



Enrico Frigeni*

“WE UNDERSTAND THAT YOU UNDERTAKE TO OVERTHROW OUR UNDERTAKING.” SULLA CRITICA CUBISTA DELLE OPERE DI GERTRUDE STEIN

“... pour recouvrir un rapport vrai il faut sacrifier mille apparences”
Jean Metzinger, Albert Gleizes¹

Che gli sforzi letterari di Gertrude Stein siano stati letti e interpretati alla luce dell'influenza cubista, è un fatto di per sé poco sorprendente. Mentre l'oscurità semantica dei suoi testi arriva fino ai giorni nostri, continuando a disorientare la critica, l'influenza che su questi ebbero le arti figurative – e il cubismo in particolare – apparve tanto chiara ai suoi contemporanei quanto a noi oggi. Commentando le primissime opere steiniane, che circolavano privatamente nei salotti letterari parigini dell'epoca, Mabel Dodge² scrisse: “In a large studio in Paris, hung with paintings by Renoir, Matisse and Picasso, Gertrude Stein is doing with words what Picasso is doing with paint. She is impelling language to induce new states of consciousness, and in doing so language becomes with her a creative art rather than a mirror of history” (1986, 27-28). Questa dichiarazione enuclea in poche righe ciò che sarebbe diventato sempre più evidente negli anni a venire e, vista oggi, già abbozza la struttura e le direzioni interpretative che la critica avrebbe assunto nel corso del tempo.

Nella succinta analisi di Dodge alcuni punti cruciali vengono individuati e messi in rilievo. Anzitutto, “[s]he is *impelling* language” e, più avanti, “[i]n her impressionistic writing she uses familiar words to create perceptions, conditions, and states of being, never before quite consciously experienced” (28). Esaminare la scrittura della Stein significa primariamente prendere coscienza di un fenomeno letterario, un'operazione – linguistica e letteraria allo stesso tempo – effettuata forzando i limiti delle abituali modalità di comunicazione. Solo così sarebbe stato possibile riconsegnare al linguaggio poetico il vigore e l'espressività che sembrava avere perso,³ come Dodge stessa osserva:

* Enrico Frigeni (e.frigeni@studenti.unibg.it) è borsista presso la Scuola di Dottorato in Studi Umanistici Interculturali dell'Università degli Studi di Bergamo. La sua tesi di laurea magistrale presso l'Università degli Studi di Bergamo (“*Lying in a conundrum: Gertrude Stein Between Realism and Abstraction*”) ha ricevuto nel 2015 il Premio Caterina Gulli come “tesi dotata di particolari caratteristiche di innovatività e originalità” da parte dell'Associazione Italiana Studi NordAmericani. Il suo attuale progetto di ricerca è incentrato sulla figura retorica della sinestesia, tra letteratura e scienza, nei secoli XIX e XX.

¹ Metzinger e Gleizes 6.

² La vita di Mabel Ganson Evans Dodge Sterne Luhan (1879-1962) è stata da lei stessa ricordata, con dovizia di particolari, nei quattro volumi della sua autobiografia *Intimate Memoires*. Nata e cresciuta a Buffalo, nell'ambiente di una benestante famiglia borghese americana, sentì presto la necessità di distanziarsi dalla sterilità artistica e intellettuale - nonché dal clima invernale - nord-americano e, attraverso viaggi, conoscenze e matrimoni arrivò a diventare una figura di rilievo e riferimento per pittori, scrittori e intellettuali dell'Europa di inizio Novecento. Per loro, Mabel agì da amica, consigliere, padrona di casa, fonte di ispirazione e mecenate. La sua influenza si esercitò nelle sfarzose ville nelle quali amici e personalità di spicco venivano invitati per lunghi periodi di soggiorno; in particolare “Villa Curonia” a Firenze (dal 1905 al 1912) e “Los Gallos” a Taos (New Mexico, dal 1917 al 1962). Tra gli intellettuali generalmente associati al suo nome si ricordano D.H. Lawrence, John Reed, Max Eastman, Leo e, ovviamente, Gertrude Stein che dedicò a Mabel uno dei suoi ritratti: “Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia” (1912).

Sulla vita di Mabel Dodge si veda Helen Barolini, “In Search of Personal South” (1998).

Sui rapporti tra Gertrude Stein e Mable Dodge si veda Lois P. Rudnick, “Radical Visions of Art and Self in the 20th Century: Mabel Dodge and Gertrude Stein” (1982) e Gertrude Stein, “Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia.”

³ Le parole della Dodge sono in effetti parte di un generale sentimento di insoddisfazione per lo stato della letteratura dell'epoca, il posto che essa occupava nella società anglosassone di inizio novecento e, di conseguenza, per il ruolo che i nuovi poeti e romanzieri avrebbero dovuto svolgere nel nuovo contesto sociale che andava nascendo. Alla crisi ideologica del positivismo, avvenuta in concomitanza all'esaurimento della spinta creativa del romanticismo e del simbolismo, i poeti di inizio novecento reagirono invocando nuovi orizzonti, guide e riferimenti per la nuova letteratura che avrebbe dovuto segnare la loro epoca.

Nelle estreme e incisive dichiarazioni dei movimenti d'avanguardia come il futurismo (“La letteratura esaltò



A further consciousness than is already ours will need many new forms of expression. In literature everything that has been felt and known so far has been said as it has been said. What more there may be for us to realize must be expressed in a new way. Language has been crystalized into four or five established literary forms, that up to the present day have been held sacred and intranscendant, but all the truth cannot be contained in any one or in any limited number of molds. (1986, 28-29)

Oltre a ciò, la frase “Gertrude Stein is doing with words what Picasso is doing with paint” è destinata ad avere molta fortuna e ad inaugurare il filone più prolifico della critica steiniana. La stessa Stein, che probabilmente aveva pronunciato tali parole nelle sue conversazioni con Dodge, avrebbe ripreso ripetutamente il concetto soprattutto negli ultimi anni della sua carriera, dedicati alla divulgazione delle sue opere e del suo stile. Nella sua monografia dedicata al pittore spagnolo scriverà: “I was alone at this time in understanding him, perhaps because I was expressing the same thing in literature.” (2012, posizione 257)

Per quanto tale frase abbia indubbiamente assunto un'importanza fondamentale nella storia dell'esegesi critica della Stein, si vuole porre l'accento, nell'ottica di un esame dei processi e delle influenze proprie dell'interpretazione letteraria di cui l'artista è stata oggetto nel corso di tutto il Novecento, su quali sono le premesse da cui il legame critico tra la scrittrice americana e il pittore spagnolo viene inaugurato.

Tutt'altro che un innocente appunto sulle condizioni spaziali e temporali sotto l'influenza delle quali lo sperimentalismo dell'autrice prendeva le sue prime forme, le parole “In a large studio in Paris, hung with paintings by Renoir, Matisse and Picasso” (Dodge 1986, 27) forniscono un'imprescindibile presupposto storico-analitico per ritrovare l'origine dell'opera della Stein e del suo senso. Esse, infatti, ci ricordano che prima ancora che essere una scrittrice e un'intellettuale, Gertrude era anzitutto un membro della famiglia Stein: sorella di Leo, l'anfitrione della casa parigina al 27 di rue de Fleurus, che tutti i sabati sera si assumeva il compito di accogliere i numerosi visitatori – artisti famosi, dilettanti, bohemien, critici, musicisti, nobili e ricchi che venivano regolarmente, spinti dalla curiosità di vedere quei nuovi dipinti che facevano sensazione al Salon d'Automne o, semplicemente, per burlarsi di coloro che osavano chiamare “arte” quei quadri.

Esiste un legame inderogabile tra le speculazioni critiche di un autore e le sue opere. “The larger part of the labour of an author in composing his work is critical labour,” scrisse T.S. Eliot nel 1923, “the labour of sifting, combining, constructing, expunging, correcting, testing” (1999, 30). A Parigi, la più giovane degli Stein aveva esercitato la propria capacità critica esclusivamente nel campo delle arti figurative. Benché le venissero riconosciuti un raffinato gusto estetico e l'abilità di selezionare e scoprire giovani pittori di talento, nessuno aveva contezza delle sue conoscenze in ambito strettamente letterario. Quando i primi lavori cominciarono a circolare (il racconto breve “Melanchta” e, soprattutto, i “ritratti”), pochi si stupirono dello sperimentalismo

fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno” [Marinetti 10]) e il dadaismo (“The poet of the last station has given up vain weeping; lamentation slows down progress. The humidity of past ages” [Tzara 91]), nelle attente critiche della letteratura romantica di T.E. Hulme (“This period of exhaustion seems to me to have been reached in romanticism. We shall not get any new efflorescence of verse until we get a new technique, a new convention, to turn ourselves loose in. [...] But while the romantic tradition has run dry, yet the critical attitude of mind, which demands romantic qualities from verse, still survives. So that if good classical verse were to be written tomorrow very few people would be able to stand it.” [50-51]) e T.S. Eliot (“The Metaphysical Poets” 287-289) è percepibile una volontà di rinnovamento artistico del medium poetico che doveva essere reso più efficace (“The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning.” [289]) e allo stesso tempo più adatto a descrivere la nuova modernità novecentesca.

L'interesse per le possibilità artistico/evocative della scrittura e per il suo ruolo nella società pre- e post-bellica è una questione centrale al dibattito sul modernismo. Come sottolinea James Longenbach: “Growing out of romanticism, growing into postmodernism, this hope for the power of poetry was both the dream and the nightmare of the Modernist” (103). Le parole sopra citate di Dodge erano espressione di un sentimento comune di artisti ed intellettuali dell'epoca, condiviso anche da Gertrude Stein (si veda Stein, “What Is English Literature”). Per un approfondimento sulla crisi ideologica del positivismo nel mondo occidentale si veda Bell 9 - 32.



insito nella forma così poco convenzionale di quegli scritti, né ebbero dubbi su quale potesse essere la fonte di ispirazione che l'aveva spinta alla scrittura. Poco importava che fosse stata fin da giovane un'appassionata lettrice, che conoscesse la narrativa realista e che durante gli anni universitari a Radcliffe (la divisione femminile di Harvard dove, ancora una volta, aveva seguito Leo [Hobhouse 13]) avesse già scritto un romanzo.⁴ Ciò che apparve ovvio ai contemporanei - e che fu alimentato da Stein stessa nella sua vita - era il legame profondissimo esistente tra i suoi scritti e i quadri sempre più astratti e destrutturati che, nello stesso periodo, Picasso realizzava nel suo atelier. Nella migliore delle ipotesi - quando venivano considerate seri tentativi letterari - quelle sconcertanti prose poetiche erano viste dai loro ammiratori come trasposizioni letterarie di concetti originariamente formulati per funzionare attraverso un altro mezzo artistico.

Per quanto solide e concrete potessero essere le basi di questo primo modello di interpretazione, esso non sarebbe potuto sopravvivere nel tempo se non avesse fornito un solido aiuto per l'interpretazione di almeno un limitato numero di testi. Le analisi degli studiosi che si sono occupati dei rapporti della Stein con il cubismo hanno seguito direzioni varie e personali, ma ciò che appare pressoché costante è la tendenza a individuare un punto di contatto definito tra i testi e i quadri nel loro modo comune di estraniare lo spettatore dall'identificazione del soggetto, guidandolo verso una riflessione sul mezzo di rappresentazione e, soprattutto, nella capacità dell'autore/autrice di rendere questa impressione di rappresentabilità estraniante con un'estrema economia di mezzi.

Così nel *Ritratto di Daniel Henry-Kahnweiler* (1910) Picasso si concentra sull'organizzazione degli elementi nella tela, mentre la tavolozza cromatica è ridotta alle sole sfumature di ocre. Gli oggetti sono totalmente irriconoscibili: stilizzati, decomposti e riassemblati in maniera arbitraria nel piano pittorico che cessa dunque di essere omologo allo spazio reale (Golding 76). Un ritratto, in ottica cubista, è dunque il risultato della decomposizione, dell'espansione e della ricollocazione degli elementi sulla tela. Esso non segue alcuna logica mimetica, del resto, ormai esclusa dalle intenzioni dell'artista.

Allo stesso modo, nei ritratti verbali della Stein l'impoverimento semantico del testo corrisponde alla riduzione del colore cubista, mentre la scomposizione figurativa trova il suo corrispettivo nell'operazione linguistica di espansione di una "kernel sentence into a number of varying surface structures" (Dubnick 24).

Tale simultaneità nella carriera dei due artisti non si ferma al 1905-1910, il periodo del cosiddetto cubismo analitico, ma proseguirà ben oltre fino agli anni Venti. Nel 1911, infatti, Pablo Picasso e Georges Braque iniziano quel processo di revisione stilistica che li porterà a ridefinire i parametri della loro pittura e, con l'aiuto di nuove tecniche di loro invenzione (tra cui il *collage*), ad approdare al *cubismo sintetico*. Appena un anno più tardi, durante un soggiorno di qualche mese nel sud della Spagna, Stein trova la sua personale soluzione al problema dell'impoverimento stilistico e comunicativo che la ricerca di crescente indefinitezza e appiattimento semantico aveva causato nella sua prosa. Se lo stile pre-1912 è caratterizzato da lunghi periodi ripetitivi e una generale povertà semantica, quello che Randa Dubnick definisce il "second obscure style" predilige, invece, frasi brevi, strutture sintatticamente semplici, facilmente comprensibili, e una grande ricchezza lessicale che ciononostante rende il senso del testo ermetico o, quantomeno, di difficile interpretazione.

Nel passaggio tra il primo e il secondo "obscure style," Stein adotta soluzioni stilistiche molto simili a quelle concepite da Picasso per il nascente cubismo sintetico; la coincidenza delle date di questi cambiamenti induce a pensare che, nel ridefinire i dettami stilistici della sua creazione letteraria, la scrittrice abbia, ancora una volta, seguito le intuizioni del suo brillante e influente amico (Bridgman 118; Dubnick 15; Steiner 154).

⁴ Il romanzo dal titolo *QED (Quod Erat Demonstrandum)*, scritto nel 1903, drammatizza, in uno stile realista, la relazione con May Bookstaver e la delusione sentimentale che Stein sperimentò all'epoca dei suoi studi alla Johns Hopkins University. Le difficoltà alle quali sarebbe andata incontro nel pubblicare, ad inizio novecento, la storia di un amore apertamente omosessuale e la considerazione per i sentimenti della nuova compagna Alice B. Toklas sono le verosimili ragioni, secondo Janet Hobhouse, per le quali Stein non tentò mai di far pubblicare il suo primo lavoro letterario (19 - 20). L'opera venne pubblicata postuma con il titolo di *Things As They Are*. Ulteriori rielaborazioni e riflessioni sul rapporto tra Stein e Bookstaver saranno oggetto del racconto breve *Melancta* (Bridgman 52-54). Il ruolo della Stein nella storia d'amore è qui affidato al giovane dottor Jeff Campbell, che si innamora dell'attraente, ma infedele Melanctha (Bookstaver). Oltre che rappresentare la relazione in forma più "pubblicabile," *Melancta* presenta i primi accenni delle innovazioni stilistiche letterarie che renderanno l'autrice celebre negli anni a venire. Si veda in proposito Gutowski 98-112.



Ma è proprio nella presa in esame dello stile steiniano successivo al 1912 - e, in generale, di tutto ciò che è stato scritto e pubblicato successivamente a *Tender Buttons* - che la critica letteraria che collega l'opera di Stein al cubismo sembra entrare in crisi. Se i ritratti verbali composti secondo il nuovo stile perdono la loro funzione referenziale relazionandosi in maniera casuale e arbitraria al modello di riferimento, in essi la rappresentabilità si annulla e, di conseguenza, l'idea stessa di "ritratto" è messa in crisi. A differenza delle arti figurative, in cui la sovrapposizione di strati materiali di diversa qualità, come nel *collage*, consente comunque all'occhio di individuare una somiglianza mimetica, in letteratura la giustapposizione di materiale semantico che si aggrega in una frase, anche sintatticamente semplice e breve, non raggiunge lo stesso effetto di completezza. L'operazione artistica trans-mediale della Stein si ferma, dunque, laddove le potenzialità del mezzo espressivo in cui opera non possono più sostenere un tale snaturamento delle loro proprietà proprie e mantenere, allo stesso tempo, le conseguenze e gli effetti che sono, invece, propri di un altro medium artistico (Steiner 155-156).

Nel calco letterario della pittura cubista proposto da Gertrude Stein in questa seconda fase il prodotto finale è astratto o quantomeno muove verso quella direzione (Dubnick 26). Ma se partendo dalle medesime premesse teoriche di Picasso, la scrittrice arriva ad un risultato artistico opposto, siamo allora invitati ad interrogarci sulla qualità e sull'efficacia dell'interpretazione critica qui utilizzata. Come lei stessa dichiarò in *Everybody's Autobiography*: "The minute a painting gets abstract it gets pornographic" (127). L'astrazione artistica è un risultato indesiderabile per un'opera d'arte. L'interpretazione dei ritratti steiniani alla luce della teoria e della pratica cubista considera allora tutte le opere successive al 1912 come un fallimento e un errore della scrittrice che ha il merito di aver problematizzato e "drammatizzato" il conflitto esistente nel particolare genere del ritratto letterario, ma che, certo, non lo ha risolto (Steiner 204).

Al netto di posizioni più diplomatiche, ma meno criticamente incisive come quella di Jamie Hilder ("Whether or not she achieved her goal is debatable" [74]), sembra che tutte le interpretazioni critiche steiniane che abbiano come punto di riferimento il legame della scrittrice con Picasso e con il movimento cubista debbano, presto o tardi, fare i conti con la questione dell'astrattismo e delle sue possibilità in letteratura. Ciò sembra portare ad un inevitabile paradosso circa il valore da attribuire alle sue opere. Analizzando le origini di un filone critico così prolifico e produttivo, ma anche problematico, si vuole suggerire che, benché vastamente utilizzata dalla critica letteraria del Novecento, tale modalità interpretativa nasca da premesse tutt'altro che certe; quasi che "l'atmosfera di propaganda" (Leo Stein citato in Mellow 8) che pervadeva l'appartamento al 27 di rue de Fleurus negli Anni Venti abbia continuato a influenzare gli studiosi steiniani vissuti decenni più tardi.

Fu anche per queste ragioni, dunque, che la critica steiniana cambiò completamente direzione durante gli Anni Ottanta. Fa però piacere constatare che, sebbene gli studi critici di influenza cubista abbiano raggiunto, per così dire, un esaurimento (insito nelle loro stesse premesse) delle loro capacità di gettare luce e formulare una teoria interpretativa soddisfacente degli scritti steiniani, in tempi più recenti siano stati fatti nuovi tentativi di esaminare le arti figurative e il loro rapporto con le opere della scrittrice. Sono degne di nota, in particolare, le due analisi di Marjorie Perloff: "Of Objects and Readymades: Gertrude Stein and Marcel Duchamp" del 1996, e la recentissima (2013) "A cessation of resemblances: Stein/Picasso/Duchamp." Entrambi gli studi prendono come punto di riferimento l'opera dell'artista francese al fine di evidenziare analogie e continuità con le sperimentazioni letterarie della Stein. Essi cercano di mantenere un legame tra la letteratura steiniana e le arti figurative, evitando, tuttavia, gli ostacoli presentati dalla lettura cubista di tali opere. L'importanza di questi lavori per la produzione di nuovi quadri di riferimento interpretativi delle opere della Stein e l'interesse da essi generato rendono auspicabile che più studi di questo genere informino, in futuro, l'eredità critica steiniana. Sulla scorta di questo genere di studi, si vuole qui porre attenzione su altri ambiti e influenze occorsi nella vita della Stein al fine di proporre un paragone con un altro pittore dell'epoca.

Mentre il nome di Picasso è una presenza costante delle sue autobiografie,⁵ è sorprendente constatare la riservatezza con la quale la Stein tratta degli anni della sua formazione universitaria. Il nome di William James – figura centrale nella sua crescita intellettuale – appare solo sporadicamente e, anche se è sempre

⁵ Oltre alla già citata *Everybody's Autobiography* (1937), si segnalano *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) e *Wars I Have Seen* (1945).



ricordato con affetto e ammirazione, Stein non sembra attribuirgli alcun credito nello sviluppo della sua abilità artistica.⁶ Ma se la critica ha sempre riconosciuto l'importanza degli studi di psicologia fatti a Radcliffe nel valutare le caratteristiche del suo stile letterario così particolare,⁷ alcuni studi recenti si sono spinti ben oltre valutando la coerenza del rapporto tra arte e scienza nella vita della scrittrice. Secondo Steven Meyer, l'abbandono degli studi accademici, il trasferimento a Parigi e l'inizio dell'attività letteraria, lungi dall'essere un cambiamento di interessi e obiettivi, vanno considerate come parte del medesimo lavoro di ricerca (Meyer xxi). Delusa dall'ambiente universitario e constatate le limitazioni proprie dell'approccio scientifico - non ritenuto adeguato ad un'indagine approfondita in grado di apportare un risultato di qualche rilevanza alla definizione del reale - Stein vide nella letteratura uno strumento utile e appropriato per continuare la sua indagine. Opere come *Tender Buttons*, allora, non andrebbero solo considerate lavori che ambiscono allo stato di poesia e quindi ricercano bellezza estetica, ma veri e propri esperimenti scientifici volti ad una migliore descrizione della realtà.

Per capire *Tender Buttons* è necessario considerare l'io (e la sua visione del mondo) in una prospettiva simile a quella di James, secondo cui: "a man's Self is the sum total of all that he CAN call his, not only his body and his psychic powers, but his clothes and his house, his wife and children, his ancestors and friends, his reputation and works, his lands and horses, and yacht and bank-account. All these things give him the same emotions" (James 188). Sembra impossibile riuscire a esprimere questo genere di sensazione a parole e proprio in questo risiede lo sperimentalismo letterario steiniano, nel cercare di fornire un legame cognitivamente immediato con la coscienza (emozionale) che appercepisce il mondo. Secondo Randa Dubnick, in *Tender Buttons* "the subject matter is the intersection of the object with consciousness" (30). Le descrizioni proposte nel libro, infatti, "could report things as they were in themselves before our minds had appropriated them and robbed them of their objectivity 'in pure existing'" (Thornton Wilder citato in Dubnick 32). Lungi da ogni possibile idea di astrazione o di non-senso letterario, questa interpretazione invita a concentrarci sulla concretezza e sulle possibilità descrittive delle soluzioni linguistiche proposte da Stein; un linguaggio rappresentativo tanto del mondo "esteriore" e visibile, quanto di quello "interno," mentale ed emozionale. Come Piet Mondrian scrisse in "Dialogo sul neoplasticismo": "Se per realtà intendiamo l'esteriorità, l'apparenza delle cose, allora questa non può essere espressa in modo esclusivo, poiché l'uomo è anche interiorità, ossia anima e spirito. Essendo al tempo stesso anche esteriorità, non può venire espressa neppure *solamente* la sua interiorità" (83). La pittura di Mondrian si risolve, come la scrittura steiniana, in un modo di rappresentazione in apparenza incomprensibile ma accuratamente legato alla percezione del reale. Il rapporto tra oggettività e soggettività è un fattore fondamentale che deve necessariamente essere risolto con la calibrazione della giusta armonia:

Esiste una visione generale, più letteralmente visuale e naturale, che viene definita relativamente dalle cose. Per esempio un cavallo è per tutti un cavallo. Questa visione oggettiva è la verità, o meglio un'immagine della verità, nella misura in cui esiste fuori delle nostre idee umane. Ma esiste anche una visione più *soggettiva* (...) Quando è maturata diventa nuovamente una visione *oggettiva* perché allora ci eleviamo al di sopra del soggettivo. La visione oggettiva è quella vera anche per l'uomo naturale perché anche per lui contiene l'immutabile. (97)

Esprese con un diverso tono e intenti radicalmente differenti, queste parole sembrano fare eco a quelle di William James.⁸ L'artista, secondo Mondrian, deve partire dal riconoscimento della limitatezza dell'apparato visivo (e percettivo) umano al fine di poter andare "oltre" e addivenire a una visione più chiara della realtà che comprenda tanto l'"esteriore," "il naturale," quanto l'interiore. La sfida che il pittore coglie non è estetica (egli non deve necessariamente offrire il bello - almeno non primariamente - o suscitare una particolare emozione nel fruitore dell'opera), né ontologica (non si cerca nella rappresentazione pittorica il vero significato della natura e delle cose). Il suo lavoro consiste invece nell'"esteriorizzazione diretta dell'interiore,"

⁶ Per riferimenti a William James si veda *The Autobiography of Alice B. Toklas* 86-89.

⁷ Tra i tanti esempi, citiamo l'influente saggio di B.F. Skinner, "Has Gertrude Stein A Secret?" (1934).

⁸ Le teorie Jamesiane della percezione sono state recentemente ridiscusse e rivalutate alla luce delle nuove scoperte nel campo delle neuroscienze cognitive. Si veda in proposito, Damasio 9.



il disvelamento dell'“universale” umano, scevro dalle distinzioni della realtà apparente. Il completamento ideologico dell'opera è l'individuazione del “rapporto esatto” (51). Questa parola - importantissima nella teoria espressiva di Mondrian - viene non casualmente enfatizzata anche dalla Stein nelle sue conferenze: “The strict discipline I had given myself, the absolute refusal of never using a word that was not an *exact* word all through the *Tender Buttons*...” (Stein 1967, 118; corsivo mio). Alla luce della similarità delle dichiarazioni qui riportate, sembra, allora, possibile stabilire un parallelismo artistico e, conseguentemente, interpretativo tra i due. Sia le prose di *Tender Buttons*, sia i quadri di neoplastici sono caratterizzati da ciò che Kermit S. Champa definisce un “impulso deduttivo-riduttivo” (64): il tentativo di fornire un'appropriata descrizione della realtà li porta a un livello espressivo che muove decisamente lontano dalla specificità degli oggetti osservati e si perde nella totale astrazione, nell'impossibilità da parte del fruitore/lettore di recuperare il senso del ritratto (sia esso pittorico o verbale) e la sua rappresentatività.

In *Composizione* (1916) è impossibile trovare una somiglianza con un oggetto reale. Tuttavia, l'analisi degli schizzi preparatori al quadro consente di svelare il procedimento attraverso il quale l'artista giunge a una forma così peculiare di astrazione. Partendo dall'osservazione del campanile della chiesa di Domburg (Blotkamp 88), Mondrian procede, schizzo dopo schizzo, verso un'astrazione sempre meno velata. Sono accentuate le linee orizzontali del piano e quelle verticali della torre. L'universale è suggerito attraverso la riduzione del colore all'uso esclusivo dei toni primari.

Durante le fasi intermedie di questo procedimento è ancora possibile riconoscere il campanile nella sua somiglianza con l'oggetto reale, ma nella versione definitiva tale corrispondenza si perde e nessun oggetto è più identificabile. La referenzialità della rappresentazione non viene considerata rilevante dal pittore ai fini della fruizione del prodotto artistico. Allo stesso modo, Stein – commentando il suo ermetico ritratto di George Hugnet – spiegò: “It really does not make any difference who George Hugnet was or what he did or what I said, all that was necessary was that there was something completely contained within itself” (1967, 121). Per entrambi, la rappresentazione artistica è indipendente dal rapporto mimetico esistente con il reale; ciò che conta (e su questo punto l'ideologia estetica di Mondrian si riallaccia a quella dei suoi contemporanei cubisti) è riuscire a distribuire sulla tela in maniera chiara il sistema di rapporti che guida la nostra percezione nell'osservazione della realtà fenomenologica. Ma se per Mondrian il mezzo artistico più appropriato a riallacciare la realtà profonda dell'essere umano con l'esperienza percettiva del mondo empirico sono le arti figurative e la pittura in particolare (31), altri pittori del gruppo *De Stijl* come Theo Von Doesburg vedevano anche nella letteratura e nella poesia un mezzo adatto, se non privilegiato, nella definizione di queste “relazioni”:

What we need, what will transform literature into a plasticism of words, is relationship, notably the relationship between words and the relationship between sentences. Not chatter, not talk about something, not a description of something, and above all not pseudo-psychological analysis, but rather the plastic expression of reality through the relationships between words and between sentences. The linguistic plastic expression of action. (Blotkamp 131)

Se l'espressione plastica che dovrebbe “trasformare” la letteratura consiste nello scoprire le relazioni nascoste tra le parole e le frasi, *Tender Buttons* può a buon diritto essere riconosciuto come una “linguistic plastic expression of action”. Passaggi come “Luck in loose plaster makes holy gauge and nearly that, nearly more states, more states come in town light kite, blight not white” (Stein 1997, 31) sono tentativi di stabilire le relazioni esistenti tra gli oggetti così come essi filtrano attraverso la percezione umana fino all'inconscio della scrittrice.⁹ Mentre il lessico è appositamente scelto per rappresentare la più grande varietà possibile di impressioni che passano nella mente dell'artista considerando un determinato oggetto o evento (Stein 1990, 509-512), alla sintassi è affidato invece il compito di ripristinare e ricucire le relazioni che la mente umana è in grado di stabilire fra questi elementi portando il lettore a considerare la frase intera come un'unica unità di senso. Una delle qualità che Stein ammirava maggiormente nel suo amico Picasso era proprio la capacità di

⁹ Sulle interpretazioni del linguaggio di *Tender Buttons* come espressione del rapporto tra la realtà e la soggettività inconscia dell'autrice si veda, oltre alla già citata Dubnick 30, Stewart 72.



assemblare oggetti disparati e unirli in un solo colpo d'occhio che esprimeva il senso estetico della produzione artistica.¹⁰

L'analisi della biografia critica di Stein ci consente di vedere che tra lei e Picasso si instaurò un forte legame di amicizia, di rispetto e influenza reciproci. Le numerose discussioni che ebbero sull'arte furono d'enorme aiuto e uno sprono psicologico prima ancora che ideologico per la scrittrice. Gli scritti di Stein avrebbero difficilmente visto la luce e assunto la peculiare forma stilistica che li caratterizza senza la necessaria frequentazione e ispirazione del pittore, ma ciò non significa che nella loro forma definitiva essi debbano necessariamente venire interpretati e compresi esclusivamente alla luce dell'estetica cubista, né che essa sia il modo più efficace per attribuire il significato a questi testi giacché, come molti critici hanno giustamente sottolineato, si tratta pur sempre di mezzi espressivi diversi sia per possibilità, sia per efficacia.

Nel corso di questo saggio, che si propone come un'analisi del rapporto tra gli scritti steiniani e le arti figurative con particolare interesse per il modo in cui queste ultime possono aiutare il lettore a contestualizzare, comprendere e interpretare tali testi, si sono evidenziati i limiti e le debolezze insite nella logica dell'interpretazione critica cubista. Si è voluto, infine, suggerire il paragone possibile tra le opere di Gertrude Stein e i quadri di Piet Mondrian, i cui sforzi artistici (pur partendo da presupposti ideologici e influenze diverse) muovono in direzioni molto simili a quelli della scrittrice americana. Lo stesso Mondrian nell'identificare e definire le sue opere con l'espressione "astratto-reale" proprio per sottolineare il fatto che un quadro come *Composizione* vive una costante ambiguità e sfida ogni possibilità di definizione. L'opera artistica si presenta al fruitore in forma totalmente astratta e un'ipotesi interpretativa circa il suo significato referenziale può essere proposta solo tenendo conto di tale processo (Mondrian 39-40).

Il termine "astratto-reale" appare allora una buona definizione anche per la peculiare prosa poetica della Stein. Se l'aggettivo "astratto," legato alla sua opera, è stato spesso associato a quelli di "anarchico"¹¹ o di "insensato," il raffronto con Mondrian può aiutarci a considerare le cose sotto una luce diversa, più attenta e tesa a evidenziare i molteplici fattori che influirono sulla decisione della studentessa di psicologia di diventare scrittrice e fornirci dunque ulteriori strumenti che possano metterci in condizione di interpretare un corpus letterario che ancora oggi continua ad appassionare.

Opere Citate

- Barolini, Helen. "In Search of Personal South." *Southwest Review* 83.3 (1998): 280-294.
- Bell, Michael. "The Metaphysics of Modernism." *The Cambridge Companion to Modernism*. A cura di Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 9-32.
- Blotkamp, Carel. *Mondrian. The Art of Destruction*. Trad. Barbara Potter Fasting. Londra: Reaktion Books, 1994.
- Bridgman, Richard. *Gertrude Stein in Pieces*. New York: Oxford University Press, 1970.
- Champa, Kermit S. "Mondrian: De Stijl e oltre." *Mondrian e De Stijl. L'ideale moderno*. A cura di Germano Celant e Michael Govan. Milano: Electa, 1990. 55-72.
- Damasio, Antonio. *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*. London: Vintage Books, 2010.
- Dodge Luhan, Mable. *Intimate Memories. The Autobiography of Mabel Dodge Luhan*. Albuquerque: University of Mexico Press, 2014.
- . "Speculations, Or Post-Impressionism in Prose." [1910] *Critical Essays on Gertrude Stein*. A cura di Michael J. Hoffman. Boston: G. K. Hall & Co., 1986. 27-28.
- Dubnick, Randa. *The Structure of Obscurity. Stein, Language and Cubism*. Chicago: University of Illinois Press, 1984.
- Eliot, Thomas Stearns. "The Function of Criticism." *Selected Essays*. Londra: Faber and Faber, 1999. 23-34.
- . "The Metaphysical Poets." *Selected Essays*. Londra: Faber and Faber, 1999. 281-291.

¹⁰ "Picasso could put objects together and make a photograph of them (...) and by the force of his vision it was not necessary that he paint the picture. To have brought the objects together already changed them to other things, not to another picture but to something else, to things as Picasso saw them" (Stein 2012, posizione 280).

¹¹ Si veda, in proposito, Rogers.



- Golding, John. *Cubism. A History and an Analysis 1907-1914*. London, Boston: Faber and Faber, 1988.
- Gutowski, Emanuela. *I primi passi di Gertrude Stein. Uno studio di letteratura comparata*. Milano: FrancoAngeli, 2004.
- Hilder, Jamie. "After all one must know more than one sees and one does not see a cube in its entirety": Gertrude Stein and Picasso and Cubism." *Critical Survey* 17.3 (2005): 66-84.
- Hobhouse, Janet. *Everybody who was anybody. A Biography of Gertrude Stein*. London: Arena Books, 1989.
- Hulme, T.E. "Romanticism and Classicism." 1924. *Poetry in Theory. An Anthology 1900-2000*. A cura di Jon Cook. Malden: Blackwell, 2004. 47-55.
- James, William. *The Principles of Psychology*. 1890. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Series Great Books of the Western World, 1996.
- Longenbach, James. "Modern Poetry." *The Cambridge Companion to Modernism*. A cura di Michael Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 100-129.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Fondazione e Manifesto del Futurismo." 1909. *Teoria e Invenzione Futurista*. A cura di Luciano De Maria. Milano: Mondadori, 2010. 9-14.
- Mellow, James R. *Charmed Circle: Gertrude Stein & Company*. Londra: Phaidon Press, 1974.
- Metzinger, Jean e Albert Gleizes. *Du Cubisme*. Paris: Eguene Figuière, 1912.
- Meyer, Steven. *Irresistible Dictation: Gertrude Stein and the Correlations of Writing and Science*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Mondrian, Piet. *Tutti gli scritti*. A cura di Harry Holtzman. Trad. Libero Sosio, Andrea Agostini, Gabriella Ambrosini Antonelli, Fernanda Bramanti. Milano: Feltrinelli, 1975.
- Perloff, Marjorie. "A cessation of resemblances': Stein / Picasso / Duchamp." *Battersea Review* 1.1 (2012). <http://marjorieperloff.com/stein-duchamp-picasso/a-cessation-of-resemblances-stein-duchamp-picasso/>. Last visited October 4, 2016.
- . "Of Objects and Readymades: Gertrude Stein and Marcel Duchamp." *Forum for Modern Language Studies* xxxii.2 (1996): 137-154.
- Rogers, Robert E. "Tender Buttons, Curious experiment in Literary Anarchy" *Critical Essays on Gertrude Stein*. A cura di Michael J. Hoffman. Boston: G. K. Hall & Co., 1986. 31-33.
- Rudnick, Lois P. "Radical Visions of Art and Self in the 20th Century: Mabel Dodge and Gertrude Stein." *Modern Language Studies* 12.4 (1982): 51-63.
- Skinner, B.F. "Has Gertrude Stein a Secret?" 1934. *Critical Essays on Gertrude Stein*. A cura di Michael J. Hoffman. Boston: G. K. Hall & Co., 1986. 64-70.
<http://www.bfskinner.org/wp-content/uploads/2014/08/Has-Gurtrude-Stein-a-secret.pdf> Last visited 04/10/2016
- Stein, Gertrude. "A Transatlantic interview." 1946. *The Gender of Modernism. A Critical Anthology*. A cura di Bonnie Kim Scott. Indianapolis: Indiana University Press, 1990. 502-515.
- . *Everybody's Autobiography*. 1937. New York: Vintage Books, 1973.
- . *Picasso*. 1938. New York: Dover Publications, 2012. Kindle Edition.
- . "Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia." *Selected Writings of Gertrude Stein*. A cura di Carl Van Vechten. New York: Random House, 1946. 465-470.
http://www.archive.org/stream/selectedwritings030280mbp/selectedwritings030280mbp_djvu.txt. Last visited October 4, 2016.
- . "Portraits and Repetition." *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-1945*. A cura di Patricia Meyerowitz. Middlesex: Penguin Books, 1967. 99-124.
- . *Tender Buttons*. 1914. New York: Dover Publications, 1997.
- . *The Autobiography of Alice B. Toklas*. 1933. London: Penguin Books, 2001.
- . *Things As They Are. A Novel in Three Parts*. Pawlet: Banyan Press, 1950.
- . *Wars I Have Seen*. 1945. New York: Random House, 2013. Kindle Edition.
- . "What Is English Literature." *Look at Me Now and Here I Am. Writings and Lectures 1909-1945*. A cura di Patricia Meyerowitz. Middlesex: Penguin Books, 1967. 31-58.
- Steiner, Wendy. *Exact Resemblance to Exact Resemblance. The Literary Portraiture of Gertrude Stein*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Stewart, Allegra. *Gertrude Stein and the Present*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.



Tzara, Tristan. "On Poetry." 1919. *Poetry in Theory. An Anthology 1900-2000*. A cura di Jon Cook. Malden: Blackwell, 2004. 91-93.