

## LA NARRATIVA DI JOHN UPDIKE

In una raccolta di saggi sulla condizione del romanzo americano contemporaneo<sup>1</sup> Nona Balakian sostiene che il declino dell'arte narrativa negli Stati Uniti — lungi dall'essere un dato acquisito — si riduce a un'illazione gratuita, determinata da ragioni estrinseche alla maturità intellettuale ed estetica. Dopo tutto quello che, in questi anni, si è scritto in America e in Europa sulla « crisi » che il romanzo americano attraversa, l'asserzione suona, se non altro, strana, e ci costringe ad analizzarla con la massima attenzione. Secondo la Balakian, i maggiori scrittori della nuova generazione (quelli che hanno iniziato l'attività letteraria dopo il secondo conflitto mondiale) avrebbero contribuito all'ulteriore sviluppo del romanzo e del racconto americano,<sup>2</sup> imprimendo alla narrativa una nuova direzione.<sup>3</sup> Quale sia questa nuova direzione, la studiosa non sembra in grado di indicare; e, pur affermando che il corso della letteratura americana continua a mutare, dichiara con candore, che è molto difficile, se non impossibile, inquadrarlo « in una luce sistematica ».<sup>4</sup> La Balakian si mostra convinta che il linguaggio dei giovani narratori non presenti debolezze tali da poterne inficiare la validità estetica; ma ritiene che l'apparente decadenza debba attribuirsi all'indifferenza, se non addirittura all'ostilità, con cui la critica statunitense ha accolto e continua ad accogliere gli esperimenti dei romanzieri che s'affacciano alla ribalta letteraria. Oscurati dalla fama che circonda ancora Hemingway e Faulkner — malgrado l'immatura scomparsa —, i giovani, a

1. *The Creative Present: Notes on Contemporary American Fiction*, a cura di NONA BALAKIAN e CHARLES SIMMONS, New York, Doubleday & Co., 1963.

2. *Ibid.*, p. VII.

3. *Ibid.*, p. X.

4. *Ibid.*, p. X.



suo dire, si troverebbero nell'impossibilità di emergere alla luce, di imporsi all'attenzione dei lettori e dei critici, anche perché nessun intellettuale autorevole ha cercato di fare per loro quello che Malcolm Cowley ha fatto per i narratori della generazione precedente.<sup>5</sup>

La diagnosi, per essere sincera, non suona molto convincente, specie perché i motivi sui quali la Balakian insiste non riguardano tanto la struttura interiore del linguaggio, quanto le reazioni che quel linguaggio ha determinato nell'atmosfera letteraria degli ultimi anni. Questo non significa che l'attuale narrativa debba essere respinta « in blocco », ché tutti, o quasi, hanno riconosciuto la statura artistica di personalità quali J. D. Salinger,<sup>6</sup> Carson McCullers,<sup>7</sup> Saul Bellow<sup>8</sup> e Bernard Malamud,<sup>9</sup> ma solo chiarire che la grande tradizione americana — quella che unisce Hawthorne a Faulkner — appare come svitalizzata, in quanto, solo in casi sporadici, il romanziere riesce a stabilire un rapporto commosso e partecipe con la realtà. Alla rielaborazione fantastica ha fatto luogo quella intellettuale e letteraria, e l'ispirazione genuina appare come deformata, ha suggerito A. Lombardo, da « un atteggiamento che alla realtà contrappone l'astrazione, alla drammaticità e alla forza dei sentimenti la più squallida e gelida aridità ».<sup>10</sup> La frattura venutasi a creare fra letteratura e società, mentre ha contribuito a svuotare il roman-

5. *Ibid.*, p. X.

6. Si consulti WARREN FRENCH, *J. D. Salinger*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1963; nonché F. L. GWYNN e J. L. BLOTNER, *The Fiction of J. D. Salinger*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1958.

7. Si veda MARK SCHORER, « McCullers and Capote: Basic Patterns », in *The Creative Present*, cit., pp. 79-107.

8. Si legga PIERO SANAVIO, « Il romanzo di Saul Bellow », in *Studi Americani*, N. 2, Roma, 1956; e Robert Gorham Davis, « The American Individualist Tradition: Bellow and Styron », in *The Creative Present*, cit., pp. 109-41.

9. Fra gli studi più recenti sono quelli di LETIZIA CIOTTI MÜLLER, « L'arte di Bernard Malamud », in *Studi Americani*, N. 7, Roma, 1961, pp. 261-97; e GRANVILLE HICKS, « Generations of the Fifties: Malamud, Gold, and Updike », in *The Creative Present*, cit., pp. 213-37.

10. « La crisi del romanzo », in *Realismo e Simbolismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1957, p. 193.



zo del contenuto sentimentale e intellettuale, ha indotto gli scrittori a ricercare nuove fonti di ispirazione, e ad abbandonarsi a un linguaggio sperimentale e sofisticato, che sovente si riduce a un esercizio tecnico-formalistico, fine a se stesso. L'intellettuale americano ha la sensazione di vivere in una società disorganica, dominata da interessi economici, da una frenesia attivistica che non concede requie, da un apparente conformismo puritano, sotto cui però lievitano autentici fermenti spirituali. L'esperienza gli ha insegnato che la protesta sociale lascia il tempo che trova: e, allora, tenta di evadere, o ricorrendo, come i *beats*, all'orgasmo, o rievocando antiche memorie. In ambo i casi si verifica un ripiegamento dell'artista su se stesso, per cui, le esperienze narrate rientrano, quasi sempre, nell'ambito dell'autobiografia; e, sebbene egli tenti di elevarle a simbolo universale della condizione umana, molto di rado riesce nell'intento. Di qui l'assoluta necessità di praticare una scrittura il più possibile obbiettiva, di attuare un compiuto distacco estetico, di imprimere al linguaggio una tonalità, una cadenza e una forma che ne controllino i materiali.<sup>11</sup> I risultati non sono sempre felici, poiché, così facendo, il narratore corre il rischio di ingolfarsi in una serie di acrobatici preziosismi, che, a nulla servono, se non a rendere l'espressione astratta e artificiosa. In tal modo, ha osservato M. Bulgheroni, « il romanzo non è più una rappresentazione oggettiva che suppone la solida esistenza di una società, ma una costruzione soggettiva in cui tutto, tranne la soggettiva presenza dell'artista nella propria opera, è messo in discussione. Se rappresenta, è come se illuminasse di luce obliqua la scena della vita: non arriva mai a investirla di un fascio di luce diretta ».<sup>12</sup>

La situazione che si è tentato di delineare si riflette, almeno in parte, nei primi romanzi — *The Poorhouse Fair*<sup>13</sup> e *Rabbit, Run*<sup>14</sup> — di un giovane scrittore, John Updike, che,

11. Cfr. *The Creative Present*, cit., p. XI.

12. *Il nuovo romanzo americano 1945-1959*, Milano, Schwarz Editore, 1960, p. 18.

13. New York, Knopf, 1959.

14. New York, Knopf, 1960.



negli ultimi tempi, si è imposto, con una qualche autorità, negli ambienti letterari americani. Formatosi alla scuola del *New Yorker*, dapprima Updike si è uniformato ai canoni programmatici del periodico, ma, in seguito, ha abbandonato la scrittura preziosa e mistificata, per dar vita a un linguaggio consapevole e originale. Il *New Yorker*, ha notato William Barrett, « esprime ancora una verità sulla vita americana nei suoi racconti, simili a cammei, i cui personaggi guadagnano abbastanza dollari da vivere senza preoccupazioni, ma muoiono di anemia emotiva, nelle sue istantanee del nichilismo di una borghesia annoiata che combatte l'incerta battaglia dei *cocktails* e dei divorzi, senza nulla alle spalle che le fragili memorie del passato familiare... ». <sup>15</sup> Sulle orme del *New Yorker*, Updike ha iniziato l'attività letteraria cercando l'ispirazione nel mondo circostante, nonché nelle reminiscenze di antiche emozioni e sentimenti, ma la fragilità degli spunti non gli ha consentito, in un primo tempo, di costruire quell'organica impalcatura, senza cui il romanzo è destinato a crollare. A differenza di altri scrittori, quali Irwin Shaw <sup>16</sup> e James Baldwin, <sup>17</sup> che seguendo l'esempio di Henry James, tendono ad ambientare le vicende fuori degli Stati Uniti, Updike non si lascia allettare dal « tema internazionale ». Egli preferisce fissare l'attenzione sull'esistenza dell'uomo quale si svolge in America, per offrircene un'immagine che, ispirandosi alla realtà esteriore, ne riveli altresì l'interiore verità. Il suo linguaggio tende, quindi, al realismo, nel senso che la sua fantasia si accende a contatto con gli eventi quotidiani, ma il suo realismo non assume mai il tono violento della polemica sociale. L'intento precipuo non è mettere sotto accusa le istituzioni americane, come causa prima del deperimento morale della società, ma piuttosto chiarire la natura del rapporto esistente fra l'indi-

15. *Il nuovo romanzo americano etc., cit.*, p. 157.

16. Cfr. P. DE LOGU, « Due settimane in un'altra città », in *Il Tempo* di Roma, 7 giugno 1962.

17. Si veda: M. PRAZ, « Realismo e cinismo », in *Il Tempo* di Roma, 11 Dic. 1962; P. DE LOGU, « Il pessimismo di James Baldwin », in *Il Giornale di Sicilia*, 17 Nov. 1962; HARVEY BREIT, « James Baldwin and Two Footnotes », in *The Creative Present, cit.*, pp. 1-23.



viduo che affronta la vita con un bagaglio di ottimistiche illusioni e la realtà che sembra assumersi il compito di distruggerle.

La sua visione del mondo è condizionata da quel profondo pessimismo da cui sono tormentati molti intellettuali di qua e di là dall'oceano: questo spiega perché quasi tutti i suoi eroi siano degli « sconfitti », delle creature che hanno sperato di realizzare i sogni della fanciullezza, ma che debbono constatare quanto sia difficile, se non impossibile, inserirsi nell'ingranaggio della comunità. È questo il caso del direttore dell'ospizio dei poveri, protagonista di *The Poorhouse Fair*; di Rabbit, il personaggio principale di *Rabbit, Run* che, malgrado le sue buone intenzioni, non riesce ad adattarsi all'insulsa, desolante esistenza che è costretto a condurre; nonché di molte figure umane dei racconti, dove, sopra ogni altro, predomina il senso della incomunicabilità, ossia della vanità degli sforzi, da parte dell'individuo, per stabilire un rapporto di reciproca comprensione. La alienazione, che tanta fortuna ha incontrato nella letteratura anglosassone fin dal periodo vittoriano, costituisce, in effetti, il sentimento ispiratore di *The Poorhouse Fair*, di *Rabbit, Run*, e di molti racconti. Aggiungendo a questo motivo costante la ricerca del significato della vita e il senso di delusione che aumenta con il procedere degli anni, il quadro degli interessi, e, quindi, della narrativa di Updike risulta pressoché completo.

L'occasione per *The Poorhouse Fair* gli fu offerta da un improvviso ritorno a Shillington, sua città natale, dopo qualche anno di assenza: « Giunsi a casa, in Pennsylvania », confessò lo scrittore, « nel Marzo del 1957, dopo aver completato un romanzo di seicento pagine, che avevo per l'appunto deciso di non riscrivere, ma di accantonare come pratica acquisita... Alla fine della strada dove avevo vissuto a Shillington, si ergeva, un tempo, un enorme ospizio con la terra coltivata, i porcili, etc., che stavano demolendo, per far posto a un lotto di casette. A un tratto sentii il desiderio di commemorarne la scomparsa, scrivendo un libro sull'America che stava cambiando. Durante la adolescenza avevo vissuto con due nonni, per cui non mi spaventava scrivere di gente anziana... Lo composi a Ipswich in



tre mesi estivi; e lo riscrissi in tre mesi invernali... Intendevo esprimere almeno una parte delle sensazioni che provavo di fronte alle condizioni dell'America nel 1957. Volevo personificare, e, in un certo senso purgare, alcune mie emozioni personali. Aspiravo a erigere, indirettamente, un monumento a mio nonno che, nei panni di Hook, desideravo trattare con una tenerezza che non avevo mai dimostrato al mio vecchio. Era mia intenzione scrivere bene, in un modo in cui non avevo mai scritto prima, dominando la sintassi e la punteggiatura, e senza lasciarmi prendere la mano. Mi provavo a scrivere un primo romanzo che sarebbe servito... come base per i successivi».<sup>18</sup>

Malgrado la serietà dei propositi, *The Poorhouse Fair* — che ottenne dal *National Institute of Arts and Literature* il « Premio Rosenthal » —, non risulta, sotto il profilo estetico, soddisfacente, sia per l'esilità della trama, sia perché spesso si sente che Updike compie sforzi sovrumani per conferire la forma del romanzo a una vicenda che meglio si sarebbe adattata a quella del racconto. Il romanzo è imperniato sulla ribellione di un gruppo di vecchi in un ospizio contro un direttore che tenta di mettere ordine nel confuso squallore della loro esistenza al tramonto. Esso presenta una qualche analogia con *The Warden* di A. Trollope, opera che potrebbe anche avere influito su Updike per la scelta del soggetto; ma, mentre l'inglese con la sua prosa modulata e ricca di sfumature, ha saputo offrirci pagine che, ancora oggi, conservano una poetica freschezza, l'americano, malgrado le acrobazie tecniche e stilistiche, non è riuscito né a trovare il giusto tono né a destare l'interesse del lettore. Il suo linguaggio si esaurisce in una sofisticata alchimia verbale che ha tutto l'aspetto del « riempitivo ». Lungi dal tener fede ai principi estetici enunciati, lo scrittore non esercita alcun controllo sui materiali, e s'affida a un linguaggio istintivo che, pur senza raggiungere le punte della prosa di Jack Kerouac ne rasenta l'andamento avventato e inconsulto. Si legga, per esempio, il brano in cui Updike descrive le sensazioni provate

18. JUDITH SREBNICK, « Another Noteworthy Beginning », in *Library Journal*, Vol. 84, n. 3, 1 Febbraio 1959, p. 499.



da Lucas nel gustare un sorso di liquore, che esemplifica, in modo assai chiaro, l'automatismo della sua scrittura pretenziosa e iperbolica:

Lucas worried off the cap, held in place by a new-fangled set of wires, and, keeping the bottle dressed in the paper bag, poured a bit of liquor into the cup Gregg held, enough to cover the bottom. Before taking a sip Gregg carefully swirled the cup, and like a flexible brass coin the half-inch of liquid swayed in the white cavity. Then with some delicacy of gesture he took his swig. As in the flavor of certain vegetables acres of bland rural landscape are contained, stone houses, fields, and grassy lanes, so this rasping hard taste flowered in Gregg's mouth into high brick bank walls, streets of pocked asphalt bleeding in summer heat, the blue glint on corrugated iron where it is not rusted orange, the sun multiplied down a row of parked cars, tangerines pyramided behind plate glass, manhole covers, filth in gutters, condoms discarded on windowsills, and unpainted doorways scratched with wobbly slogans like F. THE POPE.<sup>19</sup>

La caotica sequenza di immagini che s'avviluppano e s'accavallano senza alcuna connessione razionale documenta come, nel momento dell'atto creativo, Updike non sia in grado di imporre né ordine né disciplina a quanto gli suggerisce la fantasia. E quello riportato è solo uno dei tanti passi che si potrebbero citare per illustrare i risultati estetici conseguiti dallo scrittore nella prima fatica narrativa. Inoltre, sebbene Updike si preoccupi di non spostare mai l'azione dall'ospizio, s'avvertono continue interruzioni nel ritmo narrativo, perché il lettore è chiamato a concentrarsi su situazioni marginali, immesse nel racconto senza alcuno scopo specifico. La narrazione procede in maniera frammentaria, e questo dimostra che « non basta scrivere un certo numero di pagine per trasformare un bozzetto in romanzo, come non basta unire il ricordo di Proust e quello di Joyce per creare una forma originale ».<sup>20</sup>

19. *The Poorhouse Fair*, London, V. Gollancz, 1964, p. 103.

20. A. LOMBARDO, « Racconti americani », in *Il Mondo*, 29 Maggio 1962.



*The Poorhouse Fair*, però, non si conclude nella semplice cronaca di una giornata di festa in un istituto di carità: dietro la vicenda si profila il contrasto di opinioni che solleva una muraglia granitica fra i giovani intellettuali della moderna America, alieni dal credere che una mente suprema abbia creato l'universo, e gli uomini semplici della vecchia generazione, attaccati ancora alla religione tradizionale. Il conflitto è simboleggiato dal rapporto di mutua ostilità istituito fra Conner, il giovane direttore dell'istituto, e Hook, un ricoverato di oltre novant'anni che, sotto molti aspetti, anticipa la figura del nonno in *The Centaur*.<sup>21</sup> Conner è un funzionario diligente, desideroso di portare un soffio d'aria nuova nell'atmosfera stantia dell'ospizio, di imporsi all'attenzione dei superiori per raggiungere i gradi più alti della burocrazia. Educato alla scuola del positivismo materialistico, che esclude dall'universo il principio della trascendenza, anche Conner, a modo suo, è un idealista, perché è convinto che stia per sorgere un mondo nuovo in cui l'uomo sarà in grado di realizzare la completa felicità:

I'll try to tell you ... my conception of Heaven ... I see it placed on this earth. There will be no disease. There will be no oppression, political or economic, because the administration of power will be in the hands of those who have no hunger for power, but who are, rather, dedicated to the cause of all humanity. There will be ample leisure for recreation ... and no further waste of natural resources. Cities will be planned, and clean; power will be drawn from the atom, and food from the sea. The land will recover its topsoil. The life span of the human being will be increased to that of the animals, that is, ten times the period of growth to maturity ... There will be no poor ... Money too may have vanished. The state will receive what is made and give what is needed. Imagine this continent — the great cities things of beauty; squalor gone; the rivers conserved; the beauty of the landscape, conserved. No longer suffering but beauty will be worshipped. Art will mirror no longer struggle but fulfillment. Each man will know himself — without delusions, without

21. New York, Knopf, 1963.



muddle, and within the limits of that self-knowledge will construct a sane and useful life. Work and love: parks orchards ... The factors which for ages have warped the mind of man and stunted his body will be destroyed; man will grow like a tree in the open. There will be no waste. No pain and above all no *waste*. And this heaven *will* come to *this* earth, and come soon.<sup>22</sup>

Hook, al contrario, non si è mai lasciato allettare dall'antico, utopistico sogno americano di fondare una comunità dalla struttura perfetta: egli si è limitato ad accettare in religioso silenzio il destino assegnatogli dalla volontà divina, e ad aspettare, rassegnato, la morte, fidando, come il protagonista di *The Centaur*, nell'immane ricompensa finale. Il vecchio Hook non tenta neppure di risolvere il mistero del mondo, perché è consapevole che la volontà del Creatore non è « a book open for all to read »,<sup>23</sup> ma, dalla parte dell'universo che gli appare visibile, trae « an unfailing source of consolation ».<sup>24</sup> Senza fede, egli sostiene, non esiste bontà, bensì speculazione; e, « ... if you have not believed, at the end of your life you shall know you have buried your talent in the ground of this world and have nothing saved, to take into the next ».<sup>25</sup>

Analizzato sotto questa luce, *The Poorhouse Fair* — che G. Hicks ha definito « un promettente esercizio letterario » —,<sup>26</sup> acquista un significato che va oltre i confini angusti dell'ospizio; ma, tutto sommato, il godimento estetico che se ne ricava alla lettura rimane sempre relativo, perché la vera poesia non può mai nascere dalla mistificazione, neppure la più ingegnosa.

Tutt'altro valore hanno i racconti pubblicati sul *New Yorker* e altri periodici, e raccolti in volume sotto il titolo *The Same Door*.<sup>27</sup> Pur senza essere capolavori, taluni si presentano come suggestive trascrizioni di stati d'animo che richiamano le tonalità liriche di J. D. Salinger, rivelando le qualità

22. *The Poorhouse Fair*, cit., pp. 106-7.

23. *Ibid.*, p. 114.

24. *Ibid.*, p. 114.

25. *Ibid.*, p. 116.

26. « Generations of the Fifties etc. », cit., p. 234.

27. New York, Knopf, 1959.



di un narratore capace di ottenere effetti poetici, quando la materia gliene offra il destro.<sup>28</sup> Nei racconti di *The Same Door*, che recano l'impronta della scrittura allucinata dei collaboratori del *New Yorker*, Updike riflette sulla condizione umana, elevando al rango di protagonisti la solitudine e l'incomunicabilità. In *Toward Evening*, per esempio, l'alienazione assume una sfumatura quanto mai tragica, poiché si insinua nella compattezza di un nucleo familiare, creando una crepa sottile, che potrebbe dilatarsi in modo irreparabile. Rafe, un giovane sposato da pochi anni, torna a casa stanco, dopo una giornata di lavoro, con un giocattolo per la figlioletta; ma, sia la bimba che la madre, alla vista del regalo, rimangono deluse, perché ambedue si erano aspettate qualcosa del tutto diverso:

The mobile was not a success. Alice had expected a genuine Calder, made of beautiful polished woods, instead of seven rubber birds with celluloid wings, hung from a piece of coarse wire. Elizabeth wanted to put the birds in her mouth and showed no interest in, perhaps did not even see, their abstract swinging, quite unlike the rapt infant shown on the box.<sup>29</sup>

L'indifferenza con cui il giocattolo è accolto crea un'atmosfera di disappunto, di modo che, quando Rafe tenta di avviare una conversazione con Alice, non riceve dalla cucina altra risposta se non « the sound of pans ». <sup>30</sup> E quando, a tavola, la moglie, premurosa, si informa del lavoro in ufficio, il suo interessamento sorte l'effetto di intorpidirgli la mente, « to the extent that not only his recent doings but her questions themselves were obliterated... ». <sup>31</sup> Rafe si sente estraniato, perché la corrente di bontà, dalla quale era stato invaso tornando a casa, è defluita dal suo essere, s'è come raggelata, dopo la delusione che ha letto negli occhi della figlia e della moglie.

28. G. Hicks, « Generations of the Fifties etc. », *cit.*, p. 234.

29. *The Same Door*, London, A. Deutsch, 1962, p. 66.

30. *Ibid.*, p. 66.

31. *Ibid.*, p. 67.



Allora, chiuso in se stesso, si mette a contemplare un'insegna al *neon* che spicca solitaria sul tetto di un edificio antistante, per concludere che, come quelle lettere luminose dovevano essere state issate lassù per una serie di fortuite circostanze, senza la precisa volontà di nessuno, così anche il mondo aveva forse cominciato a esistere nello stesso identico modo, senza che la mente di un essere supremo ne avesse preordinato la nascita:

Thus the Spry sign (thus the river, thus trees, thus babies and sleep) came to be.

Above its winking, the small cities had disappeared. The black of the river was as wide as that of the sky. Reflections sunk in it existed dimly, minutely wrinkled, below the surface. The Spry sign occupied the night with no company beyond the also uncreated but illegible stars.<sup>32</sup>

Ancora più significativo è quel seducente racconto che si intitola *Snowing in Greenwich Village* in cui, con apparente noncuranza, Updike descrive la visita di una giovane donna, Rebecca Cunc, in casa di una coppia di sposi appena trasferiti in un nuovo appartamento. I Maple sono con lei molto cortesi, e Rebecca narra, con spigliato umorismo, alcune avventure occorsele; ma, le effusioni d'affetto che intercorrono fra Richard e la moglie, accentuano la sua incolmabile solitudine, al punto che, quando i suoi ospiti, in un momento di tenerezza, si stringono l'un l'altro, ella si sente un'intrusa; e, ostentando una disinvoltura, sotto cui si cela invece una profonda angoscia, si congeda da loro:

Forgetting herself, she put her arms around Richard, and Rebecca, where another guest might have turned away, or smiled too broadly, too encouragingly, retained without modification her sweet, absent look and studied, through the embracing couple, the scene outdoors. The snow was not taking on the wet street; only the hoods and tops of parked automobiles showed an accumulation.<sup>33</sup>

32. *Ibid.*, p. 68.

33. *Ibid.*, p. 75.



Nel racconto non vi è nulla di inconsueto o stravagante, se si eccettua la caricatura che Rebecca fa di un amico con il quale usciva; tuttavia, Updike, che registra con straordinaria perizia le reazioni psicologiche e sentimentali dei personaggi, riesce a comunicare il senso di isolamento che Rebecca si studia di nascondere, ma che costituisce il dramma della sua vita.

Dai pochi cenni fatti, il lettore avrà intuito che i racconti di *The Same Door* rappresentano la necessaria premessa nell'itinerario artistico di Updike; e basterà, oltre quelli esaminati, citare il caso di *Ace in the Hole*, i cui personaggi e la cui vicenda — pur nella sua schematicità — preludono al secondo romanzo, *Rabbit, Run*. Questa opera, composta con grande impegno,<sup>34</sup> è superiore a *The Poorhouse Fair*, e testimonia della maggiore maturità intellettuale ed estetica raggiunta dallo scrittore. Riprendendo temi già sfruttati in *The Poorhouse Fair*, Updike vi affronta la questione del bene e del male, della imprevedibile volontà divina, nonché dell'uomo, travolto dalle passioni e dai sensi, che tuttavia non rinuncia a un'ideale purezza. Malgrado il continuo alternarsi di stati d'animo contrastanti, e il *pathos* che si sprigiona da alcune pagine felici, anche *Rabbit, Run* determina il sospetto che il narratore si preoccupi di « gonfiare » i materiali, per fare assumere loro la forma del romanzo — e la derivazione da *Ace in the Hole* non fa che confermarlo. L'opera, però, segna un notevole progresso nel suo sviluppo estetico, sia per la complessità dell'indagine, sia per la profondità dell'analisi psicologica, sia, infine, per l'ampiezza della visione, meno limitata da quella offertaci da *The Poorhouse Fair*.

Anche *Rabbit*, un ex-campione di pallacanestro, con quel desiderio di « pulizia » che si trascina dietro, quale evanescente simulacro dell'innocenza dell'infanzia, è, al pari del direttore dell'ospizio, un idealista, almeno in teoria. Egli è un uomo che odia il compromesso, il raggirò, la frode, e aspirerebbe a vivere in un mondo incontaminato, fondato sulla purezza, ma la sua incapacità ad affrontare le circostanze quotidiane fa sì che la sua esistenza si tramuti in un continuo, irreparabile fallimento.

34. Cf. G. HICKS, « Generations of the Fifties etc. », *cit.*, p. 235.



Ecco perché egli ritorna sempre con la mente ai giorni della adolescenza, ma la freschezza, la spontaneità dei suoi sentimenti di ragazzo sono ormai solo fiori irreali, che conservano l'antico profumo, ma che è impossibile cogliere:

Ruth's curtains of dingy dotted Swiss blow; their gauze skin gently fills and they lean in toward him as he stands paralysed by a more beautiful memory: his home, when he was a child, the Sunday papers rattling on the floor, stirred by the afternoon draught, and his mother rattling the dishes in the kitchen; when she is done, she will organize them all, Pop and him and baby Miriam, to go for a walk. Because of the baby, they will not go far, just a few blocks maybe to the old gravel quarry, where the ice pond of winter, melted into a lake a few inches deep, doubles the height of the quarry cliff by throwing its rocks upside down into a pit of reflection.<sup>35</sup>

Come è impossibile provare quella dolce, corroborante sensazione che lo invadeva quando lasciava, da vincitore, i campi di pallacanestro: Rabbit vive di ricordi, e la realtà del presente inculca, sempre di più, in lui la consapevolezza di essere uno sconfitto, sia nel campo materiale che in quello spirituale. E così, in un momento di sconforto, si deciderà ad abbandonare la moglie, Janice, che passa le giornate bevendo, per unirsi a una prostituta incontrata per caso, con il fermo proposito di stabilire una relazione sentimentale. Dopo qualche mese, all'annuncio che la moglie sta per dare alla luce un figlio, tornerà da lei addolorato e pentito per il male che le ha fatto; ma, quando Janice, in un completo stato di ubriachezza, lascerà annegare la neonata nella vasca da bagno, allora Rabbit, come sospinto da una forza irresistibile, fuggirà lontano, disgustato della vita e dell'ingiustizia che vi regna, amareggiato dal fatto che « in all His strength God did nothing »<sup>36</sup> per salvare la creatura innocente.

Le memorie del passato, dalle quali Updike sembra incapace di staccarsi, costituiscono il *leitmotiv* di *Pigeon Feathers*,<sup>37</sup>

35. *Rabbit, Run*, London, Penguin Books, 1964, p. 77.

36. *Ibid.*, p. 224.

37. New York, Knopf, 1962.



un altro florilegio di racconti ai quali converrà accennare sia per la vivacità e l'arditezza dell'espressione, sia perché in essi sono presenti i nuclei ispiratori di *The Centaur*, il suo romanzo più riuscito. Anche in queste novelle Updike rivela una non comune abilità verbale, tanto che non esiste stato d'animo o sentimento per il quale la sua fantasia creativa non sia in grado di trovare la parola, la metafora o l'immagine ritenuta più adatta; tuttavia, il narratore indulge ancora alle ricercatezze e alle leziosaggini,<sup>38</sup> insomma, a quel gusto ambiguo che oscilla fra il concettismo della scrittura barocca e il preziosismo di quella decadentistica.

Alcuni racconti — e l'esempio forse più appropriato è offerto da *Walter Briggs* — non superano la misura del bozzetto, tanto le linee appaiono incerte e schematiche; ma, in tutti, o quasi, gli elementi autobiografici hanno una parte di tale rilievo, che non si stenta a ricomporli nell'ambito di un unico sentimento: la nostalgia del passato. Eppure, del passato lo scrittore rievoca non solo l'ingenuità, l'innocenza, gli attimi di fuggevole letizia, ma anche, e soprattutto, le delusioni, le amarezze, le angosce. Questo coesistere nella memoria, e nella pagina, di emozioni gioiose e dolorose potrebbe quasi far dubitare della autenticità del sentimento, ma bisogna comprendere che Updike non intende proporci un'immagine edulcorata dell'adolescenza, bensì sottolineare come, negli anni della formazione intellettuale e spirituale, l'uomo sia sempre confortato e sostenuto dalla speranza.

Il tema, che lo scrittore svilupperà in *The Centaur*, è al centro di quel considerevole racconto che fornisce il titolo alla raccolta, *Pigeon Feathers*, e che costituisce la chiave per intendere l'atteggiamento nostalgico-romantico di Updike nei riguardi del passato. David, il quindicenne protagonista, che, per molti tratti, anticipa Peter di *The Centaur*, si pone, per la prima volta, a meditare sul problema della morte e della trascendenza, e, per quanto si sforzi di spiegare il mistero del mondo, non

38. Cfr. « Put and Take », in *Time*, 16 Marzo 1962, p. 62.



riesce a placare il travaglio interiore che quelle riflessioni hanno determinato:

Without warning, David was visited by an exact vision of death: a long hole in the ground, no wider than your body, down which you are drawn while the white faces above recede. You try to reach them but your arms are pinned. Shovels pour dirt into your face. There you will be forever ... blind and silent, and in time no one will remember you, and you will never be called ... And the earth tumbles on, and the sun expires, and unaltering darkness reigns where once there were stars.<sup>39</sup>

Il terrore della morte, reso più evidente e drammatico dalla concretezza delle immagini impiegate, è inoltre acuito dal pensiero che l'universo non sia stato creato da Dio, che il concetto di trascendenza sia una semplice illusione, e che l'anima non sia destinata a sopravvivere. Il baratro nel quale David sta per precipitare è ancora più oscuro e profondo della fossa raffigurata dalla sua fantasia, e gli equivoci chiarimenti del Rev. Dobson e della madre aumentano la sua disperazione, poiché egli si persuade che nessuno gli fornirà mai la prova matematica dell'esistenza di Dio. Sembra che David non sia più in grado di risalire l'impervia china della fede religiosa; tuttavia, pur avendo stabilito una virtuale equazione fra la morte e il nulla, la debole fiamma della speranza continua ad ardere nel suo cuore. L'intuito gli suggerisce di credere alla verità che il razziocinio non può e non vuole accettare; e, alla fine, ammirando la perfezione geometrica e cromatica degli arabeschi che adornano le penne dei piccioni, giunge all'implicita conclusione che solo una mente superiore avrebbe potuto immaginare e realizzare un'opera così squisita; e che « the God who had lavished such craft upon these worthless birds would not destroy His whole Creation by refusing to let David live forever ».<sup>40</sup>

39. *Pigeon Feathers*, London, A. Deutsch, 1962, pp. 123-4.

40. *Ibid.*, p. 150.



L'ultimo romanzo, *The Centaur*, ha suscitato negli ambienti letterari americani entusiasmi e polemiche, ma tutti i critici sembrano concordi nel sostenere che Updike non ha ancora raggiunto una completa maturità. « Ci aspettiamo molto da Updike », scrive Granville Hicks nella sua recensione, « e ne abbiamo tutti i diritti, perché egli è dotato in modo incredibile; ma, se questo non è il romanzo sublime che speriamo ci consegnerà, è un libro per il quale dobbiamo essergli grati ».<sup>41</sup> L'azione, come nel caso di *The Poorhouse Fair*, di *Rabbit, Run* e tanti racconti, è ambientata nella Pennsylvania, nelle vicinanze di Shillington; ma, a differenza degli esperimenti iniziali, in cui l'autore aspirava a conferire al linguaggio concreto e realistico una dimensione simbolica, in *The Centaur* assistiamo a una trasfigurazione mitologica che, a tutta prima, desta meraviglia e perplessità. Questo strano connubio fra realtà e mito, già sfruttato da F. Buechner in *A Long Day's Dying*, da B. Malamud in *The Natural*, e da F. J. Powers in *Urban's Death*, pur illuminando in modo più intenso l'intimo significato del romanzo, non aumenta la suggestiva poetica dei rapporti fra padre e figlio, che costituiscono il fulcro sentimentale della narrazione. Peraltro, la presenza dei due piani distinti, quello realistico e quello mitologico, non crea nel linguaggio vere e proprie fratture, poiché lo scrittore calca la mano sull'elemento surreale, solo per quel tanto che gli consente di immergere la vicenda nell'atmosfera della mitologia classica, per annullare ogni dimensione spaziale e temporale. Con siffatto artificio il narratore intende elevare gli uomini del nostro tempo al rango di archetipi, per sottolineare l'immutabilità della condizione umana, dai giorni mitici in cui i comuni mortali credevano che il mondo fosse dominato dalla dispotica saggezza di Giove, a quelli in cui, come scrive lo stesso Updike, solo taluni « cast their eyes respectfully toward Heaven ».<sup>42</sup>

41. « Pennsylvania Pantheon », in *Saturday Review*, 2 Febbraio 1963, p. 27.

42. *The Centaur*, cit., p. 298.



Il parallelismo mitologico istituito dal narratore con puntigliosa precisione — al punto che ogni personaggio è una controfigura del mondo olimpico —, non si risolve quindi in una « trovata » più o meno ingegnosa, ma svolge nella struttura narrativa una precisa funzione, in quanto trasporta l'esperienza sul piano universale. Non si può inoltre escludere che Updike sia ricorso al « metodo mitologico », come lo definisce Granville Hicks,<sup>43</sup> anche per mascherare e trasfigurare l'elemento autobiografico, che qua e là affiora dalle pagine della sua fatica narrativa. Anche in *The Centaur* il romanziere attinge alle esperienze personali, in particolare alle memorie dell'adolescenza: e, proprio la rievocazione di antiche emozioni e impressioni insorgenti da un passato quasi dimenticato, gli consente di penetrare nel mondo interiore dei protagonisti, George e Peter, per esaminarne e fissarne le reazioni sentimentali, psicologiche e spirituali. Su questa analisi introspettiva, condotta con finezza pari all'abilità, il « metodo mitologico » non esercita alcun influsso, tanto che Granville Hicks si domanda se la identificazione di Peter con Prometeo e di George con Chirone risulti di una qualche utilità per una più scavata e lucida delineazione dei personaggi. La statura intellettuale e sentimentale e la profonda umanità che li distinguono non sono affatto accresciute dalla fusione dell'elemento mitico con quello reale: George e Peter — in modo analogo agli altri personaggi — si presentano come creature mortali appartenenti al nostro tempo, con le debolezze, le ansie, i dolori e le gioie della natura umana, anche se dietro la loro figura fisica si staglia l'ombra di un eroe leggendario o di una divinità olimpica. A nulla giova, a questo proposito, che Zimmerman, il preside dell'Istituto dove George Caldwell insegna scienze naturali, rappresenti l'onnipotente Giove; che Pop Kramer, il suocero del professor Caldwell, raffiguri Crono, la creatura degenera che, dopo aver mutilato il padre, Uranio, divorava i propri figli per timore di essere detronizzato da loro; che il gestore del garage e la sua affascinante consorte appaiano come reincarnazioni viventi di Efesto e Afro-

43. « Pennsylvania Pantheon », cit.



dite. Al di là della proiezione mitologica, i caratteri posseggono tutti una distinta personalità, una completa autonomia, di modo che essi non vengono degradati al rango delle astrazioni allegoriche dei drammi medioevali. Persino Richard Gilman, che di *The Centaur* ha fatto una decisa stroncatura, ha riconosciuto che la trasposizione mitologica, per quanto pretenziosa e schematica, non determina i limiti estetici del romanzo, anche perché « vi sono lunghi brani in cui le corrispondenze sono implicite e riservate, e altri in cui sembrano del tutto dimenticate ».<sup>44</sup> Dal momento che Updike s'era proposto di stabilire un puntuale parallelo fra i rapporti di George e Peter e quelli di Chirone e Prometeo — anche per accentuare l'elevatezza e la nobiltà del sacrificio del protagonista —, era inevitabile che anche i personaggi di contorno subissero un analogo trattamento.

Il romanzo si apre con una scena quanto mai significativa, che getta intensa luce sull'intera vicenda e stabilisce subito la duplicità di livelli alla quale si è accennato: il professor Caldwell, mentre parla in classe dell'origine dell'universo, viene colpito a una caviglia da una freccia che gli procura un dolore atroce. Da questo momento, nella fantasia del figlio Peter — che ricostruisce gli eventi a distanza di anni<sup>45</sup> — la *High School* di Olinger, dove egli stesso aveva studiato, si trasforma, per incanto, nell'Olimpo, mentre il padre assume l'aspetto di Chirone, il più saggio dei centauri, famoso per aver istruito gli eroi più celebri dell'antichità. La ferita inferta al docente, che è costretto ad abbandonare l'aula per farsi estrarre la freccia dal meccanico di una adiacente officina (Efesto), ha un preciso significato simbolico, in quanto adombra la sprezzante indifferenza con cui gli studenti seguono le sue lezioni.<sup>46</sup> La figura umana del professore appare già delineata nei tratti essenziali; incapace di dominare l'esuberanza dei giovani, e di trarre, quindi, alcun diletto dall'insegnamento, abbracciato non per vocazione ma

44. « The Youth of an Author », in *The New Republic*, 13 Aprile 1963, p. 26.

45. Cfr. « Prometheus Unsound », in *Time*, 8 Febbraio 1963, pp. 60-61.

46. Cfr. *Ibid.*



per necessità, Caldwell è consapevole di essere uno sconfitto senza possibilità di riscatto. Ad aumentare questo doloroso stato d'animo, dal quale lo libererà solo la morte, interviene il preside che lo redarguisce per aver abbandonato la classe, e lo obbliga a proseguire la lezione alla sua presenza. L'imbarazzo, l'incertezza, il terrore con cui il professor Caldwell s'avvicina alla cattedra per iniziare la dissertazione cosmologica, mentre il preside prende posto accanto ad una prosperosa fanciulla, sono descritti con tanta finezza introspettiva e tale gusto del dato concreto, che il lettore ha quasi l'impressione di assistere alla scena:

... Iris Osgood sat immersed in dull bovine beauty. Zimmerman slid out of his seat into the one next to her and in little pantomime of whispers asked her for a sheet of tablet paper. The plump girl fussed, tore off a sheet, and as he leaned over to take it the principal with a bold slide of his eyes looked down the top of her loose silk blouse.

Caldwell watched this in an awed daze. He felt the colors of the class stir under him; Zimmerman's presence made them electric. Begin. He forgot who he was, what he taught, why he was here. He went over to his desk, put down the arrowshaft, and picked up a magazine clipping that reminded him.<sup>47</sup>

Se un appunto si può fare alle pagine introduttive è che il caotico sproloquio di Caldwell è tirato troppo per le lunghe: una maggiore concentrazione avrebbe certo giovato all'economia espressiva della prima parte, ma, la deficienza non incide sull'ulteriore sviluppo dell'azione. Con la comparsa di Peter, il figlio del professore schernito, ma anche amato per la nobiltà d'animo, il romanzo si arricchisce di un'altra figura di primo piano, alla quale, secondo qualche critico, lo scrittore avrebbe dovuto accordare maggiore attenzione. Updike, osserva il recensore del *Time*, trascura Prometeo, ossia Peter, e il libro ne soffre: il lettore viene solo informato che si tratta d'un ragazzo intelligente, che soffre di psoriasi (immagine emblematica delle

47. *The Centaur*, cit., p. 34.



beccate dell'avvoltoio che rodeva il fegato a Prometeo), e che, fattosi adulto, diventerà un pittore di second'ordine.<sup>48</sup> L'accusa, a mio avviso, è gratuita, poiché, anche se il racconto è imperniato sul dramma interiore del professor Caldwell, Updike non tralascia di porre nel dovuto rilievo il giovane Peter che, nella vicenda, recita la difficile parte del comprimario. Le pagine più dense di vitalità poetica sono anzi quelle dedicate a Peter, appunto perché lo scrittore si preoccupa di delineare la figura con una delicatezza e una maestria che spesso richiamano alla mente J. D. Salinger.

Si è accennato all'autore di *Catcher in the Rye*, e non per puro caso, in quanto anche Updike solleva il problema del ragazzo che, ancora ignaro della tragicità dell'esistenza, ne scopre con doloroso stupore la meschinità e la corruzione. Ma, in *The Centaur*, il tema — già affrontato da Melville e Twain, e poi da Hemingway e Faulkner<sup>49</sup> — non è l'unico cardine su cui ruota la vicenda, e quindi non meraviglia se non è sfruttato con l'ampiezza e la profondità consentite da una materia tanto ricca e poetica. Tuttavia, le esperienze di Peter Caldwell, nei giorni che precedono la morte del padre, ne registrano la drammatica iniziazione alla realtà — anche se la differenza fra le illusioni e l'operare pratico gli apparirà nella sua crudezza e veridicità, solo a distanza di molti anni. Allora, Peter dovrà, suo malgrado, constatare che le speranze e i miraggi della fanciullezza sono destinati a sfaldarsi e a crollare come instabili castelli di sabbia; ma il processo conoscitivo comincia proprio quando egli apprende che il padre teme di essere affetto da una malattia incurabile. Il pensiero della morte, che, come ha dimostrato Leslie A. Fiedler, ha alimentato e continua ad alimentare la tradizione narrativa americana,<sup>50</sup> comincia a farsi strada nella mente del ragazzo

48. « Prometheus Unsound », *cit.*

49. Cfr. lo stupendo racconto che s'intitola *The Bear*, nonché il suo ultimo romanzo, *The Reivers*, London, Chatto & Windus, 1962, ora anche in versione italiana, *I saccheggiatori*, Milano, Mondadori, 1963.

50. *Love and Death in the American Novel*, New York, Criterion Books, 1960. Lo studio del Fiedler è comparso anche in Italia, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1963.



quando il padre gli comunica la decisione di consultare un medico:

« Too late, too late, » my father said. « Too late, too late. » He looked at the clock and said, « Jesus, I'm not kidding - I'm late. I told Doc Appleton I'd be there at 4:30 ».

My face baked with fear. My father never went to doctors. For the first time, I had proof that his illness was not an illusion; it was spreading outward into the world like a stain. « Really? You're really going? » I was begging him to deny it.

He knew my thoughts, and as we confronted each other through the vibrating shadows of the room a locker slammed, a child whistled, the clock clicked. « I called him this noon, » my father said, as if he were confessing a sin to me. « I just want to go and hear him tell how smart he was at med school. » ...

I asked, « Can I go with you? »

« Don't do that, Peter. Go to the luncheonette and kill the time with your friends. I'll pick you up in an hour and we'll go into Alton. »

« No, I'll go with you. I don't have any friends ».

He took the sadly short coat from his closet. I followed him out. He closed the door of Room 204 behind us and we went down the stairs and through the first floor hall and past the glinting trophy case. This case depressed me; I first saw it as a tiny child and still had a superstitious sense of each silver urn containing the ashes of a departed spirit.<sup>51</sup>

Nell'apparente discorsività — data la naturalezza con cui è condotto —, il dialogo rivela l'abilità con cui Updike tesse la trama narrativa, e insieme la perspicacia con cui descrive lo stato d'animo d'un adolescente turbato per la prima volta da riflessioni sulla precarietà della condizione umana. E tanto più commovente è il suo sgomento di fronte all'acquisita consapevolezza della possibile scomparsa del padre, in quanto l'origine non è di natura intellettuale ma sentimentale. Peter non è colto solo nei tratti esteriori, come sostiene qualche critico,<sup>52</sup> ma an-

51. *The Centaur*, cit., pp. 111-2.

52. Cfr. « Prometheus Unsound », cit.



che in quelli interiori: lungi dal rimanere statico e inerte, il personaggio è caratterizzato da una straordinaria mobilità psicologica, e sono proprio gli improvvisi trapassi di umore, peculiari degli adolescenti, che lo rendono una creatura palpitante. Si osservi come dopo il drammatico colloquio, ascoltando il padre scherzare con il bidello, egli si senta all'improvviso rassicurato, pensando che « nothing as absolute and awesome as death could enter a world where grown men could exchange such banalities ». <sup>53</sup> E come, subito dopo, conversando con la ragazza del cuore, Peter sia di nuovo assalito dai timori che una semplice battuta di spirito era bastata a dissipare: seduto accanto a Penny, il cui contatto fisico gli eccita i sensi, il pensiero che la tragedia possa abbattersi improvvisa, torna a dominare la sua mente; e, sebbene ella tenti di confortarlo, dicendogli che il padre è un tipo « too funny to die », <sup>54</sup> il ragazzo continua a torturarsi. Nella laconica frase con la quale egli risponde alla sciocca ma affettuosa ragazza, « Everybody dies », <sup>55</sup> si riassume il doloroso senso dell'ineluttabilità del destino umano che si è ormai insinuato nella sua coscienza. Il tepore del corpo di Penny che gli si stringe contro gli procura un'ebbrezza che sembra quasi travolgerlo, ma l'immagine desolata del padre che gli si staglia di fronte — come se ne percepisse la presenza fisica — spegne a un tratto i suoi ardori giovanili. Allora, sconvolto dal dolore e dalla pietà, prorompe in una toccante invocazione: « Will you pray for him? My father »; <sup>56</sup> ma, appena le parole gli sono sfuggite di bocca, Peter si sente invaso da un'oscura colpa, perché teme di essersi servito di Dio non per implorare una grazia, ma per far breccia nel cuore di Penny.

Poco a poco Peter apre gli occhi sul mondo: e, quando s'accorge che tutto è incerto e instabile, che sull'amore, la bontà, la purezza (di cui George Caldwell è il simbolo vivente) trionfano l'egoismo, la malvagità e la corruzione, allora avverte il

53. *The Centaur*, cit., p. 113.

54. *Ibid.*, p. 119.

55. *Ibid.*, p. 119.

56. *Ibid.*, p. 120.



bisogno imperioso di liberare il padre dalla gravosa catena delle miserie e dei dolori, di restituirgli la fiducia in se stesso, nonché il senso del valore e della dignità della sua esistenza.<sup>57</sup> Il compito è arduo, poiché il professor Caldwell, passato attraverso esperienze infelici, non è mai riuscito a gustare il sapore della vittoria: egli ha coscienza di essere un naufrago che brancola nell'oscuro, vasto mare della vita, senza la minima speranza di approdare su un lido sicuro. « What does it feel like to win? », <sup>58</sup> domanda stupito a un suo allievo che s'è imposto in una gara di nuoto, « Jesus, I'll never know ». <sup>59</sup> Allorché il preside gli suggerisce di lasciare l'istituto, almeno per un periodo d'aggiornamento, in preda alla più cupa angoscia Caldwell esclama: « Christ, the only place I can go if I leave this school is the junkyard. I'm no good for anything else. I never was. I never studied. I never thought. I've always been scared to. My father studied and thought and on his deathbed he lost his religion ». <sup>60</sup>

Updike ha plasmato un autentico personaggio umano, consapevole, quant'altri mai, dei propri limiti intellettuali, della propria stanchezza, della propria sconfitta, sopraffatto da misteriose forze, contro le quali anche la più strenua lotta appare inutile. George Caldwell non ha compreso né il significato della vita, né quello della morte: il mistero esistenziale gli sembra sempre più impenetrabile. La dottrina calvinistica della predestinazione, instillatagli dal padre, ministro presbiteriano, gli si configura come un'inevitabile spada di Damocle, sia perché è conscio di non appartenere alla schiera degli « eletti », sia perché la sua mente non accetta la teoria dell'infinita misericordia di Dio. La sua ristrettezza mentale lo porta all'amara conclusione che solo l'ignoranza può procurare la felicità. Come *Everyman*, nell'omonima moralità medioevale, il professor Caldwell è un uomo solo di fronte alla morte, impaurito dal viaggio nel-

57. Cfr. R. GILMAN, « The Youth of an Author », *cit.*, p. 26.

58. *The Centaur*, *cit.*, p. 142.

59. *Ibid.*, p. 142.

60. *Ibid.*, p. 249.



l'ignoto, al quale, come egli stesso confessa con commovente sincerità, non si sente ancora preparato. Ma il figlio, che intuisce il suo dramma, tenterà di redimerlo dalla penosa agonia che ha paralizzato la sua vita interiore; e, alla fine, riuscirà nell'impresa disperata, ora lasciandogli constatare quanto egli ammira le sue ineguagliabili qualità umane, ora facendogli germogliare la speranza che il suo olocausto possa risolversi in un rito propiziatorio per la futura celebrità del figlio. Significativa, a questo proposito, è la stupenda scena del viaggio in mezzo alla bufera di neve, nella quale, impiegando tutte le sue risorse tecniche e stilistiche, Updike attua un linguaggio che, pur avvalendosi dell'elemento reale, è palesemente simbolico. I disperati, inutili sforzi che padre e figlio compiono per far procedere la macchina contro la tempesta, adombrano i tentativi dell'uomo costretto a battersi contro le intemperie dell'esistenza, e, sovente, a soccombere. « A father who was half a man », dice con tristezza il professor Caldwell al figlio, « would have gotten you up that hill ». <sup>61</sup> E Peter di rimando: « Then we'd have got stuck someplace else. It's not your fault. It's nobody's fault; it's God's fault. *Please*. Let's stop talking ». <sup>62</sup>

Qui la tensione drammatica raggiunge il vertice, perché George si umilia fino a confessare al figlio la propria insufficienza; ma, la risposta di Peter, che prima aveva esaltato il suo altruismo, lenisce, come un balsamo ristoratore, le ferite di George che, in silenzio, si rimette al volere celeste. Il suo riscatto spirituale non è ancora completo: ma, quando avrà intuito di essersi sacrificato per la gioia dei suoi cari, quando avrà scoperto che la completa libertà s'acquista solo offrendo la propria esistenza agli altri, allora potrà accettare la morte con rassegnazione e dignità.

Superata l'ardua fase del tirocinio, sembra che, con *The Centaur*, Updike abbia alla fine trovato la pienezza espressiva, per conferire a quella che prima appariva materia scialba e inerte la forma autentica del romanzo. La tendenza all'astra-

61. *Ibid.*, p. 264.

62. *Ibid.*, p. 264.



zione, all'immagine lambiccata, insidia ancora le sue spiccate qualità di narratore perspicace e sensibile, ma del *New Yorker* egli ha conservato, soprattutto, l'atteggiamento di nostalgico rimpianto per l'adolescenza.

Dopo la pubblicazione di *Pigeon Feathers*, Updike continuò ad essere riguardato dalla critica come uno dei più abili virtuosi dello stile, che s'era imposto nell'agone letterario non per la profondità delle riflessioni, ma solo per il ritmo audace della prosa, per le continue piroette verbali, per le inattese e inconsuete metafore.<sup>63</sup> *Pigeon Feathers*, scriveva Richard Kluger, « è stato apprezzato più per la sua forma che per la sua sostanza. Alcuni hanno osservato che a trent'anni l'autore si contenta ancora di sfiorare la vita senza fare alcuno sforzo per ricercarne il senso profondo ».<sup>64</sup> Analogo giudizio non ritengo si possa formulare dopo la comparsa di *The Centaur*, poiché in esso Updike s'è impegnato ad accostarsi ai problemi essenziali dell'esistenza umana per coglierne il significato più intimo e recondito. Molte riserve, come si diceva, sono state determinate dall'impiego della mitologia, in particolare della « meccanica identificazione di ogni singolo personaggio nel romanzo con una divinità o un eroe »;<sup>65</sup> tuttavia, è doveroso riconoscere che la vicenda del ragazzo e del padre raggiunge accenti di straordinaria commozione.<sup>66</sup>

A differenza di *Rabbit*, che continuerà a ricercare il bandolo della matassa per uscire dal labirinto nel quale s'è cacciato, Peter è redento dal sacrificio del padre, e, anche se non realizzerà i sogni ambiziosi, percorrerà sereno il cammino. Il fine ultimo della vita umana è rappresentato dal riscatto di sé e degli altri attraverso la sofferenza e la rinuncia: questo è il messaggio di Updike.

La redenzione, ha osservato Granville Hicks, « è anche il tema di altri romanzieri contemporanei. In questo non vi è

63. Cfr. RICHARD KLUGER, « L'annata letteraria negli Stati Uniti » in *Mondo Occidentale*, n. 89, Gennaio-Febbraio 1963, p. 45.

64. *Ibid.*, p. 45.

65. G. HIGGS, « Generations of the Fifties etc. », *cit.*, p. 236.

66. *Ibid.*, p. 236.



nulla di sorprendente. Il rifluire del mare della fede ha lasciato l'umanità con il problema della salvezza sulla terra. Molti pensatori, nei due secoli passati, hanno supposto che l'unico modo di salvare l'individuo fosse salvare la società. Pochi grandi scrittori, però, lo hanno creduto, e, oggi, per ragioni ovvie, la maggior parte di noi è scettica. Noi non crediamo che la società sarà salvata, e dubitiamo che la salvezza della società determini la redenzione dell'individuo. Se l'individuo aspira a redimersi deve trovare la strada, e Malamud Gold e Updike la stanno appunto cercando... ».<sup>67</sup>

PIETRO DE LOGU

67. *Ibid.*, pp. 236-7.