ribadisca che il pubblico il quale desidera leggere i giornali, faccia questo con la convinzione di trovarvi l’assoluta contemporaneità degli eventi presentati:

[w]hat they want or think they want to know [...] is to know every day what happened the day before and so get the feeling that it has happened on that day [...] and not on the day before. [...] The yellow press that is really the American press [...] by headlines by scarelines, by short lines and by long lines, by making all the noise and sound they could with their words [...] ¹⁰³;

e d’altra parte, abbiamo anche considerato come Stein ritenga che di fatti nel mondo ne avvengano già così tanti, da non essere sicuramente funzione del romanzo quella di inventarne di nuovi. A questa forma di composizione spetta un altro compito:

[a] novel is what you **dream** in your night sleep. A novel is not waking thoughts although it is written and thought with waking thoughts. But really **a novel goes as dreams go** in sleeping at night and some dreams are like anything and some dreams are like something and some dreams change and some dreams are quiet and some are not. And **some dreams are just what anyone would do only a little different always just a little different and that is what a novel is.**¹⁰⁴ (neretto mio)

Già in precedenza abbiamo fatto accenno ad un certo andamento da “romance” - come afferma Sutherland - rinvenibile in *Ida*. In un confronto diretto con il testo si nota come in *Ida*, di certo, non esista la preoccupazione di fornire una plausibilità dello svolgimento e della qualità

¹⁰² Dice C. F. Copeland: “If the world of *Ida* is a dream world (it even has talking spiders, goldfish and cuckoos), then the narrator is the very stuff that dreams are made on.”, cit., p. 149.

¹⁰³ GS, “American Newspapers”, in *How Writing Is Written*, cit., p. 89.

¹⁰⁴ GS, “The Superstitions of Fred Annday, Annday, Anday: A Novel of Real Life”, in *How Writing Is Written*, cit., p. 25. Questa citazione è presente in E. E. Berry, cit., pp. 161-2.

degli eventi. Anche se, affermare che in *Ida* non si capisca cosa avvenga, è improprio; e dire che ciò che avviene in *Ida* non è ammissibile, lo è altrettanto. Quello che ci spiazza è l'accostamento, la giustapposizione, l'intreccio di elementi di per sé non combinabili, la sovrapposizione dei piani temporali, la non consequenzialità degli eventi, la loro ripetitività quasi da formulario ritualistico, la loro valenza simbolica. Tutto ciò ci porta a stabilire un legame tra *Ida* e l'attività onirica, dove un fatto si unisce all'altro, senza apparente nesso. In *Ida* i livelli temporali e i piani cognitivi indotti tanto dalla "normalità" che della "straordinarietà" degli eventi presentati si intersecano continuamente, interferendo tra loro, facendoci dubitare della vera dimensione, o dimensione prioritaria, in cui la storia debba essere collocata. Sin dall'inizio vengono descritte situazioni che se non proprio prodigiose, sono quantomeno inquietanti e dislocanti: come in un quadro o in una visione blakiana, la nascita di *Ida* avviene quasi per conflagrazione interna, come un cataclisma naturale per l'energia che vi è insita, stabilendo subito una dimensione irreali o innaturale: trattenuta dalle mani della madre, che vorrebbe non farla nascere (desiderio inconscio della madre di non separarsi dal frutto del suo grembo? Proiezione del desiderio di maternità mancata di Stein? Più avanti nel testo dirà: "It is so easy not to be a mother. / This happened to *Ida*. / She never was a mother. / Not ever.") (642) esplose poi nel cosmo, e viene alla luce. A questo livello visionario viene subito contrapposto quello intenzionalmente storico-realistico, da storyteller, del racconto della "old woman" (una figura archetipale?). È evidente come il tessuto narrativo sia collocato tanto nel conscio che nell'inconscio, generando un duplice livello fenomenologico: ciò che avviene e può avvenire nella realtà; e ciò che accade e può accadere solo nel sogno, perché privo di consequenzialità e nessi logici.

Dreams also typically fuse contradictions and [...] proceed by abrupt transformations, changes of episode, spatio-temporal jumps [...].¹⁰⁵

Se in *Ida* non rintracciamo letteralmente la registrazione di un sogno dilatato nel tempo, tuttavia, a solo dieci pagine dall'incipit, l'autrice ci assicura che *Ida*, talvolta "thought she would act as if she was not living there" (612): ovvero che *Ida* contempla la possibilità (e nutre il desiderio, realizzato di continuo nella storia) di voler essere "altrove": "Whe-

¹⁰⁵ E. E. Berry, cit., p. 162.

rever she was she always liked to change places" (611): un leit-motiv ricorrente in tutto il romanzo, questo dell'io diviso, che avviene sia sul piano dello spazio (Ida cambia continuamente luogo, Stato, abitazione, come abbiamo visto) che del tempo, entrando e uscendo a suo piacimento persino dalla propria identità. Infatti, Ida, già nata come due e ora come uno mancante, nutre il "sogno ad occhi aperti" di duplicarsi, se per ripristinare il suo stato originario di doppio-diverso-da sé; per esorcizzare l'angoscia di separazione espressa dal macabro lutto occorso alla prozia (che partorisce due gemelli morti e li seppellisce sotto un albero di pero) (611); per proiettare il desiderio inconscio di maternità mancata (Stein, con il ruolo di uomo della coppia Alice-Stein, aveva comunque preclusa questa possibilità), non è dato stabilire. Vero è che Ida, a sole due pagine dall'inizio, annuncia al suo cane Love (cieco, come tutti gli amori) che presto genererà un'altra Ida, grazie alla quale non sarà più sola, e potrà disporre del dono dell'ubiquità: "I am a twin one of us can go out and one of us can stay in, yes Love yes I am yes I am going to have a twin." (613). Ida ha sedici anni, e, a quanto pare, un carattere volitivo. Difficile non pensare a Gertrude, a San Francisco, proprio in quell'età - definita a "nightmare" - trascorsa in solitudine.¹⁰⁶

Attraverso l'omozigotica creazione Ida può dare sfogo alla sua istanza di onnipotenza, alla sua impunità nel mondo, e per questo, dalla sua casa in cima alla collina, dove "there was a good deal of space to fill with Ida" (613), l'entità Ida si può estendere, è felice e "began to sing about her twin":

Oh dear oh dear Love, that was her dog, if I had a twin well nobody would know which one I was and which one she was and so if anything happened nobody could tell anything and lots of things are going to happen and oh Love I felt it yes I know it I have a twin. (613)

Se non è sogno - perché la guardia della lucidità razionale non sembra mai abbassata, tanto è vero che spesso vi sono inserti umoristici e autoironici - quantomeno è momentanea *trance*; e l'elemento immaginario, sia esso onirico-fiabesco, surreale o iperreale, ha la prevalenza su quello realistico. Berry commenta psicoanaliticamente l'episodio:

Ida's "invention" may suggest that she seeks a way to express contradictory desires in her nature (the desire to stay and go) or to reconcile a

¹⁰⁶ V. J. Hobhouse, cit., p. 4.

split between public and private selves. The twin might be seen as her alter ego, her unconscious or her unactualized potential.¹⁰⁷

L'inizio di *Ida* alterna momenti demoniaci¹⁰⁸ ad altri idilliaci; banale quotidianità e portentosa eccezionalità si succedono, in una sospensione temporale al di là della comune esperienza. Non basta chiamare quelle che accadono a lei "funny things" (come già detto il termine è ripetuto per tutto il romanzo); a volte *Ida* ci appare come una spaventosa creatura soprannaturale, altre volte come una semplice mortale cui possono accadere vicende fuori del normale, come ci capita quando sogniamo.

A volte nello svilupparsi del racconto, nella ciclicità di alcuni avvenimenti accorpatisi quasi in modo modulare e ripetitivo, si introducono episodi e figure la cui valenza simbolica è di chiara impronta onirica: "a very old woman", vista all'inizio, come narratrice di una tragedia familiare, e poi ripresentata poche pagine dopo come figura femminile inquietante:

[a]nd then she saw next to her a very old woman, well was it or was it not a woman, she had so much clothing on and so many things hanging from her and she was carrying so many things she might have been anything. (616)

Questa figura di donna anziana, dalla natura incerta, quasi in "disguise" per panni e oggetti che ha addosso, non ci rassicura affatto. Barbona o vagabonda, strega o befana, può rappresentare archetipalmente la vecchiaia:

[s]ometimes in a public park she saw an old woman making over an old brown dress that is pieces of it to make herself another dress. She had it all on all she owned in the way of clothes and she was very busy. *Ida* never spoke to her. *Ida* was getting to be older. (616)

Ma questa donna che stabilisce attorno a sé il vuoto, che mette insieme i pezzi di un abito (taglia e cuce?) è forse una delle Parche? Allora sarebbe la morte stessa, ed ecco perché "*Ida* never spoke to her".

¹⁰⁷ E. E. Berry, cit., p. 164.

¹⁰⁸ Un'altra possibile allusione diabolica più avanti nel racconto è nell'episodio dell'"handsome boy who had a club-foot and was tall and thin and worked for a farmer." Although his club-foot makes him suspect, this figure has passed unnoticed in the critical literature on Stein. [...] The devilish re-appears under a different guise. This time he is a teller of his own tale." (C. Franken, cit., p. 355). A quanto pare, c'è un potenziale demoniaco in chi è capace di "raccontare".

Altrettanto inquietanti e direttamente estratte da un sogno, sembrano subito dopo le apparizioni di un "sandwich man"; di "another great-aunt"; di un uomo steso per terra "not sleeping, because his legs were kicking, not dead, because he was rolling" vestito da soldato, ma che risulta essere un "Arab", cui il cane Love non abbaia perché "an Arab smells of herbs and fields and not of anything human" (617):

Ida was not frightened, he got up the Arab and he began to make motions of drinking. Ida might have been frightened if it had been toward evening, which it was, and she had been all alone, which she was, but she motioned back that she had nothing, and the Arab got up, and stood, and then suddenly, he went away. (617)

L'uomo nero, un archetipo dell'universo onirico, non spaventa Ida, anche se era sera ed era sola (le due condizioni esterne indicate per avere paura, qui clamorosamente negate come tali, entrando in immediata contraddizione); nel giro di una pagina, Ida incontra quattro personaggi inquietanti, passa da agosto a settembre, e dopo dieci righe dall'inverno all'estate, da una casa in città a una in collina, dal parco pubblico a un non meglio identificato "another place", dalla giovinezza alla vecchiaia, per poi ritornare adolescente, zoomando su particolari inessenziali o "funny things" (in "funny things, aspects of wonder and truth mingle" "point[ing] to an incongruity of experience", come precisa Franken, 351), perdendo di vista ogni senso di direzionalità: "Ida instead of going on the way she was going went back the way she had come" (617).¹⁰⁹

One day, it was summer, she was in another place and she saw a lot of people under the trees and she went too. They were there and some one was moving around among them, they were all sitting and kneeling, not all of them but most of them and in the middle there was one slowly walking and her arms were slowly moving and everybody was following and some when their arms started moving could not stop their arms from going on moving. Ida stayed as long as she could and then she went away. She always stayed as long as she could. (617-8)

¹⁰⁹ Volendo raccordarsi alla funzione della "partenza" o "allontanamento" che Propp inserisce al secondo posto (dopo la "situazione iniziale"), potremmo ipotizzare un continuo avvio fallito della storia; come una "falsa partenza", che si inceppa sul microscolco di un disco, e che si ripete. La storia, secondo l'analisi proppiana, contempla un allontanamento; Stein decostruisce senza scrupoli questo paradigma, e lo reitera, o lo sovverte, come in un gustoso "gioco dell'oca".

In questo inserto, con tutta probabilità, Ida=Stein ci inizia ad un rito magico-misterico, o ci fa parte di un fenomeno parapsicologico. Tutto è ingiustificato nei tempi e nei modi. Tutto fa irruzione senza spiegazione, tutto è succedaneo senza nessun senso di progressione. Non c'è gradualità o causalità negli eventi, bensì un continuo "And this did then happen" (617).

L'uomo con "orange blossoms in his hat brim", che bussa alla porta della prozia - il terzo della serie, ma i primi due con i fiori d'arancio in mano - togliendosi il cappello "[s]aid to himself here I am, I wish to speak to myself: here I am. Then he went on into the house. (612)

One of the strangers who appear in the house of Ida's **dreamlike experience** wears orange blossoms "in his hat brim." The image distorts the image of the orange blossoms worn in a bride's bouquet, and so may recall that Ida's great-aunt had not married the father of her children.¹¹⁰ (neretto mio)

L'episodio occorso alla prozia, che ha infranto le regole morali e sociali imperanti non sposandosi, comporta una ripercussione della colpa di generazione in generazione, un peccato originale che il sogno e il racconto liberatorio fanno riaffiorare, non senza sabotante autoironia: tant'è vero che Ida si sposa in continuazione.

Il tessuto di *Ida* è trapuntato di episodi onirici. Alcune immagini sono ricorrenti e tra queste vi è quella dei fiori di orchidea:

Ida and he [il partner di turno, *nda*] settled down together and one night she dreamed of a field of orchids, white orchids each on their stalk in a field. Such a pretty girl to have dreamed of white orchids each on its stalk in a field. That is what she dreamed. (638-9)

Il valore sessuale simbolico-allusivo (per forma e colore) dell'orchidea bianca con lo stelo è chiaro; ed è indubbio è che tale fiore ricorre anche nello stato di veglia, come uno dei più graditi: "[...] then she liked orchids" (692).

Nella "Part Five" - l'unica ad essere contrassegnata da un sottotitolo, e nella fattispecie proprio "POLITICS" scritto in maiuscole - viene nominato il partner Woodward:

Woodward was a great buyer and he never did die of chagrin.
If he was no longer in Washington would Woodward die of chagrin.

¹¹⁰ C. Franken, cit., p. 347.

[...]

Now that is a question a great question and Ida might answer, she might answer any question, but she did not find it as interesting as anything. (648)

Sono chiari i riferimenti biografici e autobiografici, presentati con ironia; ma quello che ci interessa è un sogno che ci viene subito dopo presentato:

Ida had a dream. She dreamed that they were there and there was a little boy with them. Somebody had given the little boy a large package that had something in it and he went off to thank them. He never came back. They went to see why not. He was not there but there was a lady there and she was lying down and a large lion was there moving around. Where said they is the little boy, the lion ate him the lady said, and the package yes he ate it all, but the little boy came to thank you for it, yes I know but **it did happen, I did not want it to happen but it did happen**. I am very fond of the lion. They went away wondering and then Ida woke up. (649) (neretto mio)

Il sogno è completo e in se stesso un "tale within a tale". Ad analizzarlo sia sul piano simbolico che narratologico, vi si rintraccerebbero diversi *topoi* paradigmatici, ma per il momento desideriamo evidenziare solo l'insistenza dell'accadimento di esso al suo interno. Dopo soltanto una pagina, troviamo un ulteriore riferimento ad un sogno:

She dreamed that clothes were like Spanish ice-cream. She did not know why she dreamed of Spain. She was married in Washington, there was ice-cream there where clothes, but there was no Spain. Spain never came, but ice-cream and clothes clothes and ice-cream, food and clothes, politics, generals and admirals, clothes and food, she was married and she was in Washington. (650)

Anche in questo caso, il sogno si stempera nell'umorismo. Lo stato di veglia e sonno si sommano nella giustapposizione di oggetti totem e allusioni politiche, che si incastrano ripetendosi in singolari combinazioni.

Anche nella "Part Two" della "Secondo Half" del testo - una sezione che conta solo ventuno righe - dove vediamo avvenire l'incontro di Ida con il designato sposo Andrew, "he was Andrew the first. All the others had been others" (676) - il sogno ha un posto preminente:

She was sitting and she dreamed that Andrew was a soldier. She **dreamed** well not **dreamed** but just **dreamed**. The day had been set for their marriage and everything had been ordered. Ida was always careful about ordering, food clothes cars, clothes food cars everything was well chosen and the day was chosen and the day was set¹¹¹ and then the telephone rang and it said that Andrew was dying, and Ida knew that the food would do for the people who came to the funeral and the car would do to go to the funeral and the clothes would not do dear me no they would not do and all of this was just **dreaming** [...].(676) (neretto mio)

Spesso i desideri intensi della vita “reale” si trasfigurano nel sogno, assumendo talvolta i connotati dell’incubo, tale è la portata affettiva (e la carica d’ansia) che li genera. In questo inserto onirico, Stein unisce realismo a fiaba e a psicoanalisi, il tutto confuso del suo consueto humour. La paura di perdere l’amore e non potersi sposare si proietta (ed esorcizza con il sogno) nella trasformazione comica dell’organizzazione delle nozze in funerale; al momento in cui ci si sveglia dal sonno, si può autoironicamente dire che “this was just dreaming”, svelando la finzione.

In altre occasioni, Ida sperimenta una sorta di *trance* ad occhi aperti:

Ida saw herself come, then she saw a man come, then she saw a man go away, then she saw herself go away. (628)

Si vede “vivere” in una sorta di sdoppiamento della coscienza; ma, d’altra parte, essendo “due”, ciò è più che normale.

Altrove il “doppio” compare sotto forma di vero e proprio “dream-like episode”, come nel caso in cui

a drunkard pretends to reveal something about what the protagonist knows to have lost without any clear conception of “what it was.” His drunkenness is symbolic of a vision in which things are unnaturally doubled, of a loss of the stable self [...].¹¹²

Si ritorna all’io diviso di cui parlavamo poc’anzi, i cui risvolti inconsci, nel sogno, si realizzano in un gioco di specchi tra ciò che è perso e

¹¹¹ Sembrano echi tematici e fonetici di *The Rime of the Ancient Mariner*, dove, appunto, si comincia con il “wedding feast”.

¹¹² C. Franken, cit., p. 353.

ritrovato, ciò che è unitario e spezzato, ciò che è conosciuto e dimenticato. Alla ricerca dell'unità perduta?

Anche l'episodio delle porte e dei cancelli che uno dopo l'altro si aprono prima su uno spazio stretto, poi all'aperto, sembra riproporre un tipico tratto nevrotico:

Once upon a time way back there were always gates gates that opened so that you could go into and then little by little there were no fences no walls anywhere. (626)

Come *Alice in Wonderland* che segue il coniglio nel cunicolo, come gli eroi delle fiabe che affrontano il rito della sepoltura temporanea nel bosco, l'iniziazione crea angoscia ma anche liberazione. Ida subisce (e supera) centinaia di momenti iniziatici nel corso della sua storia. Proteiforme eroina, medusa dell'io, camaleontico serpente primordiale¹¹³, tutti le chiedono in coro

Would you never rather be Ida, they said, never rather be Ida, she laughed, never, they said never rather be Ida.
Of course not, of course she would always rather be Ida and she was.
(643)

A parte le concomitanze con le opere teatrali di Stein (*Doctor Faustus Lights the Lights*, naturalmente, ma anche tutte le altre in cui è presente l'intervento del coro) qui gli espedienti ritmici e gli esiti sonoro-musicali della lingua fanno pensare alle fiabe e alle filastrocche. "Once upon a time", "Once upon a time", ripetuto quattro volte, quasi anaforicamente, nella pagina successiva, e la citazione intratestuale¹¹⁴ "In Boston the earth is round" (645) (si ricordi infatti l'opera per bambini *The World Is Round* del 1938), ci impone ora un'analisi dell'aspetto fiabesco di *Ida*.

¹¹³ Si ricordi l'episodio del suo incontro con la lucertola: "One day in Texas it was not an accident, believe it or not, a lizard did sit there. It was almost black all over and curled, with yellow under and over, hard to tell, it was so curled, but probably under. // Ida was not frightened, she thought she was thinking [...] Ida was funny that way, it was so important that all these things happened to her just when and how they did" (642).

¹¹⁴ Si ricordi infatti l'opera per bambini *The World Is Round* del 1938. In *Ida* troviamo un altro riferimento intratestuale a questa rotondità della terra quando si dice che uno dei tanti partner di Ida, Frank Arthur "had been born right in the middle of a big country. // He knew when he was a tiny boy that the earth was round so it was never a surprise to him" (629).

6.6. *Ida: fabula o fiaba?*

*Ida never said once upon a time.
These words did not mean anything to Ida.*

(*Ida*, 689)

*Once upon a time there was a meadow [...].
Once upon a time every time Ida lived in a city [...].
Once upon a time there was a shotgun and there were wooden guinea
hens and they moved around electrically [...].
Once upon a time Ida stood all alone in the twilight.
Once upon a time all who had anywhere to go did not go. This is
what they did.*

(*Ida*, 644-5)

Once upon a time there was a city [...].

(*Ida*, 652)

*Once upon a time there was a man his name was Henry, Henry
Henry was his name.*

(*Ida*, 653)

Sia che li si intendano nel senso psicoanalitico del sogno, o in quello postmoderno dell'iperrealtà, o in quello mitico/magico-rituale della dimensione fiabesca, è indubbio che in *Ida* dei fatti avvengano, e che questi - pur non mostrando plausibilità diacronica e adesività alla realtà - tuttavia, vengano a costituire un intreccio. È possibile individuare degli "episodi", o aneddoti, all'interno della storia: fra di essi, alcuni hanno il sapore/tenore della favola tradizionale. Ad esempio, sin dall'incipit, l'improrogabile e ineluttabile nascita di *Ida* (perché anche se la madre, al momento del parto, cerca di trattenerla con le mani per non farla venire al mondo, "when the time came *Ida* came") (611) - quindi una nascita sensazionale e voluta dal cielo, come quella dei personaggi delle fiabe - è narrata da una "old woman" "who was no relation"¹¹⁵ per *Ida*, ma sicuramente per noi lettori una dalle sembianze

¹¹⁵ Le pagine di *Ida* sono intrise di termini di parentela: all'inizio vengono subito nominati sia la madre che il padre; poi compare la prozia, poi una vecchia viene definita "no relation", naturalmente abbiamo la gemella, e poi spunta il nonno, e successivamente ancora cinque piccole zie: insomma, i riferimenti alla vita di GS sono più che evidenti, alcune figure corrispondono alla realtà; abbastanza difficile da identificare chi sia il suo doppio: Alice, o Leo? O Gertrude nelle varie età? O il modello a cui non conformarsi?

di "storyteller". "Ida's story begins with stories which others tell"¹¹⁶. A Ida viene subito fatta la profezia che diventerà "vecchia", e questa antifona è ripetuta ciclicamente nel corso della narrazione. A dire il vero, la rivelazione che Ida "diventerà vecchia" ci sembra più amaramente realistica che fiabesca - e con Stein, bisogna sempre tenere ritte le antenne dell'ironia e della proiezione autobiografica - ma l'atmosfera di tetro prodigio che circonda la profezia nel momento in cui viene pronunciata la intinge di solenne straordinarietà accresciuta dal fatto che

Ida remembered that an old woman¹¹⁷ had once told her that she Ida would come to be so much older that not anybody could be older, although, said the old woman, there was one who was older. (612).

A proposito di questa profezia, Franken insinua il dubbio che Ida possa essere stata volontariamente concepita con qualità sovrumane (come la nascita stessa, così blakianamente cosmica¹¹⁸, potrebbe farci sospettare):

Ida A Novel throws us into an obscurity which seems to be a calculated one. Can Ida be of human appearance, when it is said that she "would come to be so much older than not anybody could be older" (9), and when she is, later on, described in the words "[i]t was difficult never

¹¹⁶ C. Franken, cit., p. 344.

¹¹⁷ Non ci tragga in inganno la coincidenza con la "old woman" iniziale, quella che racconta la storia della prozia e dei gemelli a lei nati morti e poi sepolti sotto un albero di pero (611); questa è già un'altra "old woman" (612). Anzi, questa potrebbe essere addirittura una strega; non a caso subito dopo vengono citati tre mazzi di "orange blossoms": non si tratta di tre arance, o melarance, ma sicuramente questo riferimento ai frutti, unitamente all'albero di pero precedente, - che non diventa mai ciliegio - guardato con reverente timore, si può legare al simbolismo del *topos* fiabesco. Riguardo al riferimento al "cherry tree" e al "pear tree" è interessante notare la presenza di questi due alberi da frutto in due folk songs tradizionali, e rispettivamente: "The Ridde Song", che dice: "How can there be a cherry that has no stone? [...] How can there be a story that has no end? [...] A cherry when in blossom, it has no stone [...] The story that I love you, it has no end [...]"; e "The Twelve Days of Christmas": "On the First Day of Christmas, my true love gave to me, a partridge in a pear tree [...] con "a partridge in a pear tree" che si ripete a ogni giorno, fino a dodici. È probabile che Stein echeggiasse queste melodie popolari nel momento in cui compone *Ida*. Le folk songs sono tratte dall'edizione curata da Tom Blazer, *New Treasury of Folk Songs*. New York: Bantham, 1964, pp. 1218-9 e 142-4. Dobbiamo ad Annalisa Goldoni questo suggerimento.

¹¹⁸ Precisa Franken: "There is something demoniac in the opening of the novel, and the uncanny timbre coming from the doubling of Ida is enhanced by the mother's seemingly 'unnatural' activity of keeping her child from being born", cit., p. 343.

to have been younger but Ida almost was she almost never had been younger" (114).¹¹⁹

Ida viene quasi presentata come una strega, o una fata, a seconda delle circostanze¹²⁰. Questo in parte spiegherebbe la sua altrimenti ingiustificata capacità di spostamento immediato nel tempo e nello spazio, oltre al fatto di avere più di una vita. In ogni caso, il vaticinio iniziale è pronunciato dalla vecchia donna (anch'essa una potenziale strega?) quasi sottoforma di "riddle" - facendo ricorso ad uno dei tipici stilemi steiniani, ovvero la presenza dei pronomi indefiniti: "not anybody could be older", "though [...] there was one who was older" - e l'enigma può sciogliersi in termini realistici solo pensando a Ida-gemella, che poteva essere più vecchia di Ida stessa. Innegabile l'inserimento della "lotta con l'antagonista", che, secondo l'elenco delle funzioni di Propp¹²¹, è uno dei primi elementi a comparire nella sequenza narrativa della struttura della fiaba magica tradizionale. A combattere contro i suoi futuri rivali Ida chiamerà a raccolta anche il suo doppio, Ida-Ida, e poi l'*alter ego* Ida-Winnie, il cui nome è già un auspicio di vittoria, anche se la dimensione mitico-eroica della contesa si stempera nella *heroicomic reduction* del *beauty contest* in cui Ida=Winnie trionferà. Successivamente, dopo l'atto di creazione di Winnie da se stessa (un'allusione alla biblica costola di Adamo sembra inevitabile, da cui

¹¹⁹ C. Franken, cit., p. 344.

¹²⁰ Nell'episodio in cui Ida si trattiene in un hotel, e desidera stare lì da sola, come unico ospite, il sospetto che ella operi all'uopo un sortilegio sorge legittimo. Così ci viene narrato: "Once she stayed a week in a hotel by herself. She said when she saw the man who ran it, how often do you have your hotel full. Quite often he answered. Well, said Ida, wait awhile and I will leave and then everybody will come, but while I am here nobody will come. Why not said the hotel keeper. Because said Ida, I want to be in the hotel all alone. I only want you and your wife and your three boys and your girl and your father and your mother and your sister [GS usa anche qui la sua consueta ironia sulla famiglia, *nda*] in it while I am here. Nobody else. But do not worry, you will not have to keep the others out, they will not come while I am here. // Ida was right. The week she was there nobody came to eat or sleep in the hotel. It just did happen that way. [...] **Ida knew just what was going to happen.** This did not bother her at all. Mostly before it happened she had gone away." (635) (neretto mio). Altro caso in cui Ida dimostra capacità di prevedere il futuro, è quando presagisce la morte del ragazzo di Kansas City, di vent'anni, di nome Mark: "Ida looked the other way when they met, she knew Mark would die when he was twenty six and he did [...]. She knew he would die of meningitis" (675). La capacità di Ida di prevedere il futuro, o di modificare a suo piacimento il corso degli eventi le conferisce poteri magici.

¹²¹ V. Propp, *Morfologia della fiaba* (1928). Torino: Einaudi, 1966.

per sillogismo deriverebbe che Stein/Ida = Dio), lungo la *fabula*, sorge il sospetto che la gemella possa diventare lei stessa l'antagonista; ma il dubbio viene subito dissipato quando Ida dichiara - con disarmante naturalezza e crudeltà gratuita, quasi contronatura, come è tipico nelle fiabe - che un giorno la sopprimerà:

[f]rom the start, Ida is sure that "there will come the time" when she will kill the imagined twin (11), that one time she will have to sacrifice this product of her inventiveness. At this point, the Biblical formulation related to Ida's birth is inverted: "there will come the time" hints at the way *tempus edax rerum*.¹²²

Ida è consapevole che nel momento in cui ella è creatrice del suo doppio, potrà anche designarne la scomparsa, al compimento dei tempi: "If you make her can you kill her", chiede a se stessa, confidandosi con il suo (cieco) (cane) Love. In questo episodio rintracciamo vari elementi della fiaba fantastica, ma anche una straordinaria aderenza autobiografica. Ida è Gertrude: da bambina, che gioca con la fantasia; da adolescente, che sperimenta un'immensa solitudine; da adulta, che scrive e crea storie; da anziana, che si predispone a scomparire dalla vita. Ritorna la compresenza di vari strati temporali, i quali si intrecciano a loro volta nell'intricato snodo di una fiction il cui "tempo musicale"¹²³ sfugge a ogni puntello razionale. In *Ida*, più che le caratteristiche narratologiche del racconto, troviamo quelle mitico-poietiche della fiaba. È problematico definire fino che punto *Ida* possa leggersi come una fiaba.

In primo luogo, è la fiaba stessa ad essere come forma narrativa difficilmente incasellabile in una definizione monolitica; Lüthi, nel chiedersene il senso e la funzione, invoca a raccolta scienza, tradizione folclorica, ricerca psicologica e sociologica, storia delle religioni, miti e storia dell'arte.¹²⁴ Ma se

la fiaba interessa lo studioso di letteratura [...] come racconto; gli preme cogliere la natura e la funzione di questa forma narrativa.

La fiaba è un racconto di avventure che abbraccia l'universo intero, la cui forma stilistica è caratterizzata dalla concentrazione e dalla sublimazione. Con leggerezza irrealista isola e collega le sue figure. Alla nit-

¹²² C. Franken, cit., p. 348.

¹²³ Secondo il termine usato da T. Mann per *La Montagna incantata*, ovvero la correlazione tra il tempo "reale" della storia e quello "fittizio" del racconto.

¹²⁴ M. Lüthi, *La fiaba popolare europea. Forma e natura*. Milano: Mursia, 1979, pp. 103-7.

idezza delle linee, alla chiarezza di forme e di colori unisce una decisa rinuncia a chiarire dogmaticamente le connessioni che vi operano. Chiarezza e mistero la pervadono contemporaneamente. Che posto occupa una forma siffatta nel contesto dell'esistenza umana?¹²⁵

Gli interrogativi posti, sembrano calzanti anche per *Ida* che certamente richiede una rinuncia "a chiarire dogmaticamente le connessioni che vi operano". "La fiaba è libera da simili vincoli", altresì, può affermarsi che "chiarezza e mistero la pervadono contemporaneamente".¹²⁶ La fiaba mostra l'azione, senza fornire spiegazioni. Nella fiaba "l'uomo acquista poeticamente un dominio sul mondo"¹²⁷: certamente *Ida*, creatura poetica, nel suo trasvolare da un luogo all'altro degli Stati Uniti, fornisce un'idea di onnipotenza. Si individua quindi un possibile terreno comune di somiglianza tra il genere fiabesco e questa "fiaba" steiniana, ma un'analisi approfondita richiederebbe ci porterebbe fuori del nostro tracciato.

Tuttavia, ritornando a Propp, un altro tratto morfologico tipico del genere fiabesco che egli introduce, e che è qui presente, è costituito dalla presenza del fido compagno (il cane) dell'eroe-eroina, nella specifica funzione di "aiutante": in questa fase del nostro racconto, il cane in questione è il cieco Love, e l'aiuto che fornisce è quello dato dal suo ruolo di confidente e consigliere a *Ida*. A proposito di questo elemento canino, c'è da precisare che, a circa tre quarti della storia si innesta nell'intreccio una inaspettata digressione sui cani posseduti da *Ida* (presumiamo), dove non solo cambia drasticamente la persona del narratore - che dalla terza passa alla prima persona - ma addirittura viene a crearsi un racconto nel racconto, di tenore, ambientazione e registro completamente diversi dal precedente, con tanto di perfetto transfert autobiografico, giacché alcuni dei cani descritti si chiamano esattamente come quelli avuti da GS; l'inserito digressivo sbilancia considerevolmente il già precario equilibrio temporale di *Ida*; ma in una "finzione" come questa, dove la protagonista si può permettere di fare e disfare il suo doppio, avere il dono dell'ubiquità e il riciclo, riconversione e commutazione della propria esistenza, la bizzarria di tale digressione non deve sorprendere. D'altra parte, proprio in *The Geo-*

¹²⁵ M. Lüthi, cit., p. 104.

¹²⁶ M. Lüthi, cit., p. 106.

¹²⁷ Ibid.

graphical History of America, come abbiamo visto, GS aveva dichiarato "I am I because my little dog knows me".

Ecco dunque cosa accade in *Ida* nella "Part Six" (659). Dopo il riuscito matrimonio con Gerald Seaton:

It was easy, Ida was Mrs. Gerald Seaton and they went away to stay [...] They lived together as man and wife [...] Ida was Mrs. Gerald Seaton and Seaton was Gerald Seaton and they both wore their wedding rings. (658)

tuttavia

One day she saw him come [...] He came. He said, oh yes I do and she said thank you, they never met again. (360)

Ida incontra Woodward George, poi Abraham George, e infine Andrew, il quale "never disappeared [...] he was always there and Ida gradually was always there too" (663); "Andrew was one of two. He was so completely one of two that he was two" (661); successivamente "Andrew's name changed to Ida" (666); ma una volta attuata questa identificazione completa "then they all disappeared, not really disappeared but nobody talked about them any more" (667); "So it was all to do over again" (667). Giacché nessuno più parla di loro, loro non esistono più: la loro esistenza dipende esclusivamente dal parlare che se ne fa, dal racconto, dalla narrazione.

So Ida was left alone, and she began to sit again.

And sitting she thought about her life with dogs and this was it.

The first dog I ever remember seeing [...] (667) (neretto mio)

A questo punto, con lo sbalorditivo spostamento della (terza) persona narrante all'io (prima), incomincia la digressione sui cani. Anche il piano temporale cambia: dal momento che è introdotto il verbo "remember" - e sappiamo dal testo quanto sia "hard for Ida to remember what Ida said" (654) - è evidente che i livelli temporali sono diventati almeno due: il tempo in cui il fatto è avvenuto, il tempo in cui il fatto è ricordato. C'è poi, sempre vigile, il terzo livello, quello in cui il fatto è narrato. Con tale tridimensionalità temporale, vistosamente segnalata, scandita e imposta da una deviante riappropriazione delle canoniche regole narratologiche, GS ha la possibilità di decostruire i consueti parametri spazio-temporali, ed inserire nella fiction della scrittura la terza dimensione della realtà.

La lista con la descrizione dei cani posseduti da Ida, a parte la sfasatura che crea nella storia per l'aberrante cambiamento del punto di vista, è di una godibilità estrema: i cani vengono presentati al lettore completi di nome, provenienza, descrizione fisica (razza, dimensione, tipo di pelo, colore degli occhi, segni particolari) e comportamentale (tipo di carattere: vivace, pigro, simpatico, goffo, scherzoso, giocherellone, combinaguai; abitudini e preferenze), e con tanto di aneddoto caratterizzante inteso a chiarire la rete di relazioni esistenti, umane e canine. Instaurando, con questo drastico inserimento digressivo, due aggiuntivi livelli temporali impliciti - quello a-storico della fiaba e quello storicizzato dell'autobiografia - GS complica ulteriormente - attraverso un infittimento ma anche uno slabbramento della trama - il già complesso e problematico tessuto temporale della narrazione di Ida. Se sommiamo questi due piani temporali ai precedenti tre, troviamo implicitamente il suggerimento di cinque strati di tempo in compresenza.

La digressione dei cani si inserisce nella storia proprio quando sembrava che Ida, nell'excursus dei suoi spostamenti, avesse finalmente trovato il partner stabile, e il suo racconto una collocazione canonica, magari persino volto verso un happy ending.

La comparsa di Andrew, inoltre,

provides a connective link between the two 'halves' of the volume [...]. Yet the togetherness of Ida and Andrew, who are shortly after "almost married," is postponed through the insertion of a story-within-the-story told by Ida, twinning the narrative instance.

This story is neither autobiographical record nor fairy-tale [...]. It is a miniature myth, where [...] dogs are emblematic of aspects of life, suffering death. In *Doctor Faustus Lights the Lights*, "dogs are men," and in Ida's tale, too, they embody aspects of the human.¹²⁸

Franken insiste sulla raffrontabilità di questa digressione sui cani con una sorta di creazione mitologica:

[i]n the same way as gods and goddesses escort the Dioscuri and are emblematic of their powers, Ida is accompanied by shadow presences whose names refer to myth - Love, Iris, Polybe, and later, Never Sleeps. As emblematic associates, Ida's dogs/gods construct the double plot lying at the heart of those allegories [...].¹²⁹

¹²⁸ C. Franken, cit., p. 358.

¹²⁹ C. Franken, cit., p. 348.

Nella *restlessness* di *Ida*, Stein vuole di nuovo spiazzare il lettore, e questa volta in modo ancora più drastico, variando *ex abrupto* - come già detto - il punto di vista, il ritmo e il soggetto della narrazione. Naturalmente, anche il registro linguistico, se non lo stile, sembra variare; e l'aspetto fiabesco che cercavamo di rintracciare, allontanandosi dalle fattezze mitico-archetipali della favola tradizionale, sembra spostarsi verso la dimensione intima e colloquiale delle "storie per bambini": l'affabulazione, certamente in modo più diretto, ora avviene attraverso la descrizione e gli aneddoti dei cani. In questo senso vogliamo precisare che l'accenno succitato di Franken ad un "miniature myth" va, a nostro avviso, smorzato nel senso domesticamente allegorico del racconto per l'infanzia. In quanto all'aspetto autobiografico, è innegabile che vi sia presente, pur se strettamente legato all'esito irrazionale dell'inventività fantastica. Eravamo abituati nella storia di *Ida* ad una *Ida*, *Ida=Ida*, che dialogava con il suo fido cane *Love*; ma adesso abbiamo una *Ida=Gertrude* che parla della sua intera sfilza di mascotte. Stein ci fa entrare e uscire dal tessuto temporale della finzione narrativa, tramite l'immissione imprevista del ricordo, l'interpolazione memoriale, l'intersecazione dei vissuti, come in una sorta di sliding doors in successione, ognuna che si apre ad un tempo diverso. La membrana che separa il tempo reale (della scrittura) da quello fittizio (della favola) e mitico (della fiaba) è non solo sottile, ma anche permeabile.

Dunque, nella lunga digressione (7 pagine su un totale di 70), dove compaiono 15 cani (senza dimenticare quelli precedentemente nominati: *Love*, *Iris* e *Claudine*, per un totale di 18), troviamo, nell'ordine di presentazione: *Prince*, "a large puppy in the garden" (667); poi "a little dog, a black and tan and he hung himself on a string" (667): di questo non si ricorda il nome, perché "he had not been so interesting but the way he died made him interesting" (667); c'è quindi "a brown dog": "I petted him, he liked petting and he put his head on my lap", "I do not know where he came from and where he went or if he had a name [but] I never did forget him" (668); "And then for some time there was no dog and then there were lots of them but other people had them". A questo punto viene inserita una massima: "A dog has to have a name and he has to look at you. Sometimes it is kind of bothering to have them look at you"¹³⁰ (668); e subito dopo una sorta di poesiola per bambini o filastrocca, comunque un inserto testuale differente dal pre-

¹³⁰ Si ricordi il già citato, "The Animal That Therefore I Am", di Derrida.

cedente, dal ritmo cadenzato e con rima: “Any dog is new. // The dogs I knew then which were not mine were mostly very fine”. Si possono individuare un titolo: “Any dog is new”, che combacia con “knew”, e una successiva rima baciata “mine” / “fine”. Le parole sono semplicissime, elementari, la cadenza da nursery rhyme, il ritmo da cantilena. Un gioco da bambini. Questo espediente lo troviamo applicato in molti testi steiniani (in particolare in quelli che lei stessa definisce “poetici”, come nel caso di *Tender Buttons*) con l’intento di una rilassata giocosità e gioiosità (*jouissance?*)¹³¹; incurante del tenore del racconto e della sua biassalità temporale, violando ogni regola narratologica di ordine, durata e frequenza, Stein mescola e fonde i vari generi letterari, le loro leggi di tempo e spazio.

La sfilata dei cani continua con Sandy, un grosso pechinese “he did look like a lion, a very little lion, but a fierce one” (668); Sandy diventa un vero personaggio verso cui va la simpatia del lettore, quando la narratrice precisa che

[h]e did not like climbing the mountains, they were not real mountains, there were made of a man on two chairs and Sandy was supposed to climb him as if he were climbing a mountain. Sandy thought this was disgusting and he was right [...] Sandy liked things flat, tables, floors, and paths [...] Sandy knew what he liked, flat things and sugar, sugar was flat too [...] (668)

L’antropomorfizzazione dell’animale è costante sostanziale della fiaba e soprattutto della favola allegorica di matrice eposica. Intere generazioni di bimbi ne sono state edificate per secoli. Tuttavia, la descrizione di Sandy, con il finale in cui si dice che morì investito da una macchina, toglie ogni aura di fiaba e leggendarietà al racconto: il dettaglio realistico dell’automobile che uccide il cane trasporta irrevocabilmente la storia alla cronaca dei nostri giorni.

Il successivo cane è introdotto da uno sciorinamento di numeri apparentemente cabalistico: “So one changed to two and two changed to five and the next dog was [...]” (668) (corsivo mio); in realtà è in sequenza proprio il numero *cinque* della lista (il che conferma due verità: la prima, che GS, quando vuole, ha un perfetto controllo e consapevolezza dell’“ordine”; la seconda, che GS è assai interessata al *counting* come

¹³¹ Si veda al riguardo quanto afferma Marianne DeKoven, in “Transformations of Gertrude Stein”, *Modern Fiction Studies*, cit., p. 474.

progressione e misurazione del tempo¹³²: in vari punti di questo testo compare tale enigmatico formulario di numeri). Si tratta di Lillieman:

he was black and a French bull and not welcome. He was that kind of a dog he just was not welcome.
When he came he was not welcome and he came very often. (668-9)

Prima di morire ed essere sepolto sotto un "white lilac tree"¹³³ - ecco comparire un altro elemento tipico della fiaba, l'albero (il totem simbolico, visto il nome del cane?) - "he met another black dog called Dick" (669); Lillieman e Dick "were both black but they did not interest each other", "Days at a time sometimes they did" (669).

Con la descrizione dei cani, ed in particolare di Dick, sembra di uscire completamente dalla dimensione di fiction e trovarsi invece nel bel mezzo di una delle pagine autobiografiche di Stein: ce n'è l'andamento, il tono e lo stile, come si può vedere in questo passo:

Dick was the first poodle I ever knew and he was always welcome, round roly-poly and old and gray and lively and pleasant, he was always welcome.
He had only one fault. He stole eggs, he could indeed steal a whole basket of them and then break them and eat them [...] nothing could stop him, when he saw a basket of eggs he had to steal them and break them and eat them. He only liked eggs raw; he never stole cooked eggs [...] he could steal a whole basket of them and break them and eat them, not the shells of course just the egg. (669)

In questa divertente *gag* su Dick, vediamo in atto la tecnica ripetitiva di Stein, che - come ben si vede - è anche del tipo semplice di mera ripetizione senza variazione o accrescimento, ma di pura iterazione, tale da raggiungere suggestioni formulaiche.

Alla fine del resoconto su Dick, il passaggio si conclude con un'affermazione di saggezza quotidiana, che ha la funzione di generalizzare una verità e di estraniarci anche dal racconto dei cani, tanto per rammentarci che la "realtà" è un'altra. Si realizza il livello atemporale e statico della massima aforistica:

¹³² Si veda al riguardo anche M. Morbiducci, "Oriental peaceful penetration", cit.

¹³³ Precisa Franken: "That Lillieman, the French Bull, is 'buried under a white lilac tree in a garden' (99) refers back to the record of the stillborn twins who are buried under a pear tree." (cit., p. 358).

Dogs are dogs, you sometimes think that they are not but they are. And they always are here there and everywhere. (670)

Dopo Dick, fa la sua comparsa la maliziosa Mary Rose¹³⁴, una fox-terrier dalla stoffa di seduttrice, “not a loving dog” ma “a tempting dog”:

Mary Rose was not a loving dog, but she was a tempting dog, she loved to tempt other dogs to do what they should not. She never did what she should not but they did when she showed them where it was. (670-1).

Mary Rose “had two children” (670): Chocolate “he was a monster [...]. They called him Chocolate because he looked like a chocolate cake or a bar of chocolate or chocolate candy, and he was awful” (670); Blanchette, invece, “looked just like her, but Mary Rose never cared about her” (670).

Tra le vittime dei giochi seduttivi di Mary Rose si annovera Polybe¹³⁵, tentato “in the soft moonlight to do what was not right” (671): nella delicata ironia che veicola una certa reticenza a dire (e fare) “what was not right” si rinviene l'autoderisoria tonalità del decostruito racconto edificante per bambini. Stein sa usare i giusti registri affabulatori, decostruendoli e smontandoli ai suoi fini. Continua la sua descrizione dei “compagni dell'uomo”; Polybe è stregato dalla luna:

all his family [...] danced in the moonlight, they thought they were chasing rabbits, any shadow was a rabbit to them and there are lots of shadows in a hillside in the summer under a bright moon. (671)

Il tono fantastico di fiaba sognante si proietta nell'umanizzazione di Polybe, nel suo intreccio con Mary Rose ed i suoi giochi in cima alla collina in una chiara notte estiva: siamo conquistati ad una dimensione irrealmente completamente avvolgente. Un mondo di creature frutto della fantasia infantile si popola e riempie il racconto. Ida è dimenticata. Il tempo umano esce dai suoi contorni tangibili, per sfumare in una leggendarietà atemporale. Anche questo in *Ida* avviene.

¹³⁴ Secondo Franken: “The name of the dog Mary Rose connects, blasphemously, conceptions of the Virgin Mother with those of twin mothers, Queen Merope, Oedipus’ foster mother (via phonic play), and Jocaste, his real mother.” (ibid.)

¹³⁵ Franken suggerisce il significato di “poly-being” nel suo nome, a simboleggiare “natural life in its multifariousness”: “Polybe is still some place today, nothing could ever happen to kill him or change him in any way” (104) (cit., p. 359). Anche in *The Autobiography of Alice B. Toklas* si fa riferimento al cane Polybe, realmente posseduto da Stein, come i successivi Basket I e II.

Seguono altri due cani - non meglio indicati che da "The next dog" e "There were two of them" (672) - fino ad arrivare all'emblematico "Never Sleeps", il quale è, come cane, tanto ineluttabile quanto Ida come donna: "he had to be born"// "It was not so easy to be born" (672); anche lui ibrido frutto di un'unione (in uno zoo) tra "an Alsation wolf-hound a very nice one" e "a real wolf quite a nice one"; con Never Sleeps questa genealogia di "nice ones" continua, infatti Never Sleeps "could be a mother"; viene fatta incontrare con Basket:

[h]is name was Basket and he looked like one. He was taken to visit Never Sleeps and they were told to be happy together. Never Sleeps was told to play with Basket and teach him how to play. Never Sleeps began, she had to teach catch if you can or tag, and she had to teach him pussy wants a corner and she taught him each one of them. (673)

Come si vede, tra Never Sleeps e Basket, Stein stabilisce una relazione coniugale ("they were told to be happy together") che adombra e scorre parallela ai vari matrimoni di Ida (e al desiderio di congiunzione in coppia di Stein). Infatti, poi Never Sleeps avrà un altro Basket, proprio come Ida ha un compagno dopo l'altro. Non è un caso che proprio a questo punto la storia si ricongiunga circolarmente con le vicende di Ida, momentaneamente lasciate in sospeso durante la digressione sui cani. Quando la narrazione sui cani arriva ad un punto di contatto tematico con lo svolgimento della storia di Ida, i due piani temporali e narrativi si riunificano, e si può slittare di nuovo su Ida. Nell'asse del tempo fittizio della fabula i due universi si ricongiungono. Ida, creatura proteiforme, ricompare così *ex abrupto*, come quando era scomparsa.

Nelle righe successive, conclusa la digressione dei cani, il soggetto ritorna ad essere lo spostamento di Ida; ora qui si parla della morte di un giovane di ventisei anni (Gertrude aveva ventisei anni quando ha la prima manifestazione di passione omosessuale) e per la prima volta Ida piange - infatti noi sapevamo che "[n]ever at any time did tears come to Ida's eyes" (661); anche al ritorno di Andrew, cui si accenna nel racconto, riprende a piangere. È evidente, in termini proppiani, l'allusione al passaggio iniziatico della "morte apparente" che prelude ad una trasformazione:

One day, she saw a star it was an uncommonly large one and when it set it made a cross, she looked and looked and she did not hear Andrew take a walk and that was natural enough she was not there. They had

lost her. Ida was gone [...] She came back to life exactly day before yesterday. (674)

Il brano succitato ha un'estrema densità di significati: sul piano temporale abbiamo la dimensione fiabesca, poi quella biblica con il riferimento alla croce, quindi il ritorno alla storia principale di Ida e Andrew, la successiva momentanea perdita di Ida, il suo essere nell'aldilà, ed infine il suo rientro nella vita "exactly day before yesterday". Se per il giovane di ventisei anni viene narrata una morte reale, per Ida ce n'è una simulata, apparente, in sospensione, su Ida la morte non attecchisce mai: fintanto che il racconto di *Ida* dura, Ida non muore. Come nei miti e nelle fiabe, come nelle *Mille e una notte*, come nei desideri di Gertrude Stein, a sessantasei anni. L'immortalità è data dal racconto. È nella favola. Nella sorpresa. Nella domanda. Si ricorderà il famoso aneddoto secondo cui Stein in punto di morte chiese: "Allora qual è la risposta?"; al silenzio degli astanti pare avesse replicato: "In questo caso, qual è la domanda?".

Ad applicare le categorie individuate da Genette, in questa parte abbiamo un inequivocabile esempio di prolessi nella storia, dove Ida piange per la morte di un giovane ventiseienne, di cui solo una pagina dopo si conosce il nome e la fine. Ma in tutto il testo troviamo un continuo spostamento acronico, ovvero che non produce evoluzione, ma solo reiterazione, nell'asse temporale della "fabula": di fatto non c'è storia, né intreccio.

Sul fronte della "fiaba", invece, individuiamo altri elementi significativi: i vari "compagni" d'avventura o "aiutanti" di turno: i partner che Ida incontra e sceglie nelle sue peregrinazioni e con i quali svolge parte del suo cammino: di Arthur, uno dei suoi uomini, per esempio, si dice che

often wished on a star, he said star bright, star light, I wish I may I wish
I might have the wish I wish tonight.
The wish was that he would be a king or rich. (631)

Qui è evidente che la dimensione fiabesca è evocata oltre che dall'azione di esprimere un desiderio ad una stella, e dal contenuto stesso del desiderio (diventare un re), dalla formula rituale da *nursery rhyme*. È con una stella che, ad esempio, Ida scompare momentaneamente dal mondo (674). Il potere magico attribuito ad alcuni elementi della natura è costante in *Ida* e naturalmente anche questo aspetto riflette un mondo fantastico/fiabesco. Addirittura, nella parte conclusiva del

romanzo, il racconto si anima in una sorta di pantomima sulla superstizione, recitata da animali allegorici che, a turno, declamano le loro verità, in una sorta di dialogo incrociato, in successione, "in singolar tenzone": si tratta del ragno, il cuculo, il pesce rosso, e lo gnomo.

Il tutto parte da una conversazione che Andrew, durante una delle sue passeggiate, intrattiene con un signore a proposito del proverbio: "Spider at night makes delight.// Spider in the morning makes mourning" (682):

Yes said Andrew.

Well, said the man who was talking, think of a spider talking.

Yes said Andrew.

The spider says

Listen to me I, I am a spider, you must not mistake me for the sky, the sky red at night is a sailor's delight, the sky red in the morning is a sailor's warning, you must not mistake me for the sky [...] I am a spider and in the morning any morning I bring sadness and mourning and at night if they see me at night I bring them delight [...] do no mistake me for a dog who howls at night and causes no delight [...] I am a spider, a big spider or a little spider, it is all alike, a spider green or gray, there is nothing else to say [...] and if you see me at night, and I am a sight [...] I dead bring delight to any one who see me at night, and so every one can sleep tight who has seen me at night.

Andrew was listening and he said it was interesting and said did they know any other superstition.

Yes said the man there is the cuckoo. (682)

È poi la volta del cuculo che dice:

I, I am a cuckoo, I am not a clock, because a clock makes time pass and I stop the time by giving mine, and mine is money, and money is honey, and I bring money, I, I, I. I bring misery and money but never honey, listen to me. (683)

È evidente che ci troviamo di fronte ad un libero susseguirsi di aforismi fantastici, con il sapore del formulario magico e della filastrocca, e forti suggestioni fiabesche. Tuttavia, all'interno di questa intelaiatura fiabesca e affabulatoria, Stein inserisce elementi autobiografici quando porta l'esempio, all'interno della fabula del cuculo, di una "she":

she had written a lovely book but nobody took the lovely book nobody paid her money for the lovely book they never gave her money, never

never never and she was poor and they needed money oh yes they did she and her lover.

And she sat and she wrote and she longed for money for she had a lover and all she needed was money to live and love, money money money.

So she wrote and she hoped and she wrote and she sighed and she wanted money, money money, for herself and for love for love and for herself, money money money. (683)

Il racconto continua così, con una serie simile di ripetizioni solo millimetricamente "incremental": l'andamento è quasi di ninna-nanna, ci si perde nella *reverie* fantastica e formulaica. C'è una sorta di speranza nello scongiuro e nel fatalismo, nell'accavallarsi delle parole ripetitive. Proprio come nella fiabe avviene. Assonanze, rime interne e esterne, minuscoli slittamenti lessicali, per veicolare un'ipnosi della ragione.

Quando tocca al pesciolino rosso parlare - nonostante il riferimento biografico al pittore "who thought he was so big he could do anything and he did" (684), e non possiamo non pensare a Picasso - siamo perfettamente nella rete magica dell'affabulazione; al turno degli gnomi, si realizza di nuovo il principio della duplicità:

they say we are two male and female, if you see us both at once it means nothing, but if you see either of us alone it means bad luck or good. And which is which. Misfortune is female good luck luck is male, it is all very simple. [...] female dwarf bad luck male dwarf good luck, **all that is eternal**. (684-5) (neretto mio)

Nel racconto a mo' di parabola di questi personaggi fantastici, stemperato dall'andamento di pantomima delle piccole creature quasi rosicruciane, Stein immette tutta la sua consapevolezza moderna della difficoltà di essere se stessi, di esistere, di scrivere, di raccontare:

we dwarfs, we are in the beginning we have commenced everything and we believe in everything we do [...] we believe in everything that is mortal and immortal [...] all the world is like us the dwarfs, all the world believes in everything and we do too and all the world believes in us and in you.

Everybody in the room was quiet and Andrew was really excited and he looked at Ida and that was that. (686)

Come si vede dalla conclusione, ci troviamo in una stanza, dove una storia allegorico-morale è narrata e ha catturato l'attenzione. Tutti

tacciono e i due-in-uno, Andrew e Ida, che poi sono la stessa persona ("Called into being by Ida, Andrew 'was one of two. He was so completely one of two that he *was* two [too]"¹³⁶), con lo stesso nome ("Andrew's name changed to Ida"), hanno assistito al rito dell'affabulazione. Parallelamente agli gnomi che esprimono nella loro esistenza il principio della duplicità, *Ida=Andrew* si rafforzano e raccontano a vicenda.

The dwarfs now embody the belief of self-reliant selves who are conscious of being only halves of something that may come to a fuller and deeper expression if it is recognized as a pair.¹³⁷

6.7. La *fabula* a pezzi

[I]n composition one thing was as important as another thing. Each part as important as the whole. ("A Transatlantic Interview", 1946)

There was hardly any beginning. (*Ida*, 662)

Once upon a time way back [...]. But that was long ago and Ida did not think of anything except now. [...] And so nothing happened to her yet. Not yet. (*Ida*, 626)

Tra le diverse metodiche di analisi strutturale del racconto la più praticata è quella che, sulla base della distinzione tra fabula e intreccio, si propone di mettere a nudo la dispositio sintattico-funzionale degli elementi narrativi. Così Barthes distingue nuclei (elementi dinamici del racconto) e catalisi (elementi circostanziali e completati) come unità portanti della fabula, mentre a un livello superiore, quello dei personaggi, si pongono altre funzioni: gli indizi (che rivelano ad un carattere, ad un sentimento, ad un'atmosfera, ad una filosofia) e gli informanti (dati puri, immediatamente significanti, come l'età di un personaggio).¹³⁸

Se il concetto di *fabula* o "schema compositivo della narrazione", secondo l'assunto strutturalista, diventa pertinente quando evidenzia il paradigma delle unità funzionali nella loro successione logico-cronologica, è evidente dall'analisi che segue - ma anche da quanto precedentemente affermato - che nel caso di *Ida* un'operazione di ricostruzione del racconto diventa, più che impossibile, inutile, in quanto i suoi nuclei costitutivi non fanno capo ad una visione convenzionale delle consuete coordinate spazio-temporali, ma gravitano piuttosto

¹³⁶ C. Franken, cit., p. 369.

¹³⁷ C. Franken, cit., p. 368.

¹³⁸ A. Marchese, *L'officina del racconto*. Milano: Mondadori, 1983, p. 88.

come schegge se non impazzite quantomeno anarchiche in un'aporia dilatata all'ennesima potenza dove, sotto mentite spoglie, qualunque tentativo di applicazione e appropriazione della normale significazione linguistica di tipo referenziale viene vanificata. Il lessico è comprensibile, la sintassi è perfettamente corretta, quello che ci disseta la comprensione è proprio l'idiosincratia concatenazione degli eventi la quale ci costringe ad ipotizzare un asse temporale mai lineare, ma semmai a zig-zag o a spirale, o addirittura puntillistico e pulviscolare. Più che la *fabula*, a seguire e smontare *Ida*, noi diventiamo "a pezzi".

Una volta che si sia constatato come la *fabula*, né l'intreccio, siano ricostruibili in modo consequenziale o causale, poiché slitta qualunque successione plausibile nell'asse del tempo facendo risultare le categorie narrative dell'isotopia, ma anche dell'analessi, e prolessi, problematiche da collocare, ne consegue che la *frequenza* narrativa (nel senso di Genette) prevarica qualunque altro evento diegetico, e che *ordine* e *durata*, tengono solo per brevi frazioni di testo, e quasi mai in modo omogeneo, se non nel caso della "ripetizione", come meglio vedremo. I demarcatori di tempo sono svuotati della loro funzione convenzionale di connessione di un prima con un dopo, poiché la loro opposizione è vanificata dall'assenza di un asse temporale linearmente concepito; e anche ipotizzando l'applicazione di una "crescita non cronicizzata" secondo la formulazione di Chatman¹³⁹ sfugge la possibilità di rintracciare in *Ida* una qualunque storia con sviluppo temporale convenzionale. Abbiamo già detto che *Ida* ci appare fuori dal tempo, ma, paradossalmente, proprio per un infittimento estremo della dimensione temporale. Questo è ciò che cercheremo di mostrare nelle pagine che seguono.

Analizzando, per esempio, l'*incipit* sotto il precipuo aspetto temporale, notiamo come sin dall'inizio del testo si giustappongano, ma il più delle volte interesechino, diversi piani temporali: basti considerare, in sequenza, quanto ci viene presentato:

- There was a baby born named *Ida*.
- Its mother held it with her hands to keep *Ida* from being born
- but when the time came *Ida* came.
- And when *Ida* came, with her came her twin, so there was *Ida-Ida*.

Questo è il primo paragrafo del romanzo: così suddiviso, abbiamo cercato di evidenziare i piani temporali che a nostro avviso vi sono presenti.

¹³⁹ S. Chatman, *Storia e discorso* (1978). Parma: Pratiche, 1981, p. 66.

C'è il livello del tempo passato, "there was", in cui Ida nasce. Su questo viene subito gettata l'ombra della sua possibile non attuazione - negazione del livello temporale stesso - con il fatto che la madre di Ida fa di tutto perché la nascita di Ida non avvenga, non diventi un evento accaduto. Ma c'è tra Ida e il Tempo una sorta di intesa - quasi che ne condividano la misteriosa e ineluttabile natura, che li fa accadere entrambi: "when the time came Ida came". Naturalmente noi possiamo intendere questo "compiersi del tempo" anche in senso prettamente "ostetrico", ovvero, era finito il tempo nella pancia, e Ida doveva nascere; ma possiamo anche interpretarlo in senso più ampiamente simbolico o quasi biblico, perché il modo in cui l'affermazione è pronunciata risulta assai solenne. Sicché ne deriverebbe una sovrapposizione del tempo al Tempo, quel tempo che avviene provenendo dall'eternità. Successivamente, abbiamo un raddoppiarsi del piano temporale dell'esistenza di Ida, perché Ida nasce con un doppio.

Il secondo paragrafo si sviluppa così:

- The mother was sweet and gentle
- and so was the father.
- The whole family was sweet and gentle except the great-aunt.
- She was the only exception.

Come afferma Berry, intravediamo alcuni tratti del bildungsroman, nel senso che si comincia a narrare la storia della vita di Ida. Come nelle fiabe, l'eroina proviene da una famiglia, e la famiglia è buona e regolare (a differenza di Melanctha, che non riesce mai, pur volendo, a essere nella condizione di "live regular", abbiamo già visto). Non comprendiamo come la stessa madre, definita nel secondo paragrafo "sweet and gentle" possa essere stata solo tre righe prima presentata in ombra di infanticidio; o forse era "sweet and gentle" quella mamma di Ida che voleva impedire ad Ida di venire al mondo per far preferire alla sua creatura in grembo il non tempo della sua condizione prenatale "in cielo", rispetto al tempo temporale effimero della terra? Ci sembra remota questa interpretazione; ma quel che è certo è che il dubbio sulla psicologia dei personaggi crea una sospensione e indecisione anche temporale: non sappiamo più quale delle due madri sia vera, cosa aspettarci in seguito da lei, quale azione e sviluppo.

This beginning is disturbing. Ida's getting born seems due to an interplay of forces, to movement and counter-movement. Between life and

time, there appear the mother's hands which intervene. The inverse movements of womb and hand may recall that every human being is protectively kept 'from being born' in a motherly womb. Yet there is an aspect of violence [...]. Impulses toward death and life are holding and withholding the baby. We may intuit that the completeness this scene evokes must vanish: the mother will not hold the baby by her side.

Ida embraces alternatives of being divided and doubled by a twin. [...] The realm of the mother, the natural one, and that of language are twinned (same and different, associated and dissociated) from the beginning. Language, working through repetition, supersedes nature with its primal fracture, and with the name comes a - perhaps delusive - impression of the repeatability of the same.¹⁴⁰

In ogni caso, subito dopo, Gertrude Stein ci solleva dal dubbio di come interpretare il gesto della madre, facendoci capire che da questo momento in poi chi conta nel proseguimento della storia non è né il padre né la madre (proiezione autobiografica?), ma la "great-aunt", che non era "sweet and gentle", e che era the "only exception". Se vogliamo interpretare di nuovo *Ida* come fiaba, ecco comparire il primo dei tanti "antagonisti", introdotto però con una grande dose di ambiguità nella sua funzione. Infatti la "great-aunt" "exception" (cioè non "sweet and gentle") = antagonista, non compare direttamente dal piano temporale della storia, bensì da quello del racconto, quasi fiabesco, di una "old woman" che ricorda e narra una "storia" (*fabula* appena abbozzata), circonfondendo quindi la possibile veridicità storica dell'evento accaduto alla prozia in un'aura da "c'era una volta". Ecco, comunque, come si può dividere in piani temporali il terzo paragrafo:

- An old woman who was no relation and who had known the great-aunt
- When she was young
- Was always telling that the great-aunt had had something happen to her
- Oh many years ago
- It was a soldier
- And then the great aunt had had little twins born to her
- And then she had quietly
- The twins were dead then, born so
- She had buried them under a pear tree

¹⁴⁰ C. Franken, cit., p. 342.

- And nobody knew.

Se dobbiamo prestare fede al narratore di *Ida* ci troviamo nella "funny"¹⁴¹ (l'aggettivo ricorrente in *Ida*) "situation" che *Ida*, *Ida-Ida*, sente narrare una storia, esattamente simile alla sua, da una vecchia donna che ricorda il fatto accaduto alla prozia: quindi la nascita straordinaria di *Ida* sembrerebbe avere come precedente il parto gemellare occorso già in famiglia, un corso e ricorso storico? Un marchio? Un destino? Una clonazione? Una coincidenza? Qualunque sia l'ipotesi più plausibile, ci troviamo di fronte ad una dislocazione e sovrapposizione temporale.

Quindi, riassumendo, in questi primi tre paragrafi noi, con *Ida*, siamo sbalzati da: un tempo della storia (al passato): "there was a baby born"; a un non-tempo del fatto non avvenuto ma che poteva avvenire: "Its mother held it with her hands to keep *Ida* from being born"; da un tempo leggendario, eterno, biblico¹⁴²: "when the time came *Ida* came", al tempo letterale del parto; dal tempo di *Ida* a quello di *Ida-Ida*: ogni persona ha diritto ad un suo asse temporale; dal tempo da fiaba della storia della famiglia, con genitori buoni e prozia cattiva; al tempo della storia sulla prozia narrata dalla vecchia donna e al tempo della storia accaduta alla prozia; dalla morte=tempo negato ai gemelli della prozia; alla fuoriuscita (arborea) del tempo negato ai gemelli (umani morti) nell'albero di pero; per arrivare alla conclusione del primo inserto fiabesco con "nobody knew", che procura un momentaneo arresto della storia, e quindi un'interruzione più marcata nel tempo narrativo.

Abbiamo già individuato in questo breve frammento parametri temporali quali la velocità, la rapidità, la lentezza, il salto, l'immediatezza, l'immobilità, la ciclicità, etc. tali da rendere assai complesso il districamento del tessuto temporale. E si potrebbe continuare con

¹⁴¹ "The curious hint that there was 'nothing funny about *Ida*, but funny things happened to her' marks the text like a red thread". (C. Franken, cit., p. 347); "A funny feeling points to an incongruity of experience, a condition for an insight into the relation of a human being to the world. In funny things, aspects of wonder and truth mingle [...]. Constantly, attention is drawn to the two sides of everything [...]". (C. Franken, cit., p. 351).

¹⁴² "The Biblical formulation, which introduces the birth [...] suggests a temporal opacity, which can be encountered at the beginning of many of Stein's works. [...] The opacity of a 'blind glass,' of a terrible resemblance, appears to open the work to two spheres on which novelty has a place, those of temporal and of atemporal being. In the sphere of the timeless, no before and after exist". (C. Franken, cit., pp. 342-3).

questa analisi dei piani temporali allusi per il resto del romanzo, per rintracciare la loro ricorrenza sotto forma di blocchi fissi componibili, modulari o a spirale, e di ripetizioni semplici, incrementative, e/o agglomeranti. Ma preferiamo ora accennare alla presenza e all'uso degli avverbi, delle congiunzioni e delle locuzioni temporali presenti in *Ida*, di matrice squisitamente steiniana.

6.8. *Ida*, l'improbabile congiunzione (temporale)

It is not early morning nor late in the evening it is just in between.

(*Ida*, 657)

Once upon a time way back [...]. But that was long ago and Ida did not think of anything except now. [...] And so nothing happened to her yet. Not yet.

(*Ida*, 626)

Per indicare come la dimensione temporale sia, a nostro avviso, infine, il più autentico *ubi consistam* poetico di *Ida* bisognerebbe percorrerne riga per riga lo svolgimento, evidenziando come, anche a livello di semplice ricorrenza di termini lessicali portatori di temporalità, il testo interno ne sia cosparso. Abbiamo già visto nel capitolo terzo di questo studio, come si articoli la "meccanica temporale" all'interno della poetica steiniana; qui vorremmo entrare nel merito dell'incidenza della temporalità in *Ida* facendo ricorso ad alcune esemplificazioni che ci sembrano emblematiche della trattazione dell'argomento specifico.

Abbiamo via via segnalato nelle parti precedenti di questo capitolo, lo sviluppo del tema sotto un'ottica narratologica - per quanto naturalmente parziale, vista la vastità della problematica, ne sia stata l'enunciazione; contemporaneamente, nelle pagine precedenti, abbiamo cercato di evidenziare quanto più possibile all'interno delle citazioni testuali proprio quei termini precisi che facevano riferimento esplicito ad una dimensione temporale; ora, nelle pagine che seguono, desideriamo mettere in luce quegli indicatori di tempo - principalmente avverbi e congiunzioni temporali - che ci consentono di ipotizzare, proprio in virtù della loro funzione di congiungimento e di organizzazione sintattica delle varie parti del discorso, una sorta di "hinge insideness of time" presente e attiva nella composizione di *Ida*. Per anticipare in modo più esplicito la nostra ipotesi, potremmo ribadire che in *Ida* tutto ci sembra manovrato come da "fuori del tempo"; il tempo appare trattato come un

manipolabile elemento dotato di fisicità concreta e plastica plasmabilità. Paradossalmente, è proprio trattando il tempo come una dimensione che possa essere manovrata, spostata, smontata e composta dall'esterno (dalla volontà capricciosa e idiosincratca dell'autore) che possiamo originare il convincimento che essa venga a costituire l'elemento perno della composizione e della simultanea elusività dell'opera. Possiamo avventurare tale interpretazione sulla base dell'osservazione del modo in cui Stein usa i convenzionali demarcatori di tempo. Li tratta come se non avessero una loro storia precedente; gli interpone a suo piacimento violando qualunque regola convenzionale; ma non violandola in modo eclatante e violento, bensì attraverso piccoli spostamenti di funzionalità semantica e referenziale, di cui, a volte, potremmo anche non accorgerci, se non fossimo più che vigili. A noi *Ida* ci sembra composto già dall'al di là; tanto è vanificata la consueta significazione di alcuni elementi temporali, tanto inusitata la loro giustapposizione all'interno della frase e la loro funzione di relazione tra le proposizioni, che se dovessimo dichiarare quale ne sia l'intento autoriale principe, non esiteremmo ad indicare quello di consegnare un'opera *sub specie aeternitatis*. È anche per questo che lo consideriamo il lascito narrativo di congedo dal mondo e, forse, l'ultimo sforzo per non morire.

Nelle due citazioni scelte ad epigrafe di questa sezione, abbiamo evidenziato due diversi casi in cui Stein interviene all'interno della dimensione di tempo: nel primo esempio, attraverso una indefinitezza referenziale che dilata il tradizionale parametro temporale, quale - solitamente - puntello orientativo nel comporsi e disporsi delle parti del testo, in una non precisata durata di tempo: la vaghezza dello spazio di tempo intercorrente tra "not early morning" e "nor in the evening" ci fa restare sospesi nel tempo, "just in between". Se dobbiamo assumere come qualità post-moderna la keatsiana "negative capability", la capacità di rimanere sospesi in mezzo alla incertezze, senza il desiderio di "reaching out" verso appigli sicuri, sicuramente la prosa di Stein diventa un ottimo esercizio per i muscoli mentali. Se siamo insofferenti al "in between" temporale come possiamo aspirare all'eternità?

La seconda citazione l'abbiamo scelta per diversi motivi: - per il riferimento a "Once upon a time" che essendo la classica formula incipitaria delle fiabe ci crea aspettative subito sviate (prima dislocazione temporale); in secondo luogo, perché il "way back", giustapposto a "Once upon a time", lo banalizza, aggiungendo al tempo della fiaba quello "laico" di uso comune (aggiunta di un livello di cognizione temporale);

il tutto è seguito da un rinforzo “long ago”, che ribadisce il concetto di “tempo passato” e distante dal presente, il “now” che viene subito dopo enunciato e che è l’unica realtà temporale pertinente a Ida (raffronto dialettico passato-presente); infine, il fatto che “nothing happened to her yet”, a circa quindici pagine dall’inizio: siamo tenuti in sospensione sull’evento che può avvenire e avverrà, sul quale, tra un aspettando Godot intravisto, e un’epifania rimandata, insiste di continuo il testo.

Queste sono alcune esemplificazioni; in realtà, tutto il testo di *Ida* è denso di demarcatori temporali e/o *tempora* verbali¹⁴³. A livello di tempi verbali, ad esempio, sono inseriti secondo l’uso corrente; solo dando uno sguardo alla prima pagina troviamo già tre diversi tempi: il simple past, il past continuous, il past perfect; a livello di locuzioni temporali, “oh, many years ago”, “the time came”, “first time”, “early”, “always”, “never”, “then”, “after”, etc.; e di improprio uso, poi, l’espressione “in a little while”, che diventa ricorrente in *Ida* e su cui ci soffermeremo un po’. Si considerino i due seguenti esempi:

The grandfather was sweet and gentle too. He liked to say that **in a little while** a cherry tree does not look like a pear tree. (611) (neretto mio)

A quale livello temporale appartiene l’espressione “in a little while”? Notiamo infatti che si trova posizionata come “cerniera” (di qui anche la scelta di “hinge insideness of time” cui ci riferivamo innanzi) tra la prima proposizione “he liked to say that”, che ha il tempo all’imperfetto (in funzione iterativa), e la successiva, “a cherry tree does not look like a pear tree”, che reca un tempo presente indicativo in funzione assiomatica. Da un punto di vista di plausibilità sintattica, è più probabile ipotizzare che “in a little while” alluda al tempo che occorre ad un “cherry tree” per sembrare un “pear tree”; ma se questo è vero, la locuzione temporale stessa viene a creare un effetto di impossibilità e irrealità, poiché non solo “in a little while a cherry tree does not look like a pear tree”, ma anche con tutto il tempo a disposizione della terra non

¹⁴³ Secondo la terminologia di H. Weinrich (1927), così commentata da Marchese: “il *tempus* del verbo che manifesta il tempo reale nelle sue dimensioni di presente, passato e futuro, mediante l’uso dei tempi in correlazione con le altre strutture linguistiche, dagli avverbi ai sostantivi” (cit., p. 153). Weinrich individua i *tempi commentativi* (presente, passato prossimo, futuro); e i *tempi narrativi* (l’imperfetto, il passato remoto, il trapassato prossimo e remoto, i condizionali). Weinrich studia, in particolare, l’uso dei tempi in rapporto alla costruzione del racconto, che presuppone di norma una cornice (introduzione e conclusione) al commentativo e un corpo vero e proprio al narrativo” (ibid.).

può avvenire che un ciliegio si trasformi in un pero: quindi "in a little while" - espressione temporale - è usato in modo improprio con effetto estraniante. Ci costringe a postulare un tempo *sui generis*, che sfugge alle leggi fisiche, un non tempo, piuttosto. Rimane l'enigma della scelta di "while" che, come avverbio di tempo, reca in sé il senso di "svolgimento". Non ci chiarisce il modo in cui GS intenda questa espressione temporale la sua successiva immediata presenza tre righe dopo:

So Ida was born and **a very little while after** her parents went off on a trip and **never** came back. That was the **first** funny thing that **happened** to Ida. (611). (neretto mio)

Per indicare che i genitori di Ida se ne vanno poco dopo la sua nascita, bastava dire "a little after"; scegliendo "a very little while after", GS ci fa immaginare che "a little while" assurga a una sorta di unità di misura di tempo, dal valore variabile a seconda delle situazioni. "A (very) little while" compare spessissimo in Ida; a sole 23 righe di distanza ritroviamo l'espressione in questa sequenza:

In **a little while** that is **some time after** it was a comfort to her that this **had happened** to her. (612) (neretto mio)

Nella frase citata, non riscontriamo a livello di significato motivi plausibili per inserire tali precisazioni temporali che hanno in sé solo il pregio dell'indefinitezza (così come Stein predilige i pronomi indefiniti?). Né appare giustificata in una proposizione così breve tale densità di *marker* temporali: come abbiamo evidenziato: "a little while", "some time after", "had happened". L'unico sostantivo è "comfort" (infatti, "time" perde in questo contesto la sua valenza di nome astratto, e si assimila all'avverbio di tempo). Di nuovo ci pare di riscontrare una "hinge insideness of time" invasiva nei costrutti verbali che forniscono le strutture portanti della narrativa di Stein.

Si consideri inoltre il seguente paragrafo:

She *did* not have anything to do and so she *had* **time** to think about **each day** as it *came*. She *was* very careful about **Tuesday**. She **always** just *had* to have **Tuesday**. **Tuesday** *was* **Tuesday** to her.

They **always** *had* plenty to eat. Ida **always** *hesitated* **before** eating. That *was* Ida. (612) (neretto e corsivo miei)

Abbiamo evidenziato con il corsivo tutte le forme in cui è presente il past tense (9 volte); e con il neretto tutti i demarcatori temporali: se ne contano 12, di diverso tipo (congiunzioni, avverbi, sostantivi). Gli altri elementi grammaticali sono pronomi, negazioni, preposizioni, tutti termini neutrali. Non c'è neppure un articolo determinativo. È innegabile che a GS interessi non la cosa, ma l'azione; non lo spazio, ma il tempo; ma anche l'azione e il tempo, non sono quelli del corpo, bensì della mente. È un tempo filosofico quello che l'attira. Infatti, anche a livello di significato, Stein ci dice che Ida non "aveva niente da fare", e così "aveva tempo per pensare"; ma anche il pensare riguarda il tempo ("she had time to think about each day as it came"), e il tempo mentre avviene e ogni volta che avviene, il tempo nel tempo, "each day" + "as" + "it came".

"Little by little very little by little" (627) continua come misura di tempo a pervadere il testo. Lo ritroviamo reiterato, come appena riferito; ma anche più avanti, spesso accoppiato con "while", come un cronometro esistenziale, questa infinitesimale unità di durata scandisce il protrarsi della "storia": "After a while she got up [...]. And Ida began her life in Washington. In a little while there were more of them [...]. Then suddenly not at all suddenly [...] Yesterday or today they would leave for Ohio" (641); "after a while" (657); "for quite a while", "once in a while" (659); Ida, in prima persona può a ragione dire a se stessa "I change all the time":

Ida said, I am **never** tired and I am **ever** very **fresh**. **I change all the time**.
I say to myself, Ida, and that startles me and **then** I sit. (629) (neretto mio)

Her **life** had **every minute**. (679) (neretto mio)

Lei, la duplice, che vive nella sua coscienza attimo dopo attimo a forza di "little whiles", "had every minute"; è certamente originale e funzionale a qualche preciso proposito, al di fuori di quello narrativo, puntualizzare che l'esistenza di Ida aveva come unità di misura "every minute"; naturalmente, si può anche intendere che la vita di Ida era così densa di eventi; ma la consapevolezza che si ha di questi eventi sembra essere più rilevante di essi; a volte la protagonista si trova a aspettare questi momenti di reminiscenza attiva e sommativa, in cui tutto diventa simultaneo, in stato di commozione:

Her eyes were full of tears and she waited and then she went over **everything that had ever happened to her and in the middle of it** she went to sleep. (634) (neretto mio)

La "recollection" panica esistenziale le procura uno stato di spossatezza. La cognizione del tempo, granello dopo granello della clessidra – poiché Ida "change[s] all the time", e Ida "had every minute" – la porta alla consunzione, proprio nel momento in cui si erge fuori dal tempo perché lo abbraccia. Quando "the world is too much with us" Ida soccombe. E vedere il tempo come in una sfera di vetro - "Any ball has to look like the moon. Ida just had to know what was going to be happening soon" (677) - implica la conoscenza anche della propria fine.

She said to herself. How old are you, and that made her cry. Then she went to sleep and oh it was so hard not to cry. [...] Ida knew just what was going to happen. (635)

Nell'attimo di *trance* conoscitiva, sulla scia della sua autoconsapevolezza temporale, Ida, come abbiamo già visto, raggiunge la preveggenza o conoscenza del futuro: guardando il tempo da fuori del tempo, dall'esterno, Ida lo pre-vede.

La trattazione della dimensione temporale all'interno di Ida è davvero articolata e variata e idiosincratca. Ad esempio, anche nei riferimenti cronologici che riguardano la vita di Ida - e che potrebbero indurci a sperare in un barlume di trama - Stein vuole imprimerci la sua nozione di tempo, che è diversa da quella convenzionale: alcune volte nel suo racconto ci fornisce un elemento temporale preciso, come quando dice che Ida "was almost sixteen" (613); altre volte, riguardo alla sua età, diventa vaghissima: Ida "went on growing older" (613), "Ida gradually was a little older and every time she was a little older some one else took care of her" (615); "It is difficult never to have been younger but Ida almost was she almost never had been younger" (677); come si vede, anche a tre quarti del testo (l'ultima citazione), l'età di Ida rimane incerta e definibile solo in relazione ad un tempo il cui asse, però, non è fisso ma si sposta sempre; enunciati di questo tipo - in contraddizione, a volte a distanza di poche righe, sono frequentissimi; inoltre, a livello di contenuto, la sua riflessione sul tempo nel senso anche di "aging" è frequente in quest'opera ultimativa, composta a pochi anni dalla sua morte. Ecco un altro esempio:

Ida **remembered** that an old woman [quella di prima, o un'altra?, *nda*] had **once** told her that she Ida would come to be so much **older** that not anybody could be **older**, although, said the old woman, there was one who was **older**.

Ida began to wonder if that was what was **now happening** to her. (612)
(neretto mio)

Ida si chiede in continuazione cosa le stia accadendo “ora”; con un’in-sistenza ossessiva rincorre il verbo “begin”: “a good place to begin and Ida began. [...] Ida began” (637), “always ready to wait” (637), “Ida was busy resting” (662), quindi dibattendosi tra movimento e stasi, e contraddicendosi: “Her life never began because it was always there” (679). “Her life had every minute” (679), ma ci si chiede anche dove meglio si realizza la cognizione del tempo, vivendo “little by little”, o nell’attesa immobile?

Ida did not go directly anywhere. She went all around the world. It did not **take** her **long** and everything she saw interested her.
She **remembered** all the countries there were but she did not **count** them.

First they asked her, **how long before** you have to go back [...]

Second they said, **how soon after** you get back [...]

Thirdly they asked her. (639)

Once very often every day Ida went away. (650)

Ida came in, **not to rest**, but come in. [...] (657)

Ida **gradually** was **always** there too. (663) (neretto mio)

Come si vede dalle parti evidenziate in neretto, svariata è la casistica di presenza di demarcatori temporali. Non li abbiamo disposti in ordine tassonomico, né intendiamo organizzarli in modo docimologico: qui ci interessa semplicemente segnalarli in ordine di apparizione per indicare la capillarità e diversificazione della presenza temporale nel testo. Raffrontando alcuni di questi termini si notano delle contraddizioni come nel caso di “once very often every day”, o ancora più marcatamente in “gradually ... always”. A livello di contenuto, sembrerebbe che il problema di Ida sia quello della “permanenza”, di poter stare sufficientemente a lungo in un qualche luogo, lei e il suo partner:

Andrew was there, and it was **not very long**, it was **long** but not **very long before** Ida often saw Andrew [...]. (663) (neretto mio)

Già in precedenza avevamo visto come con Gerald Seaton:

Today was the once a week when she went walking. (662) (neretto mio)

GS plasma il tempo di Ida a suo completo piacimento. Infatti vuole darci Ida sia nella "puntuatività" che "continuità" della sua vita: perché altrimenti dovrebbero precisare che il "today" in cui lei "went walking" era "the once a week" delle sue abitudini? GS vuole cogliere dell'azione di Ida di camminare sia la singolarità che la ricorrenza; un certo evento ha sia funzione "singolativa" che "ripetitiva". La terminologia di Genette ci viene in soccorso. Quarant'anni dopo.

6.9. *Ida*: la moltiplicazione dei piani (temporali)

Abbiamo, in conclusione, constatato che i dislivelli o pluri-livelli di piani temporali all'interno di *Ida* sono forniti:

- dall'alternarsi del pensiero cosciente e dell'attività onirica della nostra mente;
- dalla compresenza delle diverse coscienze esistenziali di Ida, Ida-Ida, Ida=Winnie, già all'interno della *persona*, una e trina;

a questo affollamento di coscienze, che gioco forza risulta in una sovrapposizione di piani temporali, devono aggiungersi gli strati temporali procurati da:

- gli inserti narrativi;
- l'incertezza della visione dei fatti da parte del narratore onnisciente;
- l'espedito della digressione;
- l'agenzia della ripetizione.

Inoltre la violazione delle leggi fisiche del tempo e dello spazio - Ida che si sposta senza muoversi (immanenza), Ida che è in più luoghi contemporaneamente (ubiquità), Ida che a tratti diventa la gemella (raddoppiamento), e quando lo decide, a suo piacimento ritorna sé (sdoppiamento); il cane stesso di Ida, Love, che passa dalla realtà fisica del suo possesso da parte di Ida, all'apparizione in un racconto, come "cane" fittizio, e poi di nuovo che scivola nella storia primaria, questo cane Love, cieco dalla nascita, a cui Ida parla continuamente, fa da *trait d'union* tra il piano "reale" della *fiction* a quello iperreale della *metafiction*. Ida, che agisce "as if she was not living there", pur stando sulla porta di casa sua, si esonera dall'esservi presente, se ne autoestranea, "visitor" e "occupant" alla stesso tempo; Ida, che, nel racconto, "when they that is herself said to herself no there is nobody at home she decided not to go in" (612) è il concentrato di tutte le possibilità, una vera rappresentazione dell'*indécidable*:

[...] Ida decides that nobody is at home, thereby negating both her earlier perception and her own identity (or an aspect of her identity) since, standing at the threshold of her own home, *she* is at home. The man standing at the door who does go in parallels the actions and inverts the outcome of Ida's threshold experience - literally, she stands at the doorway; metaphorically, she floats between two orders of experience.¹⁴⁴

In questi due ordini di esperienza Ida oscilla tra l'essere e il non essere, con i loro relativi tempi.

6.10. *Ida, in T/tempo, alla fine del T/tempo*

Ida. A Novel è, secondo noi, la quintessenza della nozione di tempo così come Stein la manipola, estende, ripete e comprime a suo piacimento.

Pur non essendo l'ultima opera narrativa di Stein (avremo infatti successivamente *Mrs. Reynolds* e, in un certo senso, appartenendo al genere biografico *Wars I Have Seen*), come abbiamo già dichiarato all'inizio di questa sezione, riteniamo *Ida* un testo ultimativo.

È nostra convinzione che Stein in tutta la sua vita abbia lottato contro l'idea di morte, o meglio ancora, di perdere la vita. Avendo spremuto la sua vita fino all'ultima goccia di vitalità e presenza attiva, Stein rifiuta implicitamente l'ipotesi che la vita possa cessare, ovvero, non continuare ad essere "ripetuta".

Quando si parla di Stein e del suo sperimentalismo, le prime due peculiarità stilistiche a cui si fa riferimento sono immancabilmente la "repetition", e il "continuous present". Forse non si è mai apertamente ammesso che in questi due precipui aspetti formali può esserci il tentativo di nullificare/annullare la cessazione del tempo. Una iterazione infinita di un elemento - lessicale, morfologico o sintattico - è un chiaro segnale di volere attuare e prolungare *ad libitum* una sorta di permanenza - seppure dinamica, in continuo movimento - nel tempo. Ciò si traduce, in termini umani, riteniamo, nel desiderio di non finire, di non morire mai.

Riteniamo che in *Ida*, a pochi anni dalla sua scomparsa, Stein volesse non solo "ripetere" lo strenuo tentativo di non perire, non svanire, ma anche esprimere il suo testamento esistenziale. In *Ida*, come già detto sopra, c'è tutto ("everybody is an *Ida*"): la donna, l'uomo, il doppio del-

¹⁴⁴ E. E. Berry, cit., p. 163.

la prima (nella sua forma sovrapposta e simultanea di una e trina con Ida, Ida-Ida e Ida=Winnie); in Ida c'è il tempo, che procede liberamente in avanti e a ritroso, si interseca, si intreccia, si scioglie, liberamente e senza alcuna legge, diacronicamente e sincronicamente, a circoli, a spirale, a linee tratteggiate, a sbalzi, a saltelli, a salti cosmici; lo spazio è posseduto nella sua intrezza, non ha importanza nella sua reale presenza, non viene rispettato fisicamente, non rappresenta un ostacolo nel suo raggiungimento, in quanto è come se venisse assunto dall'al di là del globo terrestre: ipotizziamo, in Ida, una coscienza e una voce narrante più che onniscente, si potrebbe dire, onnipotente, che vede tutto ciò che accade sulla terra come dall'alto, al di fuori dello spazio, e quindi in una dimensione temporale che consente la simultaneità e l'ubiquità, con la compresenza di fatti che avvengono in momenti e luoghi diversi. La narrazione di Ida avviene da parte di un dio demiurgo che è oltre e ultra, nell'iperuranio, al di sopra di ogni limite, una coscienza che tutto vede, scandisce e governa. In questo modo Ida è il primo passo verso l'eternità. A stairway to heaven. Con Ida non si muore mai, chi sta con Ida, e la segue, avrà il dono della perenne esistenza.

Stein, che non avrebbe mai voluto morire, affida a questa idiosincratia figura, una delle sue ultime eroine, tutta la sua avidità di immanente e permanente presenza. Ida è il "being one existing", "the human mind", o come ci è piaciuto coniare, "The Hinge Insideness of Time".

Love -- is anterior to Life -- and Posterior -- to Death--

(Emily Dickinson, P 917)

Conclusioni

To finish a thing, that is to keep on finishing a thing, that is to be one going on finishing so that something is a thing that any one can see is a finished thing is something. To finish a thing so that any one can know that that thing is a finished thing is something.

(Gertrude Stein, *Portraits and Prayers*, 1933)

Gertrude Stein è un autore il cui testo si autoimpone fino alla fine. A conclusione di un'indagine incentrata sulla sua nozione di *T/tempo*, continua a fornire "il ritmo della sua esistenza", venendoci incontro con un'ulteriore sollecitazione testuale. "To finish a thing that is to keep on finishing a thing", ci appare, a questo punto del tempo - e dello spazio - a nostra disposizione, più che mai vero. Non volevamo mettere ancora in epigrafe una sua citazione, ma essa si presentava così consona, quasi urgente, da toglierci l'imbarazzo dell'esitazione. "To finish a thing so that any one can know that that thing is a finished thing is something".

L'indagine sul *T/tempo* in Stein, che abbiamo presentato, è ben lungi dall'essere una "finished thing", ma forse è "something". A null'altro aspiriamo.

Il progetto di coprire con questa presente trattazione il concetto di *T/tempo* in Stein, recava sin dall'inizio in sé i germi del suo limite.

Con questa consapevolezza abbiamo comunque affrontato la nozione di tempo sotto i vari aspetti che ritenevamo Stein volesse intendere: il tempo quotidiano, la temporalità, la processualità, il ritmo, il passo, la durata, il tempo esistenziale, il tempo psicologico e quello ontologico, cercando di farli emergere dalla nostra argomentazione - che si avvaleva di quanto avevano raccolto i suoi studiosi - ma ancor più

dall'evidenza del suo stesso testo. Nel fare questo, ci guidava quella serie di suggestioni provenienti dai suoi scritti: in primo luogo, volevamo indagare in quale senso l'affermazione che "The Business of Art is to live in the actual present, that is the complete actual present" avesse in lei comportato la scelta di soluzioni formali quali la "repetition", il "continuous present", la decostruzione della parola, e la sperimentabilità del suo linguaggio *in toto*; volevamo capire in quale modo Stein realizzasse quella "present immediacy of composition", che raccomandava ai suoi interlocutori. L'esegesi del suo testo, il fitto processo di interpretazione a cui costringe, ci sono venuti in soccorso, offrendoci lo spazio naturale di una lettura che era gioco-forza dialogante in modo attivo col testo. Volevamo venire a capo di alcune di quelle contraddizioni che sono evidenti in affermazioni diametralmente opposte come: "if you are writing about the present, the time element must cease to exist"; oppure "there should not be a sense of time, but an existence suspended in time"; come potevano conciliarsi queste asserzioni con l'impulso ad annullare il tempo della "human mind", che è a sua volta "the mind that writes"?

Questi e tanti altri interrogativi, invece che sciogliersi, sono venuti a costituire un accumulo di incertezze e indecisioni. Lo spessore di pensiero di Stein è tale, la sua pratica poetica così consistente, che non bastano né trecento né tremila pagine a penetrarlo.

Abbiamo offerto un'analisi, attraverso l'esplosione della polisemia di *T/tempo*, che coprisse i vari ambiti: il tempo della critica, il tempo biografico, il tempo della composizione, il tempo della lettura e della scrittura, il tempo del testo ravvicinato: Ida, questo genio del *T/tempo*, ci ha accompagnato per un lungo tratto, mostrandoci la complessità e l'intriccatezza dei piani temporali interagenti nel testo steiniano. L'emergenza dell'enigma temporale in Stein è lampante, e il *T/tempo* si è dimostrato - almeno c'era l'intenzione che avvenisse - come un filo conduttore non solo resistente e ricorrente, ma anche pluridiramato.

Esponendo il suo pensiero, attuandolo nella sua scrittura, Stein suscita spontaneamente una miriade di interrogativi sulla nozione di *T/tempo* che riguardano sia la sfera di ordine filosofico-estetico, che quella poetica, in quanto la sua stessa arte si genera da una riflessione annidata negli incavi di una visione della conoscenza concepita come "something to get by getting", ovvero dove è il processo a trionfare. Ma paradossalmente, attraverso una intensificazione e sovrappopolamento della dimensione temporale Stein aspira, esautorandola, a negarla.

La conclusione potrebbe essere che Stein desidera sfidare il *T/tempo*, ivi incluso quello della morte; la "human mind" è al di sopra, al di dentro del *T/tempo*, essendo l'essente che è "within". *The hinge insideness of time*.

Bibliografia

- ALTIERI, Charles. "An Idea and Ideal of a Literary Canon". *Critical Inquiry*. 10:1 (1983): 37-60.
- *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism*. Cambridge (UK), New York: Cambridge University Press, 1989.
- ANDREWS, Bruce. *Excommunicate*. Hartford (Conn.): Poets & Poets, 1982.
- *Getting Ready To Have Been Frightened*. New York: Roof, 1988.
- *Divestiture-E..* Buffalo: Leave Books, 1993.
- *Paradise and Method, Poetics and Praxis*. Evanston: Northwestern University Press, 1996.
- ANTIN, David. "The Stranger at the Door". *Genre*. Institute of Broken and Reduced Languages and Light and Dust, 1987.
- ARMSTRONG, Tim. *Modernism, Technology, and the Body: A Cultural Study*. Cambridge (UK), New York: Cambridge University Press, 1998.
- AUDEN, W. H. "ALL about IDA". *Saturday Review of Literature*. 23 (22 Feb 1941): 8.
- BACCHILEGA, Cristina. *Narrativa postmoderna in America*. Roma: La Goliardica, 1986.
- BARTHES, Roland. *S/Z*, Collection "Tel Quel". Paris: Editions du Seuil, 1970.
- BENSTOCK, Shari. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BERARDINELLI, Alfonso. *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia: Marsilio, 2002.
- BERNSTEIN, Charles. *A Poetics*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1992.
- *Content's Dream: Essays 1975-1984*. Los Angeles: Sun & Moon, 1986.
- "The (Im)possible Poetics of the Americas". *Edinburgh Review*. 97 (Spring 97): 81-9.
- *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*. New York: Roof, 1990.
- BERRY, Ellen E. *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.

- BERTO, Graziella. *Aporie*. Milano: Bompiani, 1999.
- BLOOM, Harold. (Intr.) *American Women Poets*. New York: Chelsea House, 1986.
- BRADBURY, Malcolm. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1972.
- BRADBURY, Malcolm, e McFARLANE, James. (Eds). *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. Harmondsworth, Middx.: Penguin, 1976.
- BRIDGMAN, Richard. *Gertrude Stein in Pieces*. New York: Oxford University Press, 1970.
- *The Colloquial Style in America*. New York: Oxford University Press, 1966.
- BRINNIN, John M. *The Third Rose: Gertrude Stein and Her World*. Boston: Atlantic Monthly Press, 1959. Reprinted: Reading (MA): Addison-Wesley, 1987.
- BRUNS, Gerald L. "The Hermeneutics of Allegory and the History of Interpretation". *Comparative Literature*. 40:4 (Fall 1988): 384-395.
- BROWN, Bill. "Thing Theory". *Critical Inquiry*. 28.1 (Autumn 2001): 1-22.
- BURNS, Edward. "To Tell is As So: An Introduction". *Twentieth Century Literature*. 24:1 (Spring 1978): 3-7.
- CABIBBO, Paola e GOLDONI, Annalisa. (a cura di). *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*. Roma: La Goliardica, 1983.
- CAMBONI, Marina. "Gertrude Stein". *I Contemporanei: "Novecento Americano"*, vol. 1 (a cura di Elemire Zolla). Roma: Lucarini, 1980.
- "Il gioco della mente: linguaggio e metalinguaggio in Gertrude Stein". *Angloamericana*. 5:22 (Primavera 1984): 5-34. (*Letterature d'America*. Roma: Bulzoni, 1984).
- "Tempo e ritmo in 'Melanctha'". *Gertrude Stein: L'esperimento dello scrivere*. (a cura di B. M. Tedeschini Lalli). Napoli: Liguori, 1975.
- CARAMELLO, Charles. "Book Reviews – Americas". *Modern Fiction Studies*. 40:1 (Spring 1994):149-52.
- CAVARRETTA, Peter e SPEDICATO, Paolo. (a cura di). *Postmoderno e letteratura*. Milano: Bompiani, 1984.
- CHABOT, C. Barry. *Writers for the Nation: American Literary Modernism*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997.
- CHAMBERLAIN, Dorothy. "GS, Amiably". *New Republic*. 104 (7 April 1941): 477.
- CHESSMAN, Harriet. *The Public Is Invited to Dance: Representation, the Body, and Dialogue in Gertrude Stein*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- CHIALANT, Maria Teresa e RAO, Eleonora. (a cura di). *Letteratura e Femminismi*. Napoli: Liguori, 2000.
- CIANCI, Giovanni. (a cura di). *Modernismo/Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni trenta e oltre*. Milano: Principato, 1991.
- COOK, Dana. "Meeting Gertrude Stein. A Miscellany of First Encounters". *time-sense, gertrude stein online*, 1-11.
- COPELAND, Carolyn F. *Language & Time & Gertrude Stein*. Iowa City: University of Iowa Press, 1975.

- CORDESSE, Gérard. "Sur Les Falaises de Stein: La Lecture-Limite". *Delta*. 10 (mai 1980):89-101.
- COUSER, Thomas G. *American Autobiography. The Prophetic Mode*. Amherst (MA): University of Massachusetts Press, 1979.
- CREELEY, Robert. *The Collected Essays*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- DAVIDSON, Michael. *Ghostlier demarcations: Modern Poetry and the Material Word*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- DAVIES, Paul C. W. *Spazio e tempo nell'universo moderno*. Bari: Laterza, 1980.
- DEGUY, Michel, e ROUBAUD, Jacques. (Eds.). *Vingts poètes américains*. Paris: Galimard, 1980.
- DEKOVEN, Marianne. *A Different Language: Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1983.
- "Breaking the Rigid Form of the Noun. Stein, Pound, Whitman, and Modernist Poetry". *Critical Essays on American Modernism*. (Eds. M. J. Hoffman and Patrick D. Murphy). New York: G. K. Hall, 1992.
- "Gertrude Stein and Modern Painting: Beyond Literary Cubism". *Contemporary Literature*. 22 (1981): 81-95.
- *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1991.
- "Transformations of Gertrude Stein". *Modern Fiction Studies. Gertrude Stein Special Issue*. 42.3 (Fall 1996):469-483.
- "'Why James Joyce Was Accepted and I Was Not': Modernist Fiction and Gertrude Stein's Narrative". *How* 2. 1:2 (Sept. 1999): 1-14.
- DERRIDA, Jacques. *Aporie*. (1996). Trad. di Graziella Berto. Milano: Bompiani, 1999.
- "Remarks on Deconstruction and Pragmatism". *Deconstruction and Pragmatism*. (Ed. Chantal Mouffe). London and New York: Routledge, 1996.
- "The Animal That Therefore I Am (More to Follow)". *Critical Inquiry*. 28:2 (Winter 2002):369-418.
- DICKIE, Margaret, and TRAVISANO, Thomas (Eds.). *Gendered Modernisms: American Women Poets and Their Readers*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- DUBNICK, Randa. *The Structure of Obscurity: Gertrude Stein, Language, and Cubism*. Urbana: University of Illinois Press, 1984.
- DYDO, Ulla. *A Stein Reader*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.
- "Gertrude Stein: Composition As Meditation". *Gertrude Stein and The Making of Literature*. (Eds. Shirley Neuman and Ira B. Nadel). Boston (MA): Northeastern University Press, 1988.
- "Landscape Is Not Grammar: Gertrude Stein in 1928". *Raritan*. 7 (1987): 97-113.
- "Must Horses Drink. Or, 'Any Language Is Funny If You Don't Understand It.'" *Tulsa Studies in Women's Literature*. 4 (1985): 272-280.

- "Stanzas in Meditation: The Other Autobiography". *Chicago Review*. 35:2 (1985): 4-20.
- "Stein Continuous Present". *How2*. 1:1 (March 1999): 1-5.
- EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. Norfolk (Conn.): New Directions, 1947.
- FADIMAN, Clifton. "GS" in *Party of One. The Selected Writings of Clifton Fadiman*. Cleveland, NY: World Publishing, 1955.
- ESDALE, Logan and MIX, Deborah M. *Approaches to Teaching the Works of Gertrude Stein*. (Eds). New York: The Modern Language Association of America, 2018.
- FAUCHERAU, Serge. *41 Poètes américains d'aujourd'hui*. (Ed.) Paris: Les Lettres Nouvelles, 1970.
- FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion, 1960.
- FITZ, L. T. "Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces". *American Literature*. 45 (1973): 228-37.
- FRANKEN, Claudia. *Gertrude Stein, Writer and Thinker, Hallenser Studien zur Anglistik und Amerikanistik*. 7, Münster, Hamburg, London: Lit Verlag, 2000.
- FRASER, Kathleen. *Translating the Unspeakable: Poetry and the Innovative Necessity: Essays*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2000.
- FRIEDL, Herwig. "Ontography and Ontology: Gertrude Stein Writing and Thinking". *Amerikastudien*, 41:4 (1996): 575-91.
- FRYE, Northrop. *Anatomia della critica*. Torino: Einaudi, 1969.
- FUSINI, Nadia. *Nomi*. Milano: Feltrinelli, 1986.
- GAMBRELL, Alice. *Women Intellectuals, Modernism, and Difference: Transatlantic Culture, 1919-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GASS, William H. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Vintage, 1972.
- "Gertrude Stein and the Geography of the Sentence". (1973) (Intr.) *A Geographical History of America*. London and Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- GAZZOLA STACCHINI, Vanna. "Modernità. Variazioni spazio-temporali", *Il Manifesto*, 13 giugno 1999.
- GENETTE, Gérard. *Figure III. Discorso del racconto*. (1972). Torino: Einaudi, 1976.
- GIBBS, Anna. "Hélène Cixous and Gertrude Stein: New Directions in Feminist Criticism". *Meanjin*. 38 (1979): 287.
- GIULIANI, M. Teresa. "Gli scritti di Stein dal 1933 al 1946". *Gertrude Stein: L'esperimento dello scrivere*. (a cura di B. M. Tedeschini Lalli). Napoli: Liguori, 1975.
- GLAZER, Tom. (Ed.). *New Treasury of Folk Songs*. New York: Bantam, 1964.
- GOLDONI, Annalisa. "Il Black Mountain e la poesia proiettiva". *Black Mountain: Poesia & Poetica*. (a cura di A. Goldoni e M. Morbiducci). Roma: La Goliardica, 1986.

- GOULD, Stephen J. *Time's Arrow. Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*. Cambridge (MA) and London: Harvard University Press, 1987.
- GRAHN, Judy. *Really Reading Gertrude Stein*. Freedom (CA): The Crossing Press, 1989.
- GREENFELD, Howard. *Gertrude Stein. A Biography*. New York: Crown, 1973.
- HAAS, Robert Bartlett. "A Transatlantic Interview". *Gertrude Stein: A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. (Ed.). Los Angeles, Black Sparrow Press, 1971.
- "Another Garland for Gertrude Stein". (1940). *What Are Masterpieces*. New York, Toronto, London, Tel Aviv: Pitman, 1970.
- *How Writing Is Written. Vol. 2 of the Previously Uncollected Works of Gertrude Stein*. (Ed.). Los Angeles: Black Sparrow, 1974.
- HOBHOUSE, Janet. *Everybody Who Was Anybody: A Biography of Gertrude Stein*. New York: Putnam, 1975.
- HOCQUARD, Emmanuel e ROYET-JOURNOUD, Claude. (Eds). *21 + 1, vol. 1: Poètes américains d'aujourd'hui; vol. 2 : American Poets Today*. Montpellier: Delta, 1986.
- HOFFMAN, Michael J. e MURPHY, Patrick D. (Eds.). *Critical Essays on American Modernism*. New York: G. K. Hall, 1992.
- *Critical Essays on Gertrude Stein*. (Ed). Boston: G. K. Hall & Co., 1986.
- *Gertrude Stein*. London: George Prior Publishers; Boston, Mass.: Twayne Publishers, 1976.
- *The Development of Abstractionism in the Writings of Gertrude Stein*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965.
- HOOVER, Paul. *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology*. New York: Norton, 1994.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. (Trad. Gillian C. Gill). Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- IZZO, Donatella. *Portraying the Lady. Technologies of Gender in the Short Stories of Henry James*. Lincoln and London: Nebraska University Press, 2001.
- *Teoria della letteratura*. (a cura di). Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham (NC): Duke University Press, 1991.
- KATZ, Leon. "The First Making of *The Making of Americans*: A Study Based on Gertrude Stein's Notebooks and Early Memoirs of Her Novels, 1902-1908", Diss. Columbia University, 1963.
- KERN, Robert. *Orientalism, Modernism, and the American Poem*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1996.
- KERN, Stephen. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. (1983). Bologna: Il Mulino, 1988.
- KNAPP, Bettina. *Gertrude Stein*. New York: Ungar, 1990.

- KOSTELANETZ, Richard. *An Anthology of Criticism*. (Ed.). Jefferson (NC) and London: McFarland & Co., 1990.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris : Editions du Seuil, 1974.
- LENTRICCHIA, Frank. *Modernist Quartet*. Cambridge (UK), New York: Cambridge University Press, 1994.
- LEVIN, Jonathan. "'Entering the Modern Composition': Gertrude Stein and the Patterns of Modernism". *Rereading the New: A Backward Glance at Modernism*. (Ed. Kevin J. H. Dettmar). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- LEZRA, Jacques. "How to Read *How to Write*". *MODERNISM/Modernity*. 5:1 (January 1998): 117-141 (with response of Linda Voris and Charles Altieri).
- LISTON, Maureen. *An Annotated Critical Bibliography*. Serif Serie 15. Bibliographies and Checklists. Kent (Ohio): Kent State University Press, 1979.
- LOCATELLI, Carla. "Co(n)testi". *Co(n)texts: implicazioni testuali*. Trento: Università di Trento Editrice, 2000.
- "Το αδοσ in Gertrude Stein: i ritmi del senso e del significato". *Anterem*. 60 (2nd Semester 2000). Verona: Nuova Grafica, 2000.
- "Rappresentazione e referenza autobiografica in 'Moments of Being' di Virginia Woolf". *Il segno dell'io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*. (a cura di Elena Agazzi e Angelo Canadesi). Udine: Campanotto, 1990.
- LUCENTE, Gregory L. *Crosspaths in Literary Theory and Criticism*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- *The Narrative of Realism and Myth. Verga, Lawrence, Faulkner, Pavese*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1979.
- LÜTHI, Max. *La fiaba popolare europea. Forma e natura*. (1947). Milano: Mursia, 1979.
- MARAINI, Dacia. *Maraini/Stein*. Roma: Il Ventaglio, 1987.
- MARANO, Salvatore. *La rosa senza perché. Gertrude Stein e la scrittura*. Catania: Aldo Marino Editore, 1991.
- MARCHESE, Angelo. *L'officina del racconto*. Milano: Mondadori, 1983.
- MARIANI, Andrea. "Gertrude Stein: Le opere cubiste". *Gertrude Stein: l'esperimento dello scrivere*. (a cura di Bianca Maria Tedeschini Lalli). Napoli: Liguori, 1975, pp. 149-190.
- *Riscritture dell'Eden: il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*. Napoli: Liguori, 2003.
- MARTIN, Jacky. "Gertrude Stein et la Théâtralité du Langage". *Delta*. 10 (mai 1980). 103-117.
- MARTIN, Ronald E. *American Literature and the Destruction of Knowledge. Innovative Writing At the Age of Epistemology*. Durham and London: Duke University Press, 1991.
- MARTZ, Louis Lohr. *Many Gods and Many Voices: the Role of the Prophet in English and American Modernism*. Columbia: University of Missouri Press, 1998.

- MELLOW, James R. *The Charmed Circle: Gertrude Stein and Company*. New York: Praeger, 1974.
- MIRANDA, Daniela. "The Queer Temporality of Gertrude's Stein Continuous Present". *Gender Forum Special Issue: Early Career Researchers III*. Issue 54 (2015), 20-34.
- MIX, Deborah M. "Gertrude Stein: A Selected Bibliography". *Modern Fiction Studies, Gertrude Stein Special Issue*. 42:3 (Fall 1996): 661-680. Disponibile anche on-line, 1998.
- MIX, Deborah M. and ESDALE, Logan. *Approaches to Teaching the Works of Gertrude Stein*. (Eds). New York: The Modern Language Association of America, 2018.
- MORBIDUCCI, Marina. "Dramatic Madame Stein". *Telling the Stories of America. History, Literature, and the Arts*. (Eds. A. Clericuzio, A. Goldoni, A. Mariani). Proceedings of the XIV Biennial Conference AISNA, Facoltà di Lingue, Pescara, Università "Gabriele D'Annunzio", Oct. 23-25, 1997, 231-9.
- "Having It Having The Being Being There: Gertrude Stein in The Garden and The Garden in Gertrude Stein". *Riscritture dell'Eden: il giardino nell'immaginario letterario angloamericano*. (a cura di Andrea Mariani). Napoli: Liguori, 2003, 141-167.
- "'Oriental Peaceful Penetration': Revisited. The Ideogram and Gertrude Stein's Notion of Repetition". *How2*. 4:1 (Sept. 2000): 1-7 (rivista on-line: <http://www.scc.rutgers.edu/however>).
- e GOLDONI, Annalisa. (a cura di). *Black Mountain: Poesia & Poetica*. Roma: La Goliardica, 1989.
- e LYNCH, G. Edward. (a cura di). *Gertrude Stein. Teneri bottoni*. (1911). Macerata: Liberilibri, 1989.
- MURPHY, Sean P. "'Ida did not go directly anywhere': Symbolic Peregrinations, Desire, and Linearity in Gertrude Stein's *Ida*". *Literature and Psychology*. (Spring-Summer 2001): 1-9 (disponibile on-line su galenet).
- NEUMAN, Shirley and NADEL, Ira B. *Gertrude Stein and the Making of Literature*. (Eds). Evanston: Northwestern University Press, 1988.
- O'SULLIVAN, Maggie. *Out of Everywhere: Linguistically Innovative Poetry by Women in North America & UK*. (Ed). London: Reality Street Edition, 1996.
- NIEMEYER, Mark. "Hysteria and the Normal Unconscious: Dual Natures in Gertrude Stein's 'Melanctha' ". *Journal of American Studies*. 28:1 (April 1994): 77-83.
- PALATINI BOWERS, Jane. *Gertrude Stein*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan, 1993.
- PAVLOSKA, Susanna. *Modern Primitives. Race and Language in Gertrude Stein, Ernest Hemingway, and Zora Neale Hurston*. New York and London: Garland Publishing, 2000.
- PEARSON, C. and POPE, K. *The Female Hero in American and British Literature*. (Eds.). New York and London: R. R. Bowker, 1981.
- PERLOFF, Marjorie. "Can(n)on to the Right of Us, Can(n)on to the Left of Us". *New Literary History* 18:3 (1987): 635-56.

- *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton (NJ) : Princeton University Press, 1981.
- *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- *Poetic License*. Evanston: Northwestern University Press, 1990.
- PITCHFORD, Nicola. "Unlikely Modernism, Unlikely Postmodernism. Stein's *Tender Buttons*". *American Literary History*. 11:4 (Winter 1999): 642-67.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia della fiaba*. (1928). Torino: Einaudi, 1966. .
- QUARTERMAIN, Peter. *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge and London: Cambridge University Press, 1992.
- RANDALL, Bryony. *Re-creation, Work and the Everyday in Gertrude Stein. Modernism, Daily Time and Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 92-123.
- REID, B. L. *Art By Subtraction. A Dissenting Opinion of Gertrude Stein*. Norman: University of Oklahoma Press, 1958.
- RICCIARDI, Caterina e TRABATTONI, Grazia. (a cura di). *Gertrude Stein. Conferenze americane*. Roma: Lucarini, 1990.
- "Sulla struttura di *The Making of Americans*". *Gertrude Stein: L'esperienza dello scrivere*. (a cura di B.M. Tedeschini Lalli). Napoli: Liguori, 1975.
- RIDDEL, Joseph. "Modern Times: Stein, Bergson, and the Ellipses of 'American' Writing". *The Crisis in Modernism. Bergson and the Vitalist Controversy*. (Ed. Frederick Burwick and Paul Douglass). Cambridge (MA): Cambridge University Press, 1992.
- ROBINSON, Marc. *The Other American Drama*. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 1994.
- ROGERS, William Garland. *When This You See Remember Me. Gertrude Stein in Person*. New York: Rinehart, 1948.
- RUDDICK, Lisa. *Reading Gertrude Stein. Body, Text, Gnosis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- "William James and the Modernism of Gertrude Stein". *Modernism Reconsidered*. (Ed. Robert Kiely and John Hildebidle). Cambridge (MA): Harvard University Press, 1983.
- SAID, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1983.
- SCHMITZ, Neil. *Of Huck and Alice: Humorous Writing in American Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- SCHWARZ, Daniel R. *Reconfiguring Modernism*. London: Macmillan, 1997.
- SCHWENGER, Peter. "Words and the Murder of the Thing". *Critical Inquiry*. 28:1 (Autumn 2001): 99-113.
- SEGRE, Cesare. *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*. Torino: Einaudi. 1974.

- SECOR, Cynthia. "Ida, a Great American Novel". *Twenty Century Literature*, 24 (1978): 96-107.
- SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brönte to Lessing*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1977.
- SLOAN, Mary Margaret. (Ed.) *Moving Borders. Three Decades of Innovative Writing by Women*. Jersey City (NJ): Talisman House Publishers, 1998.
- SILVER, Kenneth E. *Esprits de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-25*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1989.
- SMITH, Sidonie. "Performativity, Autobiographical Practice, Resistance". *A/B: Auto-Biography Studies*. 10:1 (1995): 17-33.
- *Subjectivity, Identity, and the Body*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- SPAHR, Juliana. *Everybody's Autonomy: Connective Reading and Collective Identity*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 2001.
- "A,B,C: Reading Against Emily Dickinson and Gertrude Stein". (Eds. Spahr, Juliana, Wallace, Mark, Prevallet, Kristin e Rehm, Pam). *A Poetics of Criticism*. Buffalo: Leave Books, 1994.
- SPRIGGE, Elizabeth. *Gertrude Stein. Her Life and Work*. New York: Harper, 1957.
- STEIN, Gertrude. "American Newspapers". *How Writing Is Written. Vol. 2 of the Previously Uncollected Works of Gertrude Stein*. (Ed. Robert Bartlett Haas). Los Angeles: Black Sparrow Press, 1974.
- *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. (Ed. Robert Bartlett Haas). Los Angeles, Black Sparrow Press, 1971.
- "A Transatlantic Interview". (1946). *Gertrude Stein: What Are Masterpieces*. New York, Toronto, London, Tel Aviv: Pitman, 1970.
- *Conferenze americane*. (a cura di Caterina Ricciardi e Grazia Trabattoni). Roma: Lucarini, 1990.
- "Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in Its Relation to Attention". *Psychological Review*. 5:3 (May 1898):295-306.
- *Everybody's Autobiography*. (1937). New York. Vintage. 1973.
- *Four in America*. (1933). (Intr. Thornton Wilder). New Haven: Yale University Press, 1947.
- *How to Write*. (1931). (Intr. Patricia Meyerowitz). New York: Dover, 1975.
- *How Writing Is Written. Vol. 2 of the Previously Uncollected Works of Gertrude Stein*. (Ed. Robert Bartlett Haas). Los Angeles: Black Sparrow Press, 1974.
- "Ida". *The Boudoir Companion. Frivolous, Sometimes Venomous Thoughts on Men, Morals and Other Women*. (Ed. Page Cooper). New York, Toronto: Farrar & Rinehardt, 1938.
- *Ida. A Novel*. (1941). Vintage: New York. 1972.

- *Ida. A Novel. Gertrude Stein, Writings 1932-1946.* (Eds. C. Stimpson e H. Chessman). New York: The Library of America, Literary Classics of the United States, 1998.
- *Ida.* Pref. e trad. di Giorgio Monicelli. Milano: Mondadori, 1948.
- *Lectures in America.* New York: Random House, 1935. Reprinted: New York: Vintage, 1975.
- *Lucy Church Amiably.* (1930). New York: Something Else Press, 1985.
- e SOLOMONS, Leon Mendez. "Normal Motor Automatism". *Psychological Review*, 3.5 (Sept. 1896): 492-512.
- *Narration.* (1935). (Intr. Thornton Wilder). Chicago: The University of Chicago Press, 1935.
- *Operas and Plays.* (1932). (Intr. J. R. Mellow). New York: Station Hill, 1987.
- *Picasso.* (1938). Boston (Ma.): Beacon Press, 1959.
- "Plays". *Last Operas and Plays.* (Ed. Carl Van Vechten, Intr. Bonnie Maranca). Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1995.
- *Portraits and Prayers.* (1909-33). New York: Random House, 1934.
- *Q.E.D.* (Ed. D. Gallup, Intr. Leon Katz). New York, London: Liveright, 1971.
- "Reread Another". (1921). *Operas and Plays* (1932). Foreword by James R. Mellow. New York: Station Hill, 1987.
- *Selected Writings* (Ed. Carl Van Vechten, Intr. Sherwood Anderson). New York: Random House, 1945.
- *Tender Buttons.* (1911). New York: Claire-Marie, 1914.
- *Teneri bottoni.* (a cura di M. Morbiducci e E. G. Lynch). Macerata: Liberilibri, 1989.
- *The Autobiography of Alice B. Toklas.* (1933). Harmondsworth, Middx.: Penguin Books, 1966.
- *The Geographical History of America or The Relation of Human Nature to the Human Mind.* (1936) (Intr. William B. Gass). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder.* (Eds. Edward Burns e Ulla E. Dydo con William Rice). New Haven, London: Yale University Press, 1996.
- *The Making of Americans, Being the History of a Family Progress.* (1925). Paris. Contact Editions, 1925; New York: Something Else Press, 1966.
- "The Superstitions of Fred Anneday, Annday, Anday: A Novel of Real Life". *How Writing Is Written. Vol. 2 of the Previously Uncollected Works of Gertrude Stein.* (Ed. R. B. Haas). Los Angeles: Black Sparrow, 1974.
- *The Yale Gertrude Stein.* (Selection and Intr. Richard Kostelanetz). New Haven and London: Yale University Press, 1980.
- *Three Lives.* (1909). (Intr. Ann Charters). Harmondsworth, Middx.: Penguin Books, 1990.
- *Useful Knowledge.* (1915). New York: Payson and Clarke, 1928.

- *Writings, 1932-1946*. (Eds. C. R. Stimpson, H. Chessman). New York: The Library of America, Literary Classics of the United States, 1998.
- STENDHAL, Renate. *Gertrude Stein in Words and Pictures. A Photobiography*. (Ed.). Chapel Hill (NC): Algonquin Books, 1994.
- STIMPSON, R. Catharine. "Gertrice/Altrude: Stein, Toklas, and the Paradox of the Happy Marriage". *Mothering the Mind: Twelve Studies of Writers and Their Silent Partners*. (Ed. Ruth Perry and Martine Watson Brownley). New York: Homes and Meier, 1984. 122-39.
- "Gertrude Stein and the Lesbian Lie". *American Women's Autobiography: Fea(s)ts of Memory*. (Ed. Margo Culley). Madison: University of Wisconsin Press, 1992. 152-66.
- "Gertrude Stein and the Transposition of Gender". *The Poetics of Gender*. (Ed. Nancy K. Miller). New York: Columbia University Press, 1986.
- "Positioning Stein". *Novel. A Forum on Fiction*. (1994): 319-321.
- "Reading Gertrude Stein". *Tulsa Studies in Modern Literature*. 4:2 (Fall 1985): 265-72.
- "The Mind, the Body and Gertrude Stein". *Critical Inquiry*. 3 (1976-77): 489-506.
- "The Somagrams of Gertrude Stein". *Poetics Today*. 6:1-2 (1985): 67-80.
- SUTHERLAND, Donald. *Gertrude Stein. A Biography of Her Work*. (1951). New Haven (Conn): Yale University Press, 1971.
- TANNER, Tony. *The Reign of Wonder: Naiveté and Reality in American Literature*. Cambridge (MA): Cambridge University Press, 1966.
- TOKLAS, Alice B. *What Is Remembered*. San Francisco: North Point Press, 1985.
- TOMICHE, Anne. "Repetition: Memory and Oblivion: Freud, Duras, and Stein". *Revue de Litterature Comparée*. 65:3 (1991) : 261-76.
- VANSKIKE, Elliott L. "Stein and Landscape". *Texas Studies in Literature and Language*. 35:1 (Spring 1993):151-67.
- WALKER, Jayne L. *Gertrude Stein from Three Lives to Tender Buttons*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1984.
- WATTS, Linda. *Rapture Untold. Gender, Mysticism, and the "Moment of Recognition" in Works by Gertrude Stein*. New York: Peter Lang, 1996.
- WEINRICH, Harald. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*. (1964). Bologna: Il Mulino, 1978.
- WEINSTEIN, Arnold. *Nobody's Home. Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993.
- WEINSTEIN, Norman. *Gertrude Stein and the Literature of the Modern Consciousness*. New York: Ungar, 1970
- WHITEHEAD, A. N. *Religion in the Making*. (1926). New York and Scarborough, Ontario: Meridian-New American Library, 1974.
- WHITTIER-FERGUSON, John. "Stein in Time: History, Manuscripts, and Memory". *Modernism / Modernity*.6:1 (January 1999): 115-151.

- WILL, Barbara. *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- WILLIAMS, Carlos W. *The Autobiography of William Carlos Williams*. (1948). New York: Random House, 1951.
- "The Work of Gertrude Stein" (1931) in *Selected Essays* (1954). New York: New Directions, 1969.
- WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London: Verso, 1989.
- WILSON, Robert A. (Ed.). *Gertrude Stein. A Bibliography*. New York: The Phoenix Bookshop, 1974.
- WILSON, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: Scribner's Sons, 1969.
- WITEMEYER, Hugh. (Ed). *The Future of Modernism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Ricerche filosofiche* (1953). Torino: Einaudi, 1995.
- ZIAREK, Krzysztof. "The Poetics of Event: Stein, the Avant-garde, and the Aesthetic Turn of Philosophy". *Sagetrieb*. 12:3 (winter 1993):125-48.

Appendice

L'Introduzione di *Gertrude Stein, Opere Ultime e Drammi*, messa nella seguente appendice, è tratta dall'opera omonima pubblicata presso Liberilibri di Macerata (2010). Si ringrazia l'Editore per la gentile concessione.

Introduzione

Ho passato trent'anni a essere derisa e criticata senza guadagnare un centesimo [...] nessuno lo farebbe solo per esibizionismo.

Il mio unico pensiero è una complicata semplicità [...] una cosa semplice deve esser semplice attraverso la complicazione.¹

Preliminare

Complessa, ma anche complessiva, è Gertrude Stein. E se già optiamo, sin dall'*incipit*, per una posizione marcata del suo nome, è perché con Stein l'originalità, la differenza, l'infrazione sono di casa, ed è bene con loro familiarizzarci subito.

Nella sua introduzione all'edizione italiana di *Tender Buttons* (*Teneri Bottoni*),² Nadia Fusini raccomanda al lettore di esercitare la virtù della pazienza; Giulia Niccolai ci mette subito in guardia, presentando *La storia geografica dell'America*,³ sulla molteplicità di reazioni che la lettura di Stein può suscitare: dal sentirsi insolentiti, "turlupinati", a divertiti e commossi; Caterina Ricciardi, nella prefazione a *Conferenze americane*,⁴ consiglia di abbandonarsi al senso del gioco, costituito per paradosso dall'assenza di senso; dello stesso avviso sembra essere Salvatore Marano,⁵ che invita il lettore a immergersi nell'infrazione per poter comprendere la significatività del testo steiniano; Giovanni Morelli,⁶ infine, invita a rinvenire nel conio del verbo "excreate" (creare da), presente in «Orange in» di *Tender Buttons*, la cifra stilistica e l'*ubi consistam* dell'irresistibile invenzione steiniana.

Tante altre competenti voci si potrebbero citare, perché, nel panorama italiano, Gertrude Stein è presente sin da quando, nel 1938, Cesare Pavese curò per Einaudi l'*Autobiografia di Alice B. Toklas* (pubblicato nel 1933) – si badi bene, a soli cinque anni di distanza dall'uscita del best seller negli Stati Uniti – seguita poi, sempre per opera di Pavese, nel 1943, da *Tre esistenze* (1909); già nel 1948 Giorgio Monicelli curava l'edizione italiana di *Ida*, il cui originale data 1941; e andando avanti nel tempo, grazie a Fernanda Pivano e alle cure e/o traduzioni, il lavoro critico e gli importanti approfondimenti di studiosi come Barbara Lanati,⁷ Marina Camboni,⁸ Mena Mitrano,⁹ per citare solo alcuni nomi, siamo arrivati a un apprezzamento consistente della

difficile produzione steiniana. Ognuna di loro ci ha concesso, con la paziente e valente opera esegetica, di penetrare il fitto tessuto del macrotesto steiniano. Come ben evidenzia Catharine Stimpson,¹⁰ negli Stati Uniti l'approccio all'opera di Gertrude Stein è stato connotato da tendenze differenziate, a seconda del periodo storico, passando dal mero interesse biografico-aneddotico degli anni Cinquanta, alla lettura attraverso i filtri teorici del post-moderno e dei *gender studies* dagli anni Settanta/Ottanta in poi; oggi la *scholarship* steiniana è ad altissimi livelli di sofisticatezza e specializzazione, e anche al microscopio del manoscritto: ne è testimonianza il monumentale studio di Ulla Dydo, *Gertrude Stein: The Language That Rises, 1923-1934*, apparso nel 2003 e ripubblicato in *paperback* nel 2009, che studia i *cahiers* e *cahiers* autografi, presenti alla Beinecke Library di Yale, con la lente d'ingrandimento di un'esperta che a Stein ha dedicato tutta la sua vita. Da qui non si torna indietro; e come la pubblicazione della presente raccolta di testi drammatici aspira a dimostrare, la complessità di Stein, la sua forza innovativa dirompente, la sua sperimentazione senza costrizioni di luogo e tempo, il suo espletarsi su tutti i generi e le forme letterarie, costituiscono un valore acquisito, solido e irradiante, magnetico, diremmo, verso cui ci si sente sempre più attratti e a cui ci si intende sempre più accostare in modo qualificato.

Ma avvicinare Stein attraverso il senso della sorpresa e della meraviglia: questa è la nostra raccomandazione. E se mai un ossimoro di tale fatta possa risultare accettabile, noi proponiamo a chi si appresta a leggere di «prepararsi alla sorpresa», in modo del tutto simile a come Stein stessa ci invita a «prepararsi ai santi» nel suo capolavoro teatrale «Quattro santi in tre atti», qui incluso. «Preparatevi ai santi», l'autrice avvisa; e noi, dal canto nostro, subito informiamo che i santi non sono quattro e gli atti non sono tre; questo è tipico; con spirito mistico ma anche irriducibilmente laico, gaudente ed estatico, sofferto e divertito, con iconoclastia ironica ma anche con profondo rispetto, Stein ci invita alla sua non-storia drammatica, impregnata d'atmosfera da *tableaux vivants* medievali, con la solidità lignea delle icone dai vividi e compatti colori, dove, maestra di cerimonie di un insospettabile *rap*¹¹ *ante litteram*, è Teresa D'Avila, *alias* Alice, la sua compagna; anacronismi e dissacrazioni, *pastiches* e ibridazioni, contaminazioni, commistioni, fusioni non debbono turbarci, perché sorpresa, piacere e santità sono tutti coniugabili, secondo Stein, in un unico inclusivo senso della pienezza esistenziale: una *jouissance* che diventi conoscen-

za, un godimento che si trasformi in comprensione,¹² un abbandono irrisolto al *divertissement*, a scapito delle consuete patriarcali norme. A tutto ciò Stein ci invita, che si combini coll'inventiva e col controllo dell'energica mente femminile che sa "ex-creare": quella *foemina faber* – altra forzatura morfologica a lei applicabile – ci vuole e ci sa avvicinare, androgina creatura che unisce in sé le due nature, genio totale dalle fattezze femminil-virili che ha saputo irradiare di sé tutto il XX secolo, e anche oltre; sorge il dubbio che il verso iniziale dei «Quattro santi in tre atti» possa anche intendersi come autoreferenziale: «to know to know to love her so» (saper saperla amarla così), parole d'esordio che, giacché si tratta di «un'opera da cantare», abbiamo voluto liberamente tradurre enfaticamente la sequenza di monosillabi quasi come note sul pentagramma: «La fa la so amar la si può».

Una qualcuno centomila

Ma chi è veramente Gertrude Stein?

Abbiamo già accennato al suo essere complessa e complessiva; potremmo ora subito aggiungere che per molti aspetti, al di là dell'auto-dichiarata "complicata semplicità" che abbiamo riportato in epigrafe, l'autorialità di Gertrude Stein rimane spesso insondabile, tentacolare, e, se vogliamo, abissale, con procedimento a spirale: più la si studia, più ci si rende conto che non la si può circoscrivere; saggio su saggio, libro dopo libro, su di lei scritto da studiosi provenienti dai vari campi del sapere – dalla teoria della letteratura alla critica d'arte, dai *gender studies* ai *music studies*, dalla semiologia alla psicolinguistica – tutto congiura a far intravedere nuove direzioni interpretative, rinnovate collocazioni critiche, sistemazioni che controvertono o semplicemente ampliano la precedente tendenza. Indubbiamente, chi ha la ventura (umiltà? presunzione? devozione? follia?) di tradurla, ha una via d'accesso del tutto intima e privilegiata. Ma di questo ci occuperemo più avanti. Ora ci preme piuttosto riportare alcuni commenti sulla personalità di Gertrude Stein, e partiremo proprio da come lei stessa si è autodefinita.

Nell'*Autobiografia di Alice B. Toklas*, dove sappiamo che Stein applica l'espedito dell'autobiografia della compagna per parlare della sua vita tramite le parole di Alice, di sé afferma: «Posso confessare che solo tre volte nella mia vita ho incontrato un genio [...] ed ogni volta non mi sono sbagliata, anche se ciò avveniva prima che in loro fosse pub-

blicamente riconosciuta la qualità del genio. I tre geni di cui intendo parlare sono Gertrude Stein, Pablo Picasso e Alfred Whitehead»;¹³ poche righe prima aveva precisato: «[A Parigi] andai a trovare Gertrude Stein a casa sua. Fui colpita dalla sua spilla di corallo e dalla sua voce»; la giustapposizione di dettagli banali con la trionfalistica dichiarazione della genialità è nelle tipiche corde steiniane: tutto si equivale, filtrato dalla nostra coscienza unificatrice. Come puntualizza Barbara Will,¹⁴ l'essere genio, in Stein, è collocato in un presente pieno, ma mai statico, in un costante processo di defamiliarizzazione – e riappropriazione – del reale.

Uno dei massimi detrattori di Gertrude Stein, B. L. Reid,¹⁵ in un'opera critica sottile dove la fama letteraria dell'autrice viene apertamente sfidata, la definisce «one of the greatest egos of all times» (uno dei più possenti ego di tutti i tempi), il che riecheggia le parole di Stein nell'*Autobiografia di tutti*:¹⁶ «In America everybody is but some are more than others. I was more than others.» (In America tutti sono qualcuno ma alcuni lo sono più di altri. Io sono fra questi). Se da una parte Stein si autocelebra, dall'altra rivela spesso l'incertezza di avere un'*audience*, consapevole della propria differenza; questo senso di insicurezza albeggia, ben comprensibile, già a partire da *Quod Erat Demonstrandum*, romanzo scritto nel 1903 ma pubblicato solo postumo col titolo di *Things As They Are* (1950),¹⁷ dove, al di là dell'intreccio (autobiografico) della relazione fra tre giovani donne, Stein usa peraltro modalità compositive del tutto canoniche, come la studiosa Carolyn Copeland precisa in *Language & Time & Gertrude Stein* (1975); ma la consapevolezza di una difficoltà ad attirare il grande pubblico permane anche nell'opera narrativa più programmatica e a largo respiro, *The Making of Americans* (1925), dove Gertrude esplicitamente si chiede se avrà mai un lettore, facendo emergere come la differenza che sapeva di avere in sé non fosse legata tanto alla sua indole sessuale quanto alla densità di sperimentazione insita nelle sue modalità compositive. Sulla cui sovvertiva originalità ci viene puntualmente data conferma da un'altra importante sua opera, *The Geographical History of America or the Relation of Human Nature to the Human Mind* (1936), dove senza mezzi termini si autodichiara l'unica ad aver prodotto nel XX secolo «a literary thinking». Marianne DeKoven, nel suo studio *A Different Language* (1983), e successivamente in «Transformations of Gertrude Stein» (1996), in effetti precisa che Gertrude Stein si può considerare alla base di una «reinvention of literary form», in stretta connessione, anticipandole,

con le teorie antipatriarcali di Julia Kristeva e con il pensiero poststrutturalista di Barthes, Derrida e Lacan.¹⁸

Si potrebbe continuare con una serie di riferimenti e citazioni *ad libitum*; ma, come già detto, gli studi steiniani sono oggi così avanzati che richiederebbero un testo apposito. Qui vorremmo solo aggiungere che Gertrude Stein (1874-1946), figura di imponente statura, dal sentire e sapore isolati nel bel mezzo del suo ricco *bouillion de culture*, era – nella Parigi delle avanguardie storiche e della corrente dei vari modernismi – sempre al centro dei circoli letterari, seppure sempre ai margini della letteratura ufficiale, con una sorta di “tripla marginalità”, come drammaticamente a ragione ebbe a dire il critico Charles Bernstein (1994): «Jewish, woman, lesbian» (Ebreo, donna, lesbica); «una vita trascorsa a perseguire un programma di sperimentazione letteraria che fu alla base della marginalità ma anche della rivendicazione di una centralità»;¹⁹ «precoce e spesso solitaria decostruzionista *ante litteram*»;²⁰ autrice autarchica, eccentrica, che, con le sue orchestrazioni e ingegnosità linguistiche, ha inconsapevolmente creato una scuola: «magnetica e imperiosa, polemica e limpidamente arrogante, Stein influenzò tutti con energia, specie coloro con cui veniva a contatto».²¹ Gertrude Stein è tutto questo, ma anche molto di più; ritratta dai suoi amici artisti come santona, guru (Picabia), geisha (Djuna Barnes), imperatore romano (così la definiva Picasso), divinità azteca o buddista, oggetto di ritratti pittorici, ma anche musicali, «immensa cariatide bisessuale»,²² «con il piglio di un re. Attenzione, non regina», come ci avvisa Dacia Maraini,²³ oggi è per noi, per chi ama la sperimentazione, soprattutto, «The Mother of Us All».

La grande madre?

In una raccolta definitiva – *Last Operas and Plays* (1949)²⁴ – che presenta i testi teatrali di Stein, ci si aspetterebbe di incontrare dei personaggi; infatti ci sono; ed essi compaiono, agiscono, si comportano e si chiamano come la sua creatrice idiosincriticamente meglio ritiene; accade così che possiamo imbatterci in personaggi storici e pubblici realmente esistiti – che vanno dai già citati santi (Santa Teresa d’Avila, Sant’Ignazio di Loyola, Sant’Anna, Santa Cecilia, San Giuseppe, etc.) evocati da svariati periodi di tempo, agli eroi di tutti i giorni: amici ancora non o mai famosi, servitù, negozianti, passanti; ma accanto alle celebrità reali, presenti, passate e future – da Lord Byron a Charlie Chaplin, da Pablo Picasso a Virgil Thomson, da Dashiell Hammett a Susan

B. Anthony (è lei, infatti, l'eroina della lotta per i diritti civili, capostipite del femminismo americano, «La madre di tutti noi», qui presente nell'omonimo dramma che, uscito postumo, fu l'ultimo lavoro teatrale di Stein) – troviamo le varie Hélène, Janet, Mildred e Marguerite, i plurimi Ernest, Henry, George e così via, che sono puramente fittizi, anche se probabili figure umane. Nell'animato e popoloso inventario del reale costruito dalla nostra autrice, in questo senso veramente enciclopedico, non manca nessun elemento che possa essere a disposizione dell'esistente; non solo oggetti e azioni, e loro raffigurazioni spinte allo stremo della rarefazione del senso e della comprensibilità letterale (si veda *Tender Buttons*, del 1914, come un esempio per tutti), ma anche agenti, attori, ritratti in modo totalmente non referenziale, che si immergono a tutto tondo nella splendida euforia che la vita sa costruire intorno a se stessa, come sembra volerci indicare Stein. Non dovrebbe quindi suscitare perplessità o sdegno il fatto che il sipario parli di sé o che un atto teatrale faccia dei commenti sugli altri atti, come più avanti mostreremo in «Listen To Me» (Ascoltami) (1936), o che le norme di regia possano diventare parte integrante del testo pronunciato dall'attore – come in «They Must. Be Wedded. To Their Wife» (Loro. Si devono. Sposare. Con la moglie, 1931); tutto si mescola gioiosamente nella mente che prima accoglie e poi seleziona la propria esperienza, ivi compresi l'ebbrezza di un conio, un neologismo, una combinazione di elementi senza precedenti (siano essi anche i morfemi, e certamente le parole intere): può scaturire un guizzo dell'anima, un moto e motto di spirito, dall'alchimia verbale procurata da due elementi verbali fino a quel punto mai accostati. Stein produce e genera, partorisce meraviglie linguistiche, creature dalla testa d'Idra, arabe fenicie, sfingi, salomoniche e cabalistiche presenze; inquietanti e disturbanti, sollecitanti per questo; quindi, accanto al santo vero, quello inventato: Santa Sistemazione, San Piano, San Paolo Prensile, San Chavez (quest'ultimo particolarmente insidioso perché con un nome plausibile, ma inesistente nell'agiografia); e accanto al personaggio noto, del presente o del passato, quell'infinito stuolo da gineceo ermafrodita indichiaratamente e indifferentemente omo o eterosessuale, fatto di amiche e amici scrittori, intellettuali in visita al suo salotto, o alla villa di campagna in affitto per anni, vicini di casa, ospiti stranieri, con cui amava intrattenersi; le persone incontrate a Mallorca e Barcellona possono allora essere unite, nella sua composizione, agli abitanti di Belley o a quelli di Fiesole; i palchi di Parigi e New York possono entrambi offrire il podio e il pub-

blico per le sue opere; i protagonisti che popolano «A Manoir» (Un Maniero) del 1932 possono o non possono essersi incontrati con uno dei circa cinquecento protagonisti (protagonisti si fa per dire, infatti ognuno pronuncia una sola battuta) di «Short Sentences» (Frase brevi)²⁵ dello stesso anno, ma ciò è irrilevante; perché diverse sono la loro tessitura teatrale e la loro intenzione: in «Byron A Play» (Byron un'opera), del 1933, per i tre quarti dell'opera non si va oltre l'Atto I, ovvero è un continuo usare lo stesso "atto primo" per denominare le diverse o quantomeno separate sequenze di un'azione drammatica che, comunque, non c'è. In «An Exercise in Analysis» (Un esercizio in analisi, 1917) (vedi p. 29 di questa edizione) l'Atto II, di una sola riga, parla e sembra essere consapevole della sua atipica brevità:

Atto II

Gli atti sono più lunghi.

Giacché «a play is not to tell a story», l'opera teatrale non deve raccontare una storia [come si leggerà nel fondamentale saggio «Plays» (Drammi, 1935), incluso nella presente raccolta], bensì riproporre «the essence of what happens»,²⁶ l'essenza di quanto accade; così forse si allerta maggiormente l'attenzione del lettore inserendo il testo in una struttura portante decostruita: l'infinita serie di scene e atti indicati con la medesima numerazione forse può sollecitare più di un regolare e convenzionale snocciolamento numerico; Gertrude Stein vuole includere, raccogliere, restituire la realtà che la circonda, filtrandola attraverso la decostruzione di ogni norma precedentemente ereditata, ma anche rendere consapevoli dell'operazione di registrazione della realtà nella mente (memore degli esperimenti di psicologia che aveva effettuato ad Harvard già a partire dal 1896-98) attraverso la sua particolare tecnica di *process writing* – principalmente insita nell'uso dell'*ing form*, nell'*incremental repetition*, o ripetizione combinatoria. Stein genera da sé atti, scene, sipari che, forti dell'esperienza del ricettore, possono essi stessi diventare personaggi; dall'apparato del repertorio lessicale metateatrale stesso, e dalla violazione delle consuete norme di unità e di tempo, la demiurgica autrice fa scaturire portentosamente un universo teatrale che – da inerme, poi reso verbalmente tangibile attraverso la sua idiosincratia compositiva – autocontempla la propria animazione; sicché sono gli atti stessi, talvolta, a commentare sull'azione drammatica di cui sarebbero struttura, contenente e

non contenuto; questa è un'operazione tipica in Stein, che anticipa la postmoderna decostruzione e dissoluzione del significato inteso come prodotto gerarchico articolato in significato/significante; come dirà in «A Curtain Raiser» (opera che appartiene alla precedente raccolta *Geography and Plays* uscita nel 1922), «[f]eci quest'ultimo perché volevo ancora una volta dire ciò che si poteva dire se uno di fatto non diceva niente». ²⁷ Con naturalezza, nell'universo steiniano i personaggi non solo possono essere persone, note o sconosciute, realmente esistite o inventate, ma anche slittare l'una sull'altro, con identità sovrapposte, multiple o divise; possono essere non più se stessi, ma qualcun altro, nel corso dell'opera, e mettere in dubbio la propria somiglianza con quello che si suppone fossero stati fino ad allora, come avviene in «A Play Called Not and Now» (Un dramma intitolato non e ora) del 1936, dove «[n]el bel mezzo di tutto ciò ci fu un'interruzione quello che sembrava Dashiell Hammett disse che l'aveva visto vedere che quello che sembrava Picasso sembrava Picasso [...] Quello che sembrava Picasso sembrò lui come Picasso sembrava ora o sembrò come Picasso sembrava quando era sembrato come lui?»; sempre nello stesso dramma, che è un infittimento parossistico di ripetizioni con varie combinazioni e incastri verbali – nello smontamento analitico e capillare della sintassi, e quasi della morfologia, che Stein sempre opera – fino allo stremo (il lettore stesso potrà provarne l'esperienza), allineati accanto a celebrità troveremo i passanti: «Un misterioso assemblaggio di donne. / Tre ragazzi che sembrano uomini. / Il misterioso assemblaggio di donne non sembrava Gertrude Atherton e Anita Loos Lady Diana Grey Katharine Cornell e Daisy Fellowes, non sembravano affatto loro, proprio no, non sembravano un misterioso assemblaggio di donne, loro erano un misterioso assemblaggio di donne e tutte loro erano nei loro abiti consueti e sedute su sedie sotto un bersò nei giardini di Luxembourg, non c'erano uomini o bambini con loro e cosa facevano, parlavano non tanto ma un po'. Non erano affatto come Anita Loos e Lady Diana Grey e Gertrude Atherton e Katharine Cornell e Daisy Fellowes non una di loro era come chiunque di loro ma era un misterioso assemblaggio di donne». Con una simile operazione di omologazione del campionario umano, applicata indistintamente e democraticamente a tutti gli esseri che compaiano nel suo repertorio teatrale – Stein, l'assolutista e autarchica *dea ex machina*, si concede questa semidivina prerogativa con sistematicità –, troviamo che in «Dottor Faust, luce alle luci» l'eroina femminile possa dichiarare «I am Marguerite Ida and Helena Anna-

bel». Si sovrappongono in una sola *dramatis persona* più personaggi, reali o fittizi. Quest'operazione di dissimulazione, di sviamento referenziale, di geminazione dell'impossibile, attivata in Stein anche sul genere narrativo (basti pensare alla già citata *Ida*, dove la protagonista, annoiata dal suo essere sempre e solo una, fa spuntare da lei stessa una gemella, una copia, una replica che la fa diventare Ida-Ida, e poi, nella sua versione da star di Hollywood, anche Winnie),²⁸ noi la riteniamo una prerogativa esclusiva della "grande madre": «ladies there is no neutral position for us to assume» (signore non esiste nessuna posizione neutrale che possiamo assumere), si dice in «The Mother of Us All»: prendere posizione sulla creazione e sul principio generatore di novità che in lei è insito è una delle prime azioni che a una donna-madre compete.

Nel nome di

A Gertrude Stein non piacevano i nomi. Intendiamo, i nomi comuni appartenenti alla categoria "parte del discorso" secondo la grammatica normativa, ovvero i sostantivi, astratti e/o concreti. Ben presto nella sua scrittura sostituisce quasi del tutto ad essi la forma progressiva del verbo, creando la sua peculiare sovrapposizione di nominalizzazione e verbalizzazione, così massicciamente e sistematicamente usata nella lingua inglese soltanto da lei. Forse è proprio in questo cambiamento di funzione della categoria grammaticale che risiede la grande innovazione di "Melanctha" (una delle *Tre esistenze*, del 1909), insieme all'espedito della ripetizione e insistenza, ben noto stilema steiniano. Sicuramente, per quanto riguarda lo smontamento della categoria "nomi", abbiamo prova di sistematicità in *Teneri Bottoni*: i suoi «Oggetti», «Cibo» e «Stanze» sicuramente non forniscono un elenco di sostantivi, tranne che nel titolo di ogni relativo brano,²⁹ ma piuttosto il suo peculiare inventario del reale. Tuttavia, dopo il grande successo dell'*Autobiografia di Alice B. Toklas*, e la sua *tournee* americana con il ciclo di sei conferenze, quando è finalmente una celebrità e diventa profeta in patria, Stein fornisce la teorizzazione esplicita della sua "grammatica" in «Poetry and Grammar»³⁰ (Grammatica e poesia): «A noun is a name of anything, why after a thing is named write about it. A name is adequate or it is not. If it is adequate why go on calling it, if it is not then calling it by its name does no good»³¹ (Un sostantivo è un nome di qualunque cosa, perché dopo che una cosa è nominata scrivere

a suo proposito? Un nome è adeguato o non lo è. Se è adeguato allora perché continuare a chiamarla la cosa, se non lo è allora chiamarla col suo nome non serve a nulla); prosegue Stein dicendo: «a noun is a name of a thing», «di una cosa il nome è tale», e attraverso questo si deve portare ciò che è “inside” all’esterno; se si continua a chiamare quella cosa con lo stesso nome, sempre, quasi automaticamente quell’“inside” della cosa comincia a perdersi nella parola che la rappresenta, e a poco a poco la parola perde la sostanza della cosa stessa. È un ragionamento chiarissimo: se vogliamo mantenere nel contatto con la cosa che la parola rappresenta quell’intensità d’emozione che si ha quando si è innamorati – e lo scrittore deve sempre avere questo sentimento – allora bisogna operare nella parola un’attività di smontamento simile a quella che si attua quando a scuola si faceva il “diagramming sentences” (scomposizione delle frasi), dice Stein, «which is very exciting» (il che è molto eccitante), aggiunge, «completely exciting and completely completing» (completamente eccitante e completamente completante); conclude quindi il paragrafo in «Poetry and Grammar» dicendo: «I like the feeling the everlasting feeling of sentences as they diagram themselves» (Adoro quella sensazione, quel sentimento durevole lasciato dalle frasi intanto che si autoscompongono);³² «In that way one is completely possessing something and incidentally one’s self» (In questo modo si diventa padroni della cosa e di se stessi). Il saggio/conferenza continua affrontando le altre categorie grammaticali, come il verbo, l’avverbio, l’articolo e così via; se lo citiamo è per assicurare il lettore che quando Stein viola la grammatica lo fa nel pieno rispetto della sua esistenza; non è mai casuale e non c’è mai un “errore” non voluto – infatti non si tratta di errori ma di differenze; quando negli anni 1910-20, periodo in cui regolarmente veniva rifiutata dagli editori, fossero essi di Parigi o New York o Londra (e Gertrude annotava con pignoleria tutti i suoi fallimenti in un quadernetto) – qualcuno poteva rispondere commentando come il suo modo di scrivere fosse “sgrammaticato”: non si poteva essere più lontani dalla verità, tutto era sovvertito con piena consapevolezza della violazione e con intento programmatico. Per arrivare infine al simpatico e citatissimo pronunciamento in *How to Write* (1931) dove «grammar little by little is not a thing [...] forget grammar and think about potatoes» (la grammatica un po’ alla volta scompare [...] lascia stare la grammatica e pensa alle patate).

Lo stesso intento di rinnovamento decostruttivo lo si può rinvenire a proposito dei generi letterari canonicamente configurati. Il saggio

«Plays», già citato, può fornire tutti i chiarimenti del caso riguardanti il genere teatrale. Tuttavia, all'interno del *corpus* steiniano, i reciproci rimandi tra un'opera e l'altra, tra un genere e l'altro, sono quasi sempre circolari e talvolta speculari; se pensiamo al primo "oggetto" di *Teneri Bottoni*, intitolato «Una caraffa, cioè un vetro cieco», troviamo anche una possibile definizione del teatro: «a spectacle and nothing strange» (uno spettacolo e niente di strano), «an arrangement in a system to pointing», (un arrangiamento in un sistema volto a indicare), «the difference is spreading» (la differenza s'espande). Lo spettacolo, ovvero la lente ("spectacle"), serve a vedere meglio, a mostrare quello che è; non deve essere niente di speciale, solo una differenza che si mostra e rifrange, attraverso la focalizzazione dello stesso oggetto visto da altri occhi, tanti potenziali punti di vista diversi che guardano da multiple prospettive. Tutto può diventare oggetto di spettacolo, purché qualcosa veramente avvenga, da qualche parte; nella mente delle persone *in primis*. Se qualcosa succede e scegliamo di notarlo, di esserne consapevoli, allora questo è sufficiente garanzia perché ci sia uno "spectacle", una lente per vedere, uno spettacolo da godere: e «something is always happening», per Gertrude Stein, purché lo si noti. Questo qualcosa che avviene sempre non deve essere descritto, come un oggetto non deve essere chiamato solo col suo nome consueto; «già dal primo dramma, «What Happened», Stein aveva deciso che un dramma non doveva raccontare una storia: quello che accadeva era sufficiente per costituire l'esperienza teatrale di per sé. La creazione di un'esperienza era più importante della rappresentazione di un evento [...] Stein aveva già eliminato i nomi in *Tender Buttons* [...] L'intelligenza che percepisce e coglie ha preso il sopravvento sull'oggetto d'arte, l'osservatore e l'oggetto d'arte sono diventati interdipendenti, rendendo l'arte e la vita inseparabili [...] il teatro virtuale di Stein ha eliminato l'aneddoto, e il teatro diventa un'esperienza della mente»,³³ precisa Bonnie Marranca.

Se Stein non amava i nomi comuni, non lo stesso si può dire dei nomi propri, che invece adorava e su cui giocava con estremo piacere: l'apice di ciò, a nostro avviso, viene raggiunto proprio in «Short Sentences» (in italiano qui tradotto, come già detto, con «Frase brevi»: non brevi, ma brevissime, non più di mezza riga di battuta per ogni personaggio) dove Stein costruisce un livello discorsivo anche con i nomi e i cognomi, fatto che si presta assai bene nella lingua inglese caratterizzata dai cognomi-sostantivi: dando una veloce scorsa a qualcuno dei quasi cinquecento cognomi/personaggi, emerge con diver-

timento una serie di domande che deve la sua realizzazione proprio al gioco decostruttivo del nome applicato al cognome: deve Andrew Garden collegarsi ad Angela Gardener? Può Adam Beach ritenersi un parente di Jeffrey Sands? E Janet Painleve è una fornaia francese? Warren Winship un vincitore assoluto? Emanuel Winter un tipo meteoropatico? O Marguerite Lamb una signora docile, cugina di John Goat, sorella di Arthur Lamb? E Arthur Bird è forse un ornitologo? Arthur Nobel un vincitore del Premio? Wilton Friend un grande amico? Che dire poi della sfilza di personaggi che hanno “May” per nome, “May” per cognome, “May” come mese preferito (anche di Stein, essendo Alice nata in quel mese) e “may” come verbo modale espressione di possibilità? Tutto è unito nel testo, senza gerarchie, tutto fuso, e con le funzioni intenzionalmente mescolate. Tutto ci risveglia a nuova lingua. Precisa Dydo: «both the names and the phrases of the play are replete with Mays, Marys, and may’s [...] In the manuscript, every May or Mary and every auxiliary verb “may” is underlined in Toklas’ indelible purple pencil». ³⁴ Tuttavia, non sempre i personaggi hanno nomi propri; a volte sono anche loro indefiniti: come avviene, secondo G. Morelli, in «Quattro santi in tre atti», dove si verifica, a un certo punto, «perdita totale della identificazione dei personaggi», ³⁵ oppure come appare in «Listen To Me» (Ascoltami, 1936):

Primo personaggio.	Alcuni contano otto tutti i giorni.
Secondo personaggio.	Nessuno nega che la terra sia coperta di gente e poiché non c’è gente eccetto su questa terra la gente è la gente.
Terzo personaggio.	E che mi dici del contare.
Tutti i personaggi.	Cosa si fa quando non si fa quel che si fa. Né Sweet William né Lillian si sono perduti.
Tutti insieme.	Come possono perdersi se tutta la terra è coperta di gente.
Sweet William e Lillian.	Di gente.
Tutti insieme tutti i personaggi tutti insieme.	Tutta la terra è coperta di gente e così nessuno si perde perché come tutta la terra è coperta di gente la gente è la gente.

Se nessuno si perde perché la gente è la gente, la gente è tanta e copre tutta la terra, è probabile che il lettore, invece, si sia perso; ma prontamente interviene Stein a dargli una boccata d’ossigeno:

Tre personaggi.

Ci sono sempre più di tre personaggi perché l'aria è dove.

Adesso ti chiedo se mi ascolti tu dici che aria è lì.

E così non più tre personaggi ma tutti quelli che son lì dicono così.

Ascoltami

[...]

Se tre personaggi sono nel dramma sono d'intralcio questo c'inganna.

Più di quattro personaggi non vanno mai via. [...]

Il quarto personaggio. Dopo tutto si divertirono³⁶

Anche Stein si diverte nell'inventarli e nell'immaginarli come un rompicapo per l'eventuale lettore che si sente, con tutta probabilità, amabilmente abbindolato; in questo piccolo dramma davvero ci troviamo di fronte ai *pirouetting signifiers* di Derrida; per dirla con Dinnah Pladott, «tutto diventa la rappresentazione di qualcos'altro [...] dando una dimostrazione dell'instabilità dei punti fermi del teatro e di qualunque divisione categorica». ³⁷ Più avanti nel testo avremo il Sipario come personaggio, come già accennato; l'Atto V diventa anche esso personaggio, uscendo dai ranghi di metalinguaggio, dicendo «I had a triumph» (nel senso letterale che è riuscito da Atto a diventare Personaggio); ma anche gli altri Atti gli si stringono attorno, chiamandolo «dear Act five» e dicendo al pubblico «Act V can never go away»; infatti, come un attore che ha tanti *encores*, Atto V ritorna sul palcoscenico di continuo fino a che «The Characters and the Acts All-in-One» (I Personaggi e gli Atti-Tutt'-Uno) dicono: «Non c'è più uno e nessuno».

Con un'evocazione shakespeariana, qualche voce all'interno del dramma «Ascoltami» aveva chiesto: «Sa mica qualcuno per certo quanti personaggi sono. / Questo è il problema».

Primo personaggio.

Posso contarli.

Secondo personaggio.

Contali.

Terzo personaggio.

Li conto

Quarto personaggio.

Non serve a nulla contarli

Quinto personaggio.

Quel che ti serve di fare è contarli

Sipario.

Contare ovvero raccontare

Abbiamo effettivamente contato i personaggi di «Frase brevi», ma poi abbiamo dimenticato il numero; abbiamo provato a contare i santi, e fin qui siamo riusciti; abbiamo tentato il calcolo delle volte in cui il

nome di Picasso viene di fatto menzionato in «Un dramma intitolato non e ora», ma abbiamo perso il conto alla quinta pagina. Non solo i personaggi di Gertrude Stein mettono numericamente in difficoltà il lettore, ma spesso risultano «unaware» (inconsapevoli) e «confused», come sostiene Salvatore Marano,³⁸ anche al loro interno; eppure insistono nel voler contare, e con i numeri, anche raccontare se stessi:

Il primo personaggio. Non ho mai pensato di raccontare.
 Il primo personaggio. No non ho mai pensato di raccontare
 Il primo personaggio. Non ho mai pensato di raccontare qualcosa.
 Il primo personaggio. No non ho mai pensato di raccontare qualcosa.³⁹

In una tipica sequenza di *incremental repetition*, spesso paragonata alla tecnica cubista – anche se a nostro avviso la ripetizione di Stein va intesa in senso temporale e non spaziale – vediamo comporsi l'affermazione completa; quando si giustappone Stein ai *rappers* forse si usa un termine di paragone, proiettivo, più appropriato a quel particolare lavoro sulle sillabe – che anche Charles Olson, nel suo *Projective Verse* del 1950, fatta sua la lezione poundiana, esprime con decisione: è la sillaba quella che conta, quindi contare le sillabe. Mai come in una raccolta di drammi teatrali, di cui alcuni “melodrammi” postmoderni (ci riferiamo in particolare a «Four Saints in Three Acts» e «The Mother of Us All», entrambi musicati da Virgil Thomson, rispettivamente nel 1927 e 1946), la sillaba diventava il perno della composizione; se mai ci fosse bisogno di confermare la predilezione di Stein per le parole monosillabiche, si potrebbe ricorrere senza indugio ad «Ascoltami», di nuovo:

[...] vorrei che le parole di una sillaba fossero baldanzose quanto annose.
 Racconterò in parole di una sillaba tutto ciò c'è fin qui e già mi va si sa.
 E così non ci fu sipario.
 Sipario è una parola di tre sillabe. [...]
 Sweet William preparava verdura. Sweet William preparava pozzanghere. Verdure tre sillabe.
 Pozzanghere quattro
 Sweet William preparava quel che egli aveva. Aveva tre sillabe
 Egli due sillabe Che una sillaba
 Preparava. Quattro Sillabe
 Sweet William preparava verdure e fontane e ammirava quel che faceva.
 Sweet William continuava a preparare verdure e fontane e continuava a ammirare quel che faceva.

Sweet William aveva il suo genio. Sweet William aveva le sue sillabe
 [...]

 Cascade Tre sillabe fanno due sillabe e una sillaba E così Sweet William
 capitò d'averci a che fare. Fare due sillabe
 Capitò tre sillabe che una sillaba
 a una sillaba⁴⁰

Anche i numeri, oltre alle sillabe, vengono esplicitati, creando confusione aritmetica, ma chiarezza in quanto ai personaggi:

Tre e due non fa cinque perché cinque è un numero che loro non usano di conseguenza tre e due fa sei.⁴¹

E se è vero che «Cinque personaggi. Ricorda che non sono mai», in «Atto V / Tutti i personaggi sono nell'atto Cinque. / È interessante se è vero che tutti i personaggi sono nell'atto cinque». («Ascoltami», p. 343). Seguita il pezzo con i multipli di cinque: dieci, quindici, etc., in quanto a numero di personaggi; ma riguardo alla capacità di contare/raccontare, il cinque è bandito: «È davvero incantevole che tutta la terra sia coperta di gente e tutti contano e nessuno sa contare cinque. sanno contare due e tre e quattro e sei e sette ma non cinque e otto non per davvero cinque» («Ascoltami», p. 325)

Altrove, come ad esempio in «Quattro santi in tre atti», i numeri magici sono prevalentemente pari; 2, 4, 10; infatti anche i dichiarati "tre" atti diventano in realtà "quattro"; le Sante Terese sono due; e i personaggi che nella versione teatrale vengono aggiunti sono due: "compère" (Virgil Thomson) e "commère" (Gertrude Stein).

Si comprende bene, già da questi fugaci accenni, come l'enfasi per Stein non sia nella parte narrativa o aneddotica, bensì in quella legata ai battiti cardiaci, intendo dire legati all'emozione. È prevalentemente un fatto ritmico – non musicale, ma aritmetico – se a teatro si crea sempre "a certain nervousness", un certo nervosismo: questo, secondo Stein, è dovuto al "different tempo", (ritmo differente), tra ciò che avviene da una parte e dall'altra del sipario. Come se si trattasse di uno spartiacque esistenziale, ciò che succede al di qua del sipario non va d'accordo con quel che succede al di là: c'è sempre asincronia, che suscita nervosismo e non emozione. Si tratta di un ritmo differente, lo stesso che aveva fatto fallire la relazione amorosa tra Jeff e Melanctha in *Tre esistenze*.

Dalla forma teatrale, quindi, Stein vuole bandire l'aritmia tra attori e spettatori provocata dalla fisicità degli oggetti e dall'ingerenza della

storia che ingombrano il ritmo dell'emozione con un tempo imposto; Stein propone di suscitare un vissuto mentale *ex-novo*, primigenio, *hic et nunc*, irripetibile. Non ci meraviglia quindi che solo tre dei suoi circa ottanta drammi siano mai stati messi in scena, visto l'intento d'astrazione. Essi piuttosto sono trionfi linguistici. Suggestisce Rebecca Scherr che Stein «credeva che il ritmo e la pulsazione della lingua potessero assai fedelmente trascrivere il suo mondo, perché per Stein la lingua in sé e per sé aveva una materialità, tangibile e presente proprio come quella di un corpo o di un oggetto. Per Stein, la lingua non serve soltanto per rappresentare e mediare la realtà, ma per sostanziarla: essa è un'entità che si può toccare, sentire, modellare, animare, incontrare [...] la lingua è una "cosa" che si può afferrare. La sua fede nella materialità della lingua, ovvero, la "cosità" che a essa pertiene, la indusse a usare le parole per riprodurre quello che i corpi e gli oggetti sentono, arrivando all'essenza di quanto fanno e sono. In questo modo Stein era molto coinvolta dalla qualità tattile della lingua, dal suo ordito, e dalla sua estrinsecazione di "tangibilità".»⁴² È attraverso questo tragitto speculativo che Stein arriva a "carezzare" la rosa che poi divenne, messa in circolo, il suo logo e slogan ancora oggi in uso, la rosa più rossa della letteratura in lingua inglese. Anche per questa ragione, la ripetizione linguistica diventa un motivo costitutivo della sua forma letteraria: la ripetizione è l'innamoramento per la parola; e persino nel teatro il "loving repeating" va a costituire il tessuto drammatico.

Loving repeating

«Loving repeating», tratto da un passo di *The Making of Americans* (1925), è anche titolo di un'opera teatrale messa in scena dal regista Frank Galati, con la musica di Stephen Flaherty e la coreografia di Liza Gennaro, rappresentata a Chicago nel febbraio del 2006: un'utilizzazione del testo steiniano attraverso una produzione altamente multimediale e tecnologica; successivamente ne è stata fatta una pubblicazione dal titolo omonimo, per i tipi della Northwestern University Press, uscita nel 2009.⁴³ Quest'opera trae spunto dalla vita di Gertrude Stein che si racconta, e l'azione si dipana dai suoi testi; è forse questo il segno che anche nel testo concepito come non drammatico, per la sua particolare procedura di composizione – quel *process writing* di cui abbiamo accennato prima –, la tensione dinamica percorre le righe e le parole? Quell'*enactment* (recitazione in diretta), che è statutaria condizione del

teatro, forse che ogni testo di Stein ce l'ha, proprio perché così ostico, così difficile da decodificare? La risposta è sì, naturalmente. Ed è nella ripetizione che gran parte dello svolgimento temporale, anche in senso fisico, ha luogo. Possiamo estrapolare un breve frammento da *The Making of Americans* che traccia il senso della ripetizione così come esperita da Stein: «Always repeating is all of living, everything that is being is always repeating, more and more listening to repeating gives to me completed understanding. [...] Loving repeating is one way of living». (Ripetere in continuazione dà tutto della vita, tutto ciò che è esistente viene sempre ripetuto, ascoltare sempre di più il ripetere mi dà completa comprensione. [...] Amare la ripetizione è un modo di vivere.)

Da qui è facile arrivare a comprendere quanto Heidi R. Bean afferma: «Se le recenti produzioni teatrali e le pubblicazioni degli esperti possono offrire un'indicazione, a quanto pare i critici contemporanei e gli artisti teatrali amano la ripetizione che Gertrude Stein usa. Nel corso del XX secolo, artisti che vanno dal compositore Virgil Thomson al regista cinematografico Stan Brakhage, autori di teatro d'avanguardia che vanno da Julian Beck e Judith Malina alla poetessa e scrittrice per il teatro appartenente al gruppo "Language" Leslie Scalapino hanno indicato Stein come loro diretta ispirazione. Ma negli anni più recenti, il lavoro di Stein ha esercitato una particolare influenza nell'ambito teatrale, dando adito a una varietà di nuovi adattamenti e produzioni a lei ispirati, compresi, negli ultimi cinque anni, *Hashirigaki* di Heiner Goebbels (2000), *The Making of Americans, Part I: The Silent Scream of Martha Hersland*, messo in atto dal Gertrude Stein Repertory Theater (2002), *House/Lights*, del Wooster Group (1998, ripreso nel 2005) e *Loving Repeating*, adattato e diretto da Frank Galati con la musica di Stephen Flaherty (2006)».⁴⁴

Ci si chiede allora: cosa c'è nel testo steiniano che lo rende così gradito ai nuovi gruppi teatrali? E inoltre: perché il teatro vero e proprio che Stein ha scritto non è facilmente rappresentato, tranne i già citati macromelodrammi «Quattro Santi», «Dottor Faust» e «La madre di tutti noi»?

Intanto che la ricerca su Stein è diventata una sorta di industria a sé stante, evidenziata negli ultimi cinque anni da non meno di venticinque libri, cinquanta articoli scientifici e ventisette dissertazioni di dottorato vertenti, tutte o in parte, sulla figura di Stein, si nota che la maggior parte di questi lavori, specialmente quelli pubblicati negli ultimi tre anni,

esaminano Stein attraverso la lente dei *cultural studies*, attraverso tematiche che vanno dal rapporto di Stein con la scienza alla sua celebrità letteraria. Ciò che questi lavori di diversa ispirazione condividono, da un punto di vista sia critico che creativo, è l'interesse, in senso lato, per la performance intesa in un'ottica interdisciplinare come ciò *che fa* più che ciò che è. Gli scritti di Stein, specialmente quelli che hanno a che vedere, implicitamente o esplicitamente, con l'identità, non solo rispecchiano le tendenze contemporanee della rappresentazione teatrale, ma anche, nel loro interrogarsi sulla ripetizione dell'essere, prefigurano odierne nozioni di performatività sociale, rendendo Stein particolarmente intrigante per studiosi di letterature contemporanee e artisti di teatro, in modo simile.⁴⁵

La studiosa, nello stabilire un nesso tra gli scritti di Stein e la performance teatrale attuale, trova anche un aggancio con la realtà sociale contemporanea. La grande rivincita di Stein?

A tal riguardo, certamente stimolante è la lettura che dell'opera «Quattro santi in tre atti» fornisce Jean E. Mills in *Gertrude Stein, The Great Great MF of Rap?: Four Saints in Three Acts and the Hip Hop/Rap/Spoken Word Aesthetic*.⁴⁶ Già John Cage aveva individuato in Stein, per la sua caratteristica assenza di trama e sequenzialità narrativa, la presenza di tre elementi portanti dell'*hip hop*: l'oralità del testo, la non consequenzialità logica e l'esaltazione del significante. Tuttavia, lo studio di Mills traccia con attenzione il collegamento che esiste tra la tradizione culturale afroamericana, l'estetica dell'*hip hop*, la contemporanea cultura orale e la nostra autrice; inoltre Mills rinviene nell'opera di Stein, per suoni, ritmi e cadenze, una valenza peculiarmente "americana" che fa convergere musica, poesia e performance attraverso la vocalità di cifra afroamericana.

Mills identifica proprio nella tecnica dello "spittin'" e "backspinin'" l'affiliazione della cultura *hip hop* con Stein (ancora una volta «La madre di tutti noi»?).

Il lettore di questo testo non si è ancora accostato all'esperienza del melodramma «Quattro santi in tre atti», probabilmente, né attraverso la lettura né la rappresentazione. È doveroso anticipare qualche notizia su un'opera che annovera una schiera di pubblicazioni specialistiche⁴⁷ e sollecita sempre nuovi approfondimenti, sia nella ricerca letteraria che teatrale, e che, aspetto di certo non trascurabile, riscosse da subito un enorme successo. Stein compose il "libretto" su proposta di Virgil Thomson, che aveva conosciuto il testo di Stein (precisamente

Tender Buttons) nei suoi anni di studio ad Harvard (come studentessa di Harvard era stata Gertrude Stein); nel 1926 Thomson a Parigi chiese di essere ricevuto nel suo salotto; apparentemente l'incontro andò bene, anche con il successivo beneplacito di Alice (che era l'esperta di musica); da qui nacque il sodalizio con Stein, che accettò di scrivere il libretto per un'opera sulla vita e la condizione degli artisti. Come si arrivò quindi ai santi in Spagna? Semplicemente perché, per Stein, la condizione degli artisti, totalmente dediti alla loro arte, corrispondeva in pieno alla vita dei santi, totalmente dediti alla religione; ovvero, stabilisce un nesso arte/religione. Secondo Steven Watson, «Stein riteneva che la purezza della devozione dell'artista nei confronti dell'arte riflettesse lo stato della vita religiosa, che il genio fosse analogo alla santità, e che gli artisti e gli scrittori esprimessero la spiritualità contemporanea» (Watson, 42).

Ricevuto il testo, Thomson compose una partitura tutt'altro che sperimentale, ma forse proprio questo giovò al successo; l'opera, completata nel 1928, venne rappresentata per la prima volta solo sei anni dopo, il 7 febbraio 1934, al Wadsworth Atheneum di Hartford, Connecticut; fu un successo immediato, di cui Stein poté godere solo qualche giorno dopo, precisamente il 20 febbraio, quando l'opera si spostò a Broadway: a New York fu rappresentata per sessanta volte in sei settimane, un record senza precedenti per quanto riguardava il melodramma. Cosa garantì tale successo? Tutto, si potrebbe rispondere: non c'era un elemento che non congiurasse a fare di quella produzione teatrale un'espressione di perfezione: oltre al testo di Stein e la musica di Thomson, c'erano la scenografia di Florine Stettheimer, la messa in scena di Maurice Grosser, che scelse un cast tutto di cantanti e artisti di colore, altro aspetto senza precedenti: Van Vechten ricorda che Thomson riteneva che solo i cantanti di colore possedessero quella dignità e postura, quelle voci calde e possenti che l'opera richiedeva e il testo di Stein esigeva. Era nel periodo di vita a Baltimore, della sua infanzia e prima adolescenza, che Stein era stata immersa nel *sound* di colore. La sua lingua, su cui s'erano poggiati già vari strati linguistici di altra provenienza (i primi anni a Vienna, poi a Parigi e Londra; le domestiche ungheresi e ceche; la madre Amelia che non possedeva un perfetto inglese; l'origine ebreo-tedesca dei genitori; le zie di Baltimore, e così via), la sua lingua, fatta di parole svincolate dal significato e dalla sintassi, con un forte ritmo interno, lingua che aveva studiato come *Normal Motor Automatism* e *Cultivated Motor Automatism*, negli

studi sperimentali svolti con l'amico Leon Solomons, sotto la guida di Hugo Münsterberg, mentre seguivano le lezioni di psicologia di William James, ad Harvard, la sua lingua, ricca, multistrato, aperta, si prestava bene a essere musicata, plasmandosi su passaggi anche estesi che spesso raggiungevano un *climax*; l'effetto di staccato, ad esempio, poteva essere reso con facilità dalle parole monosillabiche; così come la ripetizione poteva portare alla struttura a canone.

Ritornando quindi alla suggestiva tesi di Mills, sia lo "scratching", quella tecnica che si realizza quando la piastra viene mossa in modo che la puntina sul disco vada avanti e indietro sul microscolco, oppure il "backspinning", quando si manda indietro molto velocemente il disco, o il "sampling", la tecnica di citare brani o generi musicali incorporandoli nel pezzo che viene suonato, e così via, sono rinvenibili anche nella peculiare lingua che Stein usa: «Ovviamente, Gertrude Stein non poteva avvalersi della tecnologia dei rappers odierni, tuttavia raggiunge effetti simili in tutta l'opera «Quattro santi» attraverso l'uso delle parole e la loro collocazione in termini di spazio e tempo, simile al collage, allo scratch, alla citazione, al backspin dei *rappers* oggi.» (Mills, 3).

Appare straordinario come di una stessa unica opera si possano dire tante cose diverse, e apprezzarne aspetti così disparati. L'opera dei «Quattro santi in tre atti» è letteralmente una cattedrale del melodramma di magnificenza unica.

Tradurre Gertrude Stein, ovvero raccomandarsi ai santi

«Una persona merita di essere ascoltata al di là del suo immediato ambiente di provenienza solo nella misura in cui influenza la sua lingua», dice Schleiermacher: «qualunque testo verbale si spegne di necessità molto presto se può essere riprodotto da migliaia di organi in una forma che è sempre la stessa; può durare e resistere più a lungo solo quel testo che costituisca un elemento di novità nella vita della lingua stessa.» La dichiarazione, citata da Matthew Reynolds,⁴⁸ rivela che i testi i quali rappresentano maggiormente una sfida per il traduttore sono, secondo questa visione, quelli che maggiormente meriterebbero di essere tradotti. In tal caso, Reynolds sostiene, non solo si richiede tecnica, maestria e cultura, ma anche la capacità di essere sollecitati verso una vera e propria forma di creatività. È a questo proposito, probabilmente, che Benjamin parla di «metamorfosi» e «rinnovamento della vita», «continuità vitale» nel suo splendido «Il compito del traduttore» in *Angelus Novus*.

Che il traduttore sia anche uno scrittore viene oggi rivendicato con decisione – basti vedere la raccolta di saggi curata da Susan Bassnett e Peter Bush, dal titolo significativo *The Translator as Writer*,⁴⁹ tanto per citare uno dei tanti testi a disposizione a sostegno della tesi. Che la traduzione potesse e dovesse essere “re-writing” l’aveva già espresso André Levefere, il quale, insieme con Bassnett, ha contrassegnato la cosiddetta “cultural turn” per i *translation studies*.

Oggi il traduttore non è più considerato ancillare al testo, gregario al prefatore, secondario o innominato rispetto all’autore; sempre di più il traduttore viene citato, differenziato, vezzeggiato, vituperato, a seconda dei casi; tralasciando lo stuolo dei traduttori già famosi scrittori che traducevano spesso e volentieri per arrotondare, o per mettersi alla prova, e i luoghi comuni «solo un poeta può tradurre la poesia» (partendo forse dall’infelice assunto di Robert Frost «poetry is what is lost in translation» (la poesia è ciò che si perde nella traduzione); mettendo di sguincio nel novero della categoria anche quel proliferare di nuovi mestieri legati alla traduzione (doppiaggio, pubblicità, testi specialistici, etc.), rimane solitario e luminoso, messo in cima a una vetta, il traduttore letterario, colui che non si sporca le mani, in teoria. Ma con Stein, che diceva che la sua mente era chiara come il fango, le mani bisogna sporcarcele, e poi come; lei non dà tregua, ti tormenta, ti rimane dentro nelle orecchie, nei polpastrelli, nel respiro; e se si può credere a Carol Meier in «Translating as a body: meditations on mediation (Excerpts 19942004)»,⁵⁰ il corpo deve essere visto come un luogo o un partner attivo nella traduzione (quella che Douglas Robinson definisce “somaticized practice”); per Meier, il corpo richiede una nuova forma di rispetto; non più entità separata dal testo originale, un ricettacolo, ma un qualcosa di inseparabile dal testo. Bisognerebbe quindi parlare di “translating the body” (Meier, 138).

Forse Stein prefigurava questo, lei che in traduzione c’era sempre, vivendo a Parigi dal 1903 da cosiddetta “espatriata”; ma lei era sempre altrove: da bambina, abbiamo visto, in varie capitali; negli Stati Uniti, dall’est all’ovest; in Francia, al nord e al sud; Stein è errante. Anche noi erriamo, accanto a lei; in entrambi i sensi. E quando ci mettiamo seduti, pronti quasi come in preghiera, con l’animo assorto, ci sentiamo più suore che scrittori; proviamo nelle membra quel senso di spossamento, dopo le lunghe sessioni a cui ti costringe il suo testo (con lei non si può dire: «Traduco un’oretta e poi stacco»); lei ti richiede una giornata tutta per sé, almeno): spalle con spasmo, muscoli dolenti, tendini che si ten-

dono, polpastrelli in rincorsa, senso che vacilla, mente che distilla, scelta che oscilla, sudore che fa rumore, palpito del batticuore, battuta che si cancella, testa che s'arrovella, alta tensione per tutto il corpo, colpo d'inventiva, pronta l'invettiva, per l'autore, per il lettore, e il traduttore che da automatico diventa tutto cuore.

Stein, che gli editori evitavano e gli scrittori temevano, i traduttori l'adorano. Chi ha mai tradotto un testo come il suo, conosce la sequela. Chi ha paura di Gertrude Stein? Chi l'ama? Quale amo, quale aggancio, io rinuncio, viene spesso da dire. Ma poi la sua voce ti richiama: «Traduci l'autorità e non fare più errori di ieri», come in «Rooms» di *Tender Buttons*, dice. Naturalmente, l'autorità è la sua, ma anche la nostra, ché una volta depositata sulla pagina la nostra versione, imperiamo con le scelte verbali fatte.

Il travaglio del traduttore è migliore se viene condiviso. In questa edizione, i traduttori sono quattro, e gli stili si possono riconoscere tutti, nelle loro differenze; questo è un buon segno; altro buon segno è che, a parte la scrivente, sono tutti ben *under forty*, ovvero giovani; ed è stato un piacere leggere la loro lingua con un'età diversa.

Un'esperienza che ci piacerebbe ripetere. Fiorenzo Iuliano, Camilla Balsamo, Maria Rosa Piranio hanno tradotto prevalentemente senza l'aggiunta di note, ciò che Peeter Torop, partendo da Popovic', definisce metatesto 2 e che invece, d'altro canto, si può adorare, forse tenendo a mente quanto detto una volta da Vladimir Nabokov: «I want translations with copious footnotes, footnotes reaching up like skyscrapers to the top of this or that page so as to leave only the gleam of one textual line between commentary and eternity.»⁵¹ (Voglio delle traduzioni stracolme di note, note che vadano in alto come un grattacielo fino in cima a quella o questa pagina per lasciare solo un barlume di riga di testo tra il commentario e l'eternità.) Forse Nabokov apprezzerrebbe le ottanta note che sono state messe per chiosare la lettura dei «Quattro santi». In ogni caso, meglio "raccomandarsi ai santi", perché, come ci dice la "grande madre" ne «La madre di tutti noi»: «Life is strife, I was a martyr all my life» (e per la traduzione andate a p. 492).

Marina Morbiducci
Roma, maggio 2010

- 1 Gertrude Stein, «A Transatlantic Interview» (1946), in *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, a cura di R. B. Haas, Black Sparrow Press, Los Angeles 1971; edizione italiana presente in: Gertrude Stein, *Sono soldi i soldi?*, a cura di Barbara Lanati e Rossella Bernascone, Edizioni delle Donne, Milano 1981; le citazioni sono tratte dalle pp. 72-75.
- 2 Gertrude Stein, *Teneri Bottoni (Tender Buttons, 1914)*, a cura di M. Morbiducci e E. G. Lynch, introduzione di Nadia Fusini, Liberilibri, Macerata, 1989, prima edizione: «Al lettore di questo testo, tra i più difficili di Gertrude Stein, raccomando, prima che s'avvii nella lettura, la virtù della pazienza» (p. XVII).
- 3 Gertrude Stein, *La storia geografica dell'America (The Geographical History of America, 1936)*, a cura di Giulia Niccolai, La Tartaruga, Milano 1980: «Allora chiariamo immediatamente che non è certo quanto verrà detto in queste pagine introduttive che riuscirà a dissipare nel lettore il sospetto di venire turlupinato e preso in giro da un'autrice che quasi tutti concordano nel definire: impertinente, beffarda, insolente, autoritaria, testarda e, peggio ancora, anche insospettabilmente infantile e naïve. Addirittura buffa» (p. 5).
- 4 Gertrude Stein, *Conferenze americane (Lectures in America, 1935)*, a cura di Caterina Ricciardi e Grazia Trabattoni, Lucarini, Roma 1990: «Abituarsi a recuperare il senso "come senso del non-senso"», per dirla con Roland Barthes, può costituire la posta dell'intero gioco, perché, scrive ancora Barthes: «"Abolito il senso, tutto resta da fare, dal momento che il linguaggio continua". E il gioco continua. E questo è proprio il caso della scrittura di Gertrude Stein» (p. x).
- 5 Salvatore Marano, *American Games, Essays on Literature and Imagination*, Emme, Misterbianco, Catania 2000; nel capitolo 3, intitolato: «The Circle and the Spiral: Stein, Nichol, Atwood, and the Playful Dissolution of the Genre», avverte il lettore che: «Stein's discontinuous texts systematically ask the reader to break the impenetrable language barrier» (p. 57).
- 6 Giovanni Morelli, *Very Well Saints. A Sum of Deconstructions. Illazioni su Gertrude Stein e Virgil Thomson (Paris 1928)*, Olschki, Firenze 2000.
- 7 Barbara Lanati ha curato, tre le altre opere, l'edizione italiana di *The Making of Americans* (1925), tradotta col titolo *C'era una volta gli americani*, Einaudi, Torino 1969.
- 8 Di Marina Camboni, in particolare, segnaliamo la voce su "Gertrude Stein" nell'opera *I contemporanei: "Novecento Americano"*, vol. I, a cura di Elemire Zolla, Lucarini, Roma 1980; tra i vari saggi, ricordiamo «Il gioco della mente: linguaggio e metalinguaggio in Gertrude Stein», in *Angloamericana*, 5:22 (primavera 1984), pp. 5-34, Bulzoni, Roma 1984.
- 9 Raccomandiamo l'acutissimo testo critico di G. F. Mitrano: *Gertrude Stein: woman without qualities*, Ashgate, Aldershot 2005, segnalando in particolare il cap. 6: «From Song to Image: Four Saints in Three Acts», pp. 111-117 che offre una lettura sull'opera inclusa in questo volume.
- 10 Catharine R. Stimpson rappresenta un'autorità critica nel campo degli studi steiniani; in questo caso ci si riferisce al suo articolo «Positioning Stein», in *Novel. A Forum on Fiction*, 1994, pp. 319-321.
- 11 Cfr. Jean E. Mills in *Gertrude Stein, The Great Great Grand MF of Rap?: Four Saints in Three Acts and the Hip Hop/Rap/Spoken Word Aesthetic*, in «Americana: The Journal of American Popular Culture (1900 present)», Spring 2003, Volume 2, Issue 1, pp. 1-12.
- 12 Brian Reed ha trascritto un audio file che si può trovare nel sito <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Stein.html>> e di cui riporta un brano presente nel suo saggio «Now Not Now: Gertrude Stein Speaks», ESC, 33.4 (December 2007), pp. 103-113. Ne riproduciamo un breve estratto che ci sembra esemplificativo del connubio piacere/comprendimento (*enjoyment/understanding*): «Look here. Being intelligible is not what it seems. You mean by understanding that you can talk about it in the way that you have a habit of talking, putting it in other words. But I mean by understanding enjoyment. If you enjoy you understand it. And lots of people have enjoyed it so

- lots of people have understood it [...] But after all you must enjoy my writing and if you enjoy it you understand it. If you do not enjoy it why do you make a fuss about it. There is the real answer». Traduzione: «Allora è così. Essere comprensibili non è come sembra. Per comprensione si intende ciò di cui si può parlare nel modo consueto in cui uno in genere si esprime, in poche parole [...] Però in fin dei conti i miei testi debbono procurare piacere e se ti divertono allora li capisci. Se non ti danno piacere allora perché agitarsi tanto. Questa è la verità».
- 13 Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), Harmondsworth, Middx., Penguin, 1966, p. 9, (traduzione nostra).
 - 14 Barbara Will, *Gertrude Stein, Modernism, and the Problem of "Genius"*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000, p. 31.
 - 15 B. L. Reid, *Art By Subtraction. A Dissenting Opinion of Gertrude Stein*, University of Oklahoma Press, Norman, 1958.
 - 16 Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography* (1937), edizione italiana a cura di Fernanda Pivano, con il titolo: *L'autobiografia di tutti*, La Tartaruga, Milano 1976.
 - 17 Pubblicato in Italia da Einaudi, nel 1982, col titolo *Come volevasi dimostrare*, per la traduzione di Floriana Bossi. Questo primo romanzo steiniano è oggetto di analisi nel più recente studio di Marianne DeKoven *Gertrude Stein. Three Lives and Q.E.D.: authoritative texts, contexts, criticism*, Rutgers University Press, New York 2006.
 - 18 Marianne DeKoven, «Transformations of Gertrude Stein», *Modern Fiction Studies*, 42.3, 1996, pp. 469-483.
 - 19 Jane Palatini Bowers, *Gertrude Stein*, Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, 1993, p. 1.
 - 20 Caterina Ricciardi, introduzione a *Conferenze americane*, cit., p. ix.
 - 21 Michael J. Hoffman, *Critical Essays on Gertrude Stein*, G. H. Hall & Co., Boston, 1986, p. 3.
 - 22 Susanna Pavloska, *Modern Primitives. Race and Language in Gertrude Stein, Ernest Hemingway, and Zora Neal Hurston*, Garland, New York and London 2000, p. 6.
 - 23 Dacia Maraini, «Le cose come sono», in *Maraini/Stein*, Il Ventaglio, Roma 1987, p. 12.
 - 24 La raccolta uscì postuma, nel 1949, cura e introduzione dell'amico Carl Van Vechten, per i tipi della Rinehart & Co., New York; ci fu una seconda edizione, sempre a cura di Van Vechten, nel 1955, per Vintage Books; nel 1995 la Johns Hopkins University Press la ripubblica, con in aggiunta l'introduzione di Bonnie Marranca; qui viene ora presentata nella versione italiana che segue l'ultima edizione americana.
 - 25 Ulla Dydo, nel già citato *Gertrude Stein: The Language That Rises, 1923-1934*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2003, (vedi p. XII di questa Introduzione) riporta che il pezzo «Short Sentences» sicuramente è legato a «A Manoir», sebbene visivamente il primo abbia la stessa disposizione a due colonne di *A List*, opera del 1923; in «Short Sentences» compaiono nomi che appartengono ai primi anni di Gertrude Stein: Arthur Grafton, Winifred Stanhope, Mabel Earle, Mildred Maine, etc. (p. 530); secondo Marie-Claire Pasquier «under the title of *Short Sentences* (1932) she [Stein] wrote what Toklas came appropriately to call *A Play of Nouns*», cit. da Ulla Dydo, p. 530.
 - 26 Segnaliamo a proposito il testo di Dana Cairnes Watson, *Gertrude Stein And the Essence of What Happens*, Vanderbilt University Press, Nashville 2005, che, sotto questo aspetto fenomenologico, affronta vari aspetti della produzione steiniana.
 - 27 Tratto da, «Plays», saggio qui presente, pp. 3-28; il testo originale recita: «I did this last because I wanted still more to tell what could be told if one did not tell anything».
 - 28 Cfr. M. Morbiducci, «Ida "did go in-directly everywhere": The Escaping Pervasion of Space», in *Stein Quartet*, Malta University Press, Malta 2006, pp. 29-50. In questo saggio vengono citate tre studiose steiniane che hanno offerto interessanti letture circa la molteplicità del personaggio nell'età della riproducibilità tecnica: ci riferiamo a Ellen E. Berry, autrice di *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's*

- Postmodernism* (University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992); Claudia Franken, stimatissima amica, autrice di *Gertrude Stein, Writer and Thinker*, in *Hallenser Studien zur Anglistik und Amerikanistik 7*, Münster, Hamburg, London, Lit Verlag, 2000; Lisa Ruddick, *Reading Gertrude Stein. Body, Text, Gnosis*, Cornell University Press, Ithaca and London 1990; e naturalmente Sean P. Murphy, «“Ida did not go directly everywhere”: Symbolic Peregrinations, Desire, and Linearity in Gertrude Stein’s *Ida*», in *Literature and Psychology*, Spring-Summer, 2001, pp. 1-9.
- 29 Per l’edizione italiana di *Teneri Bottoni* abbiamo già ricordato nella nota 2 di questa Introduzione la pubblicazione edita da Liberilibri, Macerata, a cura di M. Morbiducci e E. G. Lynch, 1989, 2006.
- 30 Il testo fa parte dell’opera *Conferenze americane*, la cui cura italiana è stata già citata (vedi nota 4).
- 31 Traduzione di Caterina Ricciardi, nell’edizione italiana sopra citata: «Un sostantivo è un nome di qualunque cosa, perché dopo che una cosa è nominata scrivere a suo proposito? Un nome è adeguato o non lo è. Se è adeguato allora perché continuare a chiamarla la cosa, se non lo è allora chiamarla col suo nome non serve a nulla» (p. 109).
- 32 Caterina Ricciardi traduce: «Mi piace la sensazione l’eterna sensazione delle frasi come esse scompongono se stesse», in op. cit., p. 110.
- 33 Bonnie Marranca, *Ecologies of Theater*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, p. 6, traduzione nostra.
- 34 Ulla Dydo, op. cit., p. 531: «sia i nomi che le battute del dramma sono stracolme di May, Mary, e verbo potere “may” [...] Nel manoscritto, ogni May o Mary e ogni verbo modale “may”= può è sottolineato dall’indelebile matita rossa di Alice Toklas», traduzione nostra.
- 35 G. Morelli, op. cit., p. 128.
- 36 La traduzione di questa parte è di Camilla Balsamo.
- 37 Dinnah Pladott, «Gertrude Stein: Exile, Feminism, Avant-Garde in the American Theater», in *Modern American Drama: The Female Canon*, ed. June Schlueter, Farleigh Dickinson University Press, Rutherford 1990, pp. 115-116.
- 38 Salvatore Marano, op. cit., p. 59. 39 Da «Ascoltami», p. 327.
- 40 *Ibid.*, pp. 320-321, 330-331.
- 41 *Ibid.*, p. 324.
- 42 Rebecca Scherr, “Tactile Erotics: Gertrude Stein and the Aesthetics of Touch”, *Literature Interpretation Theory*, 18: 193-212, 2007, p. 193. La traduzione è nostra.
- 43 A sua volta, lo stile del regista Joseph Galati, in relazione a Stein, viene studiato nel saggio di Julie Jackson «Theatrical Space and Place in the Presentational Aesthetic of Director Frank Joseph Galati», in *Theatre Topics*, 2005, pp. 131-148.
- 44 Heidi R. Bean, *Repeating Gertrude Stein: Language, Performativity, and Hypermediated Theater*, in «Text and Performance Quarterly», vol. 27, n. 3, July 2007, pp. 168-193. La citazione qui presente è a p. 168.
- 45 *Ibid.*
- 46 Jean E. Mills, in *Gertrude Stein, The Great Great MF of Rap?: Four Saints in Three Acts and the Hip Hop/Rap/Spoken Word Aesthetic*, «Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)», Spring 2003, vol. 2, issue 1.
- 47 Consigliamo la lettura della monografia di Steven Watson, *Prepare for Saints. Gertrude Stein, Virgil Thomson, and the Mainstreaming of American Modernism*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2000. In questo esaustivo studio si possono trovare tutte le informazioni che riguardano l’opera: da come fu concepita, a come fu realizzata, e a come si inserisce nel filone del modernismo. Sempre del 2000 è la monografia di Giovanni Morelli, docente di musicologia e scienze dello spettacolo all’Università di Ca’ Foscari, il quale con suggestività ci introduce alla complessa opera, di cui fornisce una lettura illuminante, offrendo anche la libera traduzione del libretto, così come venne messo in scena nel 1929: *Very Well Saints. A Sum of Deconstructions. (Illazioni su Gertrude Stein e Virgil Thomson,*

- Paris 1928*), Olschki, Firenze 2000. Un'edizione critica di ben 447 pagine, che contiene anche la partitura musicale e la messa in scena originaria di Maurice Grosser, è stata pubblicata nel 2008 dalla MUSA, Music of the United States, a cura H. Wiley Hitchcock e Charles Fussell, AR Editions, Middleton, WI, 2008. All'opera sono dedicati anche vari capitoli di monografie che sviluppano altre tematiche di Stein: possiamo citare la lettura molto sottile che fornisce G. F. Mitrano, nel capitolo 6 «From Song to Image: *Four Saints in Three Acts*», nel già citato libro (vedi nota 9 di questa Introduzione); oppure l'interpretazione offerta dal saggio di Robert Zamsky «A Narrative of *Prepare for Saint*”: Lyric, Narrative, and the Problem of Nationalism in *Four Saints in Three Acts*, in «Modernism/Modernity», vol. 11, n. 4, 2004, pp. 723-744.
- 48 Matthew Reynolds, *Review Essay*, in «Translation and Literature», Spring 2008, Edinburgh University Press, pp. 85-93 e p. 89.
- 49 Susan Bassnett, Peter Bush, *The Translator as Writer*, Continuum, London 2006.
- 50 Carol Meier, «Translating as a body: meditations on mediation (Excerpts 1994-2004)», in *The Translation as Writer*, cit., pp. 137-148.
- 51 Vladimir Nabokov, «Problems of Translation: *Onegin* in English», in *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, Routledge, London 2000, p. 127.

COLLANA MATERIALI E DOCUMENTI

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

40. Progettare nei territori delle storture
Sperimentazioni e progetti per aree fragili
Daniela De Leo
41. Le sinistre italiane e il conflitto arabo-israelo-palestinese
1948-1973
Claudio Brillanti
42. Basilea 3 e shock sistemici
a cura di Nicola Boccella e Azzurra Rinaldi
43. La responsabilità dell'ente da reato nel sistema generale degli illeciti e
delle sanzioni
anche in una comparazione con i sistemi sudamericani
In memoria di Giuliano Vassalli
a cura di Antonio Fiorella, Alfredo Gaito, Anna Salvina Valenzano
44. Abu Tbeirah Excavations I. Area 1
Last Phase and Building A – Phase 1
edited by Licia Romano and Franco D'Agostino
45. ANCRiSST 2019 Procedia
14th International Workshop on Advanced Smart Materials
and Smart Structures Technology
edited by Vincenzo Gattulli, Oreste Bursi, Daniele Zonta
46. L'Europa della crisi
a cura di Maria Cristina Marchetti
47. Geometria e progetto
Ipotesi di riuso per il palazzo Vernazza a Castri
Alessandra Capanna, Giampiero Mele
48. Politica e azione pubblica nell'epoca della depoliticizzazione
Attori, pratiche e istituzioni
a cura di Ernesto d'Albergo e Giulio Moini
49. CNDSS 2018
Atti della III Conferenza Nazionale delle Dottorande e dei Dottorandi in
Scienze Sociali
13-14 Settembre 2018
*a cura di Giovanni Brancato, Gabriella D'Ambrosio, Erika De Marchis, Edoardo
Esposito, Cecilia Ficcadenti, Raffaella Gallo, Francesca Grivet Talocia, Melissa
Stolfi, Marta Tedesco, Andrea Vaccaro*

50. Spazi e tempi della fede
Spunti per una geopolitica delle religioni
a cura di Alessandro Guerra e Matteo Marconi
51. Gertrude Stein *in T/tempo*
Declinazioni temporali nell'opera steiniana
Marina Morbiducci

In questo volume viene trattata capillarmente la nozione di *T/tempo*, rappresentata nelle varie declinazioni e sfaccettature in cui si articola all'interno dell'opera steiniana. La dimensione temporale è analizzata da diverse angolature, che vanno dalla ricezione da parte della critica circa l'idiosincratica cifra autoriale di Gertrude Stein sviluppatasi nel tempo, alla messa in atto di peculiari procedure compositive tipiche dell'autrice, sussunte dal punto di vista della matrice temporale, meglio definibili come *process poetics*, realizzate sin dai primi esordi, ma ancora più distintamente negli scritti più maturi. Vengono presi in esame, inoltre, i complessi rapporti di relazione con il contesto storico-culturale, coevo alla genesi del testo steiniano, e sviscerate in profondità la tessitura e articolazione della tematica temporale nel testo ultimativo "Ida. A Novel".

Il volume, pur se rivolto ad esperti, è anche accessibile ad un pubblico di lettori attratti dall'originalità dell'opera di Gertrude Stein. Può essere utilizzato come libro di testo a supporto di un corso monografico, concentrato sulla carismatica figura di scrittrice americana, autorevole e rivoluzionaria al tempo stesso, colei di cui la critica afferma che abbia cambiato la lingua inglese, rinnovandola dall'interno, attraverso un'operazione intenzionale di decostruzione della sua stessa struttura morfologica, sintattica e semantica, mettendo in atto un'audace forma di riappropriazione compositiva.

Marina Morbiducci è Professore Associato presso il Dipartimento di Studi Orientali, Università Sapienza di Roma, dove insegna Linguistica e Traduzione inglese nei corsi di laurea triennale e magistrale. Sul fronte dell'analisi del testo, assunto sia da un punto di vista critico che traduttologico, è studiosa di Gertrude Stein da svariati anni. Sull'autrice americana ha scritto molteplici saggi e curato prime edizioni italiane, con testo a fronte e apparato critico. Tra queste pubblicazioni ricordiamo *Tender Buttons* (Liberilibri, 1989/2006), *Last Operas and Plays* (Liberilibri, 2010) e *Lifting Belly* (Liberilibri, 2011).

ISBN 978-88-9377-129-0



9 788893 771290

