

LA VISIONE E IL CAOS: IL DECADENTISMO DI SALINGER

Nel quadro della letteratura americana del Novecento J. D. Salinger occupa un posto tutto suo, dove l'originalità e il talento da una parte, e l'estrema popolarità e il mito dall'altra, contribuiscono a fare di lui una figura in vertiginoso equilibrio fra il costume, la precarietà di una moda e la poesia *tout court*: e anzi, non v'è forse scrittore come Salinger per cui sia più facile il riconoscimento di una singolare, indubbia qualità poetica, a dispetto e *malgré* l'esilità lirica e fino la povertà del 'contenuto', del messaggio della sua poesia. Ché, certo, uno dei suoi tratti caratteristici è proprio quello di poter raggiungere la limpidezza e la necessità della poesia con tale istintiva immediatezza da eclissare o, piuttosto, far apparire del tutto naturale e 'spontanea' l'elaborata perizia stilistica, l'amore paziente e devoto della sua serissima abilità artigianale. E in essa v'è, per giunta, racchiusa e spesso esplicitamente dichiarata un'avversione pressoché totale alle convenzioni, al conformismo, alla povertà grossolana e arida dell'attuale civiltà americana: sicché il suo strenuo sperimentalismo linguistico ha anche l'assolutezza ossessa e anarchica della protesta e del rifiuto totali, si tramuta, come vedremo, da registrazione fedele in culto esoterico e religioso, da impassibile, divertita auscultazione in tralignamento mistico, epifanico e visivo. Ma forse è proprio qui, a mio avviso, che si può vedere la grande importanza e insomma la posizione chiave che Salinger occupa nell'odierno panorama letterario americano: e anzi, da questo punto di vista, proprio le sue opere più generalmente accolte con sospetto o aperta critica, cioè il recente *Seymour, An Introduction*, oppure *Raise High The Roof Beam, Carpenters* e *Franny and Zooey*, appaiono le

più indicative proprio perché così scopertamente mancate da un rigido punto di vista estetico. Perché con Salinger appare per la prima volta, con tutta la sua coerenza ma anche con tutte le sue contraddizioni, la figura del letterato decadente nel senso più vicino alla tradizione europea che la letteratura americana conosca, fatte, naturalmente, tutte le debite distinzioni storiche. In effetti, neppure l'esperienza di uno Hemingway o di un Fitzgerald può dirsi veramente tale, nel senso almeno che essa, nel concreto esercizio narrativo, se non proprio nella vita vissuta, comporta sempre un controllo e certo almeno la coscienza di una distinzione netta tra vita e letteratura e l'impegno dello scrittore, prima ancora che esistenziale, è letterario, nello sforzo di una chiarezza non meramente stilistica, ma che dominasse e trascendesse il dato autobiografico e, attraverso il controllo della pagina, lo giudicasse. Mentre in Salinger assistiamo al processo, tipicamente decadente, dello scrittore per cui la letteratura non solo è una domanda esistenziale sulla realtà, ma soprattutto comporta qualcosa di più di un impegno creativo diretto e cioè proprio il pericolo d'essere direttamente coinvolto e distrutto, fino a un minacciato silenzio, dal proprio mondo fantastico, quasi per interna asfissia.

V'è, indubbiamente, una ragione storica in tutto ciò: voglio dire che se in uno scrittore come Salinger, molto più e soprattutto molto più intensamente che in Hemingway o in Fitzgerald (che tuttora sono i richiami e i criteri di paragoni più plausibili da cercare) accade di rinvenire questa tensione espressiva che ne cela una soggettiva e, appunto, esistenziale, è evidente che ciò non solo è dovuto ad una differenza d'attitudini verso la realtà (differenza, in ultima analisi, relativamente gratuita e non controllabile), ma proprio alla modificazione storica, e anche culturale, di questa realtà. L'America cui si rivolge Salinger è solo apparentemente quella di Fitzgerald o di Hemingway: i tratti del suo volto appaiono assai più contraddittori ed enigmatici, più esasperati e contratti di un tempo, la radicalità dei contrasti, dei vecchi e dei nuovi, s'è fatta talmente rigida da parere astratta, il grado raggiunto dal conformismo e dall'ottun-

dimento della civiltà industriale è tale da essere impalpabile, così permeato e incorporato nella struttura sociale e individuale da parere una seconda natura, una sorta di innaturale e irreal naturalità. In una società come questa, coi suoi idoli, il suo gergo, le sue idiosincrasie, i suoi tabù, la sua desolazione, la sua isterica tristezza, persino il *déréglement*, l'anarchia, la sensibilità disperata e il disperato bisogno d'amore, hanno il colore dello « squalor », sono richiesti e automaticamente prodotti come un altro dei tanti oggetti del *comfort* quotidiano, e perciò paradossalmente innocui e scontati quanto le più comuni panacee e le più banali cure psicanalitiche: e la protesta, il grido di rifiuto, nascono direttamente dal suo fianco, già previsti e progettati, non *fuori né contro* di esso.

Non per nulla New York, tranne che in rari casi, è il vero, necessario paesaggio della fantasia di Salinger e non per nulla sono questi suoi teneri ragazzi e bambini, stranamente smagati e maturi, i veri protagonisti delle sue storie; quel miscuglio singolare di tenerezza e di durezza, d'istrionismo e di sincerità, di semplicemente patetico o di realmente drammatico, non sono mai davvero inventati arbitrariamente, ma in tal grado *veri*, fotograficamente, fonicamente veri, da confondere immediatamente il rapporto di distanza e di giudizio proprio della letteratura nei confronti del materiale che la vita offre all'attenzione dello scrittore e dunque tale da annullare, o almeno da restringere sensibilmente, il margine dell'invenzione fantastica, della trasfigurazione espressiva. Il tecnicismo da certosino di Salinger è, insomma, qualcosa di più di un semplice dato, e tanto meno è una deplorabile e generica mania, un facile abbandono da riviste parasofistiche come il *New Yorker*, ma è, almeno come assunto, un atto di identificazione conoscitiva, l'unica possibile, con quella realtà, una volontà polemica di scavarne all'interno una disperata possibilità poetica, inventiva e, in questo senso, trasfiguratrice. Ma, come è tipico della situazione storica in cui Salinger vive, il suo atto, pur nella sua potenziale carica polemica, è forzatamente libero e condizionato, è, cioè, al tempo stesso scelto e imposto, proprio perché l'unica scelta, l'unica

soluzione possibile. Parrà strano e persino paradossale, ma Salinger, in ultima analisi, opera come ribelle all'interno di una struttura sociale e culturale da lui inconsapevolmente accettata, non foss'altro per il malcelato sentimentalismo dei suoi *sensitive* protagonisti, per l'incapacità ma anche la non volontà di infrangere un ordine che solo spaventa e sconcerta, ma è solo questo e non altro: Holden Caulfield non s'è mai allontanato molto da casa sua (come Thoreau, verrebbe fatto di dire), nonostante i suoi commoventi e sinceri desideri di fuga al West con l'autostop.

È persino facile sottolineare, per contrasto, la diversa risposta che uno scrittore come Bellow dà (specialmente nel suo ultimo e felice romanzo *Herzog*) ad una identica posizione di rottura: e cioè apertamente infrangendo, mescolando, confondendo, fino al *pastiche* sardonico e intellettualistico (eppure mantenendo sempre una sorta di illuministica, lucida distanza), la struttura compositiva nell'atto di denudare una crisi di valori che coinvolge direttamente un mondo adulto, non la fragilità, la precarietà di una lontana, e ormai impossibile, adolescenza.

Per questa via, l'unità che lega tutta la produzione narrativa di Salinger fino ad oggi mi pare davvero sorprendente: contrariamente a quanto si crede, non v'è sostanziale differenza fra la ricerca che egli va conducendo attualmente in un'opera di evidente manierismo quale *Seymour, an Introduction* e, mettiamo, *The Catcher in the Rye*, a parte l'ovvio dislivello di perfezione poetica di quest'ultimo rispetto al primo: l'atteggiamento sostanziale di fronte alla realtà, la tendenza lirica e autobiografica sono già, e abbondantemente, presenti nel suo capolavoro e sono gli stessi delle sue ultime opere, salvo che in queste ultime quello che prima era contenuto, implicito o semplicemente alluso, è ora apertamente dichiarato. Quello che prima, insomma, era frenato dall'ironia e dalla presenza di un personaggio (Holden Caulfield o gli altri piccoli protagonisti delle *Nine Stories*), relativamente autonomo e indipendente rispetto all'autore, quella sorta di oggettivo controllo, o piuttosto di ironico *transfert*, di ironica riduzione prospettica, balza

ora in primo piano: voglio dire l'artista in quanto coscientemente coinvolto non solo nell'atto della sua creazione, ma nelle sue manie, nei suoi *tics*, nelle sue idiosincrasie e, infine, persino nella degustazione per nulla ironica del suo manierismo, del proprio gergo e della propria *côterie*.

Un semplice giudizio di valore che ponga una gerarchia estetica fra il *The Catcher*, le *Nine Stories* e le altre cose, lascia, mi sembra, il problema irrisolto: almeno nel senso che pare relegare in un margine secondario, quasi fosse un semplice tradimento del buon gusto o una banale involuzione, tutta l'ultima produzione di Salinger. Il diagramma evolutivo (o involutivo) così immaginato sarebbe quello di uno scrittore di natura essenzialmente lirica, evocativa, sensibile, fantastica, che abbia preteso, *a posteriori*, di prestare una carica simbolica, d'affidare alla sua arte un messaggio, un contenuto, sproporzionati rispetto all'oggettiva fragilità, alla limitatezza d'orizzonte del suo mondo, e che anzi questo abbia fatto con un atto, per così dire, di coazione e di violenza, entrambe estranee e denaturanti, sui suoi propositi iniziali, nonché sui suoi risultati felicemente e, si direbbe, quasi gratuitamente raggiunti. Al contrario, a me pare che tutte le contraddizioni posteriori, e persino le involuzioni, della sua narrativa siano presenti e operanti già nelle sue prime cose, e non solo, come vedremo, allo stato latente, ma direi al fondo stesso della sua intuizione fantastica, al fondo stesso, cioè, della sua poetica.

In effetti, chi abbia una certa familiarità con la critica, ormai abbondante e fin crudita, su Salinger (e il libro di Grunwald, con quello di Warren French, è un'ottima guida a questo fine),¹ vedrà come essa significativamente oscilli fra una totale svalutazione e fin irrisione della sua novità letteraria e una insostenibile pretesa di caricare la sua opera di significati del tutto sproporzionati e intellettualistici, a dir poco (si vedano le

1. *Salinger, a critical and personal portrait*, ed. by H. A. GRUNWALD, London, 1964; WARREN FRENCH: *J. D. Salinger*, New York, 1963, con appendice bibliografica.

giuste osservazioni di George Steiner a questo proposito):² la tendenza comune, in ultima analisi, è quella di ridurre Salinger ad uno scrittore d'istinto o a un profeta.

Per questo, mi sembra necessario avviare una collocazione storica, a tutti i livelli, della sua personalità, perché solo essa può evitare la ricerca di una astratta continuità-identità colla tradizione del passato, che, per esempio, eguaglia la sua esperienza, la potenziale carica polemica del suo 'messaggio', a quella di un Mark Twain o di uno Hemingway (per citare i nomi più usati, senza contare la figura di Don Chisciotte che qualcun altro ha voluto richiamare a suo proposito).

S'è detto quanto lo stesso paesaggio delle sue opere sia del tutto urbano, innaturale o, per così dire, l'unica e autentica natura possibile per uno scrittore americano del Novecento: ma già questo, questo avere la realtà cittadina, industriale, astratta, codificata e squallida di New York (i *colleges* suburbani non ne sono, in realtà, che una appendice simbolica, una sua ridotta quintessenziale immagine di aridità, di noia e di piattezza) come centro e sottofondo, come 'luogo dell'anima' della sua fantasia, non è soltanto un caso, ma una scelta significativa e ricca di conseguenze immediate sul piano storico e simbolico. Huck Finn ha gli spazi aperti e il grande Mississippi, e le possibilità di un'avventura reale, varia, ricca e imprevedibile: l'intreccio stesso del romanzo, nella sua struttura, segue i meandri della fisica vastità del fiume, aperto, *loose* quanto il paesaggio che descrive: Holden s'aggira nella giungla moderna, in un certo senso astratta e preistorica, prosciugata e arida, della civiltà industriale, enigmatica quanto il fiume, ma senza il suo incanto e, in fondo, senza il suo autentico terrore. Una realtà, insomma, già conosciuta, percepita non nel suo nascere, ancora mobile e fluida, ma colta quasi nel momento finale del suo sviluppo e quindi sedimentata e statica, potenzialmente spenta e priva di ulteriori sviluppi: due atteggiamenti sentimentali, quello di

2. In GRUNWALD, *cit.*, « The Salinger Industry », pp. 82-85; cfr. quanto egli dice, inoltre a proposito di quella 'mezza cultura' da Salinger alimentata, di « quella ignoranza e vuotezza dei suoi giovani lettori », che egli adula.

Twain e quello di Salinger, diversi e complementari, proprio perché diverse e complementari sono, in definitiva, le due situazioni storiche in cui si trovano ad operare. L'uno all'inizio di un momento culturale, proiettato in avanti fino ad aderire significativamente anche ai miti più facili e volgari dell'ottimismo americano fine-ottocento e preindustriale, l'altro, ripiegato indietro, respinto da un mondo di macchine astratte e disumane quanto le convenzioni morali più trite su cui quel macchinario è stato edificato, costretto a reiterare, ma in un diverso contesto, il mito di una innocenza, di una felicità perdute e ormai inattuabili e irreali, semplice eredità di un passato già svuotato di ogni slancio, d'ogni efficacia e funzionalità culturale.

Preso in sé, la tematica di questi due scrittori è apparentemente identica: ma è davvero la mutata condizione storica a qualificare diversamente e, insomma, a modificare l'essenza e il carattere innovativo di quel tema comune. A parte ogni giudizio di merito sulla qualità fanatica e acritica dell'americanismo dello scrittore di Hannibal, Twain parlava, in ultima analisi, in nome di una società in via di vertiginosa trasformazione, in nome di una società, cioè, che passava da una fase agricola e paesana ad una più propriamente industriale e cittadina: dietro di lui s'avverte, nel bene e nel male, lo slancio, il movimento in avanti, di un'intera cultura. Il suo così detto realismo linguistico è, perciò, solo formalmente tale: in verità, egli annetteva e proprio *creava*, attraverso la lingua, una nuova realtà, rappresentandola nell'atto del suo mutarsi e darsi un nuovo, qualitativamente nuovo, assetto, cogliendone, *anche* attraverso le sue grossolane mistificazioni e i suoi nascenti miti di massa, la spinta positiva in avanti, la volontà innovatrice, in una situazione quanto mai aperta e *in fieri*.

Al contrario, Salinger non può che registrare, di questa spinta, il momento conclusivo, o meglio la passiva reiterazione, meccanica e organizzata: conquista, stati, condizioni sociali e culturali, per questo, sradicati dal loro contesto, dal loro tessuto storico concreto e codificati in miti anonimi e volgarizzati a livello del consumo di massa, reificati, insomma, proprio come

dei nuovi, inconsci archetipi di una civiltà che ha trovato il suo *ubi consistam* e che, proprio per questa ragione, tende potenzialmente a negare qualsiasi caratterizzazione storica di se stessa e a collocarsi fuori del tempo, divenendo, per la coscienza soggettiva, inalterabile e mitica, normativa come un idolo primitivo.

La raffinatezza stilistica di Salinger è un portato di questo condizionamento culturale, di questa « persuasione occulta »: è, essenzialmente, uno strumento di registrazione sensibilissima e nervosa che si muove in questa atmosfera rarefatta e astorica, ma non scende mai a toccare le radici di essa, a coglierne le motivazioni autentiche e razionali. Nasce, cioè, da una accettazione implicita di un dato di fatto (l'attuale, soffocante, spietato anonimato della moderna società americana), la cui irrazionalità è percepita, dolorosamente subita, più che capita e dunque giudicata. In tal senso, la sua lingua è altamente passiva e imitativa: costeggia la superficie di questa realtà (o irrealtà), ne ripete il suono, ne scopre, attraverso un'ironia pungente e minuziosa, i tratti assurdi, ma senza mai, tragicamente, scomporre il proprio tessuto, la grana delicata e fine, la propria ossessa e patetica mania, proteggendosi con successo (almeno fino a *Seymour, an Introduction*) dietro questa nervatura sensibile e labirintica di *tics*, di gerghi, di manierismi.

Anche Nick Adams, che pure è il personaggio più vicino ad Holden, ha di fronte a sé un margine già ridotto, ma certo ancora più vasto e disponibile di Holden, se è vero che il Nick-Hemingway, a onta di tutto, andrà in giro per il mondo, sia pure per tornare lo stesso di prima, con la stessa desolazione, la stessa nuda tristezza di fronte alla morte, alla 'fine di qualcosa'. Per questa via, le differenze sarebbero troppo numerose e infine ovvie: quello che si voleva dire è che in Holden v'è, continuamente presente, la minaccia di una distruzione di sé come personaggio e una propria trasformazione in portavoce lirico e ironico di una più vasta, stanca e matura e quindi adulta protesta: la mimesi stilistica di Salinger, il suo sapiente calarsi e identificarsi con la loquela o meglio il gergo del suo giovane protagonista non deve trarre in inganno: l'abilità stessa di que-

sta identificazione, il suo carattere assoluto, tradiscono proprio una volontà di apologo, quasi che Salinger si servisse di questo magnifico dono di auscultazione fedele e attenta del linguaggio di Holden per trasmettere attraverso di essa il senso di un più anarchico, irrazionale rifiuto, in blocco, di un mondo di valori. Dietro il volto di Holden, insomma, s'indovina, s'intravede sempre, in controluce, quello dell'autore, la sua intenzione persuasiva e simbolica, la sua rivolta; che non è più affidata alla azione, ai gesti, alle scelte quotidiane ed esistenziali di Holden (in realtà, non ne opera alcuna), quanto piuttosto alla sua lingua, alla sua parlata privata e inventiva entro il corpo, il tessuto stesso dello *slang*-gergo degli adolescenti d'America (persino il suo *déréglement* espressivo, come ha mostrato Costello,³ non modifica la struttura lessicale, ma solo, il tono, lo *stress*, la coloritura complessiva che esso assume sulle sue labbra). La stessa scelta degli aspetti più triti, più colloquiali del gergo quotidiano americano mostra quanto Holden sia, all'interno stesso della sua organizzazione espressiva, succube di quel mondo di *phonies* e di *morons* che tanto odia: e la sua privata anarchia linguistica è più esattamente un'istrionica, patetica difesa contro un fondo tenero, una sensibilità indifesa e desolata, che costantemente minaccia di ricacciarlo, come di fatto lo ricaccia, in quel mondo. Ed è per questo, per questa identificazione lirico-autobiografica (d'una autobiografia, naturalmente, letteraria) che la ricerca di Holden non è tale e non approda a nulla, perché già scontata nell'immagine che di essa ha lo scrittore: e dunque, « per la contraddizione che nol consente », la verità, la protesta, il messaggio di Salinger sono puramente stilistici, ma è tanto drastico l'accento posto su questa intensità espressiva, su questa verità fonica, che lo stile si trasforma in qualcosa d'assoluto e di ossesso, di mistico e di potenzialmente religioso.

Una spia di tutto ciò è lo stesso intreccio: in realtà, le azioni di Holden, i fatti, diciamo così, che gli accadono sono

3. Cfr. « The language of *The Catcher in the Rye* », in GRUNWALD, *cit.*, pp. 259-276.

davvero pochi, ma in essi è sempre visibile una simbolica staticità, un intento da parabola: la lingua, coi suoi nessi ripetitivi, coi suoi notissimi intercalari, con le sue tipiche sottolineature (« It killed me. I mean it quite killed me » e così via) accentua il senso di questo girare non solo fisicamente (entro pochi blocchi intorno al Central Park o al massimo giù fino al Village), ma simbolicamente in uno spazio ristretto. Perché, è davvero singolare notare quanto questi intercalari, queste espressioni ripetute o semplicemente sottolineate ed enfaticizzate dal tono della voce, diano l'impressione di qualcuno che, operando quasi in un vuoto pneumatico, cerchi di conferire un'autenticità, e una realtà *tout court*, a quello che dice e all'esperienza che comunica al lettore e ciò faccia con la stessa commovente intensità con cui si fa uno scongiuro o una preghiera, appunto ripetendo e sottolineando, persuadendo emotivamente, aggirandosi in un cerchio chiuso, prigioniero della propria paura e della propria insicurezza.

Non solo: persino il costringere l'azione entro lo spazio di pochi giorni, secondo una procedura, parrebbe, da *tranche de vie* (nonostante le dichiarazioni in contrario di Holden ad apertura di romanzo) contribuisce a confermare l'impressione non del movimento, ma quasi di una circolare staticità, una sorta di irrequieta e nervosa quiete. E la ragione di tutto ciò giace, credo, nella volontà di Salinger di proporci l'immobile atemporalità dell'infanzia come l'unico sostituto e antidoto allo « squalor » e alla povertà del mondo degli adulti e, infine, del mondo in generale.

Si prenda quel brano in cui Holden pensa a sua sorella Phoebe che va a visitare il museo così come aveva fatto lui da bambino, da « little tiny kid » e riflettendo sul tempo che sarebbe passato e allo stesso, diverso modo con cui Phoebe avrebbe guardato a quelle medesime cose, si sente stranamente stanco e triste, ché, in verità, vorrebbe, questo tempo, poterlo fermare, impedire che passi e che tutto ciò accada:

Certain things should stay the way they are. You ought to be able to stick them in one of those big glass cases and just leave

them alone. I know that's impossible, but it's too bad anyway... (p. 128).⁴

Il mondo che egli immagina, l'unica felicità che egli sa desiderare, è, tipicamente, pateticamente, un mondo protetto in una bacheca di vetro, come quelle che proteggono gli uccelli, i cervi del museo, ché per lui, il fascino di quel luogo, sta appunto nel fatto che lì « everything always stayed right where it was », suggerendo, come gli uccelli dipinti su una parete, un'apparenza di moto nell'immobilità, un perpetuo, fisso ed eterno desiderio senza fine di fuggire a sud, una commovente ma irrealistica illusione di libertà, di primaverile calore:

The birds nearest you were all stuffed and hung up in wires, and the ones in back were just painted on the wall, but they all looked like they were really flying south, and if you bent your head down and sort of looked at them upside down, they looked in an even bigger hurry to fly south (p. 127).

La stessa immagine centrale del libro, l'equivoco linguistico in cui cade Holden, quando storpiata la canzone raccolta da un bambino che fischiava per strada fra i suoi genitori e che ora cita a Phoebe per finalmente chiarire cosa vuol fare nella vita, non sottolinea forse lo stesso desiderio di immobilità, di atemporalità, in questo voler impedire ai bambini di precipitare giù dallo strapiombo, agguantandoli a tempo per tenerli sospesi nel loro mondo d'infanzia, al di qua del tempo, nel loro ignaro e innocente paradiso, perché non crescano, perché il gioco non si trasformi in tragedia?

She was right, though. It is 'If a body meet a body coming through the rye'. I didn't know it then, though.

I thought it was 'If a body catch a body', I said. Anyway, I keep picturing all these little kids playing some game in this big field

4. Cfr. *The Catcher in the Rye*, Penguin Books, 1963. Tutte le citazioni seguenti sono tratte da questa edizione.

of rye and all. Thousand of little kids, and nobody's around — nobody big, I mean — except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff—I mean if they're running and they don't look where they're going I have to come out from somewhere and *catch* them. That's all I'll do all day. I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be. I know it's crazy (pp. 179-180).

È a questo punto, anche, che l'identificazione fra personaggio e autore, fra Holden e Salinger, diventa, mi sembra, palmare: qui non è più l'adolescente sensibile e tenero, e così indifeso nella sua tenerezza, a parlare (l'adolescente che, messo di fronte alla brutalità della vita, messo di fronte al portiere dell'albergo e alla prostituta scoppia in un pianto irrefrenabile e solo immagina un impossibile, tutto teatrale e inventato delitto), ma è proprio e solo l'uomo e lo scrittore Salinger, il suo desiderio, la sua stanchezza d'adulto che sogna un mondo d'innocenza smarrito e forse irrazionalmente recuperabile per mezzo di questo fallace 'catching in the rye', per mezzo di questa immagine persino filologicamente costruita sul niente, su un equivoco, un tradimento volontario della memoria.

Ed è del resto quello stesso occhio che, disgustato e smagato, scopre attraverso la finestra un mondo, anzi un sottomondo, di pervertiti e di lunatici, come quell'uomo e quella donna che si spruzzano acqua in faccia o il tipo vestito da donna che si ammira dinanzi allo specchio:

You'd be surprised what was going on the other side of the hotel. They didn't even bother to pull their shades down. I saw one guy, a grey-haired, very-distinguished-looking guy with only the shorts on, do something you wouldn't believe me if I told you. First he put his suitcase on the bed. Then he took out all these woman's clothes, and put them on. Real woman's clothes — silk stockings, high-heeled shoes, brassière, and one of those corsets with the straps hanging down and all. Then he put on this very tight black evening dress. I swear to God. Then he started walking up and down the room, taking these very small steps, the way a woman

does, and smoking a cigarette and looking at himself in the mirror (p. 65).

È tanto vasta questa miseria, questa desolante corruzione, che essa non risparmia nessuno e tronca sul nascere qualsiasi reale possibilità di evasione e di speranza: e in verità, il rifiuto di Holden è così totale, da essere per ciò stesso irrazionale e dunque essenzialmente lirico. Il non crescere mai, l'ignara immobilità dell'infanzia è il suo ideale: il semplice vivere, il semplice passare del tempo, guasta le cose, toglie loro ogni magia e incanto. Ecco perché Holden non può davvero decidere alcunché, né dunque rivoltarsi veramente contro alcunché: ogni suo atto è piuttosto un impulso, uno scatto, quasi un'improvvisa debolezza del cuore, come una rinuncia, destinati a non potersi mai concretizzare proprio, direi, per definizione. Quando parla con Sally e cerca invano di convincerla a venir via con lui e vivere avventurosamente alla giornata, loro due soli, Holden si sforza pateticamente di comunicare, di parlare con qualcuno: ma l'indifferenza, o meglio l'insofferenza e la dabbenaggine della ragazza sono tali che il suo desiderio immediatamente vien meno, il progetto si sgonfia e vanifica:

I said no, there wouldn't be marvellous places to go after I went to college and all. Open your ears. It'd be entirely different. We'd have to go downstairs in elevators with suitcases and stuff. We'd have to phone up everybody and tell 'em good-bye and send 'em postcards from hotels and all. And I'd be working in some office, making a lot of dough, and riding to work in cabs and Madison Avenue buses, and reading newspapers, and playing bridge all the time, and going to the movies and seeing a lot of stupid shorts and coming attractions and newsreels. Newsreels. Christ almighty. There's always a dumb horse race, and some dame breaking a bottle over a ship, and some chimpazee riding a goddam bicycle with pants on. It wouldn't be the same at all. You don't see what I mean at all (pp. 138-139).

È un pezzo stupendo, di straordinaria bravura nella caratterizzazione ironica e malinconica, per mezzo di un linguaggio

tanto vivo e felice nell'eccellente uso e inflessione dei *common-places* più famosi, ed è anche un momento altamente rappresentativo del mondo e della poetica di Salinger: è vero che, leggendo *The Catcher in the Rye*, spesso, e gioiosamente, si ride, tanto forte è la grazia del suo realismo linguistico,⁵ ma è vero anche che molto più spesso si sorride, perché Holden non ha, in sé, gaiezza alcuna e la sua variopinta loquela cela sempre un'insopprimibile malinconia, quasi un desiderio di pianto. È certo non vi è nulla di più assente dal romanzo che il dramma: non solo perché, come si è detto, ogni urto reale con la realtà viene sapientemente evitato (Holden-Salinger piuttosto si *ritrae* disgustato da essa), ma perché anche il pianto è più uno sfogo, un atto di rassegnazione, di scoramento e *despondency* che una commozione autentica. L'ironia dello scrittore, sempre vigile e presente a se stessa proprio perché deve continuamente sorreggere e frenare un fondo estremamente labile e persino sentimentalistico, non concede autentici abbandoni e dunque è piuttosto il patetico, una sorta di malinconica e istrionica grazia, la nota dominante del *Catcher* come di tutta l'arte di Salinger. E non poteva essere diversamente: proprio perché la sua ricerca, come quella di Holden, non è veramente tale, Salinger, come s'è detto, è per definizione uno stilista puro, e dunque un decadente. La sua attenzione è tutta rivolta alla lingua, come gergo privato e privata anarchia ed è in essa che la sua protesta, significativamente, è racchiusa, cioè non tanto in quello che Holden fa, ma soprattutto in quello che egli dice e nel suo modo di dirlo. L'identificazione mimetica non cancella l'impressione di un uso strumentale, da laboratorio, della realtà: e non è un caso che, dappertutto, nelle opere di Salinger si avverte un'atmosfera asfittica e rarefatta, come quella di una serra.

L'illusione di una regressione nel tempo che la mimesi linguistica crea è proprio la spia della tragica precarietà, della fragilità intima, della protesta di Salinger. E del resto, a ben

5. Cfr. il saggio di AGOSTINO LOMBARDO, «La narrativa di J. D. Salinger» in *Il Mondo*, 10 e 17 marzo 1964.

guardare, l'innocenza dei suoi ragazzi sembra piuttosto una strana, adulta, e smagata saggezza e non ha mai né slancio né tantomeno un pizzico di cattiveria (Fiedler ha ragione su questo punto),⁶ un che di troppo rigido e composto pur nell'indubbia, indimenticabile finezza con cui lo scrittore sa rappresentarci la terribile serietà di questo mondo d'infanzia.

Il suo decadentismo, in definitiva, risiede proprio in questo atteggiamento estremamente passivo e succube verso la realtà, cioè nell'intento mimetico e trascrittivo del magneto-fono, in questo ossesso amore per la sua auscultazione: confinata in essa la sua ribellione ha i colori di una anarchica e raffinatissima arcadia, l'estremo approdo di una tradizione ormai tanto ricca e matura da amare e scegliere per proprio orizzonte di realtà il ripiegamento nella forma. Non è un caso che l'unico senso che si possa attribuire al culto di Salinger per il buddismo Zen e per le filosofie orientali sia proprio quello di una rivolta generica, in nome dell'istinto e dell'intuizione, dell'antepredicatività, contro la ragione, che non è detto debba essere il razionalismo *phony* o della civiltà di massa, quanto contro la ragione in se stessa, se essa è l'esatto contrario dell'istinto, della percezione nebbiosa e panica del mondo, se ragione è coscienza, significati, ordine. È poi indicativo che anche questa propensione verso tali filosofie sia diventato ormai uno dei luoghi comuni più scontati e poveri di significato culturale, l'anonimo rivestimento di un generico e stanco spiritualismo: tanto è precario, ancora una volta, lo sforzo di Salinger di darsi una 'filosofia' o meglio un suo surrogato misticheggiante e nebuloso, che è davvero assurdo prendere per buoni i filosofemi che riempiono le sue opere, specie le ultime.

Esse sono semplici sovrastrutture, trite affabulazioni che cercano di camuffare un fondo semplicemente turbato, lirico e emotivo. Persino in questo Salinger è il portavoce di un generico misticismo, proprio a livello di consumo, di una società stanca e vuota, ed è anche per questo che egli sembra piuttosto con-

6. Cfr. « Up from adolescence », pp. 56-62, e « Against the Cult of the Child », p. 218 e *passim* in GRUNWALD, *cit.*

cludere che rinnovare una secolare vicenda culturale. Da questo punto di vista, Salinger non è molto lontano dai *beats*, dal loro indistinto scontento, dalla loro rivolta che è più semplicemente un moto di stanchezza.

Non è Holden che, in nome di Salinger probabilmente, ad un certo punto esclama:

Anyway, I'm sort of glad they've got the atomic bomb invented. If there's ever another war, I'm to sit right the hell on the top of it. I'll volunteer for it, I swear to God I will (p. 147)⁷

Qui è davvero lo *squalor* che parla attraverso la grazia del paradossale, è Salinger, la sua desolata disperazione, non Holden, né la sua giovanile istintività.

Che esista, inoltre, una scuola, quella del *New Yorker*, che possa, fino ad un certo punto, riprodurre uno stile, un taglio di racconto tanto *blasé* quanto sommamente anonimo e meccanico, non deve stupire: ciò spiega e semmai qualifica quel tanto d'appendice, di consenso a una moda, alle idolatrie di un pubblico, che costituiscono i momenti più anodini e infelici della narrativa di Salinger, specie in *Franny and Zooey*.

Ma *The Catcher in the Rye* è, nel complesso del suo lavoro, un momento di relativo equilibrio: le contraddizioni latenti della sua poetica sono invece assai evidenti nelle *Nine Stories*, anche se la nostra preferenza va a quest'ultimo libro piuttosto che al precedente romanzo (che tale, dopotutto, non è). Il mondo di questi racconti, dietro l'apparente levigatezza e splendida uniformità dello stile, è un mondo estremamente diviso e inquieto. In questo caso, è anche il genere della *short-story* che, a mio parere, contribuisce in maniera decisiva a dare questa impressione: è proprio, cioè, il suo taglio breve e compresso, dove la tragedia latente è suggerita, a volte data come un apriori della coscienza, piuttosto che svolta e drammaticamente motivata, a rafforzare il senso di un mondo tanto concluso e, per così dire, escluso che ogni gesto, anche il più grave, come il suicidio di Seymour, appare irrazionale, impulsivo e, al limite,

7. *The Catcher in the Rye*, ed. cit.

gratuito, cioè privo di significato, patetico, appunto, più che tragico. Un mondo fragile e indifeso, diviso fra amore e squalore: l'ironia, sottile, delicata, appena percettibile, sempre e ovunque, quasi come una semplice increspatura del tono generale, è il velo cautelante, la difesa smussante contro il tracollo e la piana dei sentimenti. Non pensieri, non ragioni, non dei perché giacciono al fondo di questi racconti: ma impulsi, ombre, irrazionale grazia e irrazionale desolazione, quel mondo di adulti e bambini che sembrano così irreconciliabilmente contrapposti, ma che, in effetti, sono così realmente vicini, così necessariamente complementari l'uno all'altro, fino talvolta ad incontrarsi in uno strano e paradossale, parrebbe, punto medio, per cui il bambino ha il silenzio, la riservatezza, un certo duro e severo pudore che sembra fin troppo adulto e i grandi hanno gli impulsi repressi, le ribellioni, le nostalgie, i cedimenti improvvisi e, in una parola, una vecchia innocenza di bambini.

Si pensi a Seymour, in *A perfect day for banana-fish*, in questo dolceamaro, perfettissimo fra tutti i racconti di Salinger, e al suo dialogo con Sybil, dove la fusione fra i due, la loro intesa in tanto riescono in quanto Seymour, per così dire, è retrocesso al livello della sua minuscola interlocutrice e quest'ultima pare istintivamente capire il giovane, nella sua misura, nella sua coerentissima logica, nella sicurezza con cui afferma di aver visto i pesci-banana, e dunque sta al gioco di Seymour.

E anche a *Uncle Wiggily in Connecticut* dove questo punto di contatto fra i due mondi, questa impressione che siano i risvolti di un'unica medaglia, è assai evidente nella figura della madre e della bambina Ramona, con il suo inesistente Jimmy che si trascina dappertutto e che, all'improvviso, fa morire, proprio nel momento in cui anche la madre, piangendo, svela a se stessa un soffocato rimpianto per l'uomo amato da ragazza e morto in combattimento, idealmente contrapposto all'attuale, piatto marito, il ragazzo della sua giovinezza felice e piena di grazia che usava chiamarla « poor Uncle Wiggily »:

Eloise went over to the light switch and flicked it off. But she stood for a long time in the doorway. Then, suddenly, she rushed, in

the dark, but too full of purpose to feel pain. She picked up Ramona's glasses and, holding them in both hands, pressed them against the cheek. Tears rolled down her face, wetting the lenses. « Poor uncle Wiggily », she said over and over again » (p. 31).⁸

La madre che voleva impedire alla figlia di continuare nel suo gioco innocente di crearsi inesistenti compagni, scopre in se stessa lo stesso scontento, la stessa illusione e tristezza della piccola Ramona.

O ancora in *Down at the dingby*, Boo-Boo (che, occorre ricordare, è sorella di Seymour e dunque una Glass) che cerca di capire il perché delle fughe immotivate e improvvise di suo figlio Lionel, e lo raggiunge giù alla darsena, sulla imbarcazione, e gioca con lui, si mimetizza con lui nella fantasia e nel linguaggio, finché Lionel scoppia in lacrime e nel pianto rivela la sua precoce protesta, il suo dolore di bimbo ferito nei propri affetti:

'Here'. Boo Boo tossed the package down to him. It landed squarely on his lap. He looked at it in his lap; picked it off, looked at it in his hand, and flicked it — sidarm — into the lake. He then immediately looked up at Boo Boo, his eyes filled not with defiance but tears. In another instant, his mouth was distorted into a horizontal figure-8, and he was crying mightily.

Boo Boo got to her feet, gingerly, like someone whose foot has gone to sleep in theatre, and lowered herself into the dingby. In a moment, she was in the stern, with the pilot on her lap, and she was rocking him and kissing the back of his neck and giving out certain information: 'Sailors don't cry, baby, Sailors never cry. Only when their ships go down. Or when they're shipwrecked, on rafts and all, with nothing to drink except...'

'Sandra ... told Mrs. Smell — that Daddy's a big ... sloppy ... kike' (p. 65).

Ma il racconto chiave per comprendere fino in fondo la poetica di Salinger è, senza dubbio, il tanto lodato *For Esmè*,

8. Cfr. *Nine Stories*, Signet Books, 1962. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione.

with love and squalor dove davvero, come ha fatto notare giustamente Agostino Lombardo,⁹ lo stesso titolo è così emblematico e riassuntivo del mondo dello scrittore. E tuttavia, a mio avviso, credo che non si apprezzerrebbe a sufficienza la qualità del risultato poetico qui raggiunto, se non si notasse con quanta sapienza Salinger abbia mantenuto un equilibrio difficile e abbia tratto luce di poesia da un intreccio che confina, al limite, col sentimentalismo del *feuilleton* e dell'appendice: per di più, è forse l'unica volta che un autentico sfondo storico è posto al centro della vicenda e, almeno in parte, ne condiziona da vicino la crisi, il *breakdown* rappresentato. Ma, ancora una volta, questa tragica esperienza di guerra, è piuttosto l'antefatto, lo sfondo della vicenda, che il suo nodo centrale: non per nulla, lo sforzo del narratore (che ha, evidentemente, una chiara nota autobiografica) è proprio quello di separare e opporre due mondi e due realtà spirituali profondamente antitetici ed estranei l'uno all'altro. Quello di Esmè, un mondo nutrito d'amore, di umana gentilezza e calore e quello assurdo, inspiegabile e quasi patologico della seconda guerra mondiale, tanto diversi da parere inconciliabili, eppure stranamente vicini e interdipendenti proprio nella loro opposizione, nella loro fragilità. Il senso generale d'insicurezza che il racconto trasmette, la sensibilità nuda e indifesa, il senso di scoramento e d'abbandono che caratterizzano la figura del narratore sono così scoperti e irrazionali da richiedere necessariamente, pur nell'estrema delicatezza e leggerezza, sempre protette dall'ironia, dell'accenno, una soluzione epifanica, da rivelazione religiosa.

Non diversamente da Franny, che guarda il soffitto e mormora inarticolate parole di preghiera risoltrici e catartiche, anche il protagonista di *For Esmè, with love and squalor*, dopo che ha aperto il pacchetto con l'orologio inviatogli dalla sua giovane amica e letto la lettera, cade, « almost ecstatically », in un profondo sonno liberatore: è dunque una resa istintiva, un abbandono completo all'inconscio, quello che gli permette di recuperare la propria infranta integrità, un cedere le armi della

9. Cfr. art. cit.

ragione e accettare pienamente, fino in fondo, le radici prime della sua crisi, allentando ogni freno e accantonando qualsiasi residua volontà di giudizio e di razionale controllo. È, insomma, l'insegnamento dei saggi e dei poeti orientali quando propongono l'abbandono d'ogni pronunciamento erroneo, conformista e codificato, sull'esperienza, in quanto sviante, doloroso e impuro, e suggeriscono una immersione istintiva, antepredicativa, arazionale, in essa, una sorta di *epochè* esistenziale e visiva che sola, alla fine, permette di raggiungere la saggezza, la vera percezione della realtà, compenetrati e confusi con essa, scrostati d'ogni residua impurità, d'ogni parola inutile e profanatrice perché pur sempre oscurata dall'ombra del senso e dell'empiria.

Ecco perché l'innocenza idoleggiata da Salinger è più che tale e tradisce, invero, una tensione esistenziale e decadente: ché l'innocenza per lui, più ancora che il mondo dell'infanzia spensierato e fiducioso, è piuttosto qualcosa di assoluto e di atemporale, oggetto di un amore e di un rimpianto mistici e che, perciò, profondamente alterano la sua immagine e le conferiscono un tono di rassegnazione, di accorato desiderio e di stanchezza che, come tali, non le appartengono.

Non è un caso, poi, che questo racconto sia collocato al centro del libro: mi pare evidente, infatti, che, in ragione di quello che si è detto finora, *For Esmè, with love and squalor* segna un punto di passaggio e d'equilibrio, non tanto fra una fase e l'altra dell'esperienza narrativa dello scrittore, quanto fra due aspetti, complementari e compresenti sin dalle origini, della poetica di Salinger. L'aspetto religioso ed estetizzante prende ora il sopravvento nel suo interesse, ma è piuttosto la rivelazione e lo svolgimento ultimo e consequenziario di una disposizione verso la realtà già connaturata e, per così dire, ontologica. Inoltre, a me pare che questa collocazione al centro della raccolta sia intenzionale e volontaria, dia cioè l'impressione che Salinger abbia di sua scelta predisposto l'architettura del libro secondo una sequenza evolutiva più che cronologica, ideale ed esistenziale, discretamente e prudentemente tracciando agli occhi del lettore una sorta di guida implicita, le tappe di un sog-

gettivo pellegrinaggio verso la verità e l'illuminazione, quasi il diagramma della storia di un'anima soggiacente e unificante le varie situazioni rappresentate.

Infatti, subito dopo questo racconto, appare lo stanco e 'squallido' spaccato di vita adulta che è *Pretty mouth and green my eyes* (la cosa più debole e meno partecipata, non a caso, di tutte le *Nine Stories*) e infine due racconti centrali dell'ultimo periodo di Salinger, cioè il lungo, chiaramente simbolico, *De Daumier-Smith blue period* e *Teddy* che è davvero, come è stato detto, un sermone, un apologo sulla vita santa e il piccolo ragazzo disarmato e innocente è ora solamente un 'seer', un veggente.

Il proverbio Zen che è posto a epigrafe del libro (« We know the sound of two hands clapping. But what is the sound of one hand clapping? ») è la spia del sentimento, del tono generale delle *Nine Stories* e dell'arte di Salinger, un suo significativo emblema: una domanda tanto suggestiva quanto assurda e alogica, il cui unico senso è in questo implicito invito all'alogico e al precategoryale, per una percezione più raffinata, suggestiva e sensibile di ciò che giace al di qua del reale e semplicemente *non è*. Come giustamente hanno notato Gwynn e Blotner nel loro studio su di lui,¹⁰ l'unica risposta che Salinger potrebbe essere costretto a darsi un giorno è quella ovvia e semplicistica, ma in fondo l'unica, di Zooey quando quest'ultimo osserva che « the other hand is the one that makes the clapping sound » e che è perfettamente sciocco voler tenere una delle mani legate sul di dietro.

Il proposito di iniziare una saga ad ampio respiro, a struttura a tutt'oggi ancora intenzionalmente aperta e imprevedibile, avente per centro una famiglia della media borghesia nuovaiorchese, quella dei Glass, tutti artisti e bambini prodigio, per definizione diversi, originali, più *cute*, adorabili e intelligenti di tutti gli altri esseri umani, rappresenta, certo, lo sforzo maggiore intrapreso da Salinger per uscire da questo *impasse* critico,

10. Cfr. GRUNWALD, *op. cit.*, pp. 102 e segg.

di cui egli ha per primo coscienza. Anzi la scelta dichiarata di un *alter ego* nella figura dello scrittore e mentore della famiglia, biografo del suo idolo Seymour, Buddy Glass, è il segno di quanto direttamente, autobiograficamente e intenzionalmente Salinger sia coinvolto nell'atto del narrare, accettando in pieno, a questo modo, il pericolo di scomparire del tutto, come egli stesso ha confessato nel risvolto di copertina di *Franny and Zooey*, con i suoi manierismi e coi suoi metodi, cioè il pericolo di un esaurimento totale della propria esperienza narrativa.

Ma qui l'impegno di Salinger, per quanto inefficace sul piano dei risultati artistici, si fa, credo, degno della più seria attenzione e più ancora che a *Raise High the Roof Beam, Carpenters*, che è tutto sommato un racconto alla vecchia maniera, ricco di tutta l'abilità narrativa, l'estro e la vivacità ritrattistica che gli conosciamo, ma proprio per questo più una semplice appendice che una prova di rottura, pensiamo al tanto discusso *Seymour, an Introduction*: non è davvero il caso di sottolineare ancora una volta quanto infelice ed esteticamente fallito esso sia, tanto facile e ovvio appare un simile giudizio. In realtà, questo racconto lungo acquista tutta la sua importanza e il suo interesse critico solo se lo si guarda come una *summa* generale, una verifica totale, di tutto il mondo e di tutta la poetica di Salinger, un'opera che conclude e porta alle estreme, radicali conseguenze tutta la sua visione della realtà e per la prima volta pone in discussione, baroccamente contorce, confonde e offusca deliberatamente l'unica, autentica difesa dello scrittore: cioè la sua lingua, questo strumento perfetto di impassibile e ironico controllo delle proprie idiosincrasie e debolezze. Ma, così facendo, suggerisce a mio avviso la possibilità di una svolta assoluta o di un silenzio assoluto, un totale rinnovamento o una negazione altrettanto drastica e necessaria. Dopo *Seymour* Salinger non ha, credo, ulteriori possibilità d'evasioni: e questo, almeno, è un punto fermo, una sicura conquista. Il suo stile s'è fatto consapevolmente tanto contorto, manierato e alessandrino da rendere impossibile ogni suo ulteriore, funzionale uso, ogni sua organica necessità: tradisce, per la prima volta dram-

maticamente, la consapevolezza dello scrittore di giocare ormai a carte scoperte, senza garanzie né difesa alcuna, se non (mi si passi l'espressione) un decadentistico, compiaciuto ma arido acciambellamento su se stesso.

E, anche contenutisticamente, *Seymour* è un ricapitolo dei temi più cari all'autore, un loro recupero e una loro verifica ma da un più immediato, *committed*, punto di vista: primo fra tutti, naturalmente, il mito dell'infanzia, e poi il culto della saggezza conquistata attraverso una bontà naturale e come disarmata, un atteggiamento arrendevole, anticonformista e innamorato verso la realtà, anche la più sordida e squallida. La *Fat Lady*, questo simbolo della prosa quotidiana e di quanto di più trito e tedioso v'è nel grigiore d'ogni giorno (di cui Zooey parla a Franny, ma che ricorre dappertutto nelle storie della famiglia Glass), diventa, ora, non oggetto di rifiuto e di ironia, ma è identificata con Cristo ed è come se una nebbia di sconfortato e mistico amore calasse su tutte le cose, un atto di rassegnazione e di resa finale di fronte alla realtà: è solo illusorio credere che il trapasso insensibile operato da Salinger dal rifiuto all'accettazione possa essere considerato una modificazione positiva e realistica del suo irrazionalismo che s'è, al contrario, definitivamente accentuato, persino nei suoi vezzi e nelle sue civetterie stilistiche ed espressive.

Adesso, sappiamo anche che quella regressione atemporale all'infanzia, quel non essere sostanzialmente usciti da essa né volerne uscire, non è solo di Phoebe che gira sulla giostra, o di suo fratello che sta lì incantato a guardarla, felice e smemorato, ma dell'adulto Seymour-Buddy-Salinger (cioè di Salinger che chiaramente, persino con civetteria e compiacimento, si identifica con Buddy mentre quest'ultimo si identifica con Seymour, il fratello idoleggiato, il suo specchio e la sua bandiera, la sua 'ombra di Banco'). Non è questa, forse, la risposta di Seymour, quando, a suo padre che gli chiede se si ricorda di quella volta in cui, da bambino, un certo Joe Jackson gli fece fare un giro in bicicletta sul palcoscenico, dice non essere mai veramente disceso da essa?

At length, when the conversation — in my view, at least — was going straight to hell, he got up abruptly and went over to look at a photograph of himself and Bessie that had been newly tacked up on the wall. He glowered at it for a full minute, or more, then turned around, with a brusqueness no one in the family would have found unusual, and asked Seymour if he remembered the time Joe Jakson had given him, Seymour, a ride on the handle bars of his bicycle, all over the stage, around and around. Seymour, sitting in an old corduroy armchair across the room, a cigarette going, wearing a blue shirt, gray slacks, moccasins with the counters broken down, a shaving cut on the side of his face that I could see, replied gravely and at once, and in the special way he answered questions from Les — as if they were the questions, above all others, he preferred to be asked in his life. He said he wasn't sure he had ever got off Joe Jakson's beautiful bicycle. And aside its enormous sentimental value to my father personally, this answer, in a great many ways, was true, true, true (pp. 173-174).¹¹

Tanto simbolico è per Buddy questo episodio, che il consenso, la sua identificazione con esso, sono immediati: da quella bicicletta anche lui non è ancora, forse, disceso, succube com'è del mito del fratello morto, per questo l'episodio gli pare vero « in a great many ways ».

Ancora una volta, inoltre, il momento simbolico del libro, l'attimo della rivelazione mistica, avviene attraverso la memoria, l'affiorare improvviso, nel ricordo e nella confusione del presente, di un giorno, anzi di un momento del giorno, quando esso sta appena morendo e non è ancora sera, ma le luci sono appena accese, quella parte della giornata quando il tempo sembra sospeso e immobile, le cose paiono più pronte a tradire un segreto e tutto, nella penombra lieve, vibra di una vita strana, densa di presagi e rivelazioni. Siamo ancora a New York, sul Riverside, protagonisti sono sempre dei ragazzi che giocano, Buddy e un suo amico, e poi Seymour che appare fra ombra e luce come un essere irreali, come pura voce:

11. Cfr. *Seymour, an Introduction*, (include anche *Raise High*, ecc.), London, Heinemann, 1963. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione.

One late afternoon, at that faintly soupy quarter of an hour in New York when the street lights have just been turned on and the parking lights of the cars are just getting turned on — some on, some still off — I was playing curb marbles with a boy named Ira Yankauer, on the farther side of the side street just opposite the canvas canopy of our apartment house. I was eight. I was using Seymour's technique, or trying to — his side flick, his way of widely curving his marble at the other guy's — and I was losing steadily. Steadily but painlessly. For it was the time of the day when New York City boys are much like Tiffin, Ohio, boys who hear a distant train whistle just as the cow is being driven into the barn. At that magic quarter hour, if you lose marbles, you lose just marbles. Ira, too, I think was properly time suspended, and if so, all he would have been winning was marbles. Out of this quietness, and entirely in key with it, Seymour called to me. It came as a pleasant shock that there was a third person in the universe, and to this feeling was added the justness of its being Seymour. I turned around, totally, and I suspect Ira must have, too. The bulby bright lights had just gone on under the canopy of our house. Seymour was standing on the curb edge before it, facing us, balanced on his arches, his hands in the slash pockets of his sheep-lined coat. With the canopy lights behind him, his face was shadowed, dimmed out. He was ten. From the way he was balanced on the curb edge, from the position of his hands, from — well, the quantity x itself, I knew as well as I know now that he was immensely conscious himself of the magic hour of the day. 'Could ou try not aiming so much?' he asked me, still standing there. 'If you hit him when you aim, it'll just be luck'. He was speaking, communicating, and yet not breaking the spell. I then broke it. Quite deliberately (pp. 234-236).

L'atto d'infrangere l'incanto, comporta, dunque, un senso di colpa e di rimorso, la perdita d'ogni possibile gioia: questo momento, e l'idillio che suggerisce e descrive, sono però fragili e precari, incapsulati come sono nel labirinto, quasi nell'affanno insensato della ricerca. E' una breve pausa della memoria, un brano di felicità perduta e, per giunta, nel suo messaggio rivelatore, potenzialmente tradita. Dopo e prima di esso, è il disordine, il *pastiche*, la nota dominante, una intenzionale irrazionalità: la stessa ironia, il piglio caustico e istrionico, l'abile ma-

nicrismo, non riescono più a celare questo senso generale di stanchezza e di confusione.

E non per nulla la vera, simbolica immagine del libro è quell'« unpretentious bouquet of very early-blooming parentheses », non per nulla, di Seymour, quello che soprattutto resta nel ricordo sono i suoi occhi, la parte meno fisica, più spirituale e 'visiva' del suo corpo: immagini così pregnanti e significative da riassumere emblematicamente, in ultima analisi, il senso dell'attanagliante contraddizione attuale di Salinger, tanto opposte e antitetiche esse appaiono nel loro implicito messaggio. La « visione » o il caos, la limpida e composta percezione che ha raggiunto l'intima saggezza delle cose, e il balbettio, il farneticare senza senso, senza liberazione e come paranoico della disintegrazione mentale e stilistica, l'idillio sospeso o il disordine dichiarato e l'alessandrinismo formale.

Tanto è oggi Salinger cosciente dell'approdo finale, del vicolo cieco in cui s'è imbattuta la sua ricerca che, di fatto, il libro è dedicato, con un appello quasi baudelairiano, a quell'ultimo, superstite « amateur », non più al vasto pubblico degli adolescenti d'America, di cui era stato finora il portavoce e la bandiera, né tanto meno a quello più anonimo e *middle-brow* che aveva adulato con tutte le suggestioni di uno spiritualismo, di una sensibilità un po' facile e ovvia.

Per la prima volta, cioè, il lettore di *Seymour, an Introduction* ha l'impressione di trovarsi dinanzi ad una solitudine, e ad una disperazione, reali e per ciò stesso drammatiche, la solitudine cosciente, scelta, di chi non ha scampo e può solo, in tutta sincerità, dal fondo della sua alienazione, tirar fuori e offrire un 'bouquet di parentesi', un labirintico smarrimento.

VITO AMORUSO