

SALINGER, O LA MAGIA DEL NOME PROPRIO

Forse Charles Dickens non è proprio da citare fra le fonti e le radici più evidenti della moderna narrativa americana, ma c'è almeno un aspetto particolare per cui Jerome D. Salinger, nutrito di ben diverse tradizioni, gli appare indubbiamente debitore. I lettori del *Martin Chuzzlewit* non avranno certo dimenticato la levatrice Mrs. Gamp e la sua mirabile creazione, la signora Harris, uccisa dopo trentacinque anni di riverenti citazioni dal beffardo « Non credo che codesta persona esista! » di Betsey Prig. La tastiera, assai più limitata, di J. D. Salinger eccelle, appunto, nella creazione di simili « personaggi inesistenti ». L'esempio più ovvio è forse in un garbato racconto minore, *Uncle Wiggily in Connecticut*, e nei due *beaux* immaginari della piccola Ramona, figlia della protagonista: Jimmy Jimmereeno, il bimbo fantasma dagli occhi verdi e dai capelli neri, che ha una spada ma né babbo né mamma né lentiggini, e Mickey Mickeranno, che ne prende il posto al finale, dopo che Jimmy è stato investito da una macchina. Il fatto, in sé, non oltrepasserebbe i limiti della semplice « trovata », se non ci permettesse di gettare un'occhiata fra gli attrezzi del mestiere di questo singolare scrittore (e forse non soltanto di questo scrittore, ove si pensi alla vasta risonanza ottenuta oggi in America e nel mondo intero da un romanzo di quasi vent'anni fa, *The Catcher in the Rye*).

Cominciamo con l'osservare che Jimmy Jimmereeno e Mickey Mickeranno, a differenza di quel prezioso oracolo che era la signora Harris, non servono a nulla: essi sono soltanto un nome, proprio come la Kitty cui Anne Frank indirizzava le sue pagine di diario. Ecco Ramona interrogata da un'amica della madre, Mary Jane, sul suo « cavaliere »:

« Do you have a beau, Ramona? »

Ramona's eyes, behind thick, counter-myopia lenses, did not reflect even the smallest part of Mary Jane's enthusiasm.

« Mary Jane asked you a question, Ramona », Eloise said.

Ramona inserted a finger into her small, broad nose.

« Stop that », Eloise said. « Mary Jane asked you if you have a beau ».

« Yes », said Ramona, busy with her nose.

« Ramona », Eloise said. « Cut that out. But immediately ».

Ramona put her hand down.

« Well, I think that's just wonderful », Mary Jane said. « What's his name? Will you tell me his name, Ramona? Or is it a big secret? »

« Jimmy », Ramona said.

« Jimmy? Oh, I love the name Jimmy! wath, Ramona? »

« Jimmy Jimmerceno », said Ramona.

« Stand still », said Eloise.

« Well, that's quite a name »¹.

Siamo, come si vede, ancora su un terreno perfettamente normale: una ragazza qualsiasi che cerca di essere gentile e « carina » con una bimba miope, taciturna e lunatica, la quale a sua volta comunica con una certa riluttanza le generalità del suo « amico » fittizio. Jimmy Jimmerceno, e più tardi, Mickey Mickeranno, sono gli unici sprazzi di luce che l'autore getti sul mondo segreto e geloso della piccola Ramona: creature fantastiche e senza volto, vive solo sul piano verbale (e la fissità dell'invenzione è sottolineata dall'assonanza allitterativa contenuta in entrambi i nomi, secondo un ovvio procedimento infantile che in un adulto si tradurrebbe in sintomo, sia pur lieve, di fissazioni schizoidi). La medesima carica fantastica, e tutta verbale, è conferita da Salinger anche ai nomi di personaggi « veri », che peraltro non appaiono mai in scena né vengono mai direttamente spiegati: si pensi a quella « Sharon Lipschutz » cui accenna sempre, con odio ingiustificato, la piccola Sybil in *A Perfect Day for Bananafish*, e che al protagonista ormai

1. J. D. SALINGER, *Nine Stories*, Signet Books, New York, 1954, pp. 22-23.

prossimo al suicidio ispira nostalgiche, irrazionali aspirazioni ironicamente fissate nella buffa citazione eliotiana: « Ah, Sharon Lipschutz —, said the young man —. How that name comes up. Mixing memory and desire »². Improvvisamente stimolato dal nome dell'invisibile Sharon (una bambina, a quanto si apprende più tardi, di soli tre anni e mezzo, che tuttavia, a differenza di Sybil, non è mai disubbidiente, non mastica le candele, non molesta i cani delle signore nell'albergo) il protagonista Seymour Glass narra a Sybil la favola dei pesci banana, poi abbandona la spiaggia, rientra nell'hotel, terrorizza un'innocua signora incontrata in ascensore, e va a spararsi nella stanza odorosa di valigie nuove e di acetone. Tutto il colloquio fra Seymour Glass e la bimba Sybil Carpenter — una scena che appare perfettamente innocua alla prima lettura, e si carica di nuovi significati via via che il lettore ne scopre conseguenze e antefatti nelle successive e più ampie prove dell'autore, *Franny*, *Zooey*, *Raise High the Roof Carpenters* e *Seymour, an Introduction* — appare punteggiato e intessuto di rimandi a luoghi, persone, titoli, la cui essenza è data per scontata o non è data affatto: Sharon Lipschutz, il romanzo *Little Black Sambo*, la cittadina di Whirly Wood, Connecticut (« Whirly Wood, Connecticut —, said the young man. — Is that anywhere near Whirly Wood, Connecticut, by any chance? »)³. Il « nonsense », perfettamente adattato alla elementare psicologia infantile di Sybil e a quella non meno « pura » ed elementare di Seymour Glass, vibra di sottintesi patetici nell'alludere a un impossibile mondo di « certezze », di nomi propri divenuti nomi comuni per tutti, di una generale comunione degli uomini basata su un assurdo esperanto di nomi propri (Seymour, evidentemente, finge di conoscere il libro e la cittadina, come poco prima ha asserito di attendere con la stessa impazienza della bimba il prossimo arrivo del padre di quest'ultima, col « nareoplano »). E il fascino che il giovanotto esercita sulla

2. *Ibid.*, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 15.

piccola Sybil è riassunto in tre parole: quel ritornello « see more glass » che dà tanto sui nervi alla madre della bambina, e che equivale a un compiaciuto riassaporare, storpiandolo, il nome di lui.

Non è il caso di esaminare troppo dettagliatamente quest'ultimo contatto umano di Seymour Glass, l'invisibile e onnipresente eroe di quasi tutta la narrativa di Salinger; la scena sulla spiaggia, l'ignara saggezza della bimba, l'apologo dei pesci banana a metà strada fra la satira della civiltà dei consumi e gli aneddoti taoisti del libro di Chao, come pure l'inaspettato suicidio finale accanto alla moglie addormentata, e l'impagabile telefonata fra quest'ultima e la madre, che apre il racconto, sono pagine ampiamente studiate dagli zelatori dello scrittore, da quei critici che alimentano ciò che George Steiner chiama con malcelato disprezzo « the Salinger industry ». Lasciamo dunque da parte, per quanto è possibile, *A Perfect Day for Bananafish*, e passiamo al secondo dei nove racconti, il citato — e tranquillamente « minore » — *Uncle Wiggily in Connecticut*. Lo zio Wiggily è un coniglio claudicante e afflitto da dolori reumatici, protagonista di una serie di libri per bambini, di *cartoons* e di *nursery rhymes*: ma nel racconto è il nomignolo affettuoso che un giovane soldato morto in guerra — fratello di Seymour Glass — aveva dato alla protagonista, anzi, per essere più precisi, alla caviglia dolorante della protagonista dopo una caduta accidentale. Anni dopo, nella sua sciatta casa nel Connecticut, la donna rievoca questo episodio accanto a un'ex compagna di *college*. È ormai una donna sconfitta, cinica e amara: beve molto, si annoia, ha una figlia — la Ramona che abbiamo già incontrato — che evidentemente non ama, e che deve inventare Jimmy e Mickey per sentirsi protetta. Lo zio Wiggily rappresenta dunque per la donna, Eloise, quel che Jimmy e Mickey rappresentano per Ramona: uno spiraglio su un mondo segreto, gelosamente custodito, diverso dalla scialba realtà quotidiana. C'è anche un marito, Lew, assente e non solo fisicamente dalla scena: il particolare dello « zio Wiggily », oltre a ridestare echi patetici, serve a creare un contrasto fra questo Lew e lo scomparso Walt:

She looked over at Mary Jane. « You remember that night — our last year — when that crazy Louise Hermanson busted in the room wearing that black brassière she bought in Chicago? »

Mary Jane giggled. She was lying on her stomach on the couch, her chin on the armrest, facing Eloise. Her drink was on the floor, within reach.

« Well, he could make me laugh *that* way », Eloise said. « He could do it when he talked to me. He could do it over the phone. He could even do it in a letter. And the best thing about it was that he didn't even try to be funny — he just *was* funny ». She turned her head slightly towards Mary Jane. « Hey, how'bout throwing me a cigarette? »

« I can't reach 'em », Mary Jane said.

« Nuts to you ». Eloise looked up at the ceiling again. « Once », she said, « I fell down. I used to wait for him at the bus stop, right outside the PX, and he showed up late once, just as the bus was pulling out. We started to run for it, and I fell and twisted my ankle. Poor Uncle Wiggily, he called it. . . God, he was nice ».

« Doesn't Lew have a sense of humor? » Mary Jane said.

« What? »

« Doesn't Lew have a sense of humor? »

« Oh, God! Who knows? Yes, I guess so. He laughs at cartoons and stuff ».

Eloise raised her head, lifted her drink from her chest and drank from it⁴.

Il contrasto fra Lew e Walt rimane in larga parte sottinteso (« Oh, God! Who knows? »), e sottinteso, o meglio accennate con un'invisibile strizzata d'occhio, risultano diverse altre cose nel dialogo, a cominciare da « that crazy Louise Hermanson » e il suo reggipetto nero acquistato a Chicago. Eloise e Mary Jane non hanno bisogno di « spiegare »: la loro antica consuetudine favorisce un'atmosfera intima e vagamente torpida, dove le parole non vanno sprecate, e basta un nome a illuminare una vasta zona della memoria, a creare

4. *Ibid.*, p. 25.

una complicità se non una comunione. Com'era Louise? Come era il suo reggipetto? Eloise ci dice che Louise era « crazy » e il reggipetto era « black »: tutto qui. In entrambi i casi, un aggettivo dimostrativo (« that ») di cui del resto gli americani abusano nel parlar familiare al di là delle necessità espressive (persino nelle barzellette o nelle storielle, il nostro « un tizio » equivale a « this — o that — chap »). In quale modo Walt sapeva far ridere Eloise? *That way*, in quel modo, con il « that » in corsivo (e per l'uso enfatico del corsivo i personaggi di Salinger sono secondi soltanto a Clarissa Harlowe). Invece di spiegare o esemplificare il tipo d'umorismo del suo innamorato scomparso, Eloise accumula enfaticamente tre proposizioni parallele, in crescendo (« He could do it when he talked to me. He could do it over the phone », ecc.): la valutazione soggettiva, la definizione stessa della cosa in questione, e cioè dell'umorismo di Walt, viene sostituita da un elenco meccanico, oggettivo. Oggettive sono anche le poche parentesi narrative o descrittive inserite a sostegno del dialogo: oltre i vari ed economici « Eloise said », « Mary Jane said », e via dicendo, abbiamo solo una breve enunciazione della posizione (fisica, concreta) di Mary Jane (« She was lying », ecc.), e taluni incisi evidentemente subordinati alle varie sfumature del dialogo, che sottolineano o implicitamente commentano: Eloise si volta verso l'amica quando interrompe l'evocazione per chiederle una sigaretta, guarda il soffitto prima di ricadere nei suoi ricordi (la tecnica, come si vede, è assolutamente convenzionale) e alza la testa di scatto per sorseggiare il *drink* in una palese e implicita liquidazione dell'umorismo di suo marito.

Il tema del racconto — i ricordi di Eloise, il suo autocommiserarsi, la sua incapacità di porsi in contatto autentico e soddisfacente con il proprio mondo reale — affiora oggettivamente, senza interventi dell'autore, attraverso un'accurata tecnica di apparente « registrazione ». All'inizio, Mary Jane raggiunge la casa di Eloise, alle tre del pomeriggio (il tempo « reale », attentamente distinto dal vago e fluttuante passato riasaporato dalla protagonista, viene attentamente scandito, con bruschi intervalli che spesso costituiscono vere e proprie « di-

ascalie »: « twenty minutes later », « she was back in less than two minutes », ecc.). C'è un rapido prologo all'esterno della casa, con uno scambio di battute insolitamente riassunte nel discorso indiretto: le due ragazze parlano della difficoltà con cui Mary Jane ha trovato la strada, del pranzo bruciato, delle ragioni per cui Mary Jane ha potuto assentarsi dall'ufficio; ed entrano nella casa. Venti minuti più tardi, con un netto stacco di tipo teatrale o cinematografico, Salinger ce le presenta mentre bevono l'ultimo sorso del primo whisky, e ricordano, a frammenti e allusioni, gli anni del *college*, che entrambe, ma per diverse ragioni, hanno abbandonato prima del conseguimento della laurea. Le prime battute della loro conversazione appaiono scelte casualmente, galleggianti in un flusso disordinato di evocazioni: « It was actually red ». « I heard it was blond . . . Wuddayacallit swore up and down it was blond »⁵. Stanno parlando, come si chiarisce dopo un intervallo occasionale (« Where the hell was I? » « Thicringer —, Mary Jane prompted »)⁶, di una compagna di scuola e del colore dei suoi capelli adottato prima del matrimonio con « that Frank Henke », definito da Eloise « an unwashed Bela Lugosi ». Il ricorso a un attore cinematografico, noto per le sue caratterizzazioni di mostri e vampiri, è perfettamente normale nel contesto: meno lo saranno le frequenti citazioni di un altro attore, Akim Tamiroff, che a Eloise piace citare nei momenti meno opportuni: « You know who I saw last week? On the main floor of Lord & Taylor's? » « Mm?hm », said Eloise, adjusting a pillow under her head. « Akim Tamiroff »⁷. Ad Akim Tamiroff, secondo Eloise, somiglia la piccola Ramona, quando l'amica le chiede a chi somigli la bambina, al papà o alla mamma; ad Akim Tamiroff Mary Jane potrebbe spifferare i segreti che Eloise non ha mai confidato a nessuno: quelli relativi alla morte di Walt. Siamo già in un clima fantastico,

5. *Ibid.*, p. 19.

6. *Ibid.*, p. 19.

7. *Ibid.*, p. 21.

alla creazione di un fantasma verbale, come Jimmy o Mickey: e non dimentichiamo i troppi *highballs* che Eloise trangugia e che rendono sempre più malfermo il suo passo man mano che il racconto procede. Ma c'è anche una sfumatura di snobismo, di compiacimento civettuolo e intellettualistico: accanto ai nomi di questi attori, va ricordato che Eloise esprime il suo disprezzo per la donna di servizio semplicemente osservando che sta leggendo un mediocre best-seller, *The Robe* (« La tunica »); e che per definire i gusti di suo marito si limita a citare con implicito disgusto il nome del suo scrittore preferito, L. Manning Vines (autore di cui ci parlerà anche Buddy Glass). Ma a parte Lugosi e Tamiroff, *The Robe* e L. Manning Vines, il colloquio fra le due amiche continua a infilare nomi di comuni conoscenze, come le citate Thieringer e Louise Hermanson: Marcia Louise Jackson che in Germania è stata quasi violentata da un soldato negro, Barbara Hill, la professoressa Whiting che « got cancer last summer and died and all ». La realtà del pomeriggio invernale, delle ombre che calano precocemente nella casa di Eloise, si assottiglia fino a sparire: quello che « succede », che viene a interrompere il flusso delle rievocazioni — sia pure l'ingresso di Ramona, o un bicchiere che si rovescia sul tappeto — si può intuire solo dal dialogo ma non è mai esplicitamente narrato al lettore. Si ha un'interruzione soltanto quando Mary Jane, lasciandosi convincere dall'amica, decide di telefonare al principale per scusarsi, e di restare a cena.

« I mean you didn't really *know* Walt —, said Eloise at a quarter of five ⁸ ». È il brusco inizio di una nuova e ben precisa « sezione » del racconto, dove campeggeranno, ormai riconsegnate al tempo, le ombre di Frank Henke, Marcia Louise Jackson e Louise Hermanson, i ricordi più segreti e struggenti di Eloise. Un solo fantasma aleggia nella *living room*, accanto alle due amiche intorpidite dall'alcool e dalle rievocazioni: Walt, il soldato sfortunato che amava Eloise, che sa-

8. *Ibid.*, p. 25.

peva farla ridere, che aveva battezzato la sua caviglia dolorante col nome di zio Wiggily. Ma Walt è morto, per uno stupido incidente al fronte, ed Eloise ha sposato Lew credendo che egli amasse i romanzi di Jane Austen. Accanto a un marito che ama invece L. Manning Vines, a Eloise non resta che un muto, incessante, stolido rimpianto.

« Why don't you tell Lew about Walt sometime, though? »

« Why? Because he's too damn unintelligent, that's why », Eloise said.

« Besides, listen to me, career girl. If you ever get married again, don't tell your husband *anything* »⁹.

Anche le due amiche non hanno, ormai, più nulla da dirsi. Una telefonata di Lew — sono le sette e cinque, Mary Jane dorme sul sofà — dà l'avvio all'ultima parte del racconto, in cui Salinger abbozza, sia pure implicitamente, un giudizio dall'esterno del personaggio di Eloise, e del suo egoistico, assurdo autocommiserarsi. I mezzi ai quali l'autore ricorre sono dei più facili: il maltempo, e il doppio rifiuto di aiuto (a Lew che si trova ancora in ufficio e ha l'auto in *panne*, alla donna di servizio che vorrebbe ospitare suo marito per la notte). Ramona sta dormendo sul bordo del letto ed Eloise la sveglia brutalmente: Jimmy Jimmereeno è morto, quindi la bimba può occupare il centro del letto, senza paura di fargli male. Balbettando impaurita, Ramona rivela la presenza di Mickey Mickeranno. Ma Eloise, esasperata, la costringe con la forza a spostarsi: ella uccide, in un certo senso, anche Mickey. La bimba ubbidisce, spaventata ma non convinta.

Qual è il significato, ora, del pianto di Eloise accanto al letto della bambina addormentata? Perché la donna ripete più e più volte le parole « poor Uncle Wiggily » bagnando di lagrime gli occhiali della bimba, che tiene premuti contro le gote? Forse piange per la bimba stessa, alla quale non riesce a mo-

9. *Ibid.*, p. 26.

strare il proprio affetto; forse per Walt, che potrebbe anche essere il padre di Ramona. Ma lo zio Wiggily è ancora e soprattutto Eloise, Eloise ragazza, con il suo primo grande amore e il suo primo grande dolore, e la sua caviglia ferita. E il racconto si chiude su nuovi vaneggiamenti, su ulteriori ricordi, tendenti a evocare una Eloise dolce e innocente come alibi e talismano perenne per la cinica, distrutta Eloise di oggi:

She went downstairs, staggering now very badly, and wakened Mary Jane . . .

«Mary Jane. Listen. Please», Eloise said, sobbing. «You remember our freshman year, and I had that brown-and-yellow dress I bought in Boise, and Miriam Ball told me nobody wore those kind of dresses in New York, and I cried all night? » Eloise shook Mary Jane's arm. « I was a nice girl », she pleaded, « wasn't I? »¹⁰.

A *nice* girl: lo stesso aggettivo che la donna ha adoperato per descrivere Walt (« God, he was nice »). Colpisce, in questo racconto di Salinger, l'estrema economia di aggettivi qualificativi o avverbi di modo: uomini e cose hanno un nome e vengono fissati nelle loro azioni o situazioni, senza commento. Tra i nomi, abbondano invece quelli propri: anche al finale, tanto per fare un esempio, salta fuori questa Miriam Ball di cui nulla sappiamo e che tuttavia, invincibilmente, immagineremo maligna o altezzosa, comunque temibile agli occhi della piccola provinciale di Boise. « Non spiegare mai, non scusarti mai », raccomandava Evelyn Waugh ai giovani scrittori. E Salinger non ci spiega nulla di Miriam Ball e degli altri fantasmi verbali evocati dalle due protagoniste: ovviamente le due ragazze non ne hanno alcun bisogno, dato che sono vecchie amiche, ma anche il lettore tende a diventare per Salinger un vecchio amico, per il quale basta una strizzatina d'occhio (si veda in particolare l'ammiccante, godibilissimo *Raise High the Roof Beam, Carpenters*). Quanti personaggi del tipo di Sharon Lipschutz, vivi dunque soltanto per l'immagine suggerita dal loro

10. *Ibid.*, pp. 31, 32.

nome, appaiono in questo racconto relativamente breve? Ci sono Miriam Ball, Louise Hermanson, Mr. Weyinburg il principale di Mary Jane; e poi Louise, Barbara Hill, la professoressa Whiting . . . Un passo brevissimo, e ci troviamo fra i personaggi del tutto immaginari, angeli custodi dalla presenza fantomatica ma segretamente consolante: Jimmy Jimmereeno, Mickey Mickeranno, Akim Tamiroff . . . Anche il morto Walt, che pure ha avuto un corpo, potrebbe rientrare in questa galleria di ombre. Eloise che ripete più e più volte « poor Uncle Wiggily » non è lontana da una sorellina di Seymour Glass, Franny, che per giorni e giorni reciterà in segreto il nome di Dio, muovendo le labbra ma senza emettere alcun suono, in attesa « che qualcosa accada ». Del resto, l'intera saga della famiglia Glass non è altro che la lunga, estenuante evocazione di un « assente »: Seymour Glass, presentato indirettamente in una telefonata fra sua moglie e sua suocera, e poi direttamente introdotto solo per i pochi minuti che precedono il suo suicidio (*A Perfect Day for Bananafish*); lo stesso Seymour, già morto da tempo, che risolve almeno provvisoriamente la crisi mistico-allucinatoria di sua sorella Franny valendosi di un medium anche troppo disponibile (*Zooey*) e di un telefono misteriosamente abbandonato; e infine Seymour nel giorno delle sue nozze, assente ingiustificato alla cerimonia; uniche sue tracce rimangono pagine sparse di diario (*Raise High the Roof Beam, Carpenters*). *Seymour: an Introduction* conclude, per ora, il ciclo con un *tour de force* ai limiti dell'isteria: e dall'evocazione, impercettibilmente, Salinger ci fa passare all'esorcismo.

Nonostante l'evidente consapevolezza delle sue scelte linguistiche, Salinger non è scrittore che inviti all'analisi strettamente stilistica: troppi motivi, e troppo costanti, distraggono il lettore verso altri e apparentemente più spaziosi orizzonti. Nel volume miscelaneo curato da Henry Anatole Grunwald, solo una voce, quella del professor Donald P. Costello di Notre Dame, inserisce nell'ampio simposio — ci sono tutti, da Fiedler a Kazin, da Steiner a Mizener, da Geismar a Granville

Hicks — l'esigenza della puntualizzazione lessicale, del vaglio linguistico:

Today we study *The Adventures of Huckleberry Finn* (with which many critics have compared *The Catcher in the Rye*) not only as a great work of literary art, but as a valuable study in 1884 dialect. In coming decades, *The Catcher in the Rye* will be studied, I feel, not only as a literary work, but also as an example of teenage vernacular in the 1950's. As such, the book will be a significant historical linguistic record of a type of speech rarely made available in permanent form. Its linguistic importance will increase as the American speech it records becomes less current . . .¹¹

Costello procede quindi a quel che Grunwald definisce « scholarly examination of Holden Caulfield's language, which catalogues all the four-letter words as if they were rare butterflies »¹². Si tratta peraltro di un'analisi limitata al solo romanzo *The Catcher in the Rye*, e tesa a dimostrare la natura tutta parlata, « colloquiale », del linguaggio del giovane Holden, con la sua tendenza a generalizzare, a eliminare le differenze apparenti (*and all, or something, or anything*), le sue ripetizioni enfatiche per contrapporre la propria sincerità candida al mondo ipocrita e artefatto (« I really mean it », « it really does »), le volute e a volte contraddittorie distorsioni di significato (« old », « crazy », il verbo « to kill »), la mescolanza tipica degli scolari di « prepschool » fra termini volgari e paroloni complessi (« lousy » e « goddam » accanto a « ostracized » o « exhibitionist »). A chi non sia poi un *native speaker*, è certo più consigliabile la via seguita dagli altri critici presenti nella raccolta: quella di David Stevenson, che vede negli eroi di Salinger la crisi della società americana degli anni cinquanta,

11. DONALD B. COSTELLO, « The Language in *The Catcher in the Rye* » in *Salinger: A Critical and Personal Portrait*, ed. by Henry A. Grunwald, Harper & Row, Evanston, New York, 1962, p. 266 e sgg. — Interessante, a proposito della nostra osservazione sull'economia di aggettivi qualificativi in S., la tendenza, rilevata dal Costello, a usare nomi in funzione di avverbio (cfr. l'es. proposto, « She sings it very Dixieland and whorehouse », a p. 273).

12. HENRY A. GRUNWALD, introd. a *Salinger* ecc., *cit.*, p. XXVIII.

o quella opposta nei risultati di Maxwell Geismar, che rimprovera allo scrittore il « sociological void », l'assenza di un mondo preciso, la rivolta sterile da ragazzini ricchi e viziati; l'analisi misticggiante di Josephine Jacobsen, che sostiene « the human exchange of beatific signals » come tema fondamentale della narrativa di Salinger; e le infinite variazioni sulla parabola della Fat Lady, che minacciano, osserva ancora il Grunwald, di trasformare Salinger in un Dostoevskij da *nursery*. C'è anche il contrasto, ricorrente, fra la volgarità ottusa del mondo esterno e la sensibilità ironica, dolorosamente impotente di *outsiders* sofisticati quali Seymour e Franny Glass: conflitto che per Ihab Hassan può sfociare nel gesto assurdo e donchisciottesco o nel silenzio, nella rinuncia, in una nuova versione della pagina bianca di Mallarmé; mentre per Alfred Kazin le responsabilità vanno rovesciate, ed è una colpa per la famiglia Glass sentirsi troppo amata da Dio (e dall'autore). Leslie Fiedler se la prende con i bambini troppo vecchi, troppo saggi, troppo innocenti di Salinger, per reagire contro il culto del fanciullo, fin da Peter Pan e dalla Maisie di James, e la nuova tirannia dei neonati e degli infanti che minaccia la « permissive, family oriented, servantless America ». C'è la *banana fever* come male del secolo: e William Wiegand ne cerca i rimedi fermandosi forse alla diagnosi. C'è, naturalmente, il freudismo, magari derivato: con l'aiuto di un qualunque manuale si possono seguire Gwynn e Blotner nella loro lettura in controluce (un racconto come *De Daumier-Smith's Blue Period* acquista così infiniti riferimenti al complesso di Edipo e a quello di castrazione, perdendo in compenso tutto il suo fascino). Infine, *last but not least*, il solleticante risvolto dello Zen, che può aiutarci a spiegare la favola dei cavalli in *Raise High*, le reincarnazioni di *Teddy* nel racconto omonimo, o il *koan* che funge da epigrafe alla raccolta *Nine Stories*.

Ma tutti questi motivi, senza dubbio interessanti, non ci sembrano in realtà molto nuovi o almeno del tutto peculiari a Salinger: se mai, si può osservare che la loro sovrabbondanza, il loro denso accavallarsi e rincorrersi in un *corpus* tanto esiguo, sottolinea l'abilità divulgativa dell'autore e al tempo stesso

il dissolvimento delle forme tradizionali del racconto, ormai incapace di sostenersi senza un apparato sproporzionato e assurdo di puntelli e contrafforti. Un'attenta analisi stilistica di Salinger può invece suggerirci prospettive nuove, o almeno una necessaria piattaforma. L'abbondanza di nomi propri contrapposta alla scarsità di aggettivi e avverbi di modo — e non è che una prima osservazione, se vogliamo molto superficiale e immediata — ci sembra rispondente alle intenzioni dello scrittore e al tempo stesso sintomatica di una nuova tendenza della letteratura contemporanea: dove le persone e le cose sono tutte « senza qualità »: sono, appunto, o non sono, e basta. Ricordiamo come Seymour elogi il costume da bagno blu della piccola Sybil, mentre questa strilla che il costume è giallo; o Kao, l'esperto di cavalli, che segnala al Duca come animale eccezionale una « giumenta marrone » che poi si rivela essere eccezionale senz'altro, ma di sesso maschile e di colore nero:

Much displeas'd, the Duke sent for Po Lo. « That friend of yours », he said, « whom I commissioned to look for a horse, has made a fine mess of it. Why, he cannot even distinguish a beast's color or sex! What on earth can he know about horses? » Po Lo heaved a sigh of satisfaction. « Has he really got as far as that? » he cried. « Ah, then he is worth ten thousand of me put together. There is no comparison between us. What Kao keeps in view is the spiritual mechanism. In making sure of the essential, he forgets the homely details; intent on the inward qualities, he loses sight of the external. He sees what he wants to see, and not what he does not want to see »¹³.

Come Kao, Salinger vede dunque l'essenziale, la « cosa »: non ne vede l'aspetto esteriore. E questo in racconti che Claudio Gorlier non esita a definire « tra i più visivi della narrativa americana contemporanea », dotati di « sorprendente ricchezza cromatica »¹⁴. Forse anche noi, lettori sofisticati o condi-

13. J. D. SALINGER, *Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction*, Wm. Heinemann Ltd, London 1963, p. 5.

14. CLAUDIO GORLIER, « Letteratura americana », in *Paragone* (lett.) 154, ottobre 1952, p. 119.

zionati dal dilagare delle « immagini », sotto forma di cinema fotografia televisione, non abbiamo più bisogno di suggerimenti per « vedere »: ci bastano i segni, i nomi, i cartelli indicatori. Nell'età più vigorosa del romanzo, il nome dei personaggi non ha maggiore importanza di quanta ne avesse per Giulietta: il nome di battesimo del visconte di Valmont, o di Lovelace, o dello Squire Western di *Tom Jones*, o di madame de Rénal, non ci viene quasi nemmeno comunicato: « it is nor hand, nor foot, nor arm, nor face, nor any other part belonging to a man ». I personaggi sono conoscenze occasionali per il lettore, e un certo rispetto, da ambo le parti, si rivela necessario. Salinger torna invece, in un certo senso, molto più indietro: all'epoca in cui un nome, magari preceduto dal patronimico o da un'apposizione divenuta parte del nome stesso (l'Atride Agamennone, il piè veloce Achille) risultava sufficiente a una piena e totale definizione (analoghe osservazioni si potrebbero fare anche per i testi sacri e apocrifi della tradizione giudeocristiana). Con una differenza: Omero, e la Bibbia, introducevano solo eroi e figure di grande rilievo, d'importanza universale o comunque già noti presumibilmente al lettore; gli scrittori d'oggi ci impongono invece, senza giustificazioni, personaggi assolutamente qualsiasi isolati a caso in una folla anonima, una democrazia indifferenziata e indistinta. Sharon Lipschutz, Jimmy Jimmerecno, L. Manning Vines, Miriam Ball e Akim Tamiroff sono personaggi-nome, parole che non tanto « indicano » una persona quanto con essa s'identificano, fanno per così dire corpo: sono involucri, o meglio corazze, grazie alle quali fantasmi intrinsecamente inesistenti possono illudersi di affermare la propria identità. L'ironia — un'ironia patetica e dolorosamente partecipe — è ancora una volta elemento fondamentale dell'operazione, ché l'atteggiamento di Salinger nei confronti di queste sue invenzioni verbali non è dissimile da quello di Seymour quando ripete con aria di estatica ammirazione nomi quali *Little Black Sambo* o *Whirly Wood, Connecticut*. Taluni di questi nomi sono forse gli « egos » da cui Franny si proclama disgustata: false identità, etichette boriose e ridicole di un mondo ufficiale, *all-American*

e privo di luce. Ma altri hanno, almeno intenzionalmente, un valore totemico e consolatorio: come i *beaux* di Ramona e i Santi dell'Olimpo privato della famiglia Glass. Del resto — e ritorniamo a Giulietta — che cos'è un nome? L'abbondanza di nomi propri nelle pagine stampate non vuol dire che in essi si esaurisce il nocciolo della realtà. Lasciamo la parola a uno degli oracoli più uggiosi e saputelli, ma anche più scoperti, che Salinger abbia utilizzato: il ragazzo Teddy, il quale a un certo punto espone le sue idee sulla scuola elaborando un singolare programma didattico.

«... I'd get them to empty out everything their parents and everybody ever told them. I mean even if their parents just told them an elephant's big, I'd make them *that* out. An elephant's only big when it's next to something else — a dog or a lady, for example». Teddy thought another moment. «I wouldn't even tell them an elephant has a trunk. I might *show* them an elephant, if I had one handy, but I'd let them just walk up to the elephant not knowing more about it than the elephant knew about *them*. The same thing with grass, and other things. I wouldn't even tell them grass is green. Colors are only names. I mean if you tell them the grass is green, it makes them start expecting the grass to look a certain way — *your* way — instead of some other way that may be just as good, and maybe much better...»¹⁵.

Il programma vale probabilmente anche per lo scrittore: non parlare dell'elefante, ma al massimo mostrare l'elefante al lettore, senza che l'uno sappia nulla dell'altro. L'ideale di Salinger, la sua *méta* ultima, sarà dunque un equivalente letterario della pop-art? A ben vedere, il dramma di Franny è proprio questo: la ripetizione all'infinito del nome di Gesù in attesa che Gesù in qualche modo appaia, cioè la traduzione del *nome* di Gesù in Gesù stesso. Ma l'evocazione non potrà riuscire, proprio perché, a dirlo con Eliot, un'ombra cade sempre «between the idea And the reality». Allo stesso modo Eloise non

15. J. D. SALINGER, *Nine Stories*, cit., pp. 142, 143.

può far ritornare Walt dal suo Averno, e sua figlia non può trattenere, materializzandoli, i suoi *beaux* immaginari; e Seymour continua a fuggire disseminando brani di diario, citazioni di Kafka e fratelli nevrotici.

Prima di ricorrere a espedienti medianici con la voce di Buddy e il telefono di Seymour, il giovane Zooey Glass cerca di salvare la sorellina Franny dalla sua fissazione mistica — la ripetizione *ad infinitum* della così detta preghiera di Gesù — con argomenti « sensati »: questo accumulare nomi di Gesù non equivale all'atto egoista di chi ammassa ricchezze materiali, secondo i valori di quella società che Franny furiosamente rifiuta? Non si tratta di un nuovo tipo di caccia al tesoro? Franny non respinge l'accusa, ma sarebbe invero difficile indovinare a quale tipo di « tesoro » — se non alla pazzia o al suicidio — potrebbe portare un'ulteriore, indeterminata ripetizione delle « soundless words » che le sue labbra continuano a formulare. In un racconto fantascientifico dell'inglese Arthur Clarke, *I nove miliardi di nomi di Dio*, alcuni monaci tibetani usano un cervello elettronico per formulare, con maggiore organizzazione di Franny, tutti i possibili nomi del Creatore: circa nove miliardi di combinazioni, da AAAAAAAAAA a ZZZZZZ. Esaurita tale lista, la razza umana esaurisce anche i suoi compiti; e le stelle cominciano a spegnersi, annunciando la fine del mondo. Che sia questo il porto a cui tende la narrativa di Salinger? Va da sé che in questo caso non ci riferiamo a una catastrofe cosmica, ma a una letteratura che, paradossalmente, neghi se stessa.

Nonostante l'abbondanza di frammenti che puntellano le sue rovine, Salinger non riesce a scrivere racconti che non siano *tours de force*, vertiginose fughe verso orizzonti oscuri e inimmaginabili. Seymour si uccide, Franny — provvisoriamente — si salva: ma ogni racconto è un repertorio di nomi e cose elencati, accarezzati con disperata impotenza o con ironia, e in definitiva rifiutati. La situazione base è sempre tesa, dilatata oltre ogni sopportazione: Muriel che telefona a sua madre, Zooey che cerca di fare toilette disturbato da Bess, Lane Coutell che parla e parla, Franny che prega in silenzio per giorni e giorni,

Il Holden Caulfield che gira per Manhattan senza uno scopo e rimandando il ritorno a casa o a scuola, Eloise che beve e non sfugge ai suoi ricordi, una cerimonia nuziale che va a catafascio fra tassì bloccati dalle parate e la lunga attesa inutile dello sposo Rileggiamo Salinger prestando particolarmente attenzione alle modulazioni via via patetiche e beffarde — a volte, purtroppo, facilmente patetiche e beffarde — con cui registra le varie voci dei suoi inventati, persone o cose che siano; si risolveranno così molti dei dubbi rimasti aperti dopo il dibattito critico a più voci proposto dal Grunwald. Ché il conflitto fra l'*outsider* sensitivo e la società gretta finisce per annullarsi in un ambiguo e disperato gioco di ricezioni assaporate e respinte, e le connotazioni sociologiche, lungi dal contraddire quelle misticheggianti, a esse si uniscono in un groviglio inestricato. Forse Salinger, per ricorrere a una terminologia che dovrebbe essergli cara, non è ancora giunto a percorrere l'Ot-tuplice Sentiero del *Dharma* buddista, non è ancora arrivato a risalire la china: ha ancora ostacoli da abbattere prima di giungere alla fine della così detta « auto-frustrazione ». Dovremo dunque attenderci da lui, nelle nuove puntate promesseci della saga dei Glass, nuovi fantasmi verbali e nuovi rifiuti — al limite, un elenco telefonico recitato con disperata ironia? Non vorremmo che la letteratura dei nostri giorni, eliminati gli accidenti formali per mirare all'essenza fotografica, finisse per elidere anche l'immagine e il nome e poi la cosa stessa, in un'impossibile ricerca di depurarsi da tutte le miserie grandi e piccole che per secoli l'hanno resa umana e terrena.

GUIDO FINK