

## STEPHEN CRANE: LA « LUNGA LOGICA » DI MAGGIE

My first disappointment was in the reception of *Maggie*. I remember how I looked forward to its publication, and pictured the sensation I thought it would make. It fell flat. Nobody seemed to notice it or care for it...<sup>1</sup>.

In questa lettera del 1895, Crane confessava la sua amara disillusione per il fallimento del suo primo breve romanzo, *Maggie: A Girl of the Streets*, di cui aveva sperato che sia pubblico che critica cogliessero la novità, il tentativo di evoluzione rispetto ai modelli narrativi tradizionali. Le sue pur rare dichiarazioni teoriche indicano che da un lato egli aveva evidentemente inteso scrivere un'opera di programmatica rottura con i vuoti cascami della forma ormai polverosa del 'romance' (la sua polemica si rivolgeva, in modo particolare contro la finzione romanzesca, contro l'arbitrarietà delle soluzioni fantastiche e specialmente contro una concezione del romanziere come puro artefice di invenzioni evasive: « It seemed to me that there must be something more in life than to sit and cudgel one's brains for clever and witty expedients... »<sup>2</sup>, mentre, dall'altro, aveva

1. *Stephen Crane: Letters*, edited by R. W. STALLMAN and L. GILKES, London, Peter Owen, 1960, p. 79 (Lettera 111, To an editor of *Leslie's Weekly*). Il volume, rifiutato sia da Richard Watson Gilder, direttore di *Century* che da Flower, direttore del progressista *Arena*, era stato pubblicato nel 1893 a spese del suo autore allora ventiduenne. Il sottotitolo era *A story of New York* e Crane si celava sotto lo pseudonimo di Johnston Smith. Solo un libraio di New York, Brentano, riuscì a venderne due copie, mentre altri librai rifiutarono perfino di esporre il volume sul banco dei loro negozi. Crane, convinto dell'importanza del suo libro, tentò perfino un ingegnoso sistema di propaganda personale, finanziando alcuni giovani che lo leggessero, esibendone la copertina, nei punti nevralgici di New York.

2. S.C.: *Letters*, cit., p. 31 (Lettera 34, To Lily Brandon Munroe). Per la narrativa popolare dell'epoca, si veda JAMES D. HART, *The Popular Book*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1950.

tentato di inserirsi nel dibattito che si era avviato, a fine secolo, sul romanzo, cercando di mediare tra la concezione della obiettività e trasparenza del narratore teorizzata da realisti quali Howells e James e la posizione dei naturalisti che concepivano, sì, anch'essi, un romanzo 'scientifico' e perciò impersonale, ma anche, in quanto strumento di indagine sociale, programmaticamente polemico.

Al tempo stesso Crane aveva intuito che innovare non significava solo scegliere un genere e non si riduceva a privilegiare una categoria o motivo narrativo, ma che per mutare il « senso » del testo bisognava piuttosto lavorare sui procedimenti della narrazione, trasformare l'impianto, il « pattern » compositivo, cioè la forma, il significante del contenuto intellettuale. La sua riflessione su una diversa poetica<sup>3</sup> (e quindi su una sua diversa partecipazione al suo tempo) si rivelava proprio nella concreta operazione di scrittura del suo romanzo, e, dunque, nella specifica struttura dell'oggetto letterario contingente andava individuato il suo significato ideologico.

### *La « lunga logica »*

La « fabula » di *Maggie, A Girl of the Streets* era scontata: il materiale narrativo riproponeva uno schema ben noto ai lettori dell'epoca e la successione degli avvenimenti era del tutto prevedibile.

Le vicende di una ragazza dei bassifondi di New York che aspira ad una vita meno squallida e che, illusa ed abbandonata da un uomo, non ha davanti a sé altra alternativa che la prostituzione e inesorabilmente conclude una vita di sempre maggiore degradazione col suicidio,

3. Si veda: LARZER ZIFF, *The American 1890's*, New York, The Viking Press, 1966; FRANCESCO BINNI, « Per una poetica del naturalismo » in *Studi Americani*, n. 13, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1967, pp. 299-324; VITO AMORUSO, *Letteratura e Società in America, 1890-1900*, Bari, De Donato, 1976.

nelle acque dell'Hudson, si trovavano raccontate non soltanto nei servizi sulla vita delle grandi metropoli dei giornalisti più attenti ai problemi sociali<sup>4</sup>, ma venivano riproposte anche dai pastori nei loro sermoni contro il vizio e la dissipazione, come in quelli famosi del reverendo Talmage e si delineavano perfino nei risultati statistici delle indagini sociali<sup>5</sup>. Norris stesso, in una recensione del 1896, notava:

*Maggie* strikes no new note... Most of Crane's characters are old acquaintances in the world of fiction and we know all about - or, at least, certain novelist have pretended to tell us all about the life of a great city. In ordinary hands the tale of *Maggie* would be 'twice told'<sup>6</sup>.

Crane manipola questo materiale già noto e questa vicenda tutta prevedibile, costruendo un intreccio più complesso, in cui nella successione orizzontale dei motivi dinamici della sequenza principale (la quale occupa non più della metà del breve romanzo e comprende, non senza interruzioni, i due grandi blocchi dei capitoli V, VI, VII, VIII che narrano del desiderio di Maggie di evadere dalla Bowery, e della apparizione e seduzione da parte di Pete; e dei capitoli XIV, XV, XVI e XVII in cui Maggie è abbandonata, si dà alla prostituzione e si uccide) si innestano verticalmente inserti narrativi che sembrano estranei alla storia e che, spezzettando in modo innaturale il discorso, lo rendono apparentemente discontinuo.

Crane è cioè completamente disinteressato ai complessi intrichi del racconto romanzesco e alla invenzione degli

4. In particolare J.A. RIIS, *How the Other Half lives: Studies among the Tenements of New York*, New York, Charles Scribner's Sons, 1890.

5. Sull'argomento si veda la scelta antologica in M. BASSAN, *S.C.'s 'Maggie': Text and Context*, Belmont Co., Wadsworth Publishing Company, 1966. Per le fonti di *Maggie* si veda anche M. CUNLIFFE, «Stephen Crane and the American Background of 'Maggie'» in *The American Quarterly*, vol. 7, 1955, pp. 31-44, e R.W. STALLMAN, *Stephen Crane*, New York, G. Braziller, 1968.

6. in *Wave* (S. Francisco), XV, July 4, 1896, citato in M. BASSAN, *cit.* p. 114.

effetti-sorpresa e la sua attenzione sembra concentrarsi piuttosto sull'articolazione sintagmatica del discorso narrativo, sulla disposizione delle funzioni.

Il breve romanzo è in effetti organizzato a mosaico, attraverso una giustapposizione fortemente ellittica di tessere narrative che coincidono più o meno con il seguito di capitoli in cui è spezzettato il già breve romanzo e che consistono in gran parte solo di « scene ».

Ogni tessera narrativa è fortemente autonoma: si passa da una scena ad un'altra, da un tempo all'altro secondo una disposizione paratattica in cui sono deliberatamente evitate sia una precisa organizzazione cronologica che ogni correlazione causale definita.

Il mondo del « narrato » è dunque oscuro e incomprensibile: le frantumazioni logiche, le spezzature sintattiche della serie orizzontale di « quadri » descrittivi ne denotano la disgregazione, la discontinuità; ma la semplice giustapposizione ed accostamento di frammenti narrativi diversi finisce con l'istituire un rapporto logico, il loro accostamento costruisce un senso, così come avviene nella congiunzione per *asindeto*: Crane stesso parlava di una « lunga logica » sottesa alla sua opera e finì con il privilegiare questo modello narrativo su cui è costruito non solo *Maggie* ma anche, con effetti sempre più sottili e raffinati, gran parte della sua narrativa breve (*The Blue Hotel*, o *The Bride Comes to Yellow Sky* o *The Knife*).

A ben guardare queste tessere sparse, queste scene che si innestano nella vicenda principale, finiscono col costituirne proprio il tessuto connettivo e con l'assolvere cioè, oltre che ad una funzione descrittiva, proprio a quella funzione di sintesi diegetica che nel romanzo canonico spetta al sommario.

Gli inserti che frammentano e ritardano lo svolgimento lineare della vicenda principale sono in generale un repertorio di scene tipiche della Bowery, in cui attraverso un accumulo di episodi di violenza e di ubbriachezza viene descritto l'ambiente del quartiere popolare nella sua irredimi-

bile miseria e abiezione: in esse anche l'elemento drammatico, in apparenza preminente, è in realtà in funzione della descrizione della vita degli *slums* e della caratterizzazione dei tipi umani che vi abitano. Eppure queste interpolazioni, questi elementi paradigmatici del discorso narrativo, in cui si coagulano informazioni attributive e descrizioni, finiscono con l'assumere una funzione più propriamente diegetica, col colmare le molteplici lacune del racconto. La loro stessa contiguità con altre unità narrative più propriamente dinamiche, finisce col creare tra esse un rapporto dialettico. Si stabilisce spesso, razionalmente, una connessione causa-effetto fra due avvenimenti che non sono legati cronologicamente, né immediatamente consequenziali.

Si veda, ad esempio, la lunga sequenza iniziale — ben tre capitoli del romanzo — che si colloca in un periodo distante alcuni anni dall'esordio e che è in sé conclusa e del tutto indipendente dal resto della storia: le iterate scene di violenza in essa descritte, e di cui i bambini della Bowery sono sia protagonisti che spettatori costituiscono il postulato iniziale, i «dati» di un teorema, e rivelano la loro funzione narrativa solo per la continuità con il IV capitolo in cui con l'inaspettato attacco: «The babe, Tom, died», appare di quella violenza e miseria l'inevitabile conseguenza, l'eliminazione cioè del più debole.

Allo stesso modo con questa vigorosa paratassi vengono attribuite alla ostile violenza dell'ambiente sia la seduzione di Maggie che, con pudore manzoniano, avviene in una ellissi del racconto (tra la scena della fuga da casa («The girl cast a glance about the room filled with a chaotic mass of debris, and at the red, writing body of her mother. / «Go teh hell and good riddance»/. Maggie went») (IX, 41)<sup>7</sup> e quella del ritorno dal lavoro del fratello: «Jimmie had an

7. Tutte le citazioni sono tratte dalla edizione critica delle opere di Crane; *The Works of Stephen Crane*, edited by Fredson Bowers, Charlottesville, The University Press of Virginia, vol. 1° «Bowery Tales» 1969. Il numero ordinale si riferisce al capitolo, il cardinale alla pagina.

idea it wasn't common courtesy for a friend to come to one's home and ruin one's sister » (X, 42)) sia il suo avvio alla prostituzione ed alla morte (nei capp. XVI e XVII). La rappresentazione craniana collegava così strettamente ambiente e personaggi rivelando la sua adesione alle teorie scientifiche del determinismo naturalista.

Altre scene interpolate invece riprendono con varianti una medesima situazione: la loro funzione si chiarisce, ancora una volta, proprio per la loro posizione nello sviluppo del testo, come avviene per i capp. VII, XII e XIV, in cui sono descritte tre serate passate da Maggie in compagnia di Pete, in tre diversi *saloons* della Bowery.

Anche questo procedimento narrativo « a scatti », che pone uno dopo l'altro una serie di fatti analoghi, ha un carattere paratattico; le tre scene, apparentemente autonome e concluse, sono in realtà tre prelievi rappresentativi nel « continuum » narrativo di una sequenza più ampia che si potrebbe definire « della seduzione », di cui descrivono tre stadi diversi. Apparentemente descrittive, esse, suggerendo una serie di informazioni, fanno in realtà avanzare la narrazione.

I tre locali notturni, in cui si assiste a spettacoli sempre più poveri e lubrici sono frequentati da tipi di pubblico diversi che appartengono a strati sociali sempre più miseri e corrotti: dai poveri lavoratori di origine tedesca che bevono birra nel primo *saloon* (« The vast crowd had an air throughout of having just quitted labour. Men with calloused hands and attired in garments that showed the wear of an endless trudge for a living, smoked their pipes contentedly and spent five, ten or perhaps fifteen cents for beer... The great body of the crowd was composed of people who showed that all day they strove with their hands ») (VII, 30) agli ambigui personaggi che popolano il secondo locale, « grey-headed men, wonderfully pathetic in their dissipation » o « smooth-checked boys... with faces of stone and mouths of sin », fino ai frequentatori dell'ultimo *saloon* di infimo ordine, ritrovo di prostitute (« there were twenty-eight tables

and twenty-eight women and a crowd of smoking men»), nella cui ignobile confusione si sentono solo bestemmie o «the shrill voices of women bubbling over with drink-laughter» (XIV, 57).

Questi mutevoli scenari contribuiscono con la loro iconografia a connotare l'evoluzione ed il graduale deterioramento del rapporto amoroso, così stereotipo, del resto, tra i due protagonisti: un atteggiamento devoto e cavalleresco, da parte di Pete per ottenere il favore di Maggie, prima della seduzione, protettivo e padronale nelle prime settimane di convivenza, fino al rovesciamento totale delle rispettive posizioni nel momento in cui al disprezzo e all'abbandono di Pete corrisponde uno stato di totale subordinazione di Maggie e la sua definitiva degradazione al ruolo di prostituta.

A confermare una precisa intenzione da parte di Crane, questa struttura «a sbalzi» si riscontra anche a livello di microsequenza: nell'ambito, ad esempio, del capitolo XVII, in cui l'esperienza di prostituzione di Maggie viene concentrata nello spazio totalmente *acronico* di una lunga passeggiata notturna, in cui ella vaga dalle vie gioiose ed illuminate del centro cittadino fino a quartieri a mano a mano sempre più desolati ed oscuri. Piuttosto che sintetizzata nel suo svolgimento cronologico la sua vicenda di progressiva decadenza viene dunque rappresentata attraverso una serie di avvenimenti raggruppati per parentela tematica, attraverso frammenti paradigmatici: il succedersi di incontri con uomini diversi sempre più miserabili e degradati — dal giovane con «an evening dress, a moustache, a chrisanthemum and a look of ennui» fino a «a ragged being with shifting, blood-shot eyes and grimy hands» (XVII, 70) e il mutare degli appellativi che le vengono rivolti da potenziali clienti («Brace up, old girl», «come, now, old lady») indicano le tappe della sua progressiva decadenza fino al suicidio<sup>8</sup>.

8. E. CADY (*Stephen Crane*, New York, Twayne Publ., 1962) parla a proposito del cap. XVII di «swift, telescoped moments»; J. BRUCCOLI, in «Maggie's Last Night» (*Stephen Crane Newsletter*, II,

Con questa operazione di sintesi, nonostante la frammentazione delle sequenze narrative, tutte le lacune vengono colmate, ma d'altra parte proprio un discorso narrativo così fortemente ellittico, dando per scontata la dinamica degli avvenimenti, finisce col modificare profondamente la nozione canonica d'intreccio, togliendogli ogni elemento di « sorpresa » e conferendo alla trama di Maggie un carattere di predestinazione.

La paratassi narrativa può anche stabilire tra le sequenze un rapporto di tipo diverso: è il caso dei capp. XIV e XV, dove, all'immagine di Maggie abbandonata da Pcte, con cui il primo capitolo si conclude, si giustappone, all'inizio del successivo, la visione di una donna sola e perduta nella città:

A forlorn woman went along a lighted avenue... The pace of the forlorn woman was slow. She was apparently searching for some one. She loitered near the doors of saloons and watched men emerge from them. She furtively scanned the faces in the rushing stream of pedestrians... The forlorn woman had a peculiar face. Her smile was no smile » (XV, 62).

la quale, deludendo ogni logica aspettativa, si rivela essere Hattie, una innamorata tradita da Jim.

Si tratta qui di un accostamento « per analogia » basato su una motivazione, per così dire, metaforica. Con questo procedimento, non solo la sorte di Maggie si unisce e confronta per similarità con quella di un'altra donna degli *slums*, ma viene fornita anche, con questo equivalente di una prolessi narrativa, una precisa allusione al futuro di Maggie che si realizzerà infatti puntualmente.

1967) sostiene che la passeggiata notturna di Maggie, rappresenta la sintesi della sua vita di prostituta. Il capitolo era certamente per Crane uno dei più importanti: è quello infatti in cui si registrano i maggiori mutamenti della prima edizione del 1893 a quella del 1896. Per una esauriente analisi delle varianti si veda la Textual Introduction di F. BOWERS a *The Works*, cit., pp. LXXVIII-XCI).

L'omologia tra i due episodi viene rafforzata, a livello verbale, dalla insistente ripetizione di frasi simili. Pete rifiuta di ascoltare Maggie:

« Say, yehs makes me tired. See? What d'hell do yeh wanna tag aroun' atter me fer?... See? Ain' yehs got no sense? Don' be allus bodderin' me. See? (XVI, 66)

e la congeda: « Oh, go t'hell! »; così come Jim non ascolta le preghiere di Hattie:

« Say, for Gawd's sake, Hattie, don' foller me from one end of d'city t' d'odder... Yehs makes me tired, allus taggin' me. See? Ain' yehs got no sense? », (XV, 62)

terminando anche lui col consueto: « oh, go t'hell ».

Esiste tra i due episodi una continuità sotterranea: le rispondenze testuali mettono a fronte e confondono la sorte delle due ragazze della Bowery.

Anche per Maggie, del resto, ormai prostituta di successo, verrà usato, come per Hattie, un appellativo generico « a girl of the painted cohorts of the city », né verrà più nominata altrimenti: perché ha ormai perso ogni individualità, è divenuta una cosa, una figura schematica, un « tipo » dei bassifondi: la realtà di Maggie ormai non conta più, ma soltanto il suo ruolo.

D'altra parte, questa connessione tra le varie storie stabilisce anche una direttrice metaforica del discorso craniano che, sottraendo a qualunque contingenza le singole storie, ne sottolinea emblematicamente il drammatico valore universale.

Lo scrittore ha rinunciato dunque alla sua « voce », ma il suo mondo è il prodotto di una logica ordinatrice, di una celata ideologia che articola la serie semantica delle situazioni narrative secondo un preciso ordine compositivo.

La stessa natura di romanzo-a-tesi che Crane attribuisce esplicitamente a *Maggie* nella dedica a Garland (« ... it tries

*to show that environment is a tremendous thing...»*)<sup>9</sup> giustificava una manipolazione dello svolgimento, una ricostruzione della realtà rifratta attraverso un punto di vista ideologico: il mondo degli *slums* rappresentato da Crane, nonostante la sua precisione referenziale, è insomma tutto 'pensato', ogni tessera del suo mosaico costituisce un significante.

L'autore stesso, del resto, dopo qualche anno, sentirà il bisogno di offrirci questa chiave di lettura:

Preaching is fatal to art in literature. I try to give to readers a slice out of life: and if there is any moral or lesson in it I do not try to point it out. I let the reader find it for himself. As Emerson said: «There should be a long logic beneath the story but it should be kept carefully out of sight»<sup>10</sup>.

Con il solo uso di uno strumento letterario, con la sapiente architettura del discorso narrativo, Crane rinunciando, in ossequio al canone realista della «trasparenza» del narratore, ad ogni commento esplicito che illumini i fatti e all'enunciazione di verità universali, non solo afferma la sua totale adesione ai principi del determinismo darwiniano (connessione causa-effetto tra ambiente e personaggi) ma ci rivela anche, elaborando un intreccio in cui tutti gli esiti sono scontati, una concezione del mondo totalmente pessimistica, una ideologia tendenzialmente conservatrice, in cui strutture economiche e leggi sociali, viste come immutabili, coincidono con il 'fato'. Dietro la linearità apparente del testo, si cela dunque una struttura assai ricercata: ed è nella struttura stessa che si coglie il senso del romanzo, si precisano alcuni dei suoi significati essenziali.

9. *S.C.: Letters*, cit., p. 14. La dedica venne da Crane ripetuta spesso, con piccole varianti, sulle copie che donava agli amici.

10. *Ibid.* p. 158 (Lettera 216, To John Northern Hilliard).

*Il mondo chiuso della Bowery: « a dark region »*

Anche se a lungo si sofferma sulla miseria e la tetragine della Bowery, sulla sua degradazione e violenza — che è del resto fatale in un mondo in cui le condizioni di vita sono immutabili e le strutture economiche fisse —, la rappresentazione che Crane intende dare del quartiere popolare è soprattutto quella di una comunità isolata, con una sua realtà culturale, chiusa al mondo in cui è inserita e con il quale, anzi, non ha alcun rapporto.

La stessa composizione circolare della trama, che si apre e chiude su due scene simmetriche, in cui la protagonista è assente ed è in primo piano l'ambiente degli *slums*, riduce la significatività sia del personaggio che della sua breve avventura e contribuisce a stabilire l'idea di un mondo fermo e immutabile.

Sin dall'inizio un complesso di segni confluisce ad epitomizzare l'immobilità e la chiusura del ghetto popolare, la cui irreversibile emarginazione viene del resto annunciata già dalla prima descrizione, in cui lo spazio è emblematicamente confinato tra le prigioni e il fiume:

Some laborers, unloading a scow at a dock at the river, paused for a moment and regarded the fight. The engineer of a passive tugboat hang lazily over a railing and watched. Over on the Island, a worm of yellow convicts came from the shadow of a grey ominous building and crawled slowly along the river's bank. (I, 7).

Il primo paesaggio della Bowery è dunque tutto « costruito », disegnato come una scenografia in cui debbano concentrarsi, nello spazio circoscritto del palcoscenico teatrale, tutti gli elementi funzionali della vicenda; la prima descrizione della Bowery connota una situazione sociologica e anticipa il racconto: è al tempo stesso strumento di informazione referenziale e commento metatestuale.

Il panorama del racconto è sempre l'opprimente paesaggio degli *slums*, « a dark region », in cui sono imprigionati

i personaggi, che ripercorrono all'infinito la stessa squallida geografia: dall'atmosfera soffocante e sudicia delle fabbriche, ai vicoli ed agli sterrati che costituiscono il campo di gioco e di lotta dei bambini, ai miserabili *saloons*, in cui gli adulti si inebetiscono nel bere, al trambusto e vocio del *tenement*, il grande caseggiato popolare, che è la sintesi della Bowery, un microcosmo, la rappresentazione emblematica dell'atmosfera che impregna il quartiere e, al tempo stesso, della sua situazione storica: che è quella di un ghetto.

Nella Bowery non esistono orizzonti aperti, libere prospettive: gli spazi sono degli *interni*, dei luoghi chiusi o limitati dalla massa compatta dei muri di cemento di un quartiere-lager: gli unici paesaggi naturali sono evocati dai protagonisti in brevi vagabondaggi dell'immaginazione e, per la estraneità al loro mondo hanno l'indefinitezza dei miraggi:

He (Jimmie) had, in a certain star-lit evening said wonderingly and quite reverently: «Dch moon looks like hell, don't it?» (IV, 23).

Maggie associa il ricordo dei paesaggi beati della Bibbia ai momenti estatici del primo incontro con Pete:

Her dim thoughts were often searching for far away lands where, as God says, *the little hills sing together* in the morning. Under the trees of her dream-gardens there had always walked a lover » (V, 26).

Imprigionati tra i muri del quartiere, gli abitanti della Bowery considerano un privilegio stare in un luogo dominante, poter guardare dall'alto: Jimmie è fiero di sedere a cassetta del suo carro, il suo « trono », guardando i pedoni affollarsi in basso sulla strada; Maggie vede Pete assai più « in alto » di lei: « she vaguely tried to calculate *the altitude of the pinnacle* from which he must have looked down upon her » (VI, 27).

Lo spazio che intrappola Maggie è sempre più circoscritto, angusto, soffocante: la opprime, la asfissia: « The

air in the collar and cuff establishment strangled her. She knew she was gradually and surely shriveling in the hot stuffy room » (VIII, 34). Maggie è l'unica che desidera uscire dal quartiere, compiere un percorso verso l'esterno, verso uno spazio diverso, più ampio ed è forse per questo eletta a dignità di protagonista.

Ma alle creature della Bowery, il cui destino è inevitabilmente segnato, è preclusa ogni alternativa: i bambini sono predestinati metaforicamente « to the gutter » e anche Jim denuncia il ridotto margine di scelta che è consentito a sua sorella, come a tutte le ragazze della Bowery:

Mag, I'll tell yeh dis! See? Yeh've edder got teh go teh hell or go teh work! (V, 10).

La stessa Maggie è consapevole dello stigma che l'ambiente le ha imposto:

she wondered if the culture and refinement she had seen imitated... by the heroine on the stage, could be acquired by a girl who lived in a tenement house and worked in a shirt factory (VIII, 37).

Le poche fughe fuori del quartiere coincidono significativamente con l'intermezzo del corteggiamento di Pete, il breve « idillio » che fa da contrappunto al crudo naturalismo della vicenda: sono le gite allo Zoo, alla Central Park Menagerie, ai baracconi dei Mostri<sup>11</sup>, al teatro. Ma la frontiera è insormontabile e Maggie muore inghiottita dal fiume, la sua presenza è sottratta, anche grammaticalmente, al racconto o, meglio, è cancellata, annullata nel paesaggio della Bowery, nell'ambiente, che occupa definitivamente il centro della ribalta<sup>12</sup>.

11. Circhi, fiere, baracconi erano gli spettacoli più popolari del momento. Si veda T. BEER, *The Mauve Decade*, New York, Alfred A. Knopf, 1926.

12. Nel brano il momento della morte è realizzato come in una sequenza cinematografica in « soggettiva »: « *She went into the blackness*

Crane organizza deliberatamente il mondo del suo racconto secondo il modello di uno spazio chiuso, circoscritto in precisi, angusti confini, contrapposto allo spazio esterno che è ignoto, non rappresentato, ridotto ad uno sfondo indistinto: il fiume diventa un confine, una linea invalicabile che separa irrevocabilmente due società, due mondi, due culture. Anche il tempo vi trasgredisce le leggi della cronologia ufficiale: è misurato da ritmi interni al quartiere; ne ricostruisce e significa le esperienze.

I mesi sono scanditi dalla vecchia madre Johnson sul ritmo delle sue ubriacature: « she measured time by means of sprees » (V, 32); l'anzianità di lavoro delle ragazze in fabbrica può essere misurata da « various shades of yellow discontent » (V, 15); la maturità di Jimmie si riconosce dal mutamento del suo atteggiamento verso la società, « his sneer became chronic ». In questo mondo di reietti il tempo si snoda sul numero degli arresti: Jim « began to be arrested. Before he reached a great age, he had a fair record » (IV, 23), la madre di Maggie « had gradually arisen to that degree of fame that she could bandy words with her acquaintances among the police — justice-court officials called her by her first name ». (V, 24).

Anche la continua ripetizione di episodi simili (Maggie si ritrae disgustata dal contatto con due giovani prostitute (XII, 53) come poi si allontaneranno per non sfiorarla le vicine benpensanti o il pastore a cui si rivolge per aiuto (XV, 64 e XVI, 67); lo stesso gesto di repulsione avranno le prostitute nei riguardi di Pete ubriaco (XVIII, 74)) e l'uso sintattico frequente dell'imperfetto di abitudine e di altre formule iterative, servono a caratterizzare l'aspetto ripetitivo ed abitudinario delle esistenze della Bowery e contribuiscono

of the final block ...At the feet of the tall buildings appeared the deathly black hue of the river. *Some hidden factory* sent up a yellow glare, that lit for a moment the waters lapping oilily against timbers. *The varied sounds of life*, made joyous by distance and seeming unapproachableness, *came faintly and died away to a silence* ». (XVII, 70).

a dimostrare che la vita del quartiere popolare si svolge secondo ricorrenze fisse, ripetizioni di moduli, ritmi prevedibili.

In questo mondo ristretto, rimpicciolito, le cose cambiano di senso e mutano proporzioni, è stravolta la tassonomia: inezie minute possono assumere proporzioni grandiose, dettagli insignificanti essere investiti di importanza iperbolica. Per Jim, che guida un carro da trasporto, il carro dei vigili del fuoco che può correre a velocità non consentite e infrangere tutte le regole del traffico diventa un simbolo del Privilegio, un oggetto di devozione (« A fire engine was enshrined in his heart » IV, 23) mentre Maggie proietta significati emblematici anche su una tenda da drappeggiare intorno alla stufa. Brutalizzata ed umiliata, sembra assimilare la sua sorte per processo metonimico con lo stato della tenda a fiori lacerata e scomposta: si stabilisce per contiguità una curiosa relazione di affinità: tra personaggi e oggetti i contorni si cancellano, sfumano i confini.

All'autore non sembra conveniente neppure dare a Maggie una voce, tanto i suoi atti e perfino la dinamica dei suoi pensieri seguono itinerari rituali; le riserva dunque un numero inferiore di battute rispetto a tutti gli altri personaggi — sei a Maggie bambina e sei a Maggie adulta e, più che altro, interiezioni: ed anche per questo suo mutismo Maggie è un personaggio-oggetto, una cosa.

Maggie, direbbe Goldmann (per cui il ridimensionamento del 'personaggio' nel romanzo è parallelo al momento in cui il processo di concentrazione capitalistica passa dall'economia liberale a quella dei cartelli, dei monopoli e dei trusts), non è individuo « autonomo »: ha perso cioè anche quell'« unico valore che il liberalismo aveva conservato »<sup>13</sup>.

Maggie non afferma mai la sua individualità, la sua concreta esistenza, il suo essere contingente. L'assimilazione

13. LUCIEN GOLDMANN, « Interdipendenze tra società industriale e nuove forme di creazione letteraria » in *La creazione culturale*, Roma, Armando, 1974.

di questo personaggio così passivo, di questa personalità così insignificante all'ambiente che la circonda è sottolineata anche nella contrapposizione paradigmatica del titolo, in cui al nome proprio che stabilisce una identità narrativa, fa seguito un tratto caratterizzante, « a Girl of the Streets », che la iscrive in un ben preciso ambiente spaziale e sociale.

Maggie non è un personaggio, è una funzione; non un soggetto ma uno sguardo passivo che ha il compito di mettere a fuoco e incorniciare il quadro<sup>14</sup>: si annulla nella contemplazione, si perde nella descrizione, si frammenta nelle molteplici osservazioni della realtà.

E' la scena dunque che resta in primo piano, l'ambiente che egemonizza il racconto, un ambiente-soggetto, che trasmette dei valori, propone dei modelli culturali. La Bowery è infatti soprattutto uno spazio semantico un universo che ha delle sue unità culturali, delle sue leggi, prescrizioni, convenzioni, delle stereotipie che connotano una diversa qualità dell'esperienza.

Come tutti gli avvenimenti, nel cerchio ristretto della Bowery, sono scontati e prevedibili, così anche gli atteggiamenti dei personaggi sono stereotipi, i gesti convenzionali, l'espressione dei sentimenti — sia d'amore che di interesse — si adegua a modelli prestabiliti: « He (Pete) waved his hands like a man of the world, who dismisses religion and philophy... » (V, 25); « That swing of the shoulders... combined with the sneer upon his mouth, told mankind that there was nothing in space which could appall him » (V, 27).

Del resto tra gli abitanti della Bowery, che appartengono tutti allo stesso ceto e conducono una esistenza simile,

14. Anche nelle opere del naturalismo francese è frequente la presenza di un personaggio che « osservi » la scena e giustifichi dunque la descrizione. Si veda Philippe Hamon, « Un discours contraint » in *Poétique*, n. 16, 1973, pp. 411-445. Sulla tecnica impressionistica delle descrizioni craniane si veda A. LOMBARDO, « Introduzione » a S. CRANE, *Romanzi brevi e racconti* (tradotti da chi scrive), Milano Feltrinelli, 1963, pp. 7-27; anche SERGIO PEROSA, *Le vie della narrativa americana*, Milano, Mursia, 1966.

nasce una rassomiglianza che è al tempo stesso biologica e sociale: hanno gli stessi gesti, le stesse intonazioni di voce.

Anche le azioni devono svolgersi secondo regole che la comunità considera ineluttabili: tutta la relazione tra Pete e Maggie obbedisce, come si è visto, a uno schema codificato. La zuffa tra fratello e seduttore si sviluppa secondo un preciso rituale (è, infatti, la puntuale replica — dal primo scontro verbale alla lotta conclusiva — del litigio col cliente raccontato da Pete); e, alla morte di Maggie, la madre si prepara alla espressione del dolore prescritto nei termini che la comunità si attende da lei. La stessa continua presenza della gente della Bowery ad ogni accadimento (nel 'tenement', per le strade) rappresenta il riconoscimento della necessità di una sanzione collettiva a fatti e sentimenti individuali.

Per gli abitanti del quartiere la spartizione dei ceti sociali è rigida, le istituzioni immutabilmente prestabilite, l'etica coincide con una elementare valutazione esterna: in una statica atmosfera sia sociale che psichica essi, incapaci di aprire un rapporto dialettico con la realtà della nuova civiltà industriale e di conseguenza ogni presa trasformativa su di essa, senza rendersi conto del complesso moto delle forze storiche e dei meccanismi che stanno alla base dei rapporti sociali, finiscono con l'accettare supinamente le leggi e le regole del mondo borghese la cui realtà non riescono ad abbracciare, e di cui il ghetto proletario finisce con l'essere, nella sua fissità, una replica grottesca.

Anche con questa esistenza così formalizzata, con questa fissità di moduli, Crane mette in rilievo l'abisso storico incolmabile che divide la Bowery dal resto del consorzio civile e, al tempo stesso, ne denuncia la realtà mortuaria, il suo sottrarsi alla vita.

### *I codici culturali, l'ironia*

Anche se il mondo all'esterno degli *slums* intenzionalmente non è rappresentato, esso è strutturalmente pre-

sente; sottratto al racconto, l'universo storico è implicito, interiorizzato, confinato all'interno delle coscienze, entro le quali l'etica borghese agisce con le oscure forze della consuetudine. In un contesto sociale che non li autorizza si inscrivono, incongrui, inattuali, i concetti borghesi di famiglia, virtù, onorabilità che gli abitanti della Bowery, pur stravolgendoli nella loro ottica, accettano stolidamente.

Maggie, che nonostante il suo toccante destino di vittima è, per la sua cedevolezza, una parente assai lontana delle invitte vergini dei romanzi sentimentali sette-ottocenteschi, che fanno un valore della loro dignitosa inviolabilità e resistenza, non è molto diversa dall'ambiente che la circonda ed accetta in pieno il codice etico dei suoi aguzzini. Entrando nel nostro campo visivo per la prima volta, è in tutto e per tutto simile agli altri bambini della Bowery, e altrettanto violenta verso i deboli:

*A small ragged girl dragged a red, bawling infant along the crowded ways. He was hanging back, baby-like, bracing his wrinkled bare legs... She jerked the baby's arm impatiently. He fell on his face, roaring. With a sec second jerk she pulled him to his feet... (II, 11).*

Maggie si muove nella stessa area di comportamento della comunità cui appartiene, ne considera legittime le convenzioni. L'atteggiamento di disgusto che assume verso le prostitute è lo stesso che il fratello e i vicini hanno verso di lei: « Maggie perceived two women seated at a table with some men... As she passed them, the girl, with a shrieking movement, drew back her skirts » (XII, 53); « He (Jimmie) drew hastily back from her... his repelling hands expressed horror of contamination... The crowd at the door fell back precipitately » (XII, 64). Rispetta, anche, la logica sociale del « potere » come testimoniano sia la sua ammirazione per la forza fisica (è attratta da Pete perché è « invincibile in fight », « one hose knuckles could defiantly ring against the granite of law » (VI, 28)) sia il rispetto per

i valori economici. E non solo per il denaro («He (Pete) must have great sums of money to spend») ma anche per l'importanza che attribuisce ai particolari dell'abbigliamento che nel mondo borghese hanno un preciso significato di *status symbols*: le scarpe di coppale del barista elegante, il cappellino e i guanti della prostituta di successo.

I fenomeni culturali che dal mondo esterno penetrano negli *slums*, staccati completamente dal loro contesto reale, da una situazione di vita, si deformano: dallo scarto dei livelli culturali si produce un ironico effetto di *straniamento*: con questo espediente, servendosi di un'ottica non sua, di un diverso modo di vedere, Crane, scopre, e rivela, la inaccessibilità della cultura tradizionale (Pete, al Museo, riflette: «Look at all dese little jugs Hundred jugs in a row! Ten rows in a case an' 'bout a t'ousand cases! What d'blazes use is denm?» (VIII, 36)), la inconsistenza di una religiosità ridotta a pura formula ipocrita («Many of the sinners were impatient over the pictured depths of their degradation. They were waiting for soup-tickets» (IV, 20)), la pericolosa fascinazione di spettacoli lubrici e evasivi.

Tutta la visione che Maggie ha della sua esperienza — del suo banale idillio amoroso come della sua posizione di prostituta — è determinata dalla ristretta serie di unità culturali e semantiche che ha a sua disposizione e che media da una cultura a lei totalmente estranea e sovrapposta.

Maggie traduce Pete in un codice estetico e retorico mutuato da un repertorio romantico; ella pensa secondo gli schemi oleografici di una cultura d'accatto, traveste erroneamente un piccolo teppista del suo mondo secondo il modello archetipo di un eroe cavalleresco.

L'uso continuo di termini prelevati dal campo semantico tipico di una civiltà feudale, (il codice cavalleresco è presente sin dall'inizio: Jim lotta, nei suoi giochi infantili, per l'onore di Rum Alley, e, diventato grande, stigmatizza il comportamento del seduttore di sua sorella non secondo le leggi dell'etica, ma secondo il principio cavalleresco della 'cortesìa') non solo dà rilievo alla scarsezza dei modelli cul-

turali a cui Maggie può far ricorso per determinare la sua visione del mondo, ma ne fa anche risaltare l'incongruenza: niente infatti di più incompatibile e distante dell'*ethos* cavalleresco dalla situazione di giungla della Bowery.

Crane, dunque, in obbedienza ai canoni del romanzo naturalista (oggettività e impersonalità) non esibisce la sua parola ma tenta un modo di raccontare anonimo, neutrale: la parola dei personaggi è rispettata e attraverso di essa viene messa in luce, senza alcuna esplicita enunciazione da parte del narratore, un frammento della loro ideologia; ogni evento, filtrato attraverso l'ottica degli *slums*, è tradotto nei codici elementari di quella comunità, nella corralità del mondo subordinato e degradato dei proletari di New York.

A livello verbale, anche il rilievo dato al gergo, al dialetto, che è strumento di comunicazione e, al tempo stesso, espressione culturale della Bowery, è un espediente per esplorare un mondo remoto, una realtà estranea: nel racconto non si trova mai un discorso « riferito », il ricorso allo stile diretto libero così frequente nei romanzi ottocenteschi, ma piuttosto l'uso ripetuto del dialogo.

Crane preferisce cioè riprodurre la parola del personaggio, distanziandola, senza subordinarla alla sua prospettiva, insistendo sugli effetti mimetici di questo linguaggio estremamente elementare, basilico e ripetitivo, pieno di costrutti pleonastici, dal lessico povero, essenzialmente fatico, teso più che altro ad assicurarsi una forma di contatto. Ecco, ad esempio, il resoconto di Pete della sua eroica zuffa con un cliente prepotente:

« Well, d'blokie he says: « T'hell wid it! I ain' lookin' for no scrap! he says - see? But' he says, I'm 'spectable cit'zen an' I wanna drink an' purtydamnsoon, too. 'See? 'D' Hell', I says. Like dat! 'D'hell'I says. See? 'Don' make no trouble', I says. Like dat. 'Don' make no trouble', I says. Like dat. 'Don' make no trouble' See?... » (V, 26)

Il dialetto consente dunque di trascrivere le esperienze dei personaggi traducendole nei loro termini e nelle loro unità culturali; non è infatti né puramente un *idioletto* caratterizzante un personaggio, né una tecnica per dare una definizione bozzettistica del « colore locale » come in altri naturalisti (Garland, ad esempio) e neppure un veicolo di concretezza e ricchezza linguistica per ottenere un'alternativa di carattere espressivo, un espediente per introdurre i materiali vivi del linguaggio americano (come in Twain), ma è piuttosto un *socioletto*, il segno tangibile di una situazione socioculturale periferica e del tutto subordinata.

Crane sembra dunque aderire in pieno alla convenzione dell'assoluta *trasparenza* del narratore e dell'autosufficienza della storia come enunciato autonomo. Ma, in realtà, la parola rozza, sintatticamente inarticolata dei personaggi, viene citata ironicamente, mortificata, sottomessa, con un effetto di distanziamento dal punto di vista dello scrittore.

Perché acquisti il massimo rilievo, il dialetto viene deliberatamente incastonato nel linguaggio del narratore, colto e raffinato; l'articolazione elementare del gergo è messa in risalto dalla tensione del tono che modella i periodi: si configura così una precisa opposizione ignoranza/cultura che rispecchia il contrasto *slums*/mondo civilizzato: una opposizione di piani stilistici che indica anche la scissione che si era operata nella democratica società americana.

Allo stesso modo il narratore alterna la sua visione a quella del personaggio: egli cioè insinua sottilmente il suo punto di vista e, pur rivelando, attraverso le loro rappresentazioni, la realtà dei parlanti, la circoscrive, dà rilievo alla sua diversità e, al tempo stesso, ne prende le distanze. Il registro raziocinante del narratore si interseca alla visione più partecipe e sognante di Maggie, nella descrizione della prima visita di Pete:

He sat on a table in the Johnson home and dangled his checked legs with an enticing nonchalance. His hair was curled down over his forehead *in an oiled bang*. His *pugged nose*

*seemed to revolt from contact with a bristling moustache of short, wire-like hairs... His patent leather shoes looked like weapons ...His mannerisms stamped him as a man who had a correct sense of his personal superiority. There was valor and contempt for circumstances in the glance of his eye».* (V, 25)

e la sua ottica si interpola a quella della protagonista quando, mentre la Maggie del «racconto» osserva incantata uno spettacolo teatrale, nel «discorso» del narratore gli aggettivi sviluppano un movimento antitetico, ci presentano, in contrappunto, la diversa realtà:

In the evenings if week days he (Pete) often took her to see plays in which the dazzling heroine was rescued from the palatial home of her treacherous guardian by the hero with the beautiful sentiments. The latter spent most of his time out at soak in *pale-green* storms, busy with a *nickel-plated* revolver... (VIII, 36).

Al 'codice' culturale della gente della Bowery, si alterna, anche qui per asindeto, cioè senza alcuna mediazione, quello dell'autore, che gli consente di distanziare il mondo del 'narrato' e di sfuggire quindi alle insidie del patetismo e del coinvolgimento. Avviene cioè un montaggio istantaneo di due diversi 'punti di vista', focalizzati su una stessa situazione. E proprio da questo meccanismo di giustapposizione di codici staticamente contrapposti, dal confronto di due diverse saggezze, dallo scontro di due modelli di cultura, nasce la particolare *ironia* craniana.

Anche a livello verbale Cranc insiste sul gioco dei mutamenti delle associazioni semantiche nel trascorrere da un codice all'altro: degrada due volte, ad esempio; l'idea di 'rispettabilità', tipica unità culturale del mondo borghese. La prima volta essa compare come parola priva di senso e non pertinente nel contesto del quartiere popolare in cui essere rispettabili vuol dire essere obbedienti a un sistema convenzionale di segni esteriori, in osservanza a un *ethos*

fattosi assoluto, senza rapporto con la realtà pratica; («He (Pete) felt a trifle entangled... Revelations and scenes might bring upon him the wrath of the owner of the saloon, who insisted upon *respectability* of an advanced type (XVI, 65)); a sua volta il termine è associato in modo criticamente disincantato e polemico dal narratore a proposito del comportamento dell'ecclesiastico che allontana Maggie, credendola una donna di malaffare: «he saved his *respectability* by a vigorous side-steps» (XVI, 67). Ed è ancora un'ironia che, subito dopo questo rigetto, a livello di intreccio, nel capitolo immediatamente seguente, Maggie appaia davvero nelle sue nuove vesti di prostituta).

Al racconto si alterna dunque, surrettiziamente, il commento al racconto: attraverso questo continuo contrappunto Crane esprime giudizi valutativi, offre interpretazioni, precisa il senso delle scene: il suo 'discorso' (traccia persistente delle 'tesi' sociologiche, delle dimostrazioni scientifiche, rivendicate programmaticamente dal romanzo naturalista) insidia minacciosamente la 'mimesi'. Affiora insomma, nei riguardi della realtà rappresentata, un discorso *riflessivo* che, passando sulla testa dei personaggi, accomuna narratore e lettore. Lo scrittore, attraverso questa intrusione, si rivolge al fruitore, lo chiama in causa, stabilisce con lui un rapporto, una semantica comune.

Egli postula cioè un tipo di narratario-complice, che partecipi del suo stesso universo culturale, che disponga di idee e parametri comuni; crea un codice relativo all'asse autore-pubblico da alternare a quello dei personaggi. Ma esige anche un tipo di lettore a lui affine, attento ai percorsi dell'intreccio, alla topografia del testo.

Che la narrazione sia infatti istituita a messaggio, orientata verso un preciso destinatario, è segnalato esplicitamente all'inizio del cap. XVIII; «Upon a wet evening, *several months after the last chapter...*» (XVII, 68): in una scena rigorosamente mimetica si apre, così, una fessura sull'atto del raccontare, si assume inequivocabilmente il riferimento alla narrazione scritta.

Anche nella descrizione dell'ultimo *saloon* in cui Pete accompagna Maggie, il lettore viene portato all'interno del testo, nel mondo del « narrato », attraverso la puntuale ripresa, a livello verbale, di un *significante* (invece che con un richiamo al referente esterno): « *The rumble of conversation was replaced by a roar* » (XIV, 57) è una citazione precisa del « *deafening rumble of glasses* » (XII, 51) che regnava nel precedente locale.

Questo significa che a Crane interessa focalizzare l'attenzione proprio sui suoi procedimenti narrativi, sulla disposizione del suo testo, sull'organizzazione del discorso, e dunque su quello che è il suo lavoro di narratore, sulla sua concezione della narrativa: il discorso dello scrittore è quasi sempre un metadiscorso.

### *La struttura parodica*

Si può cogliere nel racconto, infatti, se non una precisa dichiarazione di poetica, certo uno spunto polemico contro le pratiche letterarie dell'epoca, contro alcune forme narrative. Lo spettacolo teatrale, a cui Maggie assiste in compagnia di Pete in una delle prime serate del loro corteggiamento, serve a denunciare le rappresentazioni della realtà offerta alla gente degli *slums* urbani.

Qui, per la prima volta forse nella letteratura americana, emerge in modo evidente un fondamentale motivo tematico: la lucida consapevolezza del processo storico di « massificazione » della cultura, di cui si individuano i caratteri, le strutture, i meccanismi, le tecniche comunicative.

Nella struttura fondamentalmente manichea sia della costruzione iconografica della scenografia (in cui la « *palatial home* » del ricco tiranno e la Chiesa dalle « *happy-hued windows* » è contrapposta alle « *snow storms* » tra le quali si dibattono i poveri, vittime innocenti) che nella stereotipia dei personaggi (« *the hero... with the beautiful sentiments* », l'innocente eroina e il ricco cattivo, « *his pockets stuffed with bonds, his heart packed with tyrannical purposes* »)

e, nella semplificazione di una trama sempre uguale, si coglie la elementarità di un linguaggio teatrale fondato su un codice rigido e per la sua ridondanza già noto. E' infatti analizzato il funzionamento del circuito comunicativo, la dialettica del rapporto con lo spettatore, le risposte del pubblico: dalla ricezione del messaggio: « If one of them (gli attori) rendered lines containing the most subtle distinctions between right and wrong, the gallery was immediately aware if the actor meant wickedness and denounced him accordingly », al processo di coinvolgimento e identificazione: « the loud gallery was overgwhelmingly with the unfortunate and the oppressed », alla acriticità delle reazioni abilmente manipolate: « Shady persons in the audience revolted from the pictured villainy of the drama. With untiring zeal they hissed vice and applauded virtue. Unmistakably bad men evinced an apparently sincere admiration for virtue » (VIII, 36-37).

Un preciso disegno polemico si rivela in questa ricostruzione di una delle prime manifestazioni della industria di una cultura « evasiva »: ed è qui infatti che Crane addensa maggiormente il gioco ironico dei codici e divengono più evidenti gli ammiccamenti al lettore.

Sotto mira è tutta la letteratura popolare di successo: in filigrana, dietro la semantica del racconto teatrale, si individuano tutti gli elementi dei romanzi di avventura e sentimentali che venivano pubblicati, con successo, a puntate su quotidiani e riviste. Erano gli anni della fortuna di *feuilletons*, legati a modelli e ideali anacronistici, come *L'Abbé Costantin* di Halevy o dei prodotti della fantasia romantica di F.M. Crawford o A.C. Gunter<sup>15</sup>, in cui, dietro il nostalgico recupero del repertorio cavalleresco dei *romances* storici o esotici, si nascondevano (e riproponevano) valori tipicamente borghesi e che non avevano alcuna reale connessione con la situazione dei fruitori (la moralità, ad esempio, è definita solo in termini di purezza sessuale), mentre

15. Si veda J. D. HART, *cit.*

le differenze di classe venivano opportunamente sostituite con differenziazioni assai più astratte dal contesto storico come quella tra Bene e Male.

I lettori degli inizi del '900, (e gli spettatori degli *slums*), consumatori-cavia di una cultura di massa, erano sollecitati a costruirsi un'altra realtà ed a proiettare sui personaggi della *fiction* desideri e problemi della loro esistenza, finendo poi col riconoscersi nel « lieto fine », nella soluzione inevitabilmente consolatoria che blandiva tutte le loro attese. Come dice Umberto Eco: « i lettori chiedono al romanzo popolare non tanto di proporgli nuove esperienze formali o rovesciamenti drammatici e problematici dei sistemi di valori vigenti, ma esattamente il contrario: di ribadire i sistemi di attese assestati e integrati alla cultura corrente »<sup>16</sup>.

Crane dimostra di conoscere bene le regole della narrativa popolare, di aver capito quali sono le attese del pubblico, ma non le blandisce: anzi, deliberatamente, le osteggia, le contraddice, le delude.

Infatti, pur sfruttando il repertorio delle situazioni topiche della narrativa patetica del periodo, le combina nell'intreccio diversamente: in questo senso proprio il modo in cui sono strutturati i contenuti narrativi di *Maggie* connota una precisa posizione ideologica; la trasgressione alla « fabula » tradizionale acquista senso, insomma, in quanto scarto dalla norma: la scelta di un modello « canonico » dell'epoca è compiuta proprio in base alla possibilità di una utilizzazione critica.

Se non è difficile, infatti, leggere il personaggio di Maggie secondo lo stereotipo romantico della « vierge souillée »<sup>17</sup>,

16. UMBERTO ECO, *Il Superuomo di massa*, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976, p. 85. Secondo J. OVERMEYER (« The Structure of C.'s *Maggie* in *University of Kansas City Review*, XXIX, Oct. 1962, pp. 71-72) la sequenza dello spettacolo teatrale è importante in quanto l'intera struttura di *Maggie* sarebbe quella del « play within the play ».

17. Sull'argomento si veda la recente riedizione, 1976, di MARIO PRAZ, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni,

dal corpo violato e il cuore innocente, lo schema tipico del romanzo popolare (costruito grosso modo secondo la triade: situazione di innamoramento — ostacoli alla realizzazione amorosa — superamento degli ostacoli e lieto fine) viene stravolto e quasi parodiato nello schema strutturale del racconto craniano<sup>18</sup>. Non solo è rifiutato il tradizionale finale in cui la virtù è trionfante e il vizio punito, ma viene apportata una innovazione decisiva quando, in uno scioglimento che ribalta polemicamente le soluzioni canoniche e che contravviene anche alle regole della letteratura devota e ai *clichés* dei *pamphlets* edificanti, perfino il Crudele Seduttore è abbandonato vittima pietosa della spietata legge del suo ambiente.

Per il continuo rinvio ad altri testi, per la distorsione ironica operata su un genere letterario, per la deformazione delle strutture, *Maggie* è dunque una parodia, ma anche riflessione sulla rottura con la tradizione, forma narrativa in divenire, metaromanzo.

Il suo *sensò* nasce proprio da una continua oscillazione tra la riproposta di un genere letterario e il suo rifiuto, tra l'imitazione e la trasformazione, tra la riproposta di una forma e il suo sfaldamento. Attraverso il gioco *ironico* della trasgressione, Crane riesce a sfuggire al dogmatismo tipico della letteratura naturalistica (e il racconto non è degradato a mera illustrazione di una realtà già nota, determinata « scientificamente » in anticipo, come avviene spesso per Zola o Garland) e al conservatorismo statico (che si accompagna inevitabilmente al suo duro e sconsolato pessimismo, alla sua rappresentazione di un mondo immobile cui è negata qualunque speranza, ogni rapporto dialettico con la realtà sociale) e si mette invece in luce la relatività di ogni sistema culturale.

1930 e LESLIE FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960.

18. Di parodia del melodramma, a proposito dei contenuti di *Maggie*, anche ERIC SOLOMON, *From Parody to Realism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966.

E' funzionale dunque che l'elemento formale strutturante di *Maggie* sia l'asindeto, un nesso che è al tempo stesso omissione di nesso, assenza. Se è vero che proprio nelle ellissi, nei vuoti dell'architettura del racconto si nasconde l'autore che istituisce tra i momenti dell'intreccio le relazioni che i personaggi sono costituzionalmente incapaci di cogliere, è anche vero che la rappresentazione mimetica, il mosaico di grandi scene, lascia *intenzionalmente* in ombra la trama *intelligibile* dei fatti; allo stesso modo attraverso la giustapposizione asindetica dei codici, in un vuoto del testo dunque, in una lacuna, in un non-scritto, è relegato il sospetto su ogni stereotipo, ogni *saggezza*, si esorcizza ogni autorità<sup>19</sup>.

Per questa soppressione di una relazione esplicita, per questa non-necessità di un rapporto che resta « aperto », non viene dunque sacrificata la polisemia, ma, come Crane esigeva, l'opera mantiene la sua *ambiguità*, la sua disponibilità all'*apertura*, il suo privilegio di strumento preferenziale di ricerca.

BIANCAMARIA PISAPIA

19. Si veda quanto scrive ROLAND BARTHES in *S/Z* «...il solo potere dello scrittore sulla vertigine stereotipica... è di entrarvi senza virgolette, operando un testo, non una parodia». (trad. it., Torino, Einaudi, 1973, p. 92.