

LO SPERIMENTALISMO LETTERARIO NEL ROMANZO MODERNO AMERICANO

Paola Tine'

PhD Student at The University of Adelaide

Paola.tine@adelaide.edu.au



Lo Sperimentalismo Letterario nel Romanzo Moderno Americano

Paola Tine'

Historial do artigo:

Recebido a 15 de outubro de 2018

Revisto a 30 de novembro de 2018

Aceite a 08 de dezembro de 2018

RIASSUNTO

Quello della rappresentazione artistica, cioè il passaggio dei dati della realtà attraverso lo sguardo di un osservatore-artista che produce una rappresentazione del mondo, è uno dei temi cari alla letteratura americana del '900. Nello specifico, lo sperimentalismo letterario di Fitzgerald, Hemingway e Stein, rappresenta il problema del Modernismo in rapporto alla rappresentazione della realtà. Se la Stein propone un'applicazione dei principi del cubismo alla letteratura, con un esito prettamente artistico, Fitzgerald propone il tema del punto di vista da un'altra prospettiva, secondo cui l'individualità non può essere trascesa e una verità mai raggiunta. Infine, la riflessione di Hemingway si incentra sull'interrogativo stilistico del come esprimere artisticamente la realtà senza essere falsi e barocchi, rinunciando a orpelli che oscurino la realtà e offuschino la percezione delle posizioni e delle riflessioni degli autori.

Parole chiave: Rappresentazione, Interpretazione, Romanzo Americano.

ABSTRACT

This article explores the varying perspectives of twentieth century American literature in relation to the representation of reality. In particular, the literary experimentalism of Fitzgerald, Hemingway and Stein, addresses the problems of Modernism in relation to the representation of reality. While Stein proposes an application of the principles of cubism to literature, with a purely artistic outcome, Fitzgerald alternatively proposes another perspective, according to which individuality cannot be transcended and an objective truth can never be reached. Finally, Hemingway's method focuses on the stylistic question of how to artistically express reality without being false and baroque, renouncing to the frills that obscure reality and conceal the position of the author.

Key-words: Representation, Interpretation, American Novel.

RESUMO

Este artigo trata da questão da representação artística, ou seja, a passagem dos dados da realidade através do olhar de um observador-artista que produz uma representação do mundo, utilizando o experimentalismo literário do romance americano do século XX como exemplo de aplicação. Especificamente, o experimentalismo literário de Fitzgerald, Hemingway e Stein representa o problema do modernismo em relação à representação da realidade. Se Stein propõe uma aplicação dos princípios do cubismo à literatura, com um resultado puramente artístico, Fitzgerald propõe o ponto de vista de outra perspectiva, segundo a qual a individualidade não pode ser transcendida e uma verdade nunca alcançada. Por fim, a reflexão de Hemingway enfoca a questão estilística de como expressar artisticamente a realidade sem ser falsa e barroca, renunciando a frescuras que obscurecem a realidade e obscurecem a percepção das posições e reflexões dos autores.

Palavras-chave: Representação, Interpretação, Romance Americano.

1.Introduzione: tra rappresentazione e interpretazione

La messa in forma artistica di un contenuto trascende il dato logico-razionale: non deve necessariamente rigettarlo, ma lo supera. Infatti, nell'arte non abbiamo coincidenza o immediata corrispondenza con il reale. Neanche la fotografia, che sembrerebbe per eccellenza la riproposizione perfetta del mondo, la più fedele possibile, può essere – in quanto rappresentazione – un'immediata espressione della realtà, poiché dietro a un obiettivo abbiamo sempre uno sguardo, un processo sottostante di selezione dell'oggetto svolto dall'autore e a cui si aggiunge lo specifico occhio dell'osservatore. Nello specifico, sono qui presi in esame tre testi esemplari dello sperimentalismo letterario del romanzo americano del '900: *Il grande Gatsby* di Fitzgerald (2011), *The Sun also Rises* di Hemingway (2006) e *Autobiography of Alice Toklas* di Gertrude Stein (2017).

Ne *Il grande Gatsby* abbiamo l'occhio del narratore, ma anche l'occhio dell'autore. E abbiamo poi l'occhio del protagonista, che è per noi mediato da quello del narratore, ma di cui riusciamo anche a percepire il 'sogno' con immediatezza. In *The Sun also Rises* abbiamo numerosi personaggi, tra i quali nessuno sembra spiccare come protagonista, se non il narratore stesso che, tuttavia, dal punto di vista dell'azione è quello che partecipa meno agli eventi. Il focus di questo articolo è il modo in cui lo sguardo degli autori agisca per costruire il racconto, e come questo si relazioni con la voce del narratore e dei personaggi. Nel passaggio da realtà a rappresentazione e da interiorità a rappresentazione, l'autore di un'opera si serve sia dell'arte che della ragione. Un autore non ci descrive solamente paesaggi, situazioni e dialoghi come se stesse riportando la realtà, bensì compie un'operazione di rappresentazione in cui la realtà si veste di contenuti a lui cari, in cui le cose rappresentate diventano messaggere di contenuti più profondi. L'abito della realtà rappresentata è la forma artistica, la quale ha su di sé significati nuovi, ed è portatrice di tutto il senso dell'opera, in quanto depositaria della visione del mondo dell'autore, nonché aperta all'interpretazione del lettore.

L' 'abito' che Fitzgerald sceglie per vestire la realtà (dove con 'realtà' ci riferiamo a fatti verosimili) e per conferire al testo una sua visione della vita e del mondo, è un abito costituito di poche macchie di colore intensissime, ha una forma artistica molto ricercata, in cui sono molto importanti anche le posizioni dei personaggi nello spazio, la gestualità, la prossemica, i toni dei paesaggi e le condizioni atmosferiche. L'abito di *The Sun Also Rises* è invece molto essenziale, forse un po' trasparente, lascia intravedere un vuoto dentro di sé, come un vuoto di significati esistenziali. È però forse ornato da una cinta sottile e rossa, che ricorda il sangue sparso della guerra e quello delle corride, e si muove come in un'atmosfera di fumo. Tuttavia, se la rappresentazione artistica è già una forma di interpretazione della realtà a opera dell'autore, anche le forme di rappresentazione sono a loro volta oggetto di nuove interpretazioni. Se quindi l'aspetto dell'opera di Fitzgerald esalta certi colori, a seconda di vari fattori interpretativi, dei contesti e delle intenzioni, quei colori potranno essere poi letti in diversi modi e così, se la struttura e l'ordito ci risultano frammentati, magari percepiremo che quelle parti sono ricucite insieme e che l'abito finale è omogeneo in un unicum. Secondo Cabibbo e Izzo (1985), il romanzo di Fitzgerald è caratterizzato sia da compiutezza e organicità che da spezzature, asimmetrie ed ellissi. Conseguentemente, secondo le due critiche italiane sarebbe giusto rileggere l'opera in base a questa 'teoria dell'effetto', generata dal contrasto tra coerenza e incoerenza, accettando che le due percezioni siano contemporanee e non alternative tra loro.

In maniera simile, con l'intento di rielaborare lo stile narrativo alla luce dello sperimentalismo artistico in pittura e di riflettere sul tema dell'espressione della realtà, la scrittrice Gertrude Stein propose una nuova avanguardia letteraria, elaborando dei 'ritratti scritti' in cui 'dipinse' i personaggi che la circondavano – la maggior parte dei quali destinati a divenire famosi artisti, pittori e scrittori – attraverso la parola scritta, parola poetica, densa di allitterazioni, anafore e ripetizioni, costruita anche visivamente attraverso un particolare e voluto posizionamento della parola sul foglio bianco.

2. La rappresentazione della realtà nel Realismo e nel Modernismo: il punto di vista

Se l'interpretazione delle cose è imprescindibile per l'uomo anche nella realtà del quotidiano, l'interpretazione del mondo si traduce nell'opera artistica in modo da mostrare le cose e costruirle, decostruirle, ricostruirle, secondo un punto di vista. Nel romanzo modernista americano il punto di vista è un tema fondamentale, costruito attorno alle figure del narratore e dei personaggi. Nei romanzi presi in esame, è centrale il ruolo del narratore, si pensi a Nick Carraway, il narratore di *The Great Gatsby*, il quale però non è onnisciente, è un personaggio, un uomo, un essere limitato che non può conoscere la realtà delle cose e i sentimenti degli altri personaggi. Così infatti esordisce Nick Carraway, come professione della sua buona qualità di narratore: "I'm inclined to reserve all judgements" (FITZGERALD, 2011: 58) e "Reserving judgements is a matter of infinite hope" (FITZGERALD, 2011: 60).

Punto di partenza e ispirazione del romanzo modernista sono le opere di Henry James (si veda per esempio *What Maisie Knew*, 1987), che adotta una prospettiva limitata, un unico e preciso *point of view*. In James non si ha lo scrittore onnisciente che conosce i pensieri di tutti i personaggi come invece si aveva nel Realismo antecedente, bensì un'alterità tra focalizzazione e punto di vista che riflette la concezione esistenziale secondo la quale non si possa sapere cosa provino i soggetti altri da noi, e che non si possa dare una verità assoluta. Con il cambiamento del punto di vista cambia anche il modo di organizzare il romanzo. Come anticipavamo, la figura del narratore in *The Great Gatsby* ha ruolo centrale, un'importanza strutturale. Egli è un personaggio interno al testo e ricostruisce e interpreta la storia di Gatsby. Noi sappiamo che il

suo punto di vista è limitato, ma lui dal canto suo si fa un'idea complessiva, dà un significato ai fatti ed entra nella mente e nei sentimenti di tutti i personaggi, talvolta proprio giudicandoli, a dispetto di quanto preannunciato. Del resto, sebbene quella individuale non sia che una piccola finestra sul mondo, e che si debba tenere conto della sua limitata prospettiva, essa è comunque l'unica finestra che l'individuo possiede, ed è inevitabile che questi ripensi l'intero mondo partendo da lì, da quella sua piccola porzione di visuale. Nick si comporta proprio come se fosse un narratore onnisciente, sebbene i fatti stessi mostrino che non può essere così, che ci sono cose che non può sapere, scene a cui non può assistere, episodi che è costretto a ricostruire, reinventare, interpretare o su cui non può che tacere, come dimostrato dalla frequenza di ellissi nel testo. C'è nel romanzo un forte contrasto tra la necessità del narratore di riordinare e dare un senso al tutto e l'evidenza della frammentarietà dei fatti, della crudeltà degli eventi, dell'insensatezza delle cose.

Dopo il disastro della guerra e la crisi del '29, l'arte cerca di ricostruire un ordine, laddove però si riconosce che il realismo non possa bastare per stare dietro a dei tempi così eterogenei e frammentati. Si ricerca quindi un sistema che riunifichi gli eventi della vita e possa dargli un senso: così per esempio nell' *Ulysses* di Joyce (2013), o in *The Waste Land* di Eliot (2000) si ha una raccolta unitaria e sistematica di elementi tratti da culture differenti sotto il segno unificante del mito. I finali rimangono aperti e non definiti, non c'è un intento rivelatore di una verità assoluta, le problematiche trattate sono allusive, la forma tende a suggerire e non affermare, attraverso l'uso di simboli e di un linguaggio metaforico e immaginifico. Poggiando sulla convinzione che la conoscenza assoluta sia impossibile, si rifiutano anche i giudizi dei personaggi-narratori. Questo concetto viene ribaltato in *The Great Gatsby*, dove Nick è narratore autodiegetico, che ricostruisce in analepsi fatti passati (avvenuti due anni prima) che vengono rievocati e ricostruiti secondo il suo punto di vista. La rivelazione del romanzo di Fitzgerald sta proprio nell'importanza strutturale del narratore: ci viene mostrato come un fatto, a seconda degli occhi di chi lo vede e lo rappresenta, possa essere diverso. La riflessione che può venirne è proprio connessa all'importanza della ricostruzione dei fatti operata dal narratore, che poi è *alter ego* di uno scrittore che riflette proprio sul suo operato e sui meccanismi che stanno dietro alla produzione letteraria.

Henry James (1881: 46-47) aveva paragonato la letteratura a una casa, dalle cui finestre si vedono aspetti diversi del mondo. Tuttavia, egli riteneva che fosse meglio affrontare un solo punto di vista per narrare dei fatti, e anche secondo Fitzgerald "la vita si osserva meglio da una finestra sola" (2011: 1). Non era così nel cubismo, in cui si mostravano più punti di vista compresenti, la qual cosa è impossibile nella vita reale, e nell'arte si costituisce come una forzatura dell'immagine. Sulla scia del lavoro di James, Fitzgerald propone il tema della casa, della finestra e della prospettiva. Mentre si trova ospite in casa di Myrtle in città, Nick riflette sulla sua visione e sulla visione di chi è esterno allo spazio chiuso in cui si trova. Si domanda come dalla strada possa apparire la finestra illuminata di quella casa: susciterà curiosità, trasmetterà un senso di tranquillità forse, con la sua calda luce, ma nessuno può sapere cosa lì accada veramente. In un certo senso, la Verità non esiste e la conoscenza che gli uomini possono avere delle cose non è che relativa, perché si può essere dentro alle cose, o si può essere fuori, ma mai in due posti contemporaneamente. E mentre saremo dentro, il fuori ci sfuggirà, e il mondo andrà per conto suo e noi non potremo partecipare del viaggio compiuto in nostra assenza.

In *The Sun Also Rises*, la situazione del narratore è differente. Questi, Jake Barnes, è anche un personaggio, contraddistinto dalla sua 'diversità', il suo segreto, il male fisico che lo ha segnato per il resto della sua vita, configurandosi come una ferita morale, oltre che corporea, e caratterizzata da una profonda e dolorosa conseguenza sul piano sociale. Ciò a cui la guerra lo ha costretto a rinunciare, marcandolo per sempre, è la sua sessualità, tema sul quale Hemingway

sembra offrire una riflessione indiretta, considerandolo come uno degli aspetti fondamentali della persona, non tanto nel suo carattere animale di azione fisica e naturale, ma nella sua connessione profonda con la socialità. In HEMINGWAY, se un uomo fisicamente sano e sessualmente attivo può benissimo non amare, un uomo che non ha sessualità sembra dovere rinunciare all'amore. Sembra una dura riflessione quella del nostro autore, che l'amore non possa esistere senza fisicità, che non esista per esso una possibilità di sublimazione, laddove l'impotenza del protagonista è solo un espediente estremo per riflettere su questo aspetto. La costruzione del significato nello scarno essenzialismo di Hemingway sembra avere come esito una cruda rappresentazione della realtà. A differenza di Fitzgerald, che costruiva la realtà attraverso le metafore della poesia, abbiamo qui una rappresentazione della realtà immediata, eppure poco descrittiva. Non abbiamo tanto un *telling* quanto piuttosto uno *showing*, come si era visto nello sperimentalismo di James che proponeva di mostrare le cose piuttosto che raccontarle.

In *The Sun also Rises*, lo stile è sobrio, in linea con personaggi superficiali, garanzia di un'ottima riuscita nei dialoghi, che sono da un lato specchio dell'animo dei personaggi e dall'altro importante cifra stilistica. Il contenuto del romanzo è essenziale, gli eventi narrati altrettanto, ma il messaggio è molto complesso e anche i personaggi stessi, se a una presentazione ufficiale non ci appaiono come profondi o interiormente dilaniati dal dubbio, ma superficiali, capricciosi e viziosi, essi cominciano a una seconda lettura ad apparire come le facce di un prisma fatto dei problemi e questioni che l'autore vuole porci. Qui anche il non-detto è un utile strumento rappresentativo. Secondo la 'teoria dell'iceberg' di Hemingway, che ha qualche connessione con la teoria freudiana e con le basi della semiotica, come nell'iceberg si vede solo una piccola parte di quello che invece è l'intero blocco di ghiaccio e il più è sommerso, così la letteratura deve dire poco, ma questo non significa che sott'acqua non ci sia un vastissimo mondo da cui i significati manifesti possono essere supportati e da cui sono alimentati. In *Death in the Afternoon* (1996) scriveva:

"If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing." (1996: 192).

La riflessione di Hemingway rispecchia il problema di tutto il Modernismo: come esprimere artisticamente la realtà senza essere falsi e barocchi, rinunciando a orpelli che oscurino la realtà e offuschino la percezione delle posizioni e delle riflessioni degli autori. Ma che artisticità ci può essere nell'uso di strumenti scarni e schietti? Attraverso l'uso di un linguaggio semplice e lineare, talvolta privo di apparente sentimento e selezione, Hemingway riesce invece a convogliare dei messaggi profondi, a costruire quindi un contenuto che ha un significativo elementare (gli episodi sono lineari, privi di *suspence*, i dialoghi brevi, con poche digressioni riflessive), ma un significato più ricco. Viene veicolato il senso di vuoto che caratterizza i personaggi, se ne evidenzia quasi la stoltezza, la superficialità dei gesti e della visione del mondo, laddove però se ne percepisce un profondo malessere. Questa sofferenza interiore diviene la spia di un problema, e ci spinge a riflettere. I personaggi del romanzo fanno parte della 'lost generation', sono giovani senza ideali, senza progetti, sono disillusi e smaliziati. La soluzione però c'è per l'uomo allo sbando: le passioni, che nel contesto di soggetti sofferenti diventano quasi delle ossessioni, dei modi per riscattarsi da un'insensatezza incombente. Jake è il personaggio che più spicca per questo aspetto: si rifugia nella pesca, cerca il contatto con una natura purificatrice, sa amare – e garanzia della profondità del suo amore è la sua impotenza: egli ama e non per un semplice motivo fisico – porta con sé i suoi amici alla corrida ed è affascinato da quest'attività rituale, ed è anche l'unico che non perde mai il controllo nell'alcool. Il resto della vita di questi personaggi si spegne nelle

notti di ubriachezza, nell'incoscienza, nel materialismo, mentre la saggezza di Jake è superiore rispetto agli altri ed egli è consapevole di essere condannato a soffrire.

3.L'indicibile dell'arte

Oltre alle interpretazioni l'arte ha pure tutto un suo bagaglio di non detto e di indicibile, così come di intraducibile. Nei romanzi presi in analisi, più che mai ci è possibile osservare il grande senso di vuoto, di mancanza, di inafferrabilità del significato della vita, delle cose, dei sogni. Questo sentimento in noi prodotto deriva dalla grande consapevolezza e disillusione che gli autori avevano nei confronti della vita. Del resto, proprio questa grande apertura a risposte non dette rappresenta la peculiarità e ricchezza di un'opera d'arte che sia realmente tale. Laddove l'opera narrativa deve comunicare di più di quanto semplicemente non dica con le parole di cui si serve, il testo nella sua totalità lascia una sua idea impressa nella nostra mente, i personaggi ci appaiono in un certo modo, il senso della vita e il messaggio viene comunicato per vie traverse rispetto a quanto le parole da sole non dicano. L'arte non 'dice' nulla, allude, parla per metafora, e alla fine apre a nuovi interrogativi. Forse è proprio vero che bisogna diffidare, come il narratore di *The Sun also Rises*, Jake Burnes, delle cose semplici e schiette, perché dietro ci sarà sempre qualcosa, e la verità non sarà mai manifesta, almeno non nella semplicità. Del resto lo stile stesso di Hemingway è proprio schietto, semplice e lineare, ma dietro di esso non c'è un vuoto, bensì un bagaglio di questioni e problematiche.

Queste riflessioni aprono a un interrogativo riguardo alla dinamica del passaggio da realtà a rappresentazione, ovvero se sia possibile trasferire nell'opera, ossia esprimere, il vastissimo contenuto di tematiche e problemi che si realizzano nel pensiero e nel sentimento. Probabilmente non potrà mai esserci un'espressione linguisticamente chiara di ciò che si vuole comunicare dal profondo del proprio sentire, per questo si ricorre al linguaggio poetico, all'arte visiva, per superare il limite del linguaggio quotidiano. Neppure nell'opera artistica però, che sia in forma letteraria, poetica, visiva o cinematografica avremo una chiarezza espressiva assoluta, ed è per questo che a ogni testo artistico corrisponderanno molte interpretazioni con infinite sfumature, ognuna prodotta da una persona diversa, caratterizzata com'è dalla sua specifica storia, dai suoi pensieri, dai suoi sentimenti, della sua visione del mondo. In questo atto interpretativo poi si può scegliere di tenere conto del pensiero e della vita dell'autore, per ottenere di volta in volta prodotti interpretativi diversi, a seconda del contesto d'analisi. D'altro canto, la consapevolezza dell'impossibilità di giungere mai a una verità universale, e di esprimere chiaramente nell'arte una qualche interiorità, non deve portarci a concludere che sia inutile rinunciare alla forma artistica come forma comunicativa per rifugiarsi nell'astrattismo, visivo o letterario.

Il dato di fatto che ogni testo abbia molte possibili interpretazioni, non costituisce una diminuzione delle capacità comunicative della scrittura e dell'arte. Pensiamo a tal proposito al pittore Malevič, propugnatore del Suprematismo in pittura, che riteneva l'arte astratta l'unico possibile strumento espressivo artistico, il solo capace del resto di comunicare proprio l'impossibilità della comunicazione. Nel passaggio da realtà a rappresentazione, dobbiamo forse rinunciare alla forma e rifugiarsi nel quadrato nero di Malevič solo perché crediamo che ci siano contenuti così profondi che nessuna forma espressiva potrà mai portare alla luce? Questo scenario non può essere la risposta, in virtù dell'importanza che la forma delle cose ha per la mente umana, che oscilla tra l'atto razionale di ricerca e il desiderio di una pura percezione dei significati. Ed è per questo che di fronte all'arte noi ci arrovelliamo, perché siamo uomini razionali. E così facciamo di fronte alla pittura, alla letteratura, al cinema e alla poesia, perché non c'è nulla di più stimolante di contenuti di realtà espressi in forma artistica per l'uomo che è

sempre in cerca di qualcosa, di risposte. Poi, oltre a questo aspetto attivo di ricerca c'è una componente essenziale dell'arte che è la non traducibilità, l'impossibilità di trovare la 'vera' interpretazione e una risposta che sia univoca, una sorta di moto centripeto che sembra spingerci indietro di tre passi ogni volta che ci sembra di esserci avvicinati alla soluzione.

Queste sono le grandi vie a cui l'arte ci conduce: la ricerca e la contemplazione. A proposito della spaccatura tra il linguaggio quotidiano-razionale e i significati altri e profondi che possiamo trovare nell'arte, pensiamo alla sperimentazione sulla lingua che è stata portata avanti nei primi del Novecento a opera di scrittori e poeti d'avanguardia. Questi seguivano l'onda avanguardistica di ispirazione sperimentalista propria del campo pittorico, fotografico e filmico. Il tentativo di trasportare anche in campo letterario le acquisizioni proprie del periodo della scoperta dell'inconscio, dei punti di vista, della possibilità di frammentare il mondo e stravolgere la visione, fu attuato da un'altra importante scrittrice del tempo: Gertrude Stein.

4. Lo sperimentalismo letterario in Gertrude Stein: verso nuove forme di espressione

In Gertrude Stein abbiamo un profondo sperimentalismo letterario. Ella è alla costante ricerca di nuove forme espressive all'interno dello strumento comunicativo della parola scritta, vorrebbe muoversi analogamente alle avanguardie artistiche pittoriche, che esplorano diverse vie espressive con l'esito di comunicare in maniere differenti messaggi dal contenuto diversificato. Nel 1903, la Stein scrisse un breve romanzo pubblicato postumo dal titolo *Things as They Are*, impostato come un teorema dimostrativo di geometria e costruito con un punto di vista limitato, lo *stream of consciousness* teorizzato da William James (1980). Il suo tentativo era quello di creare un analogo del cubismo in letteratura. La Stein provava a inventare nuove parole, rompendo così la convenzionalità del linguaggio per poi giungere all'estremo esito di costruire dei ritratti fatti proprio di parole. La raccolta di questi ritratti confluì nel testo *Tender Buttons* (1914). Questi ritratti non erano realistici, bensì, come ogni opera d'avanguardia del suo tempo, seguivano l'onda dello sperimentalismo, attraverso lo smontaggio del linguaggio per analizzare i meccanismi di scrittura, proprio come avveniva nella poesia, nel cinema, nell'arte pittorica e nella fotografia.

Negli scritti della Stein si ha una rottura con la comunicatività del linguaggio, con la referenzialità delle parole a un significato, con la fiducia nella logicità di esse. Le parole divengono segni grafici, suoni pronunciati, dei veri e propri strumenti sinestetici che suscitano percezioni. Come gli elementi plastici delle opere d'arte, adesso ciò che conta sono i colori, le forme, le posizioni dei segni sul supporto dell'opera, la melodia che si genera nella lettura performativa. Così i ritratti della Stein ci appaiono come delle costruzioni di parole su un foglio che hanno per prima cosa un effetto visivo: nell'immediatezza vediamo le parole anziché leggerle, mentre in un normale testo le parole è come se non le vedessimo, e viaggiassimo grazie alla lettura di esse in un parallelo universo che va via via prendendo forma nella nostra mente. Poi, dopo una prima occhiata alla strutturazione fisica delle parole sul foglio, le andiamo a leggere, e vediamo che ne viene fuori un susseguirsi di suoni che non ci comunicano niente di razionale, ma ci trasportano in un flusso di sensazioni. Se non ci siamo abituati, ed è facile che non lo siamo, l'effetto potrà essere di spaesamento, e non sarà facile ricondurre quel suono alla persona di cui si parla, forse anche perché non la conosciamo.

Il tema del rapporto tra immagine e parola è caro alla disciplina dell'antropologia visiva, la quale propone, nei suoi esiti contemporanei, una riappacificazione tra scrittura e visione, come due attività umane che non devono scontrarsi, né adeguarsi l'una all'altra ritagliandosi secondo

forme che non appartengono loro. In maniera similare, nell'operazione di Gertude Stein c'è un uso della parola che supera i confini tra parola e immagine, ma che rischia di ridurre la parola a immagine, annullandone l'essenza. L'esito è una parola differente, un parola artistica che non ha un suo significato, né universale, né convenzionale, e di per sé non è che una porta di accesso a percezioni individuali. La Stein però non si impose questo sperimentalismo a tutti i costi, infatti si rese ben conto che per esigenze espressive non si potesse fare a meno di un linguaggio chiaro, naturale, immediato. Da acuta scrittrice teneva bene in conto il destinatario, e rifletteva anche sulla diversità dei modi comunicativi dei soggetti umani. Tuttavia, lo studio della problematica della scrittura in Gertrude Stein, non trascura i diversi modi di espressione: in *Autobiography of Alice Toklas*, l'autrice finge che sia la sua compagna Alice a scrivere, e per questo adotta il suo linguaggio. Evidentemente anche il linguaggio comune di Alice era per lei un oggetto di osservazione. Inoltre, nell'autobiografia la Stein propone l'evidenziazione dello specifico significato connotativo del linguaggio. Ella usa la ripetizione, come si fa nel linguaggio colloquiale, come se trasferisse il parlato nello scritto, con l'esito di rendere scritta una parola che è per sua natura pronunciata.

In *Three Lives* (2007), ispirato a *Three Tales* di Flaubert (2007), abbiamo tre ritratti di donne – descrittivi e non figurativi/sonori come quelli di cui si è parlato prima – in cui si osserva una certa vicinanza al realismo e al determinismo biologico che all'autrice viene dagli studi scientifici, in connessione con il naturalismo di Flaubert che nella scrittura si traduceva nella ricerca del 'mot juste'. Questo elemento si andava a unire all'attenzione allo stile e ai movimenti della psiche di William James. Nel racconto su Melanctha, per esempio, abbiamo come un perpetuo *present continuous*, che ci ricorda la frammentazione figurativa del cubismo in cui tutte le facce di uno stesso corpo sono mostrate sulla scena perché scomposte. In questa compresenza degli istanti si va nella direzione della frammentazione della frase e del discorso verso l'estremo esito dell'astrattismo. Il cubismo della parola si genera anche nelle ripetizioni e nelle sovrapposizioni del verbale.

5. Conclusione

La questione della rappresentazione artistica, cioè il passaggio dei dati della realtà attraverso lo sguardo di un osservatore-artista che produce una rappresentazione del mondo è uno dei temi cari alla letteratura americana del '900. Nello specifico, lo sperimentalismo letterario di Fitzgerald, Hemingway e Stein, rappresenta il problema del Modernismo in rapporto alla rappresentazione della realtà. Se la Stein propone un'applicazione dei principi del cubismo alla letteratura, con un esito prettamente artistico, Fitzgerald propone il tema del punto di vista da un'altra prospettiva, secondo cui l'individualità non può essere trascesa e una verità mai raggiunta. Infine, la riflessione di Hemingway, si incentra sull'interrogativo stilistico del come esprimere artisticamente la realtà senza essere falsi e barocchi, rinunciando a orpelli che oscurino la realtà e offuschino la percezione delle posizioni e delle riflessioni degli autori. Forse davvero nell'arte, e nell'espressività (intesa come facoltà che va oltre il linguaggio razionale e necessario del quotidiano) immagine, musica e parola possono mescolarsi transcendendo la visione delle cose quotidiane, i suoni di ogni giorno e la parola comune, per dare vita a messaggi astratti e profondi. Messaggi che proprio per la loro natura, per il loro essere oltre, non sono riducibili a una traduzione letterale.

BIBLIOGRAFIA

CABIBBO, Paola; IZZO, Donatella - **Dinamiche Testuali in The Great Gatsby**. Roma: Bulzoni, 1985. ISBN B005NHSSA4.

ELIOT, Thomas Stearns - **The Waste Land**. New York: Norton Critical Editions, 2000. ISBN 0393974995.

FITZGERALD, Francis Scott Key - **The Great Gatsby**. Venezia: Letteratura Universale Marsilio, 2011. ISBN 8831707701.

FLAUBERT, Gustave - **Three Tales**. Penguin Classics, [1877] 2007. ISBN 0140448004.

HEMINGWAY, Ernest - **The Sun also Rises**. New York: Scribner, 2006. ISBN 0743297334.

HEMINGWAY, Ernest - **Death in the Afternoon**. New York: Scribner, [1932] 1996. ISBN 0684801450.

JAMES, Henry - **What Maisie Knew**. Chatnam: Wordsworth, 1897. ISBN 1 84022 412 6.

JAMES, Henry - **The Portrait of a Lady**. Houghton: Macmillan, 1881. ISBN 978 80 268 3373 4.

JAMES, William - **The Principles of Psychology**. New York: Dover Publications, [1890] 1950. ISBN 0486203816.

JOYCE, James - **Ulysses**. Create Space Independent Publishing Platform, 2013. ISBN 1494405490.

STEIN, Gertrude - **Autobiography of Alice Toklas**. Masaicum Books, 2017. ISBN 978 80 7583 197 2.

STEIN, Gertrude - **Things as They Are**. Banyan Press, [1903] 1950. ISBN B000N44ZYA.

STEIN, Gertrude - **Tender Buttons**. New York: Dover Publications, [1914] 1997. ISBN 0486298973.

STEIN, Gertrude - **Three Lives**. Stockport: Mondial [1909] 2007. ISBN 1595690425.