

LE POESIE OGGETTO DI GERTRUDE STEIN

Le poesie a cui Gertrude Stein diede il significativo quanto provocatorio titolo di *Tender Buttons*¹, volevano essere un contributo letterario analogo e parallelo alle tele sperimentali create dai pittori francesi contemporanei: da Cézanne ai cubisti, e a Picasso in particolare. Da una parte quindi, *Bottoni Teneri* nascevano come risposta a sollecitazioni culturali specifiche, che investivano direttamente le forme e i contenuti della produzione artistica²; dall'altra si presentavano immediatamente come modello esemplare di assimilazione di tecniche pittoriche all'interno di un modo 'rivoluzionario' di affrontare e risolvere il rapporto parola-oggetto (e quindi lingua-realtà) e composizione-realtà³.

1. *Bottoni Teneri*. La rigidità connessa al significato del nome contrasta con la qualità opposta presente nell'aggettivo che lo qualifica. Spezzando la catena delle relazioni di senso la Stein annuncia il tipo di operazione dissociante che attuerà nei singoli testi. Nonostante il sostegno delle avanguardie sperimentali che tra l'altro avevano contribuito alla diffusione dei 'portraits' di personaggi, scritti in quegli stessi anni (vedi *Camera Work* del 1912 e '13), il grande pubblico aveva reagito negativamente. Le poesie di *Bottoni Teneri*, scritte fra il 1910 e il '12 ma pubblicate nel 1914 (New York), nel disancorare completamente il gioco linguistico dal senso logico e dalla normale comunicatività verbale, si presentano come una provocazione ben più fastidiosa nel loro previsto rifiuto del lettore medio.

Il testo che qui usiamo sta nella raccolta: *Selected Writings of Gertrude Stein*, ed by CARL VAN VECHTEN, New York, 1972.

2. Dalla filosofia bergsoniana alla psicologia di James, che propugnano la partecipazione dell'io al presente, e l'introspezione del profondo, come dalle teorie sull'arte di pittori e poeti, proviene un atteggiamento nei confronti del soggetto creatore, dell'oggetto artistico e del fruitore, che rivoluziona tutti i rapporti precedenti, rompendo provocatoriamente gli schemi di comunicazione culturale della borghesia contemporanea. Si veda, per un maggiore approfondimento, la bibliografia contenuta nei lavori citati nella nota seguente.

3. Nonostante gli scritti sperimentali della Stein abbiano spesso tenuto lontano il pubblico non solo dei lettori ma anche dei critici lette-

Poiché il procedimento compositivo della Stein si pone innanzitutto come modifica del rapporto codificato lingua-realtà, una analisi che parta da una definizione del segno linguistico, fornirà una prima chiave di lettura:

Nel segno due coppie di fattori vanno considerate come componenti l'unità della significazione: vi è dapprima la dualità del segno sensibile e della significazione che esso regge (signifiant/signifié); vi è inoltre la dualità intenzionale del segno (unità di signifiant/signifié) e della cosa o dell'oggetto designato. Cioè le parole, in ragione della loro qualità sensibile (suono) esprimono delle significazioni e grazie alla loro significazione, designano qualche cosa⁴.

Questa scomposizione, indicando la dualità sostanziale della parola, permette di comprendere come sia possibile, destrutturando l'automaticità dei rapporti, privilegiare di volta in volta il rapporto suono → significato, oppure quello suono → oggetto o ancora quello significato → oggetto.

rari, si è avuto nel corso degli ultimi anni un rinnovato interesse per il complesso della sua produzione e quindi anche per questo testo. Rimando, per una bibliografia articolata, a due notevoli lavori critici pubblicati negli ultimi due anni in Italia. Il primo: *Gertrude Stein: l'esperimento dello scrivere*, a cura di B. TDESCHINI LALLI, Napoli, 1975, raccoglie saggi di vari autori e affronta da differenti angolature il problema del linguaggio steiniano. Il secondo, un saggio di B. LANATI pubblicato in: *L'avanguardia americana, tre esperimenti*, Torino, 1977, confronta più specificamente la sperimentazione steiniana in *Tender Buttons* e le sue connessioni con le avanguardie. A partire dal 1973, centenario della nascita dell'autrice, si è iniziata una nuova attività critica e di diffusione. Considerando ancora soltanto l'Italia, nel 1976 sono state tradotte due opere narrative, *Q.E.D.*, per Einaudi a cui va tra l'altro il merito di aver fatto conoscere l'autrice in Italia fin dall'immediato dopoguerra con la pubblicazione di *Tre Vite* e de *L'autobiografia di Alice Toklas* tradotte da C. Pavese; e *L'autobiografia di noi tutti* per le edizioni La Tartaruga. Più di recente (1977) in *Almanacco dello specchio*, 6, di Mondadori è apparso il saggio «Poesia e Grammatica» e il ritratto «La sacra Emilia». Nel 1979 infine, da Einaudi è apparso il romanzo - fiume della Stein. *The Moking of Americans*, con il titolo *c'era una volta gli Americani*; Mondadori ha riproposto *Ida*, in edizione economica.

4. PAUL RICOUR, «Del linguaggio, del simbolo, dell'interpretazione» in *Psicanalisi come filosofia del linguaggio*, a cura di A. PAGNINI, Milano, 1976, p. 138.

G. Stein in *Tender Buttons* privilegia la relazione suono → significato nel tentativo di deautomatizzare il rapporto con l'oggetto, assegnando alla parola una funzione deittica piuttosto che referenziale.

1. G. Stein, parola e realtà

Ripetutamente nella sua produzione teorica e in « Poetry and Grammar » in particolare la Stein afferma che il segno non è importante perché in rapporto con l'oggetto ma perché inserito all'interno di un sistema di segni. La lingua è codice innanzitutto e il segno voce di un dizionario.

Language as a real thing is not imitation either of sounds or colors or emotions it is an intellectual recreation and there is no possible doubt about it and it is going to go on being like that as long as humanity is anything⁵.

La parola, la lingua per la Stein è altro dalla realtà. Né la realtà, nella mutevolezza delle sue manifestazioni e delle diverse percezioni che ne hanno gli uomini in luoghi e momenti diversi, può essere riassunta in quel gettone di scambio, in quella rappresentazione codificata che è la parola. L'io esperiente in essa non si ritrova, né vi si può riconoscere l'esperienza del qui e ora. Non resta che accettare la separatezza dell'una e dell'altra. Il linguaggio si limiterà ad indicare la realtà, tentando soltanto di riprodurre la rielaborazione mentale che della realtà fa il soggetto.

5. « Poetry and Grammar » in *Gertrude Stein: Look at Me Now and Here I Am*, ed. by P. MEYEROWITZ, London, 1967, p. 142. I saggi teorici furono scritti dalla Stein in occasione di conferenze tenute a Oxford e Cambridge (*Composition as Explanation*, London, 1926) e in America (*Lectures in America*, New York, 1935; *Narration*, Chicago 1935). La maggior parte dei saggi è ripubblicata nella raccolta di Meyerowitz e in *Selected Writings of Gertrude Stein* ed. by CARL VAN VECHTEN. Aggiungerei a questa lista *How to Write* (Paris, 1932) nonostante sia una riflessione creativa più che teorica.

Il riconoscere che nella Stein la funzione deittica della parola domina su quella referenziale, permette di comprendere delle affermazioni apparentemente paradossali:

... nouns as I say even by definition are completely not interesting, the same is true of adjectives... Verbs and adverbs are more interesting... they can be so mistaken... Prepositions can live one long life being really nothing... I like prepositions best of all... Articles are interesting... because they do what a noun might do if a noun was not so unfortunately the name of something... Beside there are conjunctions, and a conjunction is not varied but it has a force that need not make anyone feel that they are dull... Of course there are pronouns. Pronouns are not so bad as nouns... they of course are not the name of anything. They represent someone but they are not its or his name... Now actual given names of people are more lively than nouns which are the name of anything⁶.

Nonostante si possa riconoscere una assoluta ingenuità scientifica e senz'altro molta imprecisione terminologica, è chiaro che la Stein ha presenti i meccanismi e le articolazioni della lingua e il loro rapporto con la realtà. Se scomponiamo e analizziamo da un punto di vista linguistico le sue affermazioni troviamo che: 1) preferire articoli, congiunzioni e preposizioni significa dar peso a parole che trovano il loro valore soltanto all'interno di relazioni grammaticali o discorsive o anche, come è il caso di alcune preposizioni (di spazio ad esempio) indicano possibili relazioni fra gli oggetti⁷; 2) preferire verbi e avverbi per la loro mobilità, significa riconoscere una caratteristica di comportamento tipica del verbo inglese, delle sue possibilità di trasformazione e mutamento di categoria, del suo prestarsi ad un uso ambiguo; 3) preferire i pronomi, evidenzia la loro funzione deittica del discorso scritto e orale, e quindi

6. «Poetry and Grammar», *cit.*, pp. 126-28.

7. Per una analisi del significato e della funzione di queste parole nella lingua inglese rimando a: RANDOLPH QUIRK - SIDNEY GREENBAUM, *A University Grammar of English*, London, 1973.

il loro disancoramento da un referente preciso⁸; 4) rifiutare nomi e aggettivi significa rifiutarne il legame automatico con l'oggetto che essi designano. Dell'oggetto difatti il nome rappresenta i caratteri generali, i semi che designano un contorno riconoscibile e generalizzabile. Ciò a cui la Stein aspira è fare del nome comune, un nome proprio (notare anche l'alternanza nell'uso di 'noun' e 'name') che come tale non può che indicare l'esistenza di una persona o luogo, senza darne la rappresentazione.

La parola, vuotata di ogni referenzialità, diventa oggetto concreto di per sé, che si realizza in rapporti grammaticali, e che ha vita solo in un dizionario. In *How to Write*⁹ troviamo affermazioni come « a sentence has wishes as an event » (p. 18) in cui viene riconosciuta una esistenza oggettiva ed autonoma alla frase che a sua volta si qualifica solo in quanto parte del discorso, « What is a sentence. A sentence is a part of speech » (p. 13). Si noti infine la portata di un'affermazione quale « there are two things a dictionary and a country » (p. 19) e della successiva lista:

October is a name
so is Basket a name
Graves is a name
Flowers is a name
a dictionary. (p. 18)

Se la parola è innanzitutto voce di dizionario, la frase non sarà altro che un'articolazione delle possibili relazioni, grammaticali o foniche, tra parole. A volte, sia nei saggi che nelle opere più propriamente creative si ha l'impressione di trovarsi in presenza di esercizi strutturali per l'apprendimento

8. Sull'uso dei pronomi vedi: E. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale*, XXI, Milano, 1971; M.A.K. HALLIDAY, R. Hasan, *Cohesion in English*, London, 1976.

9. Something Else Press, Barton, 1973.

della lingua: esercizi di sostituzione, ampliamento, associazione di forme verbali o sonore.

When he will see
 When he will see
 When he will see the land of liberty (*How to Write*, p. 13)
 Will be welcome
 We will be welcome (p. 13)
 A dog.../ this is a dog (p. 15)

Viene così sottolineato lo spessore fisico, spaziale e temporale dell'espressione, di cui viene rafforzata l'autonomia significativa non solo rispetto al denotato, ma ancora di più rispetto ad una possibile connotazione¹⁰.

2. Cézanne, Picasso: segno/composizione - oggetto

Everything I have done has been influenced by Flaubert and Cézanne, and this gave me a new feeling about composition... Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing¹¹.

I began to play with words then (mentre scriveva *Tender Buttons*). I was a little obsessed by words of equal value. Picasso was painting my portrait at that time, and he and I used to talk this thing over endlessly. At this time he had just begun on cubism. And I felt that the thing I got from Cézanne was not the last composition¹².

10. I risvolti di questa operazione di destabilizzazione sono stati sottolineati anche da M. Blanchot che, commentando il verso « a rose is a rose is a rose » scrive: « ciò significa che si può pensarla [la rosa] ma non rappresentarsi qualcosa in proposito, né tanto meno definirla (tanto è vero che, come qualcuno ha suggerito, la tautologia potrebbe essere un rifiuto ostinato di definire) », *L'infinito intrattenimento*, Torino, 1977, p. 457. Si veda inoltre di U. Eco, « La critica semiologica » in *I metodi della critica in Italia*, a cura di CORTI-SEGRE, Torino, 1973, pp. 378-9, e il *Trattato di semiotica*, Milano, 1976, p. 337.

11. « A Transatlantic Interview » in *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, a cura di R. BARTELETT HAAS, Los Angeles, 1971, p. 15.

12. *Ibid.*, p. 17. Vedi anche la monografia *Picasso* (Boston 1959) e le due autobiografie della Stein.

In queste affermazioni della Stein troviamo un esplicito richiamo all'influsso su di lei esercitato sia da Flaubert sia da Cézanne e Picasso. Sofferamoci per il momento ad analizzare i presupposti teorici su cui operavano i due pittori e le implicazioni relative.

Con Cézanne, pur nel riconoscimento delle sue possibilità rappresentative, la pittura inizia ad affermarsi come autonoma, formata da unità che stabiliscono fra loro un rapporto non più orientato verso la riproduzione iconica della realtà. Per Cézanne la tela, la superficie del quadro è il luogo in cui interno ed esterno, soggetto e oggetto si incontrano:

La natura di fuori e quella di dentro devono amalgamarsi... mi sembra che io sarei la coscienza soggettiva di questo paesaggio e la mia tela la coscienza oggettiva. La mia tela e il paesaggio, l'una e l'altra al di fuori di me, ma il secondo caotico, effimero, confuso, senza vita logica, senza quasi razionalità; la prima duratura, categorizzata, partecipe del linguaggio e delle idee¹³.

La superficie pittorica, il quadro oggetto, acquista un'autonomia, un suo linguaggio che, nell'articolarsi obbedisce ad una precisa logica compositiva, ben differente dal caotico agglomerato della realtà.

Cézanne giunge infine alla individuazione di un codice destrutturabile le cui unità elementari saranno « la sfera, il cono, il cilindro ». Basterà « imparare a dipingere queste figure » perché si possa « fare ciò che si vuole »¹⁴. Questi elementi si disporranno nello spazio della tela come su una griglia fondata su direttive orizzontali e verticali. Il volume verrà ridotto a superficie.

Le figure però non saranno contorni geometrici, ma unità piene, formate attraverso l'articolazione di tratti, segni pittorici, unità di forma e colore: « Non si deve staccare il

13. Riportato in W. HESS, *I problemi della pittura moderna*, Milano, 1958, p. 23.

14. *Ibid.*, p. 25.

disegno dal colore; sarebbe come se voi voleste pensare senza parole, semplicemente in cifre e segni»¹⁵. I tratti, le singole pennellate di forma-colore, costituiscono le unità lessicali di base.

La superficie della tela forma così uno spazio pieno nel cui tessuto trova luogo l'oggetto pittorico:

Io porto avanti tutta la mia tela, capite, tutta in una volta, tutta insieme... La mia tela stringe le mani, non vacilla, è densa, è piena¹⁶.

Picasso e i cubisti sviluppano e portano alle estreme conseguenze la ricerca iniziata da Cézanne operando il definitivo disancoramento dell'oggetto pittorico dalla realtà esterna, annullando ogni possibile referenzialità e rappresentatività.

La pittura si trasforma in pittura pura, studio di possibili relazioni e articolazioni di forme e colori. Il quadro diventa una struttura autosignificante che non rinvia ad altro da sé ma, come oggetto concreto, acquista una sua autonomia.

Prima di tutto essi (i cubisti) separano — secondo i loro metodi analitici e le caratteristiche dell'oggetto — gli elementi principali che si propongono di tradurre in forma. Quindi studiano quegli elementi secondo le più elementari leggi pittoriche, e ricostruiscono l'oggetto per mezzo dei suoi elementi, ora noti e rigorosamente determinati. In questo modo i pittori cubisti avranno presto creato l'algebra della pittura¹⁷.

Il procedimento analitico e concettuale viene riconosciuto come base della costruzione pittorica. Il codice iconico viene definitivamente destrutturato, i segni si riducono a tratti elementari privi di spessore denotativo. Non solo, ma

15. *Ibid.*, p. 25.

16. *Ibid.*, p. 23.

17. M. RAYNAL, *Salon de Juin: Troisième exposition de la Société Normande de Peinture Moderne*, Rouen, 1912, pp. 9-11.

lo sganciamento dalla realtà in favore di una visione mentale, elimina la necessità di una angolatura percettiva unica, lasciando aperte tutte le possibilità di presentazione associativa del dato d'esperienza, ed una loro compresenza sulla superficie della tela.

E' interessante notare come un commento di Raynal al quadro cubista possa essere applicato anche alla composizione della Stein:

Nella sua combinazione di elementi (il quadro) sarà un'opera di arte, un oggetto, un mobile se volete; meglio ancora sarà una specie di formula; con più efficacia, una parola. Sarà difatti per gli oggetti che rappresenta, ciò che è la parola per l'oggetto che sta a significare¹⁸.

Come la parola cioè, esso traduce in un altro sistema una realtà che però rimane differente.

3. G. Stein, *Composizione letteraria*.

Abbiamo già visto come la Stein assumesse nei confronti del segno linguistico e delle sue possibilità articolative e combinate un atteggiamento analitico simile a quello adottato dai cubisti.

La frequentazione di opere pittoriche e il dialogo con i pittori contemporanei, soprattutto Picasso, aveva sicuramente contribuito a rafforzare in lei il concetto di autonomia dell'opera d'arte:

Any oil painting... has achieved an existence in and for itself, it exists on as being an oil painting on a flat surface and it has its own life¹⁹.

18. *Quelques intentions du Cubisme*, Paris, 1929.

19. « Pictures », *Lectures in America*, Boston, 1957, p. 60.

Una simile considerazione viene dalla Stein mutuata e riproposta per la composizione letteraria. In questo modo la scrittrice si riallaccia anche alla tradizione letteraria francese e in particolar modo a Flaubert e a Mallarmé che avevano aperto la strada verso un'arte letteraria pura. La Stein stessa ci dà un riferimento preciso, riconoscendo l'influenza fondamentale su lei esercitata da Flaubert e dalla sua ricerca di una struttura formale dipendente non dalla realtà ma dalla capacità dell'artista di modellare il suo materiale.

Associazione del linguaggio al pensiero ed eliminazione di ogni referenzialità, composizione come forma pura, costituiscono l'equivalente della pittura pura nel campo letterario: questi due suggerimenti di Flaubert sembrano aver trovato applicazione in *Tender Buttons* ed altre opere steiniane.

Anche per la Stein, difatti, la composizione è il luogo in cui l'artista dispone le forme linguistiche in rispondenza ad una esigenza estetica ed emotiva che promana dal soggetto pensante. E' questo il senso che dobbiamo attribuire alla differenza che ella opera tra frase e paragrafo, e quindi tra segmenti già codificati del linguaggio e loro articolazione creativa:

In a book called *How to Write* I made a discovery which I considered fundamental, that sentences are not emotional and that paragraphs are... I found out that this difference was not a contradiction but a combination²⁰.

Nel suo modo paradossale, opponendo 'contraddizione' e 'combinazione' (che in realtà hanno portata referenziale differente ma non oppositiva) la Stein evidenzia il carattere compositivo del paragrafo, e quindi delle unità superiori alla frase. Sottolinea quindi che appunto nell'arrangiamento di queste unità l'artista imprime la sua personalità, e a quel livello l'oggetto letterario entra in rapporto esclusivo con chi lo crea e diventa una composizione autonoma.

20. «Plays», *Lectures in America*, cit., p. 93.

Le singole unità lessicali e strutturali, essendo più rigide, si prestano soltanto al gioco scompositivo. Ed è appunto questa scomposizione delle unità minime, e il loro inserimento in una struttura complessa, il componimento poetico, che caratterizza *Tender Buttons*.

4. *Tender Buttons*

In questa raccolta di 'poesie' la Stein opera con un procedimento analitico parallelo a quello usato dai cubisti: da una parte il linguaggio, le sue unità e strutture, dall'altra l'oggetto e le sue possibili manifestazioni.

La composizione articolerà all'interno delle varie unità linguistiche (fonema, lessema, sintagma, frase) i caratteri dell'oggetto decomposto non solo nei suoi tratti fisici o mnemonici, ma anche nelle possibili associazioni da esso evocate. Il linguaggio costituirà così il tessuto entro cui si dispongono i singoli tratti significativi, che avranno però perso nella loro diaspora ogni possibilità rappresentativa o denotativa: costituiranno figure di senso piuttosto che immagini di oggetti (fisici o mentali).

L'oggetto potrà essere ritrovato nell'ambiente circostante o nell'esperienza dell'artista, ma potrà anche essere la parola stessa, il suono, il significato o le associazioni ad essa legate.

Prima di addentrarci nell'analisi è interessante sottolineare il rapporto che si instaura tra titolo e composizione. Citerò quattro brevi poesie, di cui tre hanno un titolo simile:

A CARAFE, THAT IS A BLIND GLASS

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading. (p. 461)

ORANGE

A type oh oh new new not no not knealer knealer of old
show beef-steak, neither neither. (p. 495)

ORANGES

Build is all right. (p. 496)

ORANGE IN

Go lack go lack use to her.

Cocoa and clear soup and oranges and oat-meal.

Whist bottom whist close, whist clothes, woodling.

Cocoa and clear soup and oranges and oat-meal.

Pain soup, suppose it is a question, suppose it is butter,
real is, real is only, only excreate, only excreate a no since.

A no, a no since, a no since when, a no since when since,
a no since when since a no since when since, a no since, a
no since when since, a no since, a no, a no since a no since,
a no since, a no since. (p. 496)

A commento di questo procedimento basta citare una frase
di Apollinaire nel suo scritto sui cubisti:

Molti pittori nuovi non dipingono che quadri in cui non
v'è un vero soggetto. I titoli che si trovano nei cataloghi hanno
allora la funzione di nomi che designano gli uomini senza carat-
terizzarli ²¹.

Il titolo della poesia, come il titolo del quadro, ha una
funzione puramente indicativa. E' qui già evidente l'opera-
zione steiniana di trasformazione del 'noun' in 'name'.

Riguardo i contenuti delle poesie e i procedimenti co-
struttivi usati, è possibile individuare almeno tre grosse
articolazioni, evidenziate dalla stessa Stein nei vari commenti
alla raccolta:

a) sviluppo di associazioni legate al nome enunciato
nel titolo;

21. Citato in MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del
Novecento*, Milano, 1966, p. 357.

b) articolazione di parole, costruzione preminentemente sonoro-significativa legata alla parola-oggetto;

c) scomposizione figurativa dell'oggetto all'interno di un tessuto costituito dai due primi procedimenti. Come esempio del procedimento del primo tipo, esemplare è « A HANDKERCHIEF »:

A winning of all the blessings, a sample not a sample because there is no worry. (p. 472)

Notiamo innanzitutto una prima scomposizione in due unità, « a winning of all the blessings » e « a sample not a sample... » che costituiscono altrettante ridefinizioni dell'oggetto. La prima in chiave funzionale, la seconda più figurativo-associativa (a sample), nonostante la figuratività venga immediatamente negata (not a sample).

Soffermandoci sulla prima ridefinizione, troviamo che in « a winning of all the blessings » viene operata una sostituzione. Alla forma più 'logica' nominale 'winner' viene sostituito 'winning' ad indicare più che l'oggetto il processo, ma ciò non indipendentemente dalla ripetizione del suono 'ing' presente anche in 'blessings'.

« A sample not a sample because there is no worry » nell'apparente paradosso ridefinisce una possibile forma e dimensione, annullata in seguito dalla seconda parte dell'enunciato che ne impedisce una ricostruzione figurativa.

Al secondo gruppo appartiene la maggior parte delle poesie. Il metodo usato è comunque rinvenibile in tutta la raccolta. Suono e significato delle parole costituiscono spunto per lo sviluppo e la costruzione di associazioni. Queste poesie possono essere ridefinite 'quadri di parole' e probabilmente ad esse la Stein allude quando, riferendosi a *Tender Buttons* dice: « I began then to make a more complete picture of each word »²².

22. « A Transatlantic Interview », cit. p. 18.

A volte prevale una scelta di iterazione di suoni o di ritmi da 'nursery rhyme' come in *A SOUND*:

Elephant beaten with candy and little pops and chews all bolts and reckless reckless rats, this is this. (p. 474)

dove 'reckless reckless rats' riproduce, nell'iteratività del suono e nell'articolazione del ritmo, una famosa 'nursery rhyme' (hickory dickory dock). Le altre scelte lessicali, 'candy', 'pops' rafforzano questo ritmo infantile, mentre il paradosso 'elephant beaten with candy' costituisce quasi un luogo comune della letteratura del periodo.

A volte è solo il suono, le sue possibilità di iterazione o di articolazione che costituisce il centro della poesia. E' questo il caso di *THIS IS THE DRESS, AIDER*:

Aider, why aider why whow, whow stop touch, aider whow, aider stop the muncher, muncher munchers.

A jack in kill her, a jack in, makes a meadowed king, makes a to let. (p. 476)

'Aider' sembra, per posizione nel contesto, un nome proprio probabilmente derivato dal verbo 'to aid', e quindi può essere reso come 'aiutante'. E' possibile anche riconoscervi però, una alterazione grafica di 'either' che in alcune pronunzie suona proprio come 'aider'. Sebbene la prima versione sia più rispondente al tema del titolo, nessuna delle due letture contribuisce alla comprensione del senso complessivo della poesia che conserva la sua compattezza di puro gioco linguistico.

Questo accade anche in composizioni più lunghe, come « *ROAST BEEF* » dove l'elemento figurativo emerge da un tessuto linguistico in cui il gioco ritmico occupa ampi spazi:

Lovely snipe and tender turn, excellent vapor and slender butter, all the splinter and the trunk, all the poisonous darkening drunk, all the joy in weak success, all the joyful tenderness, all the section and the tea, all the stouter symmetry. (p. 477)

Il terzo gruppo esemplifica quel tipo di poesia in cui oggetti, colori, emergono come tratti isolati da uno sfondo articolato di suoni, accostamenti, associazioni.

In *A CARAFE. THAT IS A BLIND GLASS* si possono riconoscere, strettamente intersecantisi i tre procedimenti. Per semplicità la riporterò nuovamente per intero:

A kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not unordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading. (p. 462)

Procedendo nell'analisi a partire dal titolo, vediamo che sia la seconda parte del titolo che tutta la prima 'frase' della composizione costituiscono altrettante articolazioni figurative o associative dell'oggetto. Ad una prima lettura 'a blind glass' rimanda ironicamente a 'looking glass', non solo perché gli si oppone come polarità negativa (looking/blind) ma perché spezza l'unità di significato che lega 'looking' a 'glass' e quindi costringe a riflettere sul composto nominale. Inoltre, l'impossibile accoppiamento semantico di aggettivo e nome, mentre conserva il significato di 'vetro' spinge a cercare, oltre il significato letterale di 'blind', il motivo per cui è stato scelto. Le associazioni possibili sono numerose, ma la più plausibile in questo caso, anche perché la più figurativamente remunerativa, è quella 'blind' = 'opaco', che non permette di vedere attraverso, ma anche che non permette di riflettere l'immagine. Possiamo così derivare un primo tratto: vetro opaco.

Le altre ridefinizioni si articolano tutte in sintagmi nominali formati da due unità congiunte:

« a kind in glass and a cousin »

« a spectacle and nothing strange »

« a single hurt color and an arrangement... »

che si dispongono l'uno accanto all'altro come altrettanti tratti, senza permettere alcuna sintesi discorsiva o figurativa.

« A kind in glass and a cousin »: notiamo anzitutto l'allitterazione che volutamente avvicina due parole che, messe in rapporto con 'glass' sembrano essere incompatibili, ma considerate vicine hanno in comune almeno il tratto 'parentela'. Abbiamo così una seconda unità, 'un tipo di vetro ma non veramente vetro'.

« A spectacle and nothing strange »: anche qui si gioca sulla possibilità di un doppio significato per 'spectacle'; spettacolo e occhiali. Il primo viene cancellato da 'nothing strange', resta ancora 'occhiali', da intendere forse come 'vetro deformante'.

« A single hurt color and an arrangement in a system to pointing »: il colore viene indicato indirettamente da 'hurt' mentre la forma della caraffa è ricostruibile tramite « arrangement in a system to pointing ».

La seconda frase costituisce una spiegazione dell'operazione figurativa (notare l'iteratività di 'not'; la vicinanza fonetica e grafica di 'ordinary' e 'unordered' che si contrappone alla differenza di significato) di cui viene evidenziata la costruttività che, pur non ricercando una normale iconicità, obbedisce ad una logica formale.

L'ultima frase, l'unica grammaticalmente compiuta, indica il metodo seguito: disarticolazione e diffusione delle varie componenti: sostanza (vetro), forma (system to pointing), colore (hurt color) che però hanno perso qualunque referenzialità iconica, l'eventuale figuratività essendo soltanto intuibile per processi associativi.

Questa poesia, la prima della raccolta, può essere considerata esemplare ed esplicativa del procedimento più cubista ed analitico. Rientrano in questo gruppo le più lunghe composizioni quali ROOMS, ROAST BEEF, in cui parole relate al soggetto sono sparse in tutta la composizione.

In ROAST BEEF parole come 'cutting', 'smell', 'taste', 'kitchen' 'roasting', 'spoonful', 'beef' ed altre compaiono qua e là quali altrettanti tratti di una presentazione frantumata.

In queste poesie singoli colori o accostamenti di colori e forma compaiono quasi in giustapposizione. In RED ROSES:

A cool red rose and a pink cut pink, a collapse and a sold hole, a little less hot». (p. 472)

i colori dei fiori (notare il gioco di 'pink') vengono dati e la forma del mazzo suggerita da 'collapse' e 'hole' (leggi 'whole').

In A TABLE

A table means does it not my dear it means a whole steadiness. It is likely that a change.

A table means more than a glass even a looking glass is tall. A table means necessary places and a revision a revision of a little thing it means it does mean that there has been a stand, a stand where it did shake. (p. 474)

Il tavolo, nella sua stabilità si intravede dietro l'iterazione di 'a table means'.

Mi pare utile, per concludere, citare il commento della stessa Stein a A LITTLE BIT OF A TUMBLER:

A shining indication of yellow consists in there having been more of the same color than could have been expected when all four were bought. This was the hope which made the six and seven have no use for any more places and this necessarily spread into nothing. Spread into nothing. (p. 472)

I have used this idea in more places. I used to take objects on a table, like a tumbler or any kind of object and try to get the picture of it clear and separate in my mind and create a word relationship, between the word and the thing seen. 'A shining indication of yellow' suggests a tumbler and something in it. '... when all four were bought' suggests there were four of them. I try to call to the eye the way it appears by suggestion the way a pointer can do it. I want to indicate it without calling in other things. 'This was the hope which made the six and seven have no use for any more places'. Places bring up a reality. 'and this necessarily spread into

nothing', which does a broken tumbler which is the end of the story²³.

La relazione si instaura tra parola e cosa, come nel procedimento cubista, ma le parole non devono presentare la cosa, devono piuttosto indicarla. La cosa deve essere presente nel testo come oggetto, ma non nominata. L'oggetto inoltre, non riducibile a un contorno fisico, è soprattutto una ricreazione mentale.

I giochi di dissociazione grammaticale, fonetica e sintattica, si inseriscono in questa frammentazione dell'oggetto, la rafforzano, impedendo qualsiasi sintesi logica o rappresentazione complessiva del senso. Piuttosto le parole, come altrettanti tratti pittorici, conquistano lo spazio del testo, unità di suono e di senso che possono integrarsi a gruppi ma mai in funzione rappresentativa. Il testo si distende nello spazio visivo e mentale e non permette nessuna sintesi mnemonica, ma solo il riconoscimento della sua esistenza come oggetto, come prodotto che in sé e non altrove ha il suo senso.

La comunicazione, momento finalizzante l'espressione linguistica, cede così il posto alla contemplazione, al godimento estetico fine a sé stesso.

La 'parola' steiniana, facendo proprie le possibilità combinatorie del codice, le sovverte, orientandole in modo da rompere la catena comunicativa connessa al linguaggio quale istituzione sociale. Essa così crea una frattura fra il testo e le aspettative del lettore comune, esaltandone allo stesso tempo le potenzialità ludiche e la creatività linguistica.

MARINA CAMBONI

23. « A Transatlantic Interview », cit., p. 25.