

LE LATITUDINI DEL MODERNISMO PARLANDO DI STEIN: MENA MITRANO E MARINA MORBIDUCCI IN CONVERSAZIONE

MENA MITRANO – *Università Ca' Foscari Venezia*

MARINA MORBIDUCCI – *Sapienza Università di Roma*

In questa conversazione si intende contestualizzare il lavoro sperimentale di Gertrude Stein all'interno del dibattito sul significato di modernismo e delle sue trasformazioni nel ventunesimo secolo, soprattutto alla luce della crescente affermazione dei *New Modernist Studies*. La scrittura steiniana viene colta nel suo ruolo centrale svolto nelle maglie del canone letterario moderno proprio in virtù delle acquisizioni teoriche mutuate dal pensiero femminista negli ultimi decenni. In tale inquadramento si coglie un riverbero con il modernismo planetario contemporaneo cui idealmente si congiungono le audaci connessioni spazio-temporali dei temi e protagonisti steiniani: questi si affermano proprio grazie alla sua possente presenza anti-patriarcale e anti-canone. Ne consegue una visione che favorisce il flusso, l'inafferrabilità, il divenire ("process poetics"). Nella nostra conversazione, Stein appare come la creatrice di quel "literary thinking" che lei invoca al fine di prefigurare il continuum di arti-lingua-pensiero. Il modernismo di Stein rappresenta quell'attraversamento dei confini – discorsivi, di genere testuale e di campi di ricerca – oggetto di indagine dei più autorevoli critici e teorici contemporanei. L'esperienza traduttiva offre il punto di vista privilegiato per mettere in luce il modernismo proiettivo di una scrittrice il cui sperimentalismo e conseguente critica della rappresentazione diventano gli sbocchi naturali di una forma di scrittura vivente.

Our conversation aims to contextualize Gertrude Stein's experimental work in the lively and inspiring debate on the meaning of modernism, of its transformation and expansion in the twenty-first century, especially after the *New Modernist Studies*. We consider how Stein's writing, whose centrality to the literary-critical canon today owes to the groundbreaking feminist scholarship of the past few decades, is particularly attuned to the planetary modernism embraced by contemporary scholars, as manifest both in some of her cross-spatial and cross-temporal literary heroines, and in her anti-canonical presence, which causes the canon to be always a notion in flux. In our conversation, Stein comes across as the inventor of "literary thinking" and calls for an ampler practice of literature that implies a wide plane or a continuum of art-language-thought. Stein's modernism amounts to that crossing and re-crossing of the boundaries (of discourses, genres, and fields) which, in recent times, has inspired the most influential literary and critical thinkers. Marina Morbiducci's translation practice becomes the vantage point from which this conversation can illuminate the hopeful modernism of a writer whose critique of representation and experimentalism were only the consequence of her search for what we might call living writing.

[Mena Mitrano] Comincerei con una breve introduzione sul concetto di modernismo. Non può che essere un'introduzione schematica, ma, pur nella ristrettezza di spazio, credo sia importante a cornice della nostra conversazione cominciare con le vicissitudini del concetto di modernismo nel mondo anglofono. Ha conosciuto, infatti, fortuna e declino, per esempio, nei primi anni Ottanta del Novecento quando sembrava mancare di quell' "apertura semantica" e quel dinamismo necessari ad attirare a sé le nuove correnti critiche del tempo.¹ Negli anni Novanta, poi, il tentativo di tracciare un confine

¹ VIVIAN LISKA, *Kafka, Modernism, and Literary Theory*, in *A Handbook of Modernism Studies*, a cura di JEAN-MICHEL RABATÉ, Chichester, Wiley 2013, pp.75–86.

preciso tra due sensibilità estetiche che corrispondessero a due periodizzazioni distinte, modernismo e postmodernismo, aveva contribuito a un irrigidimento del termine, fino a quando, agli inizi del Ventunesimo secolo, il concetto di modernismo non è tornato alla ribalta con i New Modernist Studies e grazie al lavoro di studiosi quali Douglas Mao, Rebecca Walkowitz e Susan Stanford Friedman, solo per citarne alcuni, il modernismo si è esteso a includere geografie e temporalità diverse.² Oggi è un campo di studi tra i più ricchi, aperto a una molteplicità di forme e prospettive teoriche. Uno dei tanti segnali di questa latitudine più estesa rispetto al passato, che abbraccia regioni del mondo (America Latina, Africa, Australia, Asia, Europa meridionale) e culture (come quella rurale, per esempio) ignorate dal modernismo canonico, è una collana della Columbia University Press, diretta da Jessica Berman e Paul Saint-Amour, che si chiama appunto “Modernist Latitudes.” È avvenuta una transnazionalizzazione del concetto che ha reso possibile, per esempio, leggere Clarice Lispector con James Joyce. Il classico di Friedman, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time* (2015) ci ha ispirati a vedere nel modernismo la movimentazione di alcune tematiche che attraversano il tempo e lo spazio disegnando traiettorie di andata e ritorno rimodellando il concetto di modernismo in una sensibilità e un discorso incompiuti. Friedman fa l'esempio di Aimé Césaire and Theresa Kyung Cha, due scrittori appartenenti ad aree geografiche e temporalità diverse che, letti insieme, rivelano «a diasporic modernism based in the instabilities of colonial exile and the imaginative recreation of lost homes», un modernismo fatto di motivi incompiuti che continuano a dispiegarsi secondo un ritmo di “aller/retour”.³ Un ritmo che coinvolge particolarmente il discorso critico, sempre alla ricerca di nuove metodologie e nuove prospettive teoriche perché favorisce, come dice Friedman, «the scholar’s act of paratactical cutting and pasting»,⁴ e quindi la sperimentazione nell’attività critica. Quest’ultima può voltarsi indietro, alle avanguardie, ma, al tempo stesso, proiettarsi in avanti, verso un’idea futura di letteratura come «archive of radical juxtapositions». ⁵ Lavorando all’interno del modernismo è possibile non solo rivelare nuove costellazioni letterarie e tematiche, ma anche modificare i concetti rendendoli più dinamici e inclusivi.

Infine, il femminismo, e il ruolo importante che ha avuto nella ridefinizione del concetto di modernismo. Sembra che questo ruolo resti tutto da esplorare, al punto che alcune studiose (me inclusa) l’estate scorsa, in occasione del convegno della British Modernist Studies Association a Bristol, hanno dato vita a una tavola rotonda intitolata «Is the New Modernist Studies Fe-

² DOUGLAS MAO e REVECCA L. WALKOWITZ, *The New Modernist Studies*, in «PMLA», vol. 123, n. 3 (2018), pp. 737-748; SUSAN STANFORD FRIEDMAN, *Musing Modernist Studies*, in «Modernism/Modernity», vol. 17, n. 3 (2010), pp. 471-499; EAD., *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, New York, Columbia University Press 2015.

³ S. STANFORD FRIEDMAN, *Planetary Modernisms*, cit., p. 77.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

minist?»), interrogandosi su come l'attenzione al corpo, al genere, al pensiero delle donne possa cambiare le nostre definizioni di modernismo.⁶

Ecco, partirei da qui, dal modo in cui Gertrude Stein intercetta questo ricco campo di studi. Soprattutto perché alle studiosse femministe dobbiamo lo spostamento di questa scrittrice dai margini del canone al suo centro (e penso naturalmente a Catharine Stimpson, a Marianne DeKoven, a Ellen E. Berry, ma anche a tante altre). Mi sembra che questo spostamento dai margini al centro del canone letterario, pur consolidato negli ultimi decenni, abbia comportato, in un certo senso, una fuoriuscita di Stein dal modernismo stesso. Stein, infatti, è stata considerata più una scrittrice postmoderna *ante litteram*, o altre volte sperimentale, che modernista. Il suo contributo quindi al concetto di modernismo mi sembra ancora da chiarire.

Parlare delle tue traduzioni di Stein mi sembra un'occasione preziosa per cominciare a farlo. Come hai incontrato Stein? E cosa vuol dire modernismo a partire dalla traduzione di Stein da una posizione geografica e culturale specifica come quella italiana, quindi, in un certo senso, da una Stein italiana?

[Marina Morbiducci] Se, come giustamente tu hai prima evidenziato, «il modernismo si è esteso a includere geografie e temporalità diverse», diventando oggi «campo di studi [...] aperto a una molteplicità di forme e prospettive teoriche», una sua visione filtrata attraverso lo sguardo steiniano non può essere elusa. Ma vorrei procedere per piccoli passi. Prima di tutto, il termine «planetary», usato da Susan Stanford Friedman, immediatamente sollecita in me l'evocazione dell'emblematica e prototipica eroina steiniana, «Ida», la quale, per dirla con la sua autrice, «did not go directly anywhere. She went all around the world».⁷ Ida percorre tutto il tempo e lo spazio del globo, ma lo fa trasversalmente. Incorporando al tempo stesso Elena di Troia, Dulcinea, Greta Garbo, la Duchessa di Windsor e in particolare Gertrude Stein stessa (come già sottolineava Donald Sutherland),⁸ la proteiforme protagonista di questa peregrinazione e perlustrazione dello spazio è inarrestabile, pur se imprevedibile: «Ida wanders through the world».⁹ Come ho già scritto, Ida è al tempo stesso picaresca e titanica giacché «Ida sweeps space, embracing, intersecting and conjoining with it, blurring all boundaries and expanding any limits, stretching earth and sky in every direction – vertically, horizontally, diagonally – making distant places wonderfully overlap or coincide in the extra-ordinary simultaneity of her demiurgic experience».¹⁰ Così

⁶ Roundtable: *Is the New Modernist Studies Feminist?* Chair e organizzatrice: ALIX BEE-STON; relatrici: MENA MITRANO, URMILA SHESHIGARI, ROWENA KENNEDY-EPSTEIN, SOPHIE OLIVER, CARRIE PRESTON, British Association for Modernist Studies, University of Bristol, 23-25 giugno 2022.

⁷ GERTRUDE STEIN, *Ida. A Novel*, in *Gertrude Stein. Writings 1932-1946*, a cura di CATHARINE R. STIMPSON e HARRIET CHESSMAN, New York, The Library of America 1998, p. 639.

⁸ DONALD SUTHERLAND, *Gertrude Stein. A Biography of Her Work*, New Haven, Yale University Press 1951, p. 99.

⁹ ELLEN E. BERRY, *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1992, p. 160.

¹⁰ MARINA MORBIDUCCI, *Stein Quartet*. Malta, Malta University Press 2006, p. 31.

come fa con il tempo, anche con lo spazio Stein anticipa la qualità dislocatrice della visione modernista: «Without temporality, Ida's oppositional discourse becomes "spatial" and therefore frustrates the readerly desire for linearity, order, sense».¹¹ Quindi, anche attraverso questo testo fondamentale del 1940 è possibile stabilire una relazione di interdipendenza, o meglio, di circolarità interna tra l'accezione del modernismo postulata da Stanford Friedman e la poetica innovativa praticata da Stein.

Ma ancora prima di adombrare tale ipotesi, vorrei sottolineare il fatto che, a mio parere, Gertrude Stein - «shaker and shaper of culture» - più che appartenere al movimento modernista ne è generatrice, e quasi in un modo esplosivo.¹² Mi ritorna in mente il termine usato da Marjorie Perloff di «can(N)on» in cui si racchiude bene la forza dirompente delle procedure compositive messe in atto da Stein.¹³ Questo concetto veniva poi evidenziato da DeKoven: «It is not so much a question of canonicity - Stein will never quite be canonical, even in our current moment of countercanon, anticanon, canon-in-flux, or canon-under-erasure. It is more a question of her presence as a writer [...]».¹⁴ Infatti DeKoven chiariva che «[t]he transformations of Stein from marginal to crucial (again, I would hesitate to call her "central" or "canonical") figure was achieved in this period [the 70s]».¹⁵ Sto citando alcuni storici e magistrali passaggi critici all'interno dei quali il ruolo di Stein nel modernismo, a mio parere, può essere tuttora inquadrato.

Certo, Stein già da sola si autodichiara come l'unica ad aver creato un «literary thinking» nel panorama culturale coevo. Possiamo quindi rovesciare la questione, ovvero, chiederci quali siano le caratteristiche del modernismo steiniano, ed indagare su quelle.

Inoltre, per rispondere alla tua domanda di come io personalmente abbia incontrato Gertrude Stein, devo ammettere che si deve tornare molto indietro nel tempo, direi a partire dal 1978, anche se il progetto editoriale su *Tender Buttons* prese forma solo intorno al 1985. Avevo buoni rapporti con la casa editrice Liberilibri di Macerata, e presentai la proposta al suo direttore, Aldo Canovari, che si assicurò i diritti, quindi si poté dare forma alla prima versione italiana di *Tender Buttons* (che poi fu pubblicata nel 1989).¹⁶ A questo proposito - quello di assicurarsi i diritti editoriali di un autore - mi torna

¹¹ SEAN P. MURPHY, «*Ida did not go directly anywhere*»: *Symbolical Peregrinations, Desire, and Linearity in Gertrude Stein's Ida*, in «*Literature and Psychology*», vol. 47, n. 1-2 (2001), p. 3.

¹² CATHARINE R. STIMPSON, *Positioning Stein*, in «*Novel: A Forum on Fiction*», 1994, 27, pp. 319-321.

¹³ MARJORIE PERLOFF, *Can(n)on to the Right of Us, Can(n)on to the Left of Us*, in «*New Literary History*», XVIII, 3 (1987), pp. 635-56; cfr. EAD., *Canon and Loaded Gun*, in *Poetic License*, Evanston, Northwestern University Press 1990.

¹⁴ MARIANNE DEKOVEN, *Introduction: Transformations of Gertrude Stein*, in «*Modern Fiction Studies*», XLII, 3 (1996), p. 471.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ GERTRUDE STEIN, *Teneri Bottoni*, a cura di MARINA MORBIDUCCI e EDWARD G. LYNCH, introduzione di NADIA FUSINI, Macerata, Liberilibri 1989.

in mente la raccomandazione di Stein in *Rooms*: «Dance a clean dream and an extravagant turn up, secure the steady rights and translate more than translate the authority, show the choice and make no more mistakes than yesterday».¹⁷ Come spesso capita in questo tipo di testo aperto tipicamente steiniano, i riferimenti agli aspetti effettivamente verificatisi nei fatti corrispondono a quanto presentato nell'opera da lei scritta. Allora, traendo spunto da questa citazione straordinariamente anticipatoria di quanto è avvenuto in realtà, potremmo parlare di testo non soltanto aperto, ma pure inclusivo, ispiratorio, parallelo alla fenomenologia del nostro vivere. Indubbiamente, Stein sempre ci invita a una visione permeabile e permeante del percettibile.

Infine, tu mi chiedi del modernismo di Stein nella traduzione italiana e dalla mia esperienza posso ricordare che il dettame del “make it new” poundiano e la rappresentazione della realtà attraverso suggestioni trasversali, oblique, non referenziali, sono ovviamente presenti in Stein, per non parlare dell'aspetto cubista più volte evocato quando ci si occupa di *Tender Buttons*. Nel saggio di Susanne Rohr, *On Being in Love with The World: Gertrude Stein's Tender Buttons*, ad esempio, si evidenzia come nel modernismo «the artwork interrogates a dimension that eludes direct notice and even contradicts common sense», e anche come «customary cognition was dismantled to show the fragments behind the impression of unity».¹⁸ Se diamo per acquisite queste caratteristiche per la delineazione del *modernism*, è chiaro come tutto ciò sia facilmente rinvenibile anche in Stein.

Inoltre, per concludere, sottoscrivendo al pronunciamento di Friedman in cui viene detto che «modernism is a force effecting change as much as it intersects other domains of change»,¹⁹ suggerendo che «we treat modernism as the domain of creative expressivity within modernity's dynamic of rapid change»,²⁰ sicuramente potremmo intendere il modernismo steiniano come forgiante di tale visione modernista.

I CAPOLAVORI (*TENDER BUTTONS*)

[Mitrano] La vita quotidiana è stata rivendicata dagli studiosi come tratto caratterizzante dell'estetica modernista.²¹ La rappresentazione di tutto ciò che è ordinario, quelle azioni ed esperienze minori che puntellano le giornate di ciascuno, impegna tutti i grandi modernisti, da Woolf a Joyce a Stevens. Stein è tra questi, eppure il diniego di cui è stata oggetto la sua opera forse ha impedito la giusta considerazione della vita quotidiana e soprattutto della sfera domestica nella sua scrittura.

Un capolavoro come *Tender Buttons* (1914) mi sembra emblematico in questo senso. Qui la sfera domestica, un interno casalingo e borghese, diven-

¹⁷ Cit. in M. MORBIDUCCI, *Stein Quartet*, cit., p. 290.

¹⁸ SUSANNE ROHR, *On Being in Love with The World: Gertrude Stein's Tender Buttons*, in *Modern American Poetry Points of Access*, a cura di KORNELIA FREITAG e BRIAN REED, Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2013, p. 65.

¹⁹ S. STANFORD FRIEDMAN, *Musing Modernist Studies*, cit., p. 475.

²⁰ *Ibid.*

²¹ LIESL ORSON, *Modernism and the Ordinary*, Oxford, Oxford University Press 2009.

ta un luogo di conoscenza che sfida le convenzioni, il luogo della rappresentazione come critica della rappresentazione. Nella tua traduzione dei *Tender Buttons* ti sei misurata con questo problema? Ce ne parli?

[Morbiducci] Mi interessa molto la tua descrizione di *Tender Buttons* come opera emblematica della rappresentazione della sfera domestica, però «come critica della rappresentazione», a sfida delle convenzioni.

Gli studi su *Tender Buttons* sono numerosi e vari esperti si sono misurati su questo fondamentale testo steiniano che è stato letto sotto la lente del «lesbian code», nella forgia di «epithalamion», «gender related», come espressione di *écriture féminine*, carica di valenza affettiva, ovvero, rivelatrice di un approccio amoroso, erotico, verso gli oggetti, gli eventi e i luoghi fisici del suo mondo.

Come il suo sottotitolo recita - aspetto ben evidenziato sia da Joshua Schuster²² che da Seth Perlow, «Stein's manuscripts reveal that she considered subtitling the book *Studies in Description* [...]. To call *Tender Buttons* a work of description reflects the book's guiding impulse, its presentation of objects, food, and rooms without ascribing systematic meanings to them»²³ - Stein intendeva questo testo come una raccolta di «studies in description»; altrove, nella *Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), parla del suo desiderio in quegli anni (1907-1914) di rappresentare in esso «the rhythm of the visible world» (Stein 1933, 145). Ma quale tipo di descrizione aveva in mente la Stein? Non certo quella di tipo referenziale, in cui la parola ha valore denotativo, in un rapporto univoco e unilaterale. Stein voleva rinnovare dall'interno la lingua inglese e ha da subito manifestato l'intenzione che quest'opera fosse in poesia. Circa la sua matrice, potremmo anche aggiungere che lo stretto rapporto coevo con Pablo Picasso ha fatto per vari anni interpretare il testo come espressione letteraria cubista, *après* Picasso. Al riguardo, trovo molto interessante il saggio di Mia You del 2020 in cui la studiosa individua un legame stretto tra due ritratti pubblicati postumi di Stein - scritti tra il 1911 e il 1912, quindi antecedenti *Tender Buttons* - dove Stein descrive la grande attrazione borghese del Bon Marché: «a place that could be described as the bourgeoisie's manifest hymn to modernity: the Bon Marché department store, which was a short stroll up the Boulevard Raspail from Stein's famous Rue de Fleurus residence».²⁴ I due ritratti steiniani, finora non percorsi a fondo dall'esegesi critica, si intitolano *Bon Marché Weather* e *Flirting at the Bon Marché*, sono stati pubblicati nel 1951, nel primo volume della «Yale Series of previously unpublished writing by Stein».²⁵ Come commenta Mia You, questi due importanti antecedenti non vengono collegati al famoso collage di Picasso del 1913 intitolato *Au Bon Marché*, dove, tra l'altro, You rin-

²² JOSHUA SCHUSTER, *The Making of Tender Buttons: Gertrude Stein's subjects, objects, and the intelligible*, in «Jacket2», 21 aprile 2011, url <https://jacket2.org/article/making-tender-buttons> (consultato il 29 novembre 2022).

²³ SETH PERLOW, *Description as Chance Operation: Stein, Williams, and After*, in «Criticism», LXII, 4 (2020), p. 574.

²⁴ MIA YOU, *Buttons and Holes: Stein and Picasso at the Bon Marché*, «ELH», LXXXVII, 87 (2020), p. 808.

²⁵ *Ibid.*

traccia la presenza allusiva a Stein nello spazio della tavola. Pertanto, apparirebbe chiaro, come sottolinea anche Joan Retallack,²⁶ che i due autori condividono nei rispettivi titoli il riferimento al grande magazzino parigino, dimostrando come l'influenza tra Stein e Picasso fosse reciproca. Reciproca, cubista, modernista. Infine, un'altra interpretazione plausibile di *Tender Buttons*, che trovo suggestiva, è proposta da Georgia Googer, la quale parla di «radical ekphrasis» dove per «radical» si intende un totale disallineamento dell'oggetto dalla sua tradizionale assunzione referenziale.²⁷

Siamo quindi arrivati al punto di intendere *Tender Buttons* anche come una sorta di *collage* linguistico in cui le parole sono oggetti nello spazio. Ovviamente quanto Stein realizza sulla pagina è frutto della sua peculiare accezione linguistica così chiaramente espressa nella «lecture» *Poetry and Grammar* (1934), in cui dice: «As I say a noun is a name of a thing, and therefore slowly if you feel what is inside that thing you do not call it by the name by which it is known. Everybody knows that by the way they do when they are in love and a writer should always have that intensity of emotion about whatever is the object about which he writes».²⁸ Chiamando le cose con i loro nomi con passione, «that made poetry»:²⁹ «Anybody knows how anybody calls out the name of anybody one loves. And so that is poetry really loving the name of anything and that is not prose. Yes any of you can know that».³⁰ E infatti *Tender Buttons* è stato scritto come testo poetico: «So then in Tender Buttons I was making poetry but and it seriously troubled me, dimly I knew that nouns made poetry but... Was there not a way of naming things that would not invent names, but mean names without naming them».³¹ E, in quanto tale, è stato anche tradotto, ovvero reso come un testo che richiede prima di tutto l'interpretazione, visto che il livello denotativo è solo la superficie e il reale significato è nell'affondo connotativo. Nel caso di Stein, attraverso il transfert interpretativo dato dall'immersione nel testo poetico, viene riproposto il processo sensoriale ed esperienziale di quel dato oggetto in analisi nel momento in cui Stein scrive («process poetics»). Questo aspetto interpretativo rievoca in me il circolo ermeneutico di George Steiner (1975) in cui la psicologia del traduttore viene ad essere analizzata in quattro fasi: il primo passo è quello di «initiative trust», ovvero di una fiducia di partenza derivante dal fatto che si è convinti che in quel testo ci sia la presenza di qualcosa che vale, «an investment of belief», che merita e può essere tradotto; successivamente, il secondo passo: quello dell'interpretazione (detta «penetration») che diventa un'operazione di incursione nel testo di partenza (Steiner a tal proposito evoca San Gerolamo con la sua definizione

²⁶ JOAN RETALLACK, *Gertrude Stein's Selections*, University of California Press, 2008.

²⁷ GEORGIA GOOGER, *The Radical Ekphrasis of Gertrude Stein's Tender Buttons*, The University of Vermont, MA Thesis, adv. MARY LOUISE KETE, 2018.

²⁸ GERTRUDE STEIN, *Poetry and Grammar, Lectures in America*, New York, Vintage Press 1975, p. 210.

²⁹ Ivi, p. 235.

³⁰ Ivi, p. 232.

³¹ G. STEIN, *Poetry and Grammar*, cit. in M. YOU, *Buttons and Holes*, cit., p. 819.

di testo tradotto quale “captivum”); quindi il terzo passo, quello di «incorporazione», quasi come se si trattasse di «infection», o di «sacramental intake»; per poi arrivare al quarto passo: la restituzione finale, «the enactment of reciprocity in order to restore the balance», e l'accrescimento del testo, nell'altra lingua, quella di destinazione³²: «the work translated is enhanced».

Ma per ritornare alla tua definizione iniziale di *Tender Buttons* come rappresentazione della domesticità, indubbiamente le parole stesse di Stein lo confermano: «[I]n a letter to Carl Van Vechten, following the book's publication, Stein explains her enigmatic title with surprising simplicity: “You see, I love buttons. I often go to the Bon Marché and buy strings of them, so symbolically they seemed to connect themselves with the three headings of these poems”».³³

[Mitrano] Avviciniamoci ora a un esempio di traduzione. Un frammento di testo che tu possa commentare per noi.

[Morbiducci] Prima di entrare ad analizzare da vicino il primo brano della prima sezione, *Objects*, cioè *A Carafe, that is a blind glass*, che ritengo particolarmente significativo, volevo fare una premessa generale sul tipo di tessuto linguistico di fronte al quale chi traduce quest'opera di Stein si trova a confrontarsi.

Nella resa in italiano ci siamo sempre allineati a quella simultaneità di livelli semiotici che il testo incorporava. Vedi ad esempio la polisemia, a cominciare da quell'importante “kind” che compare nella prima riga di *A carafe, that is a blind glass*, sopra menzionato; così come “spectacle”, e più avanti “cover”, “season”, “present”, “case”, “light”, “cut”, “mean”, “coat”, “paper”, “stroke”, “lying”, “blue”, “soles”, “rose”, “rest”, “standard”, “toast”, “remains”, etc., tutti termini che possono avere almeno in lingua inglese un doppio significato, se non plurimo. Ad aumentare la polivalenza referenziale, quindi la complessità interpretativa e la necessità di una scelta nella traduzione nella lingua di destinazione, si possono considerare anche parole che in inglese si assomigliano per suono, come “morning” (= “mourning”), “cloak” (= “clock”), “waist” (= “waste”), “ale” (= “ail”), etc., tutte presenti in *Tender Buttons*, oppure quegli effetti di ambivalenza semiotica creati dall'accostamento morfosintattico come in: “a to let” (= “toilet”), “a no since” (= “nonsense”), “a point it” (= “appointed”), “any motion” (= “an emotion”), “reader” (= “read her”), “be where” (= “beware”), “any collar” (= “any color”), “in peace of” (= “in place of”), “Satin” (= “Satan”), “what prints” (= “what prince”), “no pope” (= “no hope”), “chews” (= “choose”), “round it” (= “rounded”), “aider” (= “aid her”), “rubber” (= “rub her”), “this dress” (= “distress”), etc. A queste casistiche di polisemia e/o polivalenza e/o ambiguità, potrebbero aggiungersi anche i refusi che nel processo di stampa sono stati letteralmente rinvenibili nelle bozze e che potevano avere anche un senso all'interno del testo steiniano, come ad esempio: «all the stein is tender», invece di «all the stain is tender»; «if princes are sweet» invece di «if prices are sweet»; “saintly” invece di “daintly”; “pope” invece di “hope”; “lunch” invece di “bunch”;

³² GEORGE STEINER, *The Hermeneutic Motion* (1975), in *The Translation Studies Reader*, a cura di LAWRENCE VENUTI, seconda ed., London-New York, Routledge 2004, pp. 193-198.

³³ BRUCE KELLNER, *Baby Woojums in Iowa*, in «Books of Iowa», 26 (1977), cit. in M. YOU, *Buttons and Holes*, cit., p. 810.

“violent” invece di “violet”. In particolare, per quest’ultimo “refuso”, il brano in cui è stato trovato recitava: «Cutting shade, cool spades, and little last beds, make violet, violet them». (“Pastry”, nella sezione *Food*, nell’edizione bilingue seconda edizione).³⁴

Da questa serie di esempi si ricava il senso di un testo altamente e volutamente basato su soluzioni lessicali di polisemia, di ambivalenza morfosintattica, di sovrapposizioni semantiche, di parallelismi pragmatici, e altri ricercati effetti linguistici. Quindi una testualità ricca, complessa, ma metodica nei suoi risvolti di intenzionale apertura all’interpretazione plurima. Il testo steiniano, in effetti, lo completa l’azione del lettore e pertanto del traduttore, il lettore privilegiato. Mai come in questo caso le tre intenzionalità - *intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis* - si coniugano.

Torno quindi a trattare nel dettaglio la traduzione del primo brano di *Objects*, sopra citato, mostrando il testo a fronte:

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.

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

Come si vede, l’aspetto sonoro è stato privilegiato nella resa in italiano, soprattutto per la scelta di tradurre “cousin” come “parente”, al fine di poter fornire una sequenza di tre parole con finale in “-ente”: parente, lente, niente; la parola “glass”, tradotta come “vetro” è entrata in rapporto antinomico con “cieco”, perché di solito con “glass-es” si vede meglio, ma qui la caraffa è piena di liquido (probabilmente vino rosso, perché è caratterizzata da un «single hurt color»), non consente passaggio di luce, non è trasparente, quindi è “cieca”. Per quanto riguarda “spectacle”, ugualmente si è dovuto rinunciare alla doppia accezione di “lente” e “spettacolo”, ma, come detto sopra, la rima a tre compensa la “perdita” di uno dei due significati referenziali. Infine, l’avvertimento e, se vogliamo, l’insegnamento: qui la “disposizione” (=“arrangement”) è tale da trovarci di fronte ad un «system to pointing» (un sistema atto a indicare) che si realizza attraverso esperienze “not ordinary” (come, ad esempio, la scissione delle varie angolature e sovrapposizioni di piani in una de-composizione cubista), quindi ci si confronta con esperienze sensoriali e cognitive non ordinarie, soprattutto non disordinate, perché scaturiscono da una prospettiva studiata e intenzionale, nel non rassomigliare: la somiglianza, “resembling”, non interessa Stein, quello che già c’è non serve; serve invece la differenza, e che questa si spanda («The difference is spreading»), diventando dimensione avvolgente.

³⁴ G. STEIN, *Teneri Bottoni*, a cura di M. MORBIDUCCI e E. G. LYNCH, cit. p. 242.

3 TESTO

[Mitrano] La presenza di Stein nel canone modernista, come abbiamo detto, ha significato una messa in discussione delle periodizzazioni letterarie (modernism/postmodernism), ma anche una attivissima e produttiva interrogazione della nozione di testo. L'ascesa di Stein si intreccia infatti con una certa idea di testo che, in critica letteraria, è riconducibile al poststrutturalismo: un testo che eccede la linearità e preserva l'eterogeneità, un artefatto in cui tutti gli elementi concorrono a «creare una distanza non più speculare ma incolmabile e plurima tra significato e significante».³⁵ Gli sviluppi teorici della critica letteraria ci hanno abituato a pensare al testo come al luogo dell'inconscio e del desiderio.

La tua traduzione di *Tender Buttons* esce dieci anni dopo la traduzione italiana di un testo fondamentale sul modernismo, *La Rivoluzione del linguaggio poetico* (1979) di Julia Kristeva. In quel libro Kristeva teorizza il semiotico: lo «spazio sottostante allo scritto», che è ritmo irriducibile a un'intelligibile traduzione verbale, una spaziatura ritmica e pulsionale anteriore al giudizio (la fase tetica) ma in qualche modo trattenuta dalla sintassi. Mi piacerebbe chiederti se traducendo Stein ti sei imbattuta in qualcosa come «il semiotico» e quali effetti ha avuto sulla traduzione.

[Morbiducci] È molto complesso rintracciare, o anche soltanto, ri-tracciare il processo interpretativo operato nel tradurre testi sperimentali di questo genere, dove il semiotico non sussiste più nella semantica, quindi nelle nostre abitudini linguistiche, ma invece nella «process poetics of the world's apprehension», se posso coniare una definizione, ovvero nella creazione dell'oggetto o evento descritto fenomenologicamente nel momento in cui viene percepito e poi reso significato linguistico. Sappiamo come per la composizione di *Tender Buttons* Stein dichiarò: «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 things seen. [...] This is difficult and takes a lot of work and concentration to do it. I want to indicate it without calling in other things».³⁶

Se da una parte Stein vuole creare «a word relationship between the word and the things seen», d'altro canto, vuole farlo «without calling in other things»; «[t]his is difficult and takes a lot of work and concentration to do it».³⁷

Ben evidenzia Googer, ad esempio, che «*Tender Buttons* challenges [any] mimetic standard. There is a semiotic disconnect between the title of each poem and the subsequent verse which is often confounding in its abstractions».³⁸ Il «semiotic disconnect», già evidente nel mancato nesso tra titolo

³⁵ PAOLO ORVIETO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, Firenze, La Nuova Italia Editrice 1981, p. 155.

³⁶ GERTRUDE STEIN, *A Transatlantic Interview – 1946*, in *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, a cura di ROBERT BARTLETT HAAS, Los Angeles, Black Sparrow Press 1971, p. 19.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ G. GOOGER, *The Radical Ekphrasis of Gertrude Stein's Tender Buttons*, cit., pp. 1-2.

e oggetto o cibo o luogo descritto, è strategia consolidata nel tessuto testuale di *Tender Buttons*, non si aspetti mai il lettore di trovare quello che viene anticipato referenzialmente nel titolo. Cosa deve aspettarsi di trovare dunque? L'esperienza percettiva e lo sforzo compositivo dell'autrice che, mentre guarda un oggetto, o vive uno spazio, prova delle sensazioni, subisce effetti, esperisce rifrazioni, non altrimenti trasmissibili, se non attraverso l'annullamento della referenzialità linguistica acquisita. Guidandoci nell'apparente «nonsense» delle parole, per lo più denudate della loro referenzialità, Stein ci porta all'interno della sua esperienza, un'esperienza che è sensoriale, ma anche subito dopo cognitiva, e che si divulga all'esterno con un preciso atto linguistico, attraverso le parole che hanno valenza di oggetti e non di nomi. Il nesso significato/significante, peraltro già di per sé arbitrario, si sa, è scardinato. Ci troviamo di fronte ad un'esperienza definita da Googer «multi-sensory», «not static, but dynamic», e il lettore «will have an experiential understanding and no two readings will be identical». ³⁹ Come dice Susanne Rohr, Stein, nel suo manifesto desiderio «to express the rhythm of the visible world», realizza «cognitive processes of apprehending the world in sense impressions», dopo di cui lo scopo diventa la ricerca di «a language suitable for this endeavour [...] a fresh language that would not be obscured and worn by conventionality». ⁴⁰

Inoltre, secondo Mia You, «[S]tein's "understanding" and "expressing" are happening at the same time», ⁴¹ e aggiunge: «This liberation of an object from a specificity of place is essential to the movement from *visual analogue* to *pure sign situation*». ⁴² «"Unlocation" that can be produced by language»: ⁴³ pertanto, secondo You, «*TB* now holds a firm place in the modernist literary canon, and its influence on the subsequent century of North American experimental writing almost goes without saying». ⁴⁴

Per concludere potremmo dire, concordando con Charles Bernstein, che

Tender Buttons is the touchstone work of radical modernist poetry, the fullest realization of the turn to language and the most perfect realization of wordness, where word and object merge. No work from Europe or the Americas had gone so far in creating a work of textual autonomy, where the words do not represent something outside of the context in which they are performed and where the meanings are made in and through composition and arrangement. The sections of the work are not 'about' subjects that are discussed but are their own discrete word objects (verbal constellations). ⁴⁵

³⁹ Ivi, p. 22

⁴⁰ S. ROHR, *On Being in Love with The World*, cit., p. 68.

⁴¹ M. YOU, *Buttons and Holes*, cit., p. 796.

⁴² Ivi, p. 802.

⁴³ Ivi, p. 803.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ CHARLES BERNSTEIN, *Gertrude Stein*, in *A History of Modernist Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press 2015, p. 259, cit. in M. YOU, *Buttons and Holes*, cit., p. 804.

Infine, ci preme aggiungere la lettura di Lyn Hejinian:

In *Tender Buttons* Stein attempted to discover uses of language which could serve as a locus of meaning and even of primary being: to do so she had to disassemble conventional structures through which language in mediating between us (thought) and the world (things), becomes instead a barrier, blocking meaning [...] It is precisely differences that are the foundation and point of devices such as rhyming, punning, pairing, parallelisms, and running strings of changes within either vowel or consonant frames. It is the difference between rod and red and rid that makes them mean. Wordplay, in this sense, foregrounds the relationship between words.⁴⁶

[Mitrano] Nella nostra conversazione si è delineato, mi sembra, un modernismo steiniano. Per finire vorrei che dicessimo qualcosa in più sulle conseguenze del modernismo steiniano sulla nostra idea di testo. Con il post-strutturalismo, per esempio, ha trionfato la tendenza a rifiutare l'approccio ermeneutico ai testi, non perché quest'ultimo non sia aperto alla pluralità ma perché presuppone il disvelamento di qualcosa nel testo, e quindi, potremmo dire, di una verità del testo. A me sembra, però, che in certi testi di Stein ci sia un effetto di verità, come se l'alienazione linguistica o l'estraniamento semantico che mette in atto siano funzionali al disvelamento di qualcosa. Quale idea di testo presuppongono le sue procedure compositive?

[Morbiducci] È un quesito complesso quello che ci si pone volendo affrontare le procedure compositive steiniane. Direi che questo è un tema ricorrente nelle sue opere, non solo in quelle apertamente dedicate a spiegare il suo tipo di composizione, ovvero dalle *Lectures in America*, a *How To Write*, *How Writing is Written*, *A Transatlantic Interview*, e così via, ma anche in quelle apparentemente finalizzate ad altra intenzione, come *The Geographical History of America* o anche alcuni dei suoi *Plays*. Ad esempio, per perimetrare drasticamente la tematica così vasta, posso dire che mi ha sempre colpito il senso insito nella parola «preparation» - leggibile, tra l'altro, anche come «concentration, meditation, devotion», ecc. Trovo in questo termine quasi un *fil rouge* di tutta la produzione steiniana, ovvero da *Tender Buttons* del 1914 fino alle grandi opere teatrali «to be sung» come *Four Saints in Three Acts* (1927) o anche *The Mother of Us All* (1946). Se leggiamo bene le prime righe di *Rooms* in *Tender Buttons*, oltre all'importantissimo proclama espresso da: «Act so that there is no use in a centre», troviamo subito dopo: «A preparation is given to the ones preparing», solo apparentemente una tautologia, in realtà un'allusione alla dimensione totale e totalizzante dell'arte. Bisogna prepararsi, e bisogna farlo sempre, essere sempre in una condizione di preparazione, ovvero di concentrazione, di meditazione, di preghiera. Questo vale per i santi, come per gli artisti. So che tu hai sempre sostenuto che a legare queste due categorie in Stein sia la loro condizione di totale dedizione e se vuoi anche di «martirio». In *Four Saints in Three Acts*, nel coro iniziale, viene raccomandato più volte: «Quattro santi preparatevi ai santi» (line 2); «Quattro santi preparatevi ai santi [...] preparatevi ai santi» (line 5-6); «Nel-

⁴⁶ LYN HEJINIAN, *Two Stein Talks, The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press 2000, p. 97, cit. in M. YOU, *Buttons and Holes*, cit., p. 807.

la storia preparatevi ai santi» (line 7); «Preparatevi ai santi» (line 8); «Due santi preparano ai santi sì due santi preparano ai santi per prepararsi ai santi» (line 11-12); «Una storia di prepararsi ai santi nella storia preparatevi ai santi» (line 13); «Rimani a narrare per preparare due santi per i santi» (line 14). [Le traduzioni in italiano sono mie e sono tratte dal testo integrale *Opere ultime e drammi* (*Last Operas and Plays*, 1917-1946)].⁴⁷ Questa insistenza e ripetizione ossessiva, con la presenza incalzante del verbo «prepara» - lo stesso verbo che anima l'incipit di *Rooms* - per me ha un senso preciso: la *conditio sine qua non* si riesca a comprendere Stein nel suo intenzionale ruolo di capovolgimento, manomissione, sovversione e rinnovamento (modernista) del canone letterario, attraverso un atto quasi religioso, certamente meditato e meditativo, mistico, quasi estatico, a volte (vedi di nuovo *The Geographical History of America*). Non è un caso se come sua santa preferita scelga santa Teresa, così come non è un caso se l'ultima sua eroina, in *The Mother of Us All*, sia Susan B. Anthony, la quale conclude l'opera con queste parole: «Life is strife/ I was a martyr all my life». Non riesco a non pensare a Stein stessa in questo riferimento agiografico e martirologico. D'altra parte, la condizione della santità è data dalla totale integrità del soggetto, la parola "holy" viene da "halig", che è anche "whole"; pertanto, "wholeness" e "holiness", ovvero "sainthood", sono la stessa cosa. E allora ecco che la "santa" - o santona (e come non pensare alla statua di Jo Davidson o al quadro di Picabia che la rappresentano?) - compare come colei che è integra, e sempre nella condizione di preparazione, concentrazione, meditazione e dedizione. E così diventa appropriato ricettacolo d'amore: LA FA LA SO AMAR LA SI PUO' («To know, to know, to love her so», come recita l'incipit di *Four Saints*). Se Stein, come probabile, rivolgeva questo invito pensando ad Alice, noi lo rivolgiamo invece a Gertrude, pensando a lei.

[Mitrano] Sì, e credo che in questa tua risposta, qui e ora, tu ci stia consegnando uno degli aspetti più problematici del modernismo. L'idea dell'artista come «santo» presuppone il sacrificio della vita in nome della scrittura. Mi viene in mente Lacan che chiama Joyce un *saint homme*, foneticamente contiguo a *sinthome*, la maniera antica di scrivere la parola «sintomo», un uomo quindi tra santo e sintomo, la cui santità assomiglia al sintomo. Mi sembra che questa tua risposta riporti l'attenzione su un problema importante che, a mio avviso, si mimetizza con il concetto di modernismo, e chiede quindi di essere pensato: non tanto scrittura e vita, ma il problema della scrittura che vale più della vita. Intanto grazie per la generosità del tuo contributo.

⁴⁷ G. STEIN, *Opere ultime e drammi*, a cura di MARINA MORBIDUCCI, Macerata, Liberilibri 2010.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERNSTEIN, CHARLES, *Gertrude Stein*, in *A History of Modernist Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press 2015.
- BERRY, ELLEN E., *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1992.
- DEKOVEN, MARIANNE, *Introduction: Transformations of Gertrude Stein*, in «Modern Fiction Studies», XLII, 3 (1996), pp. 469-483.
- GOOGER, GEORGIA, *The Radical Ekphrasis of Gertrude Stein's Tender Buttons*, The University of Vermont, MA Thesis, adv. MARY LOUISE KETE, 2018.
- HEJINIAN, LYN, *Two Stein Talks, The Language of Inquiry*, Berkeley, University of California Press 2000.
- KELLNER, BRUCE, *Baby Woojums in Iowa*, in «Books of Iowa», XXVI (1977).
- KRISTEVA, JULIA, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, Venezia, Marsilio 1979.
- LISKA, VIVIAN, *Kafka, Modernism, and Literary Theory*, in *A Handbook of Modernism Studies*, a cura di JEAN-MICHEL RABATÉ, Chichester, Wiley 2013, pp. 75-86.
- MAO, DOUGLAS, e REBECCA L. WALKOWITZ, *The New Modernist Studies*, «PMLA», CXXIII, 3 (2008), pp. 737-748.
- MORBIDUCCI, MARINA, *Stein Quartet*, Malta, Malta University Press 2006.
- MURPHY, SEAN P., «*Ida did not go directly anywhere*»: *Symbolical Peregrinations, Desire, and Linearity in Gertrude Stein's Ida*, in «Literature and Psychology», XLVII, 1-2 (2001), pp. 1-9.
- OLSON, LIESL, *Modernism and the Ordinary*, Oxford, Oxford University Press 2009.
- ORVIETO, PAOLO, *Teorie letterarie e metodologie critiche*, Firenze, La Nuova Italia Editrice 1981.
- PERLOFF, MARJORIE, *Can(n)on to the Right of Us, Can(n)on to the Left of Us*, in «New Literary History», XVIII, 3 (1987), pp. 635-56.
- EAD., *Canon and Loaded Gun, Poetic License*, Evanston, Northwestern University Press 1990.
- PERLOW, SETH, *Description as Chance Operation: Stein, Williams, and After*, «Criticism», LXII, 4 (2020), pp. 573-593.
- QUATERMAIN, PETER, *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*, Cambridge, Cambridge University Press 1992.
- SAINT-AMOUR, PAUL K., *Weak Theory, Weak Modernism*, in «Modernism/Modernity», XXV, 3 (2018), pp. 437-459.
- STANFORD FRIEDMAN, SUSAN, *Planetary: Musing Modernist Studies*, «Modernism/Modernity», XVII, 3 (2010), pp. 471-499.
- EAD., *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, New York, Columbia University Press 2015.
- RETALLACK, JOAN, *Gertrude Stein's Selections*, Berkeley, University of California Press, 2008.
- ROHR, SUSANNE, *On Being in Love with The World: Gertrude Stein's Tender Buttons*, in *Modern American Poetry*

- Points of Access*, a cura di KORNELIA FREITAG e BRIAN REED, Heidelberg, Universitätsverlag Winter 2013, pp. 59-77.
- SCHUSTER, JOSHUA, *The Making of Tender Buttons*, in «Jacket2», 21 aprile 2011, url <https://jacket2.org/article/making-tender-buttons> (consultato il 29 novembre 2022).
- STEIN, GERTRUDE, *A Transatlantic Interview – 1946*, in *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, a cura di ROBERT BARTLET HAAS, Los Angeles, Black Sparrow Press 1971, pp. 15-35.
- EAD., *Ida. A Novel*, in *Gertrude Stein. Writings 1932-1946*, a cura di CATHARINE R. STIMPSON e HARRIET CHESSMAN, New York, The Library of America 1988.
- EAD., *Poetry and Grammar, Lectures in America*, New York, Vintage Press 1975.
- EAD., *Teneri Bottoni*, a cura di MARINA MORBIDUCCI e EDWARD G. LYNCH, introduzione di NADIA FUSINI, Macerata, Liberilibri 1989.
- EAD., *Opere ultime e drammi*, a cura di MARINA MORBIDUCCI, Macerata, Liberilibri 2010.
- EAD., *The Hermeneutic Motion*, in *The Translation Studies Reader*, seconda ed., a cura di LAWRENCE VENUTI, London-New York, Routledge 2004, pp. 193-198.
- STIMPSON, CATHARINE R., *Positioning Stein*, in «Novel: A Forum on Fiction», XXVII (1994), pp. 319-321.
- SUTHERLAND, DONALD, *Gertrude Stein. A Biography of Her Work*, New Haven, Yale University Press 1951.
- YOU, MIA, *Buttons and Holes: Stein and Picasso at the Bon Marché*, in «ELH», LXXXVII, 3 (2020), pp. 791-828.



PAROLE CHIAVE

Gertrude Stein, planetary modernism, Tender Buttons, translation theory, literary thinking



NOTIZIE DELLE AUTRICI

Mena Mitrano è Professore Associato presso l'Università Ca' Foscari – Venezia. Ha conseguito un dottorato presso la Rutgers University e un secondo dottorato presso Sapienza Università di Roma. È stata Adjunct Professor presso John Felice Rome Center, Loyola University Chicago. È autrice di *Gertrude Stein: Woman Without Qualities* (Ashgate 2005), *Language and Public Culture* (Edizioni Q 2009), *In the Archive of Longing: Susan Sontag's Critical Modernism* (Edinburgh University Press 2016; paperback 2017), ed è la co-curatrice di *The Hand of the Interpreter: Essays on Meaning after Theory* (Peter Lang 2009).

Marina Morbiducci è Professore Associato presso il Dipartimento di Studi Orientali, Università Sapienza di Roma, dove insegna Linguistica e Traduzione inglese nei corsi di laurea triennale e magistrale. Sul fronte dell'analisi del testo, assunto sia da un punto di vista critico che traduttologico, è studio-

sa di Gertrude Stein da svariati anni. Sull'autrice americana ha scritto molteplici saggi e curato prime edizioni italiane, con testo a fronte e apparato critico. Tra queste pubblicazioni ricordiamo *Tender Buttons* (Liberilibri, 1989/2006), *Last Operas and Plays* (Liberilibri, 2010) e *Lifting Belly* (Liberilibri, 2011).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MENA MITRANO E MARINA MORBIDUCCI, *Le latitudini del Modernismo. Parlando di Stein: Mena Mitrano e Marina Morbiducci in conversazione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.