

## LINGUAGGIO E METALINGUAGGIO TEATRALE IN MAGGIE \*

La « dominante » di (*Maggie:*) *A Girl of the Streets: A Story of New York*<sup>1</sup>, l'elemento specifico che « domina l'opera nella sua totalità, che agisce in modo imperativo, irrecusabile, esercitando direttamente un'influenza sugli altri elementi »<sup>2</sup> è, paradossalmente, l'assenza. Assenza di continuità sintagmatica; assenza di una logica narrativa consequenziale; assenza di quei luoghi di massima concentrazione drammatica che sono tradizionalmente le « scene » di climax.

Luogo del non-detto, il testo significa mediante il silenzio, le pause, gli impliciti dei vuoti: una strategia di scrittura agli antipodi del progetto naturalista, che nella sua ricerca di trasparenza e di circolazione del sapere postula la leggibilità come obiettivo primario, e nella sua ansia didattica ha orrore del vuoto d'informazione e quindi delle strutture narrative che, privilegiando le ellissi, saltano gli anelli necessari alla coesione logica del testo.

\* Questo lavoro è nato nell'ambito di un seminario su *Maggie* tenuto all'Università della Sorbona (Paris III), nel 77-78 dal Prof. André Le Vot, che colgo l'occasione di ringraziare per la sua ospitalità.

1. M. BASSAN, *Stephen Crane's Maggie Text and Context*, Wadsworth Publ. Co., Belmont, Calif., 1962. Preferisco lavorare su questa ristampa della I edizione (1893), piuttosto che sul testo standard dei *Works* di S.C. (1926-1963). Questo testo presenta, rispetto alle prime due versioni originali (1893-6) considerevoli e non motivate varianti (compressione di paragrafi, alterazione di sostantivi, cambiamenti nella punteggiatura e nell'ortografia). Il testo del 1896 è stato autocensurato dallo stesso Crane e risulta appiattito da questo « literary genteeling » (Bassan). Il nome di *Maggie* compare in copertina nella prima edizione, firmata « Johnston Smith », ma scompare nel titolo depositato il 19 gennaio alla Library of Congress, dove l'autore appare col suo vero nome.

2. R. JAKOBSON, « La dominante », in *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 145 (tr. mia).

Poiché tuttavia, nonostante tutti gli operatori di discontinuità — che le prime interpretazioni critiche enfatizzano al punto di negare a *Maggie* ogni ordinamento o costruzione — il testo si recepisce come coerente e chiuso, gli studi più recenti hanno tentato di individuare la struttura del romanzo (due atti, tre atti, quattro parti, clessidra rovesciata), proponendo modelli che restano spesso insoddisfacenti o per l'eccesso di residui non formalizzati, o in quanto non contribuiscono a promuovere una lettura del testo sostanzialmente diversa da quella naturale — laddove l'identificazione di una struttura ha ragione di essere soltanto se, mettendo in campo nuovi elementi, è produttrice di nuovi significati.

La difficoltà di comporre in un simulacro significante assenze e ridondanze, tensioni centrifughe e tensioni centripete, strutture aperte e strutture chiuse, si può forse superare se, seguendo le indicazioni iscritte nel testo stesso, si prova a leggerlo — ecco la mia ipotesi di fondo — in un'ottica teatrale: non soltanto, infatti, la testualizzazione privilegia, com'è noto, lo *showing* al *telling* (in termini lubbockiani), ma anche l'universo diegetico è organizzato sul modello metaforico dello spettacolo: la violenza come forma di spettacolo, l'amore come proiezione di spettacolo, la morte come occasione di spettacolo.

Nelle prime due parti di quest'analisi esaminerò la morfologia del testo dal punto di vista dei rapporti sintagmatici tra le sezioni (macrosintagmatica) e all'interno delle sezioni (microsintagmatica): un'analisi in termini orizzontali sembra pertinente giacché il principio di costruzione è la de-costruzione dell'unità in momenti o sequenze distinte e giustapposte, com'è proprio della drammaturgia.

Nella terza parte, mettendo in paradigma gli elementi funzionali identificati nella loro combinazione statica — primo fra tutti lo spazio, rivelatosi un generatore semantico di basilare importanza — cercherò di costruire una sintassi narrativa che evidenzii i modi di funzionamento del sistema spazio/teatro messo in scena nel testo.

Nella quarta parte, infine, svilupperò la tesi che, come tutti i testi letterari, anche *Maggie* possa considerarsi un enunciato a metalinguaggio incorporato: la sequenza del melodramma presente nella sezione VIII costituirebbe il sistema di parafrasi del testo; nel linguaggio della comunicazione, un luogo cibernetico<sup>3</sup>, con la funzione di far circolare un sapere — in questo caso un'informazione emessa dal destinatore sul problema della comunicazione teatrale. *Maggie*, dunque, anche come contributo di Crane al problema del teatro (e per estensione della finzione artistica) come mimesi e del teatro come spettacolo.

Consenta, il *pluriel du texte*, anche questa lettura.

#### 1. MORFOLOGIA: la macrosintagmatica

Il testo (58 pagg.) è suddiviso in 19 capitoli di lunghezza abbastanza uniforme. In quanto sequenze relativamente unitarie, rispettanti per lo più le unità di luogo e/o di tempo, se non di azione, e caratterizzate da un elevato grado di autonomia, questi capitoli o sezioni possono considerarsi come quadri di una drammaturgia di tipo brechtiano.

Sono presenti nel corpo del testo tre tipi di operatori di discontinuità: iati spaziali infrasezioni (coincidenti con ellissi temporali), alternanza spaziale, sistema demarcativo delle sezioni<sup>4</sup>.

3. PH. HAMON, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique*, Seuil, 31, 1977.

4. Questo argomento è trattato in sede teorica da PH. HAMON, « Clausules », *Poétique* 24, 1975, in un articolo a mio avviso di grande importanza, in cui egli esamina in modo approfondito la problematica connessa ai luoghi strategici del testo, considerato come spazio semiologico « linéairement matérialisé », cioè come spazio-tempo di lettura, successione di articolazioni interne « délimitant des aires linguistiques à « dominantes » (Jakobson) fonctionnelles différentes ».

### 1.1 *Iati spaziali intersezioni*

I quadri si susseguono secondo una progressione lineare cronologica ma non isocronica. Soltanto due nuclei di sezioni sono in rapporto di continuità temporale: I-II-III e V-VI. Tutte le altre sono separate da ellissi temporali indeterminate di portata molto variabile, che oscilla da vari anni a giorni o addirittura ore.

Soltanto in due casi la portata dell'ellissi è indicata nell'*incipit* (XIII, XVII); talvolta essa è accennata all'interno della sezione, ma più generalmente è taciuta. L'ellissi, che supplisce al *summary*, il tradizionale sistema di transizione tra le scene, evita al narratore di esporsi cospicuamente in prima persona.

### 1.2 *Alternanza spaziale*

I luoghi « reali » dell'azione sono riconducibili a tre: la città (I, IV, prima metà della XV, XVI, XVII); il *tenement* di Rum Alley (II, III, V, VI, IX, X, XIII, seconda metà della XV, XIX); i *music-balls* (VII, XI, XII, XIV, XVIII).

Soltanto tre nuclei di sezioni sono in rapporto di contiguità spaziale: II-III, V-VI, IX-X. Nei primi due casi, essa coincide con la continuità della sequenza narrativa: il primo iato spaziale è giustificato tuttavia dall'avverbio di tempo « *listened long* » (c.mio), nell'*incipit* della III, che segnala un'ellissi temporale, seppure minima; il secondo sembra dovuto soltanto a un'improvvisa e asistemica esigenza di simmetria formale. Nel terzo caso invece lo iato è motivato dallo stacco temporale (specificato nel secondo paragrafo della sez. X).

### 1.3 *Sistema demarcativo*

Considerati in relazione alle singole sezioni, *incipit* e clausole formano un sistema molto marcato, con funzioni identificabili.

a) Funzione di rafforzamento della struttura chiusa delle sezioni, che chiamerò di cornice/sipario per omologia con la funzione del sipario sulla scena teatrale. L'effetto di cornice è ottenuto mediante ricorrenze lessicali o tematiche<sup>5</sup>. Alcuni *incipit* ribadiscono la coincidenza delle frontiere della scena/testo con le frontiere dello spazio «reale», come avviene a teatro, dove l'apertura del sipario rivela immediatamente la scena: VII, XI, XII, XIV, XVIII, XIX. È significativo (cf. 3.1 e 3.2) che questo sia il caso di tutti i *music-halls*, luoghi dello spettacolo istituzionale, con l'unica eccezione della sez. XIX, casa Johnson, apparentemente luogo di spettacolo privato.

b) Funzione mimetica: *incipit* e clausole mimano la funzione di apertura/chiusura (o inizio/fine, entrare/uscire), in una sorta di commento metalinguistico del testo su se stesso (*incipit* II, VIII, IX, XV; clausole III, IX, XIV, XVII). Ciò vale anche a livello del testo globale: esso si apre su una scena all'aperto e si chiude su una scena all'interno.

c) Funzione di *suspense*. In un'elevata percentuale di casi (I, VII, IX, XIV, XV, XVII, XVIII, XIX) gli *incipit* sono privi di un soggetto immediatamente identificabile, analogamente a quando a teatro la nuova scena si apre su una situazione diversa e inattesa. È come a teatro, la scena spesso si chiude su una pausa meditativa: ben sei clausole (II, IV, VII, X, XI, XVI) sono costituite dalla parola interrogativa di un personaggio che mette in dubbio nella conclusione quanto è appena avvenuto o apre una pausa di riflessione che mima l'attesa dello spettatore per quanto avverrà dopo l'*entr'acte*.

5. sez. I: motivo dell'onore; sez. II: motivo delle «doorways»; sez. V-VI (considerabili, si è visto, come unica sezione): motivo del fiore; sez. XVI: motivo dell'anima; sez. XVIII: menzione dei confini dello spazio.

Ogni sezione è considerabile dunque come un *tableau* la cui autonomia figura una situazione che si presenta come un sistema isolato, tanto più che la fine della sezione coincide, con un'unica eccezione, con la fine di un episodio o di una giornata.

Il sistema demarcativo che abbiamo visto fin qui operare in funzione disgiuntiva — in quanto delimitatore marcato dei singoli atti — può tuttavia avere in taluni casi anche funzione opposta: quella di stabilire collegamento fra gli atti, assicurando una continuità narrativa<sup>6</sup>. Esso fornisce un buon modello del principio di funzionamento del testo, che sembra consistere in una tensione dinamica fra frammentazione e congiunzione, affermate e contraddette in una polarità riscontrabile a vari livelli dell'analisi.

Questo duplice movimento strutturante, circolare (chiusura e autonomia dei quadri) e lineare (continuità narrativa), è figurato da due serie d'immagini ricorrenti nel testo, sorta di struttura marcata, con funzione omologa a quella della *mise en abîme*, cioè di far dialogare l'opera con se stessa mediante un dispositivo di autointerpretazione: il cerchio (« circle », « half circle », « bobbling circle », « chorus », riferentisi agli spettatori) e la linea-processione di personaggi (« Over on the Island, a worm of yellow convicts... », « The procession plunged in one of the gruesome doorways », « As she started up the street they fell in behind and marched uproariously. »).

6. Le sezioni IV e V sono collegate dagli *incipit* in funzione anaforica, seppure implicita: sez. IV: « The babe, Tommie, died. ... She and Jimmie lived. The inexperienced fibres of the boy's eyes... » Sez. V « The girl, Maggie, blossomed in a mud puddle », è chiaramente una ripresa contrastiva generata dal sintagma « She and Jimmie lived », di cui è sviluppato nella sez. IV solo il secondo morfema.

Simmetrici sono gli *incipit* XVIII e XIX i quali rimandano cataforicamente alla coppia menzionata nell'*incipit* XII. Un'altra ripresa anaforica, ma in clausola, collega le sez. X e XI (« Gee », remonstrated the friend, « what deh hell? », « Ah, what deh hell? » he demanded of himself »), dove il parallelismo serve a sottolineare l'insensatezza di quanto è avvenuto nella sez. XI.

1.4 La de-costruzione della continuità narrativa, frammentando la concatenazione « naturale » degli eventi, crea un sistema di attesa. Con ogni *tableau*, infatti, l'azione ricomincia da capo, dopo un'ellissi temporale che è a un tempo indeterminata e piena: il lettore-spettatore è costretto a uno sforzo non trascurabile per rimettere a fuoco le coordinate spaziali/temporali/attanziali, sforzo reso necessario anche dall'arbitrarietà della concatenazione, dal ritardo nella specificazione del soggetto e del luogo, dall'assenza di significanti temporali. E d'altra parte una costruzione in atti fortemente individualizzati da un sistema demarcativo accentuato, mette bene in rilievo la natura non mimetica della narrazione, che non si pretende copia della realtà, ma scelta, taglio, costruzione in funzione estetica.

Se l'alternanza fra i quadri non è riconducibile a un sistema di ricorrenze significative, ciò non vuol dire che non abbia un senso. « Due pezzi qualsiasi, messi uno accanto all'altro, si associano immancabilmente in una nuova rappresentazione, che nasce da questo confronto come una qualità nuova », scrive Eisenstein in un passo ormai classico a proposito del montaggio<sup>7</sup>. La giustapposizione di quadri staccati, basata sull'analogia o sul contrasto, produce effetti di ironia<sup>8</sup>. A questa giustapposizione *in praesentia*, bisogna aggiungere quella *in absentia* (vuoto/pieno, detto/taciuto) derivante dalle ellissi piene.

## 2. MORFOLOGIA: la microsintagmatica

Mi sembra opportuno, per concentrare l'esposizione, suddividere le sezioni in gruppi. Scelgo il criterio del « mo-

7. Cit. in J. LOTMAN, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Paris Ed. Sociales, 1977 (tr.mia).

8. Non approfondisco questo aspetto, che è già stato ampiamente analizzato da F. BRENNAN, « Ironic and Symbolic Structure in Crane's *Maggie* », *XIX Century Fiction*, XVI, 1962.

do » della narrazione (secondo la terminologia di Genette) messo in relazione con la categoria dello spazio. Si ottiene la seguente classificazione:

SINGOLATIVE	}	INTERNE	} <i>Music-halls</i> : VII, XI, XII, XIV, XVIII <i>Tenement</i> : II, III, IX, X, XIII, sec. metà XV, XIX
		ESTERNE	
ITERATIVE	}	INTERNE:	prima metà V, prima metà VI
		MISTA:	VIII
		ESTERNA:	IV

## 2.1 SPAZIO TESTUALE/SPAZIO DIEGETICO: il modo singolativo

La testualizzazione drammatica privilegia, com'è naturale, la presentazione singolativa, che infatti prevale in larga misura su quella iterativa. Ma pur essendo sistemi relativamente chiusi e autonomi, le sezioni/quadri raramente sono focalizzate su una singola sequenza narrativa (unità di contenuto): soltanto in tre casi (sez. XI, XVIII, XIX) sono rispettate contemporaneamente le tre unità classiche. Il procedimento usuale è la (de)costruzione per giustapposizione di due o più sequenze, che a volte, ma non necessariamente, formano unità di contenuto.

### 2.1.1 Sezioni dei *music-halls*

Anche a livello della microsintagmatica, questo gruppo di sezioni si rivela costruito secondo modalità diverse rispetto alle sezioni del *tenement*. I personaggi sono situati in uno spazio chiuso (che coincide, si è visto, con lo spazio



testuale) per un periodo di tempo limitato: in quanto descrive una situazione, cioè uno *stare*, il quadro, organizzato secondo una successione temporale, si può considerare un enunciato di stato<sup>9</sup>.

### 2.1.2 Sezioni del tenement e sezioni esterne

Con rare eccezioni, queste sezioni sono invece costruite sulla modalità dell'*andare* e non dello *stare*: la microsintagmatica segue cioè una logica spaziale e non temporale.

Un caso esemplare di sintagmatica spaziale è offerto dal gruppo di sezioni II, III, IX, X, strutturate secondo un modello relativamente fisso di scansione: le sequenze corrispondono alle tappe di un percorso, cioè a un itinerario esterno-pianerottolo-interno (o viceversa), di Jimmie o di Mary Johnson<sup>10</sup>. Le sequenze che formano i quadri sono

9. Sez. VII. L'unità strutturale è data dalla messa in scena/testo dei singoli numeri dello spettacolo di varietà, secondo la loro progressione.

Sez. XII. L'unità strutturale è garantita unicamente dalla circoscrizione spaziale, ma la struttura di collegamento è temporale: « At times... », « As to the present... », « At times... ».

Sez. XIV. E' costruita su quattro sequenze nettamente identificabili: 1) Prologo e descrizione décor; 2) arrivo di Maggie e Pete; incontro con la coppia Nellie/mere boy; 3) scambio coppie e attesa di Maggie; 4) uscita di Maggie.

Anche nelle sezioni XI e XVIII, formate da un'unica sequenza, la narrazione segue lo svolgersi dell'evento.

10. II 1) « Eventually they entered a dark region... »: descrizione del *tenement*; 2) « Finally the procession plunged into one of the gruesome doorways. They crawled up dark stairways... At last the father pushed open a door... »; 3) Interno, prima esibizione di Mary Johnson. Exit father. 4) Jimmie si rifugia sul pianerottolo. « An old woman opened a door... ».

Anche le sezioni esterne e miste sono organizzate sulla sintagmatica spaziale: I 1) « A very little boy stood... »; 2) « Down the avenue came boastfully sauntering... »; 3) « Some Rum Alley children now came forward... »; 4) « Up the avenue there plodded slowly a man... ».

XV 1) « A forlorn woman went along a lighted avenue »; 2) « When he (Jimmie) returned home... »; 3) « Maggie turned and went... » « As the girl passed down through the hall... ».

pertanto facilmente identificabili perché corrispondono a unità di spostamento, le quali sono per di più fortemente demarcate, nella grandissima maggioranza dei casi, da quel dispositivo congiuntivo-disgiuntivo per eccellenza che sono le porte (72 occorrenze; soltanto in cinque sezioni non compaiono). Ossessivamente presenti nella sineddoche « gruesome doorways » (significante metaforico del *tenement*), esse hanno un'importante funzione come frontiere della storia e del racconto, sottolineando — di entrambi — la qualità teatrale; frammentazione e cornice dello spazio scenico, scansione in sequenze, effetti scenografici luce/ombra.

La concatenazione sintagmatica lungo la linea di un percorso non impedisce tuttavia che anche queste sezioni vadano considerate, come la serie dei *music-halls*, degli enunciati di stato, perché lo spostamento non mette in gioco né l'essere né il divenire del personaggio itincrante: il passaggio da uno spazio all'altro non modifica né la sua competenza né la sua *performance*; soltanto il lettore « guadagna » dall'operazione un certo numero d'informazioni sul suo habitat<sup>11</sup>. Ma letta come significante di poetica testuale, la dinamica spaziale sembra più suggestiva. La narratività, rimossa a livello dell'enunciazione da una testualizzazione scenica e quindi discontinua (i quadri per definizione fermano, isolano, circoscrivono una o più situazioni arbitrariamente prelevate dal 'flusso della vita'), ricomparirebbe come articolazione dinamica dello spazio testuale. Il percorso del dire narrativo è per così dire trasferito sullo spostamento dell'oggetto della rappresentazione, proiettato su uno spazio che è contemporaneamente diegetico e testuale.

## 2.2. LO SPAZIO/TEMPO: il modo iterativo

Il problema del rapporto spazio/tempo, eluso nelle sezioni singolative o per mezzo dell'unità di luogo o con

11. PH. HAMON, « Note sur un dispositif naturaliste », in *Le Naturalisme*, Colloque de Cérisy, Union générale d'éditions, 10/18, 1978.

l'assunzione della dimensione temporale in quella spaziale, (tragitto di un personaggio), è risolto mediante l'uso del modo iterativo, tecnica presente *in nuce* nello stile indiretto libero di Flaubert, ma poco sfruttata nel romanzo realista pre-proustiano.

La microsintagmatica della seconda metà della sezione VIII fornisce un modello esemplare di uso dell'iterativo: « Sunday afternoons would sometimes find them at these places. ». « Evenings during the week he took her to see plays in which the brain-clutching heroine... »: una sola emissione narrativa assume molteplici occorrenze di uno stesso evento, il che permette evidentemente di focalizzare la presentazione su scene singolative (la visita al museo, la serata a teatro) in funzione illustrativa.

Motivo tematico delle altre sezioni o parti di sezioni presentate al modo iterativo è il divenire di Maggie e Jimmie, come passaggio da una condizione ad un'altra: dall'infanzia all'età adulta nelle sezioni IV e prima metà della V (che colmano la grossa lacuna temporale costituita dall'ellissi tra la III e la IV); da un grado zero di esistenza all'innamoramento di Maggie nelle sez. VI e VIII. Alla difficoltà di testualizzazione scenica della sintesi temporale si sovrappone qui quella di mettere in scena non già una *condizione* (stare) o un *agire* (andare, vedere), bensì un *fenomeno* (divenire).

Le sequenze-unità di contenuto in questi che potremmo chiamare quadri della transizione (da una fase all'altra della storia e dell'essere dei personaggi) coincidono col paragrafo, quando non con la frase: i più frammentari del testo, si collocano dunque, nell'ottica della microsintagmatica, al polo opposto rispetto ai quadri dei *music-halls*, che sono i più unitari.

Costituita da un mosaico di microsequenze giustapposte senza una logica apparente, che illustrano il carattere di Jim attraverso il suo rapporto con lo spazio urbano, aperto e indeterminato, la IV è la sezione meno drammatica del testo, anche se la dimensione narrativa è smorzata dalla

frammentazione del racconto in minisketch urbani che ricordano certi bozzetti whitmaniani. I riferimenti temporali sono generici e propri del modo iterativo: « when he had a dollar in his pocket », « occasionally », « at first... eventually », « he fell into the habit », « he would ».

La frammentazione massima del discorso e della storia non può non coincidere con la metamorfosi di Maggie, nelle tre fasi della sua nuova visione del mondo (ossia dello spazio domestico), dell'attesa del primo appuntamento, e soprattutto della sua condizione di *woman in love*: (« She began to note... She envied elegance and soft palms. She craved those adornments... », « She speculated how long her youth would endure. She began to see the bloom upon her cheeks as something of valuable », « He was a detestable creature. He wore white socks with low shoes. »). L'assenza di meccanismi anaforici del discorso, la ripetizione ossessiva del pronome soggetto, il ritmo asmatico della struttura asindetica (che evocano immediatamente le *Three Lives* della Stein) sono in contrasto con la frase ampia e il linguaggio articolato di alcune parti della sezione IV:

When they would thrust at, or parry, the noses of his champing horses, making them swing their heads and move their feet, disturbing a solid, dreamy repose, he swore at the men as fools, for he himself could perceive that Providence had caused it to be clearly written, that he and his team had the inalienable right to stand in the proper path of the sun-chariot, and if they so minded, to obstruct its mission or take a wheel off.

quasi il narratore s'immedesimasse whitmanianamente nel delirio di grandezza di Jim e nel pensiero inarticolato e ansioso di Maggie, producendo una scrittura intermedia fra il monologo interiore e lo stile indiretto libero. Tranne che nella sezione VI, dove il passaggio del tempo è specificato dalla menzione dei giorni della settimana — che connota l'attesa angosciata di Maggie — i significanti temporali

sono, oltre che rari e generici, disseminati in posizione di scarso rilievo.

Tutto ciò che pertiene al tempo è figurato indirettamente mediante elementi spaziali: ritorno di Jim allo spazio-casa, alternanza spaziale dei quadri, modulazione di elementi spaziali (cf. 3.1.2). Lo spazio è, insomma, metafora del tempo. La storia — passato e presente — è tutta presentificata, com'è proprio del teatro: « Il teatro è ciò che per natura nega la presenza del passato e del futuro. La scrittura teatrale è una scrittura al presente »<sup>12</sup>.

### 2.3. VERSO UN'ESTETICA DEL FRAMMENTO

Dai *tableaux* focalizzati su un'unica sequenza, ai *tableaux* affreschi iterativi che racchiudono in una singola cornice eventi separati nel tempo e nello spazio, attraverso tutta la gamma delle combinazioni intermedie, senza mediazioni discorsive che articolino dialetticamente passato e presente suggerendo concatenazioni causali: una sperimentazione originale e moderna delle possibilità di de-costruzione dell'universo della finzione nel tentativo di sfuggire alle costrizioni della logica del senso e del discorso.

« There was a crash against the door, and something broke into clattering fragments », « When an engine struck a mass of blocked trucks, splitting it into fragments... », « Fragments of various household utensils were scattered about the floor. », « The group of urchins burst instantly asunder and its individual fragments were spread in a... half-circle », « Crockery was strewn broadcast in fragments », « ...plates upon which swarmed frayed fragments of crackers ». Tutti questi frammenti disseminati nel testo non sono soltanto connotatori realistici, ma, al pari delle immagini di circonferenze e di linee, svelano « il doppio gioco di un'opera

12. A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Les classiques du peuple, Ed. Sociales, 1978, p. 203 (tr. mia).

che afferma simultaneamente la *véracité* e la *fictionnalité* del suo dire, contestando l'egemonia della funzione referenziale »<sup>13</sup>.

L'intero è sempre scomposto in frammenti: il testo in quadri, l'andare nelle sue tappe, la durata nell'istante, il gesto in pose, il pensiero in schegge, il paragrafo in sintagmi. La tensione centrifuga che esplose nelle sezioni iterative è già in potenza nei quadri più unitari, somma non addizionata di successive microsequenze, giustapposte in un montaggio paratattico che riproduce a livello microsintagmatico le tensioni disgiuntive manifeste nella macrosintagmatica.

Somma non addizionata, e, aggiungo, non addizionabile in un totale coerente: la somma sfugge a una sintesi esprimibile in una « proposizione »<sup>14</sup>, operazione che invece non presenta difficoltà nel caso dei capitoli del romanzo realista, unità narrative riassumibili in termini di progressione della fabula. Fenomeno paradossale questo, in un testo drammatizzato come *Maggie*, dove, si è visto, la scena prevale sul racconto.

Nell'ambito dei singoli quadri, infatti, non esiste 'azione' in senso tradizionale, perché non avviene nessuna modificazione di una situazione, o, per seguire ancora Todorov « passaggio da un equilibrio ad un altro », ciò che era in un certo senso già implicito nella definizione dei quadri come enunciati di stato. I personaggi non compiono atti, ma *gesti* (atti forniti di teatralità, movimenti tradotti nella lingua del teatro): si esibiscono, si danno — consapevolmente — da vedere, fanno spettacolo; e sono infatti esplicitamente presentati nel loro ruolo di attori o spettatori<sup>15</sup>. Spettatori che talvolta non hanno altra funzione se non quella di definire come spettacolo l'evento in scena (si vedano la

13. L. DÄLLENBACH, « L'oeuvre dans l'oeuvre », in *Le Naturalisme*, cit., p. 133 (tr. mia).

14. T. TODOROV, « Grammaire du récit », in *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.

15. Soltanto in tre sezioni (X, XIV, XVI) non vi sono riferimenti tematici o retorici alla funzione teatrale.

*curious woman*, l'*engineer* e i *yellow convicts* della sez. I, presenza altrettanto incongrua del *quiet stranger* che assiste nella sezione XI al *fight* di Jimmie e Pete); analogamente al coro antico, la presentazione sulla scena/testo del destinatario (che accentua la funzione fatica o di contatto propria del teatro), corrisponde con la designazione (ludica) del codice teatrale da parte del messaggio teatrale, omologa alla funzione del polo metalinguistico<sup>16</sup>.

Tuttavia sono cospicuamente assenti i dialoghi, che di una testualizzazione drammatica dovrebbero essere l'articolazione portante. La parola non è infatti usata dai personaggi per comunicare, ma per recitare: è quindi un lungo monologo (si veda lo pseudo-dialogo Pete-Jimmie della sez. V) ovvero uno scambio di battute codificate sul modello domanda-rassicurazione, in cui una riproduzione falsamente mimetica maschera un'accorta stilizzazione. Occasione e pretesto alle rappresentazioni è ciò che il lettore deve fantasticare sia avvenuto negli iati, cioè gli « eventi » censurati: *love stories* di Jimmie e Hattie, di Pete e Nellie, cedimenti di Maggie: il controdiscorso assente su cui s'intreccia in filigrana il discorso presente e, spesso, apparentemente ridondante, perché soltanto causa o conseguenza dell'evento sottinteso. Significativamente, è su un vuoto (ellissi fra la IX e la X sezione) che si situa il vertice della struttura piramidale del romanzo: la « caduta » di Maggie, dopo la quale ha inizio la fase discendente (cf. 3.2.), vertice sia rispetto alla vicenda di Maggie (sez. V-XVII) che rispetto al testo globale.

Sfiducia nella possibilità della parola a de-scrivere?  
« Then the Rum Alley contingent turned slowly in the

16. « En récupérant le public, symbole de la réalité, dans sa sphère, sur son plateau, l'art proclame narcissiquement l'équivalence entre la vie et le langage... Le fait scénique, posé donc au delà de la mimésis, se double d'une conscience réflexive ». A. HELBO, « Le code théâtral », in *Sémiologie de la représentation*, PUF, 1975, p. 16.

direction of their home street. They began to give, each to each, distorted versions of the fight » (I): la parola distorce; essa può soltanto circo-scrivere, contornare, rappresentare un prima o un dopo. Oppure, consapevole ribaltamento delle attese del lettore, sulla scia di Flaubert (e della sua utopia di scrivere, un giorno, « un livre sur rien »), il quale per primo ha iniziato con *l'Education Sentimentale*, a stravolgere le discriminanti importante/superfluo, nel romanzo?

La costruzione « parossistica » (Barthes) in due blocchi simmetrici e la fittissima rete anaforica di parallelismi lessicali, situazionali e gestuali che riecheggiano da una sezione all'altra<sup>17</sup>, generando quella tensione disgiuntiva-congiuntiva già emersa a livello dell'apparato demarcativo come uno dei segni distintivi del testo, rivelano tuttavia i limiti di questa operazione di rottura: ancora sussiste evidentemente per Crane l'esigenza di strutturare e articolare un *récit* in cui, in ultima analisi, tutto tenga.

17. Ritengo superfluo riportare tutti gli esempi, che d'altronde sono stati già messi in luce dalla critica più recente. Citerò soltanto quelli più interessanti, che mi sembra siano sfuggiti: 1) Pete è definito nella I sez. « the lad with the chronic sneer » e in seguito (sez. IV) si dice di Jimmie che « his sneer became chronic ». Ciò stabilisce una somiglianza tra i due personaggi che sembra preludere all'identità del loro comportamento e delle loro parole nelle due sequenze: ouverture della sez. XV (Hattie/Jim) e parte centrale della sez. XVI (Maggie/Pete); 2) « Above all things he [Pete] despised ...ciphers with the chrysanthemums of aristocracy in their button-holes » (IV), « He had on an evening dress, a moustache, a chrysanthemum... » (XVII); 3) « ...Maggie, in a worn black dress,... » (VI), « Maggie... perceived that her black dress fitted her to perfection » (XIV); 4) « ...Maggie spent the most of three days making imaginary sketches... She imagined some half dozen women in love with him... » (V): prefigurazione — ironicamente rovesciata — di quanto avverrà nella sez. XVIII; 5) Leit-motif della *collar and cuff factory*: « ... she got a position in an establishment where they made collars and cuffs ». (V), « She reflected upon the c.c.f. It began to appear to her mind as a dreary place of endless grinding ». (VI), « No thoughts of the atmosphere of the c.c.f. came to her » (VII), « The air in the c.c. establishment strangled her » (VIII), « She thought of the c.c. manufactory... » (XII), « Her linen collar and cuffs were spotless ». (XIV).



Il che non toglie che *Maggie* resti una tappa non soltanto significativa ma imprescindibile nell'esplorazione di quello spazio semivergine del dis-continuo in cui si insedieranno, coloni permanenti, le avanguardie del '900, dagli sperimentalisti degli anni venti ai romanzieri *post-modern*, molti dei quali (Brautigan, Hawkes, Vonnegut, Sukenik, Coover), teorizzando il frammento come unica possibilità di scrittura, giungono (si pensi a un testo come « Glass Mountain », in *City Life* di Barthelme) ad eliminare del tutto la linea sintagmatica<sup>18</sup>.

### 3. SINTASSI NARRATIVA: Il testo-azione

Per costruire una sintassi narrativa che riduca al minimo i residui improduttivi di senso e trasformi, formalizzandole, le ridondanze (del testo letto come storia di Maggie 'fiore del fango': « she blossomed in a mud puddle ») in presenze significative perché funzionali, sembra indispensabile — alla luce di quanto è emerso finora dall'analisi — lavorare sul linguaggio dello spazio piuttosto che elaborare un modello attanziale; spazio artistico in senso lotmaniano, beninteso, non spazio-ambiente, concetto utile per un'interpretazione behaviouristica ma inadeguato a rendere conto delle amorfità strutturali del testo. Mi concentrerò dunque sulla modulazione delle funzioni spaziali per esaminarne le potenzialità di generazione semantico-strutturale.

#### 3. 1. LO SPAZIO SCENICO

Poiché tutti i luoghi « reali », come ho accennato, sono funzionalmente luogo di spettacolo, privato o istitu-

18. Sulla problematica della frammentazione, si veda TREMA (Travaux et recherches sur le monde anglophone) N. 1, 1977, UER des pays anglophones, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, numero dedicato alla « Déconstruction et fragmentation dans la fiction américaine contemporaine ». Particolarmente illuminante è l'analisi di André Le Vot: « Disjunctive & Conjunctive modes in Contemporary American Fiction » (pp. 33-77), che apre nuove prospettive d'indagine sulla narrativa americana del '900.

zionale, lo spazio è costruito secondo specifiche modalità teatrali, piuttosto che sul criterio del verosimile referenziale: l'obbiettivo non è mostrare « realisticamente » la Bowery, ma come funzionano i meccanismi dell'illusione che producono la Bowery come « poor people's Broadway ».

Fra il proprio racconto e l'immagine dell'evento, Crane, come Gogol<sup>19</sup>, interpone la scena: l'evento si sviluppa entro i confini di uno spazio, quasi sempre un interno — *aire de jeu* relativamente ristretta — definito in termini di relazioni semiotiche: posizione dei personaggi in rapporto alla scena, o in rapporto reciproco, o in rapporto agli oggetti del décor, com'è proprio della pratica teatrale. Basti un esempio a dimostrare la funzionalità semantica della prossemica. Alla fine della sez. XII, Maggie, uscendo da uno dei *music-hall* « perceived two women seated at a table with some men. They were painted... As she passed them the girl, with a shrinking movement, drew back her skirts. »: sequenza a funzione indiziale: i posti accanto alla porta sono 'maldeducati'. Ora, mentre nella sez. VII Maggie e Pete prendono posto al centro della sala, nella sez. XIV luogo cruciale dove avviene lo 'swopping' Pete/Nellie, « they [M. e P.] took chairs at a table near the door », posto connotato precedentemente (sez. XII) come *ominous*: solo una porta lo separa dalla strada.

Il testo si presenta dunque come una sceneggiatura, ossia descrizione verbale di una realizzazione scenica. Il narratore sembra volersi trincerare nella neutralità della didascalia, limitando il suo intervento alla funzione di regia: descrizione del décor, in conformità al protocollo drammatico, e messa in situazione dei personaggi (chi si trova dove, chi vede chi/cosa), definiti attraverso una gestualità che li qualifica più a livello del loro apparire che del loro essere: « Each day she took a position upon the stones of Fifth

19. Cf. LOTMAN, « Il problema dello spazio artistico in Gogol », a cui sono debitrice di molte idee, in JU. LOTMAN, e B. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975.

Avenue, where she crooked her legs under her and crouched, immovable and hideous, like an idol. » (III); « His mother sat down in a chair, but a moment later sprang erect... Her son turned to look at her as she reeled and swayed in the middle of the room, her fierce face convulsed with passion, her blotched arms raised high in imprecation. » (X). L'essere dei personaggi coincide con una posa, o con un ruolo, come dimostra la scarsità di nomi propri (così accuratamente codificati nel romanzo naturalista), sostituiti da una funzione (the mother, the father, the mourner, the mere boy), negatrice di individualità.

### 3.2. DINAMICA DELLE FUNZIONI SPAZIALI

In termini paradigmatici, lo spazio scenico si può ricondurre all'opposizione binaria

Interno	{ privato (insieme A) pubblico (insieme B)	Esterno (insieme C)
---------	---	---------------------

Tutti e tre insiemi omologabili, per l'identità di funzione *aire de jeu*, hanno in comune una proprietà: al loro interno si coniuga il paradigma del vedere, nelle forme attive o passive. Gli insiemi B e C si definiscono come campi semantici nel loro rapporto differenziale (inglobamento e/o opposizione) con l'insieme A, il più testualizzato (9 sezioni vs. 5 *music-balls* e 4 e mezzo esterne), che considero, anche per questo motivo, il campo semantico generatore.

#### 3.2.1. Interno privato (insieme A)

Fin dall'inizio, casa Johnson è presentata come il palcoscenico delle esibizioni vittimistico-castratorie di Mary Johnson, ovvero The Mother, versione aggiornata dell'archetipo « termagant wife » Mrs. Van Winkle (si vedano le reazioni analoghe dei mariti).

Se, come luogo reale, casa Johnson (a differenza delle *balls*), è uno spazio statico, come *aire de jeu* va considerato uno spazio dinamico: la dimensione domestico-familiare è gradualmente assorbita, fino a coincidere, con la dimensione teatrale, in una progressione privato → pubblico.

Le tappe di questa progressiva trasfigurazione del reale secondo le leggi del teatro si possono sintetizzare in termini di trasformazione di uno spettacolo da recita privata a rappresentazione pubblica, che finisce col coinvolgere l'intero *tenement*:

Sez. II. Mary Johnson si esibisce sulla scena domestica: « The babe sat on the floor watching the scene, his face in contortions like that of a woman at a tragedy ».

Sez. III. « Curious faces appeared in doorways and whispered comments passed to and fro: « Ol' Johnson's playing horse again.

Jimmie stood until the noises ceased and the other inhabitants of the tenement had all yawned and shut their doors ». La sfera del pubblico si amplia: lo spettacolo è permanente e gratuito anche se il repertorio non offre grandi sorprese. La porta chiusa definisce ancora la scena nell'ambito del privato.

Sez. IX. Lo spettacolo ha luogo sul pianerottolo: « On an upper hall a door was opened and a collection of heads peered curiously out, watching her. », ... « Her cursing trebles brought heads from all doors... », « 'Come ahn, deh hull damn gang of ychs, come ahn, she roared at the spectators ». Lo spettacolo si anima ulteriormente col sopraggiungere di Jim, con cui la madre ingaggia battaglia: « like gladiators »... « The hall filled with interested spectators ». È interessante notare lo sfruttamento dello spazio/pianerottolo come connotatore di realismo proletario, che trova qui una delle prime formulazioni letterarie in ambito nord-americano e trionferà in seguito nel cinema neorealista. Le porte hanno una funzione centrale nella definizione di questo spazio semipubblico, di cui i sociologi hanno messo in evidenza l'im-

portanza. La casa proletaria non affaccia più sul mondo del fuori (anche le finestre non hanno 'vista'), ma su un altro dentro, che controlla la sfera del privato: « I was by me door las' night » racconterà a Jim la vecchia del piano di sotto, « when year sister and her jude feller came in late, oh, very late. An'she, the dear, she was a-cryin' as if her heart would break, she was. It was deh funnies' t'ing I ever saw. An' right out here by me door she asked him did he love her, did he » (X). Controllo che è condizionamento reciproco, e determina la natura teatrale dei rapporti che si instaurano nel caseggiato, i cui abitanti sono — con eloquente coerenza — personificati come unico Spettatore: « Whoop, said the Rum Alley tenement house ».

Sez. X. Si precisano le qualità di attrice di Mary Johnson (cf. cit. p. 157).

Sez. XIII. *Rehearsal*, in funzione prolettica, della scena madre che verrà recitata nella sez. XV.: « The mother's eyes gloated on the scene which her imagination called before her... With grim humour the mother imitated the possible wailing notes of the daughter's voice ».

Sez. XV. Gli spettatori cominciano a varcare la soglia della porta, in occasione del ritorno a casa di Maggie: i bambini si avventurano all'interno « and ogled her as if they formed the front row at a theatre ». Al centro della scena non c'è più Mrs. Johnson ma Maggie, su cui si concentra *the doorful of eyes* (le porte si sono assimilate agli spettatori): lo spettacolo ha finalmente un concreto oggetto (« this object at which all were looking ») a cui ancorarsi. Il copione si rinnova: « Il Ripudio del Figliol Prodigio », ovvero « L'Onore Calpestato e Difeso » offre più possibilità di articolazione drammatica della consueta « Maternità Delusa ».

Sez. XIX La frontiera privato/pubblico cade definitivamente nell'ultima sezione: « The neighbours began to gather in the hall... A dozen women (cioè tutte: cf. « a

dozen gruesome doorways») entered and lamented with her»: ha inizio l'ultimo spettacolo. Lo spazio/scena Johnson accoglie tutto il *tenement*, che può recitare in coro « Il Perdono della Peccatrice », in uno spettacolo teatralmente ineccepibile anche dal punto di vista scenografico (« the inevitable sunlight »), dalla retorica accuratamente articolata, la gestualità stilizzata, con le giuste pause e le bilanciate interazioni/iterazioni.

La recita di Mary Johnson si è evoluta dal « sound and fury » della scena domestica iniziale all'armonia della rappresentazione perfetta e totalizzante. La morte di Maggie non è stata inutile, in un luogo dove la vita non si vive ma si rappresenta, e dove quindi gli spettatori sono altrettanto indispensabili quanto un soggetto — sia pure la morte — su cui improvvisare un copione.

« A very little boy stood upon a heap of gravel for the honor of Rum Alley ». Solo nell'*incipit* iniziale è detta la parola chiave—honor— *embrayeur* dell'isotopia (difesa dell'onore) che genera implicitamente la costruzione delle sequenze private; difesa dell'onore basata sulla messa in scena di codici tanto condivisi quanto poco pertinenti.

Luogo di spettacolo teatralizzato dalla sua funzione, casa Johnson, e per estensione il *tenement*, funzionano da icona di una realtà socio-culturale presente nell'extratesto. Denunciando la miseria della Bowery attraverso la natura teatrale della sua moralità<sup>20</sup>, Crane ha modo di rappresentare, nelle sue multiple sfaccettature, le contraddizioni profonde tra l'essere e l'apparire. Ma questa ennesima variazione letteraria sul tema delle illusioni (perdute) è complicata, rispetto a una versione narrativa tradizionale, dalla teatralizzazione della messa in testo, matrice del paradosso: condanna della teatralità attraverso la teatralità.

20. Su questo argomento ha scritto molto bene D. PIZER, « Stephen Crane's Maggie and American Naturalism », *Criticism*, VII, 1970, uno dei pochi articoli in cui si accenni all'aspetto del teatro in *Maggie*.

### 3.2.2. *Interno pubblico* (Insieme B)

L'insieme B, pur garantendo funzionalmente l'alternanza spaziale delle sezioni, e fungendo da operatore di discontinuità, costituisce in realtà la declinazione di un unico radicale, *saloon*, che si articola secondo la modulazione di sei motivi fissi costanti: il décor, la qualità e la disposizione del pubblico in sala, lo spettacolo, il percorso e l'atteggiamento dei camerieri, le nuvole di fumo (*embrayeur* del motivo « restringimento dello spazio »), e i suoni, motivi tutti presenti e generati nella sezione matriciale VII.

A livello strutturale, l'insieme B si trova in rapporto di inglobamento rispetto all'insieme A, che lo 'contiene' ma nello stesso tempo ne è anche generato sul piano semantico: l'insieme B è infatti il correlativo metonimico dell'iter trasgressivo di Maggie, la cui violazione del codice Bowery genera l'isotopia difesa dell'onore → produzione dello spettacolo, su cui è costruito l'insieme A.

Nell'ottica delle relazioni spaziali invece l'insieme B si trova in relazione di opposizione rispetto all'insieme A, opposizione che si situa a vari livelli, come si può vedere dalla seguente schematizzazione:

	INSIEME A	INSIEME B
SPAZIO REALE	statico	dinamico
SPAZIO ARTISTICO	iconico	retorico
SPAZIO TEATRALE	privato→pubblico	pubblico→privato

Come spazio 'reale', casa Johnson non subisce modificazioni fisiche, ovviamente, e si può considerare uno spazio statico. Lo spazio fisico delle *balls* è invece progressivamente più circoscritto, restringendosi dalla « great green-

hued hall » della sez. VII, alla « partitioned-off section » della sez. XVIII; parallelamente, si fa più angusta e soffocante l'atmosfera<sup>21</sup>.

La chiusura graduale dello spazio non è che un aspetto della progressiva degradazione delle *balls*, da mondo colorato armonioso e spazioso a mondo cacofonico grottesco e asfissiante: il movimento narrativo si svolge quindi dall'ordine al caos, in una progressione inversa a quella dell'insieme A, culminante in una parodia di coro greco armoniosamente sincronizzato.

Ma una così calibrata e calcolata composizione a scala positivo-negativo mette in evidenza la qualità non realistica dello spazio pubblico: già nella sezione matrice VII, che pure potrebbe apparire un « fedele » reportage di avanspettacolo di periferia, il *saloon* è fortemente connotato come luogo dove si assiste alla esibizione del falso e del grottesco recepito ed applaudito come vero: dunque, come luogo dell'illusione e dell'inganno. Nelle successive versioni delle *balls* sono significate le tappe della storia d'amore di Maggie, di cui emblematicamente figurano la « rise and fall ». Inizialmente luogo di evasione dallo squallore del quotidiano, apparente realizzazione delle proiezioni del suo immaginario (« she saw the golden glitter of the place where Pete was to take her. An entertainment of many hues and many melodies... »), le *balls* si deteriorano parallelamente alle sue illusioni. Il sogno di evasione si rivela effimero, e la chiusura dello spazio (fine sez. XVIII) suggella la chiusura della *love-story*: è il segno che conferma ciò che era stato solo metonimicamente suggerito alla fine della sezione precedente: « the deathly black hue of the river ».

In termini di spazio artistico, dunque, per l'insieme A

21. Sez. VII « Clouds of tobacco smoke rolled and wavered high above the dull gilt of the chandeliers »; sez. XIV « The usual smoke cloud was present, but so dense that heads and arms seemed entangled in it. »; sez. XVIII « The smoke from the lamps settled heavily down in the little compartment, obscuring the way out. ».



si può parlare di trattamento realistico dello spazio, mentre nell'insieme B esso è usato in funzione emblematica: significante retorico<sup>22</sup>, in opposizione a significante socio-culturale.

Anche la funzione-porta, pertanto, si trasforma in queste sezioni; le occorrenze sono naturalmente molto inferiori che nell'insieme A, trattandosi di un ambiente unico, e la loro stessa presenza già è un fatto di rilievo. Si è visto come nella sez. XIV la porta del *music-hall* fosse fortemente connotata; più oltre, nella stessa sezione, è proprio la chiusura di una porta a significare e sanzionare l'abbandono di Pete: « The doors swung behind them. »; e l'associazione porta-morte non manca di stabilirsi immediatamente. Non stupisce che quella porta Maggie continui a fissare, inebetita, ossessivamente, per il resto della serata: « Maggie made no reply. She was watching the doors. »; « Maggie was paying no attention, being intent upon the doors. »; « The girl was still staring at the doors. ».

Alle due opposizioni identificate finora fra i due insiemi A e B se ne deve aggiungere una terza, che riguarda la funzionalità dello spazio in quanto *aire de jeu*. Secondo una dinamica opposta a quella emersa nell'insieme A, l'interno

22. Un'ulteriore conferma della qualità emblematica dello spazio dei *saloon* ci è offerta dalla descrizione del *saloon* di Pete (XI): « The interior of the place was papered in olive and bronze tints of imitation leather. A shining bar of counterfeit massiveness extended down the side of the room. Behind it a great mahogany-appearing sideboard reached the ceiling. Upon its shelves rested pyramids of shimmering glasses that were never disturbed. Mirrors set in the face of the sideboard multiplied them. Lemons, oranges, and paper napkins, arranged with mathematical precision, sat among the glasses. Many-hued decanters of liquor perched at regular intervals on the lower shelves. A nickel-plated cash register occupied a position in the exact center of the general effect. The elementary senses of it all seemed to be opulence and geometrical accuracy. ». Non considero tuttavia questa sezione come facente parte dell'insieme B, perché tematicamente non pertinente. Situata insieme alla sez. X al vertice della struttura piramidale del testo, la considero piuttosto una sezione di transizione-ouverture della fase discendente della storia.

Sul problema dello spazio teatrale, cf. A. UBERSFELD, cit., p. 152 e segg.

pubblico si evolve funzionalmente da spazio pubblico a spazio privato.

Infatti, mentre la sezione VII è focalizzata sullo spettacolo di varietà e le reazioni degli spettatori, fra cui incidentalmente ci sono anche Maggie e Pete, nelle sezioni successive lo spettacolo assume il ruolo subalterno di uno degli elementi del décor, semplice sfondo all'evento primario, che passa in primo piano<sup>23</sup>. Nell'ultima sezione della serie (XVIII) non esiste più menzione di décor né di spettacolo, e sulla scena/testo non resta ad esibirsi che un Pete ubriaco e schernito: dissolto anche il nucleo coppia, la dimensione dello spettacolo è divenuta totalmente privata.

### 3.2.3. *Esterno* (insieme C)

Rispetto agli insiemi A e B, strettamente collegati da un rapporto inglobante/inglobato e dalla simmetria invertita delle funzioni spaziali, l'insieme C ha un rapporto di opposizione in quanto campo non semantizzato, non connotato, neutro: un grado zero dello spazio, avulso da referenzialità. Che la vicenda sia ambientata a New York lo sappiamo dal titolo (nella prima edizione; successivamente scompare) e da due casuali menzioni alla Bowery. Rigorosamente circoscritto (dalle porte — IX, XV, XVI — o dal fiume — I, XVII), è anch'esso, come gli interni *aire de jeu*, teatro delle gesta di Jim, bambino e adulto, o puro spazio di transito, verso una casa o verso la morte.

### 3.3. *Lo spazio di Maggie*

Nell'ambito di questa articolata rete di strutture spaziali, nella quale tutti i campi semantici funzionano in un com-

23. Sez. XII: «He leaned back and critically regarded the person of a girl with a straw-colored wig who upon the stage was flinging her heels in somewhat awkward imitation of a well-known danseuse»; sez. XIV: «A woman was singing and smiling upon the stage, but no one took notice of her».

plesso gioco reciproco, i personaggi sono inseriti in un loro spazio, in rapporto al quale i loro gesti hanno un senso.

Mary Johnson giganteggia, formidabile, sulla scena domestica, perfezionando nel corso del romanzo il suo talento di prima donna che le consente di esprimersi, seppure nel linguaggio codificato del luogo comune. Jim realizza vicariamente i suoi sogni di gloria dominando lo spazio della città dall'alto del suo carro. Pete è perfettamente inserito nella « respectability » del suo *saloon* (XI), all'interno del quale è presentato come non privo di una sua dignità: « He was immaculate in white jacket and apron, and his hair was plastered over his brow with infinite correctness ». Al di fuori del loro spazio, essi perdono ogni credibilità: Mary Johnson diventa lo zimbello dei ragazzini del vicinato (IX), Jimmie un barcollante fantoccio (« His well-trained legs brought him staggering home and put him to bed some nights when he would rather have gone elsewhere », VIII), Pete l'oggetto di scherno e disgusto delle « gleefully laughing women ».

Soltanto Maggie non ha una propria collocazione, un rapporto definibile con uno spazio. Bastano sette righe (V) a descrivere il suo rapporto col mondo del lavoro (contro l'intera IV sezione dedicata a Jimmie). Defraudata anche dello spazio testuale che le spetterebbe per il suo ruolo di protagonista, non ha altro spazio che la strada. In strada la incontriamo la prima volta, bambina (« ... leave yer sister alone on the street », ironica premonizione), e sulla strada la lasciamo: un itinerario significativo in uno spazio di grado zero, che si può anche formulare come: invisibile→invisibile (« She went unseen », sez. V; « She went into the blackness of the final block. ... The structures seemed to have eyes that looked over her, beyond her, at other things », sez. XVIII).

*Maggie a Girl of the Streets*, annunciava il titolo. Un sintagma predicativo definisce il personaggio, situandolo in uno spazio che tuttavia significa soltanto nella sua accezione metaforica. La sez. XVII può considerarsi la messa in testo

del titolo, nel suo livello letterale e traslato. Maggie è presentata sulla strada come ragazza di strada, annullata nell'anonimato: « A girl of the painted cohorts of the city ». L'unico esterno consentito a una protagonista femminile: l'eroe americano sarà invece *on the road*. La sua vicenda si conclude con un percorso, che è a un tempo orizzontale e verticale; soluzione più che pertinente, giacché la storia di Maggie è costruita non secondo un'evoluzione temporale ma sulla modalità spaziale dell'andare, dalla prima alternativa che le prospetta Jimmie all'inizio (« Mag, I'll tell yeh dis! See? Yeh've edder got teh go teh hell or go teh work! »), alla *short happy life* del suo rapporto con Pete (che si estrinseca nell'andare in vari luoghi di divertimento), al primo ripudio della madre (« Go teh hell an'good rid-dance », IX), a quello definitivo di Pete (« But where can I go? » ..... « Oh, go to hell », XIV): « Maggie went. », « Maggie turned and went. », « Maggie went away. ». Dove, non è detto. « To hell », si vede, alla fine. Il suo andare sintetizza l'illusoria futilità dell'andare di tutti gli altri personaggi, incapaci di un gesto più significativo di uno spostamento nello spazio.

E' Maggie a trasgredire l'interdetto, e in questo senso è l'eroina del romanzo. Ma è un'eroina interamente passiva, se si esclude il suo patetico intervento sullo spazio domestico, che tenta di abbellire e ordinare; tutto il suo agire testualizzato è riconducibile al paradigma soggetto/oggetto di sguardo. Non agisce e non parla: non le sono concessi che 11 brandelli di frase. Gli altri parlano per lei, la assumono a pretesto della loro parola o del loro spettacolo.

Emarginata da una qualsiasi collocazione che le consenta di riconoscersi, lo spazio acquista per lei una dimensione sempre più soffocante: la sua camera sembra restringersi dopo l'apparizione di Pete, la fabbrica l'afferra alla gola: « The air in the collar and cuff establishment strangled her. She knew she was gradually and surely shrivelling in the hot, stuffy room ». Viene alla mente la « house of suffocation » che asfissia Isabel Archer, e le sue illusioni di eva-

sione e indipendenza. Come Isabel, infatti, Maggie non sa recitare, e in un mondo dove tutti recitano non c'è spazio se non per gli attori. Maggie e Isabel sono soffocate dal medesimo movimento drammatico di accerchiamento progressivo da parte della grottesca recita che coinvolge tutti i personaggi, secondo copioni differenti ma ugualmente distruttivi di chi non sa o non vuole giocare il gioco della finzione.

Ma poi Sister Carrie mostrerà che neanche il mestiere di attrice di successo serve a controbilanciare la carica annientatrice di certi codici socio-culturali.

#### 4. PER UNA POETICA DELLA DISALIAENAZIONE

La descrizione particolareggiata del melodramma a cui assistono Maggie e Pete nonché delle reazioni degli spettatori (sez. VIII) si presenta come scarto considerevole, per lo spazio testuale che occupa, in un contesto che privilegia la sintesi e la sottrazione; tanto più che il motivo dello spettacolo nella Bowery (come pseudo mimesi e mistificazione) era già stato il tema della sezione precedente. Inoltre, nell'ottica di *Maggie* come testo drammatico, il melodramma acquista lo statuto di *play within the play*<sup>24</sup>, tradizionalmente luogo privilegiato di concentrazione semantica; sembra opportuno dunque soffermarsi su questa sequenza che si annuncia promettente, se « il teatro nel teatro », invertendo il segno dell'illusione, dice il vero.

E' possibile distinguere in questa sequenza almeno due livelli di significato:

1) Il livello, ovvio, della comunicazione, ossia dell'informazione diegetica: quali tipi di spettacolo sono rappresentati nella Bowery, e com'è l'abitante della Bowery:

24. Per un'interpretazione della struttura di *Maggie* come *play within the play*, cf. J. OVERMEYER, « The Structure of Crane's *Maggie* », *Un. of Kansas City Review*, XXIX, 1962.

ingenuo e schizoide, come rivela la scissione del suo comportamento (in quanto 'persona' nel contesto diegetico primario, condanna ed emargina « one of the painted cohorts »; in quanto spettatore: « They sought out the painted misery and hugged it as akin »);

2) un livello di significazione metadiegetica se, mettendo la sequenza in correlazione con la rete dei riferimenti autoreferenziali, ampiamente individuati nel testo, la consideriamo come *mise en abîme*. *Mise en abîme* particolarmente complessa perché, nella mia ipotesi, essa rifletterebbe per riduplicazione — invertita — il testo inglobante nei tre piani: della storia, del codice del discorso (convenzioni drammatiche) e della pragmatica (comunicazione teatrale). Le pagine che seguono, sviluppano e verificano, spero, quest'ipotesi.

Il primo punto (piano della storia) è ovvio: la vicenda della « brain-clutching heroine ... rescued from the palatial home of her guardian by the hero with the beautiful sentiments » è la versione, edulcorata e tranquillizzante, della storia di Maggie: l'arte come menzogna, a cui Crane contrappone una storia « vera », la '*tranche de vie*', seppur resa come '*tranche de vue*' da una testualizzazione drammatica e da un'elaborata organizzazione formale, oggetto del secondo punto di discussione.

Tipico prodotto di consumo (descritto infatti al modo iterativo), il melodramma è costruito sulla formula tradizionale dell'itinerario '*from rag to riches*': al cliché della fabula corrisponde il cliché dell'intreccio: (« In the hero's erratic march from poverty in the first act, to wealth and triumph in the final one, ... ») e, naturalmente, la stereotipizzazione dei personaggi ripartiti in opposizione manichea. Abbiamo già visto come Crane viceversa metta in crisi l'orizzonte d'attesa del lettore smantellando questi due tradizionali punti di riferimento: il *plot* (in *Maggie* il senso non è concentrato alla fine, nel classico *happy ending*, ma disseminato lungo il testo mediante la dinamica delle funzioni spaziali ed il sistema di ricorrenze congiuntive: dove si cela il mes-

saggio?) e i *personaggi* (che sfuggono a una facile catalogazione morale: esistono buoni e cattivi? Chi sono le vittime e chi i colpevoli?). La stessa protagonista, oltre che di sesso femminile, è priva di tutti gli attributi, psicologici e strutturali, inerenti al suo statuto<sup>25</sup>.

L'assoluta convenzionalità del melodramma *en abîme* costituisce lo sfondo della letteratura di consumo su cui risaltano, in programmatica e paradigmatica contrapposizione, le innovazioni tematiche e tecniche di *Maggie*.

La prevedibilità dello stereotipo non impedisce agli spettatori di entusiasinarsi per lo spettacolo al punto di coinvolgersi attivamente, plaudendo i virtuosi e smascherando i malvagi. Il godimento, totalmente acritico, nasce anzi dalla perfetta coincidenza dello spettacolo con le aspettative formali e ideologiche del pubblico, per il quale ciò che ha luogo sulla scena è mimesi di un'ideale realtà platonica (« To Maggie and the rest of the audience this was transcendental realism »), e non già rispecchiamento dell'immutabilità (lo stereotipo) della sua condizione: « Joy always within, and they, like the actor, inevitably without », commenta, significativamente, il narratore; e l'esibizione catartica dei buoni sentimenti è solo un'illusione di azione — e di liberazione: « Maggie always departed with raised spirits from the showing places of the melodrama ».

L'ironia con cui è presentato, nei minimi dettagli, il rapporto spettacolo-spettatori costituisce un implicito giudizio critico sul coinvolgimento empatico-proiettivo di chi guarda. Tutto il lavoro di Crane sull'organizzazione del testo (e vengo al terzo piano di significazione della *mise en abîme*, la pragmatica), mi sembra orientato a recuperare e valorizzare il polo della distanza estetica, sollecitando una attiva fruizione critica da parte del lettore/spettatore, cioè un

25. Sul problema del personaggio e del protagonista, cf. l'approfondita analisi di PH. HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature* 6, Paris, 1972; tr. it. in PH. HAMON, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma, 1977.

suo investimento di energie inventive e non soltanto proiettive: identificazione e distanziamento, si evince dalla messa in testo, devono giocare in simbiosi il loro ruolo dialettico in una pratica teatrale che non voglia lo spettatore relegato al ruolo di *voyeur* impotente, e il teatro a quello di « place of forgetfulness » (XVII).

Fruizione inventiva vuol dire innanzi tutto fruizione disalienata (che è la base di ogni capire, ha insegnato Brecht). Gli scarti di *Maggie* rispetto al trattamento convenzionale della *love-story* o della *slum-story* mirano alla disautomatizzazione del processo di lettura: l'effetto di *Maggie* è giocato non sulla certezza del pre-visto (aspettativa confermata), ma sulla tensione generata dall'incertezza del diverso (aspettativa delusa), che preclude una lettura mimetico-proiettiva. Ciò si è già visto a livello dell'enunciato; resta da verificarlo a livello di enunciazione.

La tecnica drammatica è per definizione un procedimento di messa a distanza. L'atteggiamento del narratore-regista verso la storia è deducibile fin dal primo *incipit*, nel quale, come spesso avviene, sono iscritti sia il protocollo scrittura/lettura, che le tensioni semantico/stilistiche del testo.

A very little boy stood upon a heap of gravel for the honor of Rum Alley. He was throwing stones at howling urchins from Devil's Row who were circling madly about the heap and pelting at him.

Mi limito a due osservazioni (oltre a quella ovvia che già l'*incipit* è una messa in scena):

1) L'enunciazione è in chiave *mock-heroic* (come quella dell'ouverture del *Portrait of a Lady*). Lo scarto semantico creato dall'accostamento del sintagma « very little boy » e il lessema « honor », e tra « honor » e il toponimo « Rum Alley » esprime quella distanza critica e ironica da parte di chi narra che si manterrà, più o meno manifesta, fino alla fine del romanzo.

2) L'enunciazione è surdeterminata. « Stood »: il passato remoto è uno dei segni formali della letterarietà, e



implica un mondo costruito e distaccato<sup>26</sup>. I toponimi « Rum Alley » e « Devil's Row » hanno contemporaneamente funzione denotativa (o pseudoreferenziale, perché potrebbero esistere: *effet de réel*) e connotativa (evocano un preciso *environment*). La tensione denotazione-connotazione è la matrice delle tensioni scritturali del testo, costantemente in bilico tra la concentrazione denotativa del significante e l'espansione connotativa del significato.

Il non coinvolgimento del narratore-regista si manifesta esplicitamente nei suoi interventi diretti di commento ironico<sup>27</sup> oppure, implicitamente, nell'abdicazione del punto di vista<sup>28</sup> mediante cessione della visione ai personaggi, oppure nella presentazione di materiale non elaborato da una percezione organizzante, secondo la tecnica dello straniamento: « Suddenly she came upon a stout gentleman in a silk hat and a chaste black coat, whose decorous row of buttons reached from his chin to his knees » (XVI). La sostituzione di una parola con la sua definizione funziona come un indovignello, che nel processo di comunicazione genera ambiguità (per me è ovvio che si tratta di un uomo di chiesa, ma l'ho visto interpretato come uomo d'affari). La perifrasi mantiene quindi il contatto col lettore, costringendolo all'operazione — che gli viene peraltro richiesta anche ad altri livelli — di ricostituire un'unità taciuta.

Analoga funzione (fatica e generatrice di ambiguità) hanno le perifrasi pro nome proprio dei personaggi: « the woman

26. Sul problema dei paradigmi temporali e la loro distribuzione secondo le tre grandi categorie del tempo, presente, passato e futuro, e in particolare sull'uso del passato cf. l'articolo di E. BENVENISTE, « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris, Gallimard, vol. I, pp. 238-250.

27. Ad esempio: « In the finale she fell into some of those grotesque attitudes which were at the time popular among the dancers in the theaters up-town, giving to the Bowery public the phantasies of the aristocratic theater-going public, at reduced rates », VII.

28. Su questo argomento cf. M. HOLTOM, « Sparrow's Fall and the Sparrow's Eye », *Studia Neophilologica*, XLI, 1964.

of brilliance and audacity », « the mere boy », « the man with sullen eyes », « the gnarled and leathery old woman », stilemi tanto più eccentrici in una scrittura della sottrazione.

Essi frappongono fra narratore/personaggio e personaggio/lettore un diaframma che ne ribadisce la reciproca estraneità (laddove il nome proprio presuppone un'intimità) e soprattutto, in quanto perifrasi descrittive, accentuano l'effetto '*tranche de vue*' proprio della sceneggiatura.

La variabilità nel soggetto e nella distanza di focalizzazione è un ulteriore elemento di discontinuità. Rendendo il lettore consapevole di un'alternanza o di un salto essa turba il ritmo naturale di lettura, anche se è forse improprio presupporre un ritmo 'naturale' in un testo tutto giocato sulla violazione delle attese. La concisione a volte quasi telegrafica dell'enunciazione (che ho infatti paragonato a una didascalia, cf. 3.), non è affatto sinonimo di scrittura neutra. Anzi, la parola fortemente idiolettale del narratore fa spesso violenza all'istintiva tendenza del lettore a naturalizzare — a recuperare — gli scarti stilistici, la cui caratteristica, in *Maggie*, è proprio quella di resistere alla semantizzazione.

Le similitudini, ad esempio. Se si esclude tutta la rete d'immagini attinenti al campo animale e militare proprie del repertorio naturalista (la vita come lotta per la sopravvivenza, la città come giungla, gli uomini come belve), le deviazioni sono molto spesso caratterizzate dall'in-pertinenza semantica, nel senso di mancanza di autenticazione fra *tenor* e *vehicle*: « the little boy... ran... like a monk in an earthquake », o « eating like a fat monk in a picture »: esse non hanno funzione esplicativa, né rappresentativa, né decorativa (non sono cioè ostentazioni di bello scrivere, come certe metafore della scrittura realista « piccolo borghese »)<sup>29</sup>.

29. R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, (Points), 1972, p. 41 e sgg.

O l'uso del colore. Come leggere: «the delivery of great, crimson oaths», «the years of yellow discontent», «faded red and green grandeur»? La non funzionalità semantica delle similitudini, la non pertinenza dell'uso del colore, giocano un ruolo de-naturalizzante che sfugge alla logica del significato. «Segno enfatico ed ellittico»<sup>30</sup> a un tempo, si fissa nella memoria del lettore con la forza di una libera associazione in poesia, sospeso nella sua apertura infinita di significante senza significato. Siamo nel territorio della funzione estetica; nelle parole di Eisenstein: «L'arte comincia nel momento in cui lo scricchiolare di uno stivale sulla colonna sonora si percepisce sullo sfondo di un differente fotogramma e dà quindi origine ad associazioni corrispondenti. Lo stesso avviene col colore: il colore comincia quando non corrisponde più alla colorazione naturale»<sup>31</sup>.

Tutti gli scarti stilistici di *Maggie* (assumendo come norma la scrittura naturalista), sono riconducibili al comune denominatore della violazione del principio di pertinenza, stessa violazione su cui è costruito il conflitto tematico generatore: codice vittoriano dell'onore/situazione Bowery. Perciò le figure più usate sono la sinestesia («the sound of a small voice») e l'ipallage («a spasm of drunken adoration»); l'aggettivo non si riferisce al nome cui è associato, ma ad altro referente esplicito o implicito, precedente o successivo. Su questo procedimento è costruita la sezione XVII, in cui interagiscono in un gioco complesso transfert ed ellissi. La morte di «one of the painted cohorts of the city» è suggerita traslandola sul paesaggio circostante: «the deathly black hue of the river», «the blackness of the final block», «the varied sounds of life died away to a silence» (c. mio). Il

30. Definizione impiegata da R. BARTHES, in «Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein», *Cahiers du cinéma*, 222, 1970.

31. J. LOTMAN, *Sémiotique et esthétique du cinéma*, cit., p. 42 (tr. mia). Nei *Sullivan Country Sketches*, di pochissimo precedenti a *Maggie*, i colori sono ancora usati, salvo un paio di eccezioni, in funzione descrittivo-refenziale.

non detto del narratore è un detto altrimenti: mediante uno slittamento metonimico di elementi costitutivi del dire narrativo da un sistema (denotativo) a un altro sistema (connotativo). Queste operazioni presuppongono una concentrazione non indifferente da parte del lettore, costretto a risemantizzare il significante e ripristinare le pertinenze violate.

La non recuperabilità semantica esplose nella tecnica dell'antropomorfizzazione<sup>32</sup>, un caso esemplare di in-pertinenza: essa è flagrante violazione delle frontiere semantiche fra umano/non umano, concreto/astratto, verosimile/fantastico: ossia, fra il codice del *novel* e il codice del *romance*. *Maggie* è costruito dunque sulla trasgressione: trasgressione delle convenzioni della prosa (violazione della pertinenza semantica), del « genere » (romanzo testualizzato come *play*), del romanzo naturalista (violazione del contratto mimetico e della *lisibilité*). Eppure, nella trasgressione è la distruzione di Maggie.

Fra la scena/testo e il destinatario, *l'acte de parole* di un narratore poco attualizzato ma fortemente individualizzato frappone una mediazione ironica — e dunque distanziante — omologa alla recitazione epica teorizzata da Brecht. Laddove allo spettatore della Bowery è somministrata un'opera chiusa, nella quale egli non ha spazio d'intervento personale al di là di una sterile empatia collettiva che si esaurisce nell'utopia di un futuro migliore (« She wondered if the culture and refinement she had seen imitated... could be acquired by a girl who lived in a tenement house ... ») *Maggie* si offre come spazio aperto alla partecipazione individuale

32. Ad esempio: « The building quivered and creaked from the weight of humanity stamping about in its bowels » (II), « Whoop! » said the Rum Alley tenement house. », « The Rum Alley tenement swore disappointedly and retired. » (IX), « The shutters of the tall buildings were closed like grim lips. The structures seemed to have eyes that looked over her, beyond her, at other things » (XVII). Sarebbe interessante studiare le funzioni e le trasformazioni dell'animismo nell'idioletto craniano.

creativa e consapevole del lettore: un presente attivo, quindi il godimento, « émoi de l'intellect » (Barthes).

E come spazio aperto anche al critico: resta infatti da approfondire lo studio della teatralità nel canone Crane, mettendola in relazione con il suo contesto culturale e soprattutto con la produzione contemporanea (romanzi e *plays*) di James. Ciò potrebbe fornire un utile contributo per una ulteriore analisi sistematica, diacronica e sincronica, dell'uso del teatro da parte della narrativa nord-americana, la quale com'è noto, ha mostrato — fin dalle origini<sup>33</sup> — una singolare propensione ad incorporarne i codici.

PAOLA CABIBBO

33. Nel *Decennium Luctuosum* (1699) di Cotton Mather, opera storiografica costruita sul principio dell'intertestualità, è inserito quello che credo sia in assoluto il primo *play* nord-americano, cioè un dialogo di 12 pagine fra un ministro di Boston e un «very noisy and busy teacher among the Quakers», riportato in forma diretta e corredato di precise indicazioni di regia («Minister (smiling)», oppure «taking up his Bible»). Cfr. P. CABIBBO, *Decennium Luctuosum*, in *The Blue Guitar*, 2, Messina 1976.