

HOLDEN, IL FETICCIO ABBANDONATO

Parlare di nuovo di Holden, oggi, è cosa assai difficile. Intanto sono anni che non se ne parla e questo desta sospetto, naturalmente: certo le mode culturali cambiano con estrema incostanza ma quando il libro, in cui una generazione si è identificata, improvvisamente tace, allora bisogna essere cauti nel riprenderlo in mano; nessuno ha voglia di risvegliare cadaveri, se sono tali.

Ma il personaggio di Salinger è veramente scomparso dal nostro panorama culturale o è soltanto fuggito altrove — chissà dove — come le oche del Central Park, e come loro aspetta il ritorno della bella stagione?

Nel corso della sua prima splendida primavera, certo di Holden è stato detto tutto: forse per questo sono anni che non lo si ricorda, essendo stata fissata in una radiografia concorde, esauriente ma unidimensionale ogni problematicità del libro.

Questo eroe alla rovescia, irrispettoso come Giamburrasca ma serio come il giovane Werther pare non aver più segreti, nessuna zona oscura e nessun mistero nel quale attirare ancora: un'opera chiusa, non suscettibile di nuovi rapporti.

Forse perché è un libro « politico », in modo provocatorio: una denuncia radicale di una società che ha ridotto la vita a una partita disumana dove né l'adulto né l'adolescente possono vivere perché non vi può vivere l'uomo (l'equivoca distinzione tra le categorie adulto-giovane così cade, il problema essendo al fondo se il mondo che l'uomo ha costruito sia umano o no).

Questa veste politica, mista a consapevole o no ossequio alla moda è ciò che rende forse *The Catcher in the Rye*, anche esso un oggetto di consumo, funzionale ad un certo momento storico, ora inutile, non più rispondente alle necessità ideologiche dei suoi giovani lettori, americani soprattutto.

Rileggendolo oggi, quegli stessi lettori divenuti più severi potrebbero rifiutare un discorso « eversivo » così mite e condiscendente, negare credito a un contestatore così grazioso e accattivante. Pure, io credo che la presa di Holden sia nell'assoluta immediatezza con cui comunica al suo giovane interlocutore oggi come ieri un disagio che non è solo politico, un rifiuto non solo evangelico, un discorso fondato su un conflitto reale e persistente, che coinvolge prima di tutto la stessa possibilità di vivere o rinunciare alla vita.

E ancora io credo che questo libro non sia completamente esaurito, che sia invece esaurito quell'unico tema dominante che i critici hanno individuato e descritto fino alla noia: innocenza-autenticità contro falsità-perversione. Rimangono ancora, finora trascurate, tante altre aree di significato che, pur raccordandosi a quella centrale, costruiscono tutte insieme un « messaggio » diverso, più ricco e addirittura sorprendente nelle sue implicazioni conclusive.

Da uno Holden scavezzacollo e impenitente e dissacratore inesausto chi si sarebbe mai aspettato la paternale ai bambini del Museo: « come mai non siete andati a scuola oggi? » Chi si sarebbe aspettato il suo sgomento quando la sorellina Phoebe vuole fare proprio quello che lui fa, cioè fuggire?

Allora rileggere Holden oggi significa mettere deliberatamente da parte la metafora centrale, saltare il solito riferimento al titolo-vocazione su cui si è costruita tutta l'interpretazione critica canonica e insistere su altre aree di significato. Ci sono tre scene nelle quali l'intero libro si potrebbe condensare, che fanno da punti di emersione per le tensioni ideologiche sottostanti a tutta la superficie narrativa. A queste conviene far riferimento.

Lo sport

Anyway, it was the saturday of the football game with Saxon Hall. The game with Saxon Hall was supposed to be a very big deal around Pencey. It was the last game of the Year, and you were supposed to commit suicide or something if old Pencey

didn't win. I remember around three o' clock that afternoon I was standing way the hell up on top of Thomsen Hill, right next to this crazy cannon that was in the Revolutionary War and all. You could see the whole field from there, and you could see the two teams bashing each other all over the place. You couldn't see the grandstand too hot, but you could hear them all yelling, deep and terrific on the Pencey side, because practically the whole school except me was there, and scrawny and faggy on the Saxon Hall side, because the visiting team hardly ever brought many people with them.

Questa è la scena iniziale di *The Catcher in the Rye* e in un romanzo l'apertura è quello che « conta »: detta la tonalità, indica i temi, avvia i significati, racchiude e prefigura il destino del libro.

Holden, seduto sulla cima di una collina, vicino a un vecchio cannone, ci indica un campo dove viene giocata una partita di rugby tra la squadra di Pencey e quella di Saxon Hall. Guardiamo giù nel campo ma in realtà non vediamo niente, non essendo il realismo descrittivo del libro che una illusione di realismo; ma « sentiamo », ché tutto il libro è costruito su una percezione del mondo attraverso il sentire, che lo SPORT è una metafora guida, soprattutto nella prima parte.

Holden guarda lo spettacolo con estremo disincanto e sarcasmo: sa quello che è lo sport. Non certo dispiegamento libero di energie, nemmeno un'attività di gioco, quindi gratuita, disinteressata, ma una squallida ripetizione di convenzioni e riti mondani. Divenuto istituzione, il gioco si tramuta in un dovere, in un valore, una merce. È il richiamo pubblicitario di Pencey: « They advertise in about a thousand magazines, always showing some hot-shot guy on a horse jumping over a fence. Like as if all you ever did at Pencey was to play polo all the time: I never even once saw a horse anywhere near the place »; cioè uno strumento di comunicazione commerciale; o è il circolo di tennis: « I used to play tennis with he and Mrs. Antolini quite frequently, out at the West Side Tennis Club, in Forest Hills, Long Island. Mrs. Antolini belonged there. She was lousy with dough »; cioè un indicatore di status sociale;

o il golf dell'avvocato di successo: « You don't do that kind of stuff if you're a lawyer. All you do is make a lot of dough and play golf and bridge and buy cars and drink Martinis and look like hot-shot », cioè uno squallido obbligo sociale finalizzato al successo; o l'ottusa banalità che riempie il vuoto di un discorso tra ragazzi: « He was telling her about some pro football game he'd seen that afternoon. He gave her every single goddam play in the whole game — I am not kidding ». Ciò che doveva essere libertà e disinteresse in mano agli adulti si è disseccato e involgarito, ha acquistato una fisionomia plumbea e opprimente. Holden, allora, che invece adora la spontaneità abbandona, con risentita negligenza e giusta indifferenza, i fioretti sulla metropolitana.

Certo questo gli costa l'allontanamento dal gruppo: « The whole team ostracized me the whole way back on the train. It was pretty funny, in a way »; perché un atteggiamento da *outsider*, quale è il suo, anche se privo di competitività e di arroganza, è un'insidia e una minaccia per la vita organizzata.

Così Holden è cacciato dal gruppo, dalla scuola, dalla società. Si chiarisce ora il senso della posizione di Holden, solo sulla collina di Thomsen Hill, ad osservare: è una posa da *outsider*, confermata dall'episodio dei fioretti e dalla cacciata dalla scuola. Perché la struttura dello sport ripete in piccolo il labirinto delle convenzioni poste a fondamento della società: Holden si rifiuta a questo percorso obbligato e preferisce vagare per tre giorni in una « no man's land » sospesa tra Pencey e New York; sottratto ad ogni autorità (né quella del collegio né quella della famiglia valgono in questo territorio), Holden cammina allo scoperto, in un momento massimo di esposizione e di rischio.

In questo vagare ha portato con sé un oggetto magico, quel berretto da cacciatore che disegna sulla sua testa un ricamo di libertà e fantasia.

Quell'oggetto « destinato », fatto per assolvere una funzione sportiva — stare sulla testa del cacciatore — Holden lo sottrae all'uso normale e lo trasforma in un bizzarro talismano.

Nel suo modo di manipolare oggetti sportivi si coglie il

segno della sua opposizione a una avvilente concezione dello SPORT. In questo divertito gioco Holden somiglia al giocatore che getta in aria e nasconde e svela gli oggetti; alla fine l'oggetto ha perduto l'opaco spessore quotidiano, è diventato iridescente. Così faceva il fratello Allie quando scriveva poesie sul guantone di baseball: in quel modo facendo coincidere poesia e sport e aprendo a un banale guanto consumi non più utilitaristici e fantasiose destinazioni.

I feticci

Then something terrible happened just as I got in the park. I dropped old Phoebe's record. It broke into about fifty pieces. It was in a big envelope and all, but it broke anyway. I damn near cried, it made me feel so terrible, but all I did was, I took the pieces out of the envelope and put them in my coat pocket. *They weren't any good for anything, but I didn't feel like just throwing them away.* Then I went in the park. Boy, was it dark.

Non si capisce dapprincipio cosa significhi quest'inciso narrativo che interrompe la passeggiata notturna di Holden nel parco. Ma sappiamo che non ci sono incidenti né casualità nel discorso poetico, tanto più che il disco ritorna qualche pagina dopo, cioè ritornano i resti del disco, anche da Phoebe accuratamente conservati: « Then I told her about the record ».

« Listen, I bought you a record », I told her. « Only I broke it on the way home ». I took the pieces out of my coat pocket and showed her. « I was plastered », I said. « Gimme the pieces », she said. « I am saving them ». She took them right of my hand and then put them in the drawer of the night table ».

In questo gesto Holden e Phoebe sono identici — ambedue apparentemente incomprensibili.

Ma perché Holden ha rotto il disco? Lo ha fatto — perché è stato lui a volerlo rompere — per liberare l'oggetto dalla sua destinazione utilitaristica, anche se gradevole, e caricarlo totalmente di virtù nuove derivanti dall'intenso significato affettivo che viene a conseguire.

E perché Phoebe ha conservato le reliquie, anche se « non servono più a niente »? Perché anche lei è solidale con Holden in questo scambio dell'oggetto feticcio, anche lei considera le cose non in base al loro valore reale, socialmente determinato, ma a quello soggettivo, di investimento personale emotivo in un oggetto. L'oggetto, non più strumento, dunque, si carica di sensi contrari all'opaca avvilita funzionalità borghese, non « vale » perché serve ma « conta », cioè significa in quanto tramite emotivo.

Sottrarre l'oggetto alla funzionalità istituzionalizzata significa liberarlo dall'assuefazione, decontestualizzarlo — visto che il contesto in cui è sepolto è così mortificante — per immetterlo poi in nuovi impreveduti contesti, creando nuove imprevedute possibilità espressive e significative. In questo Holden fa opera di poeta, perché Holden è profondamente poetico nel senso più arioso e bizzarro e divertito del termine. E insieme fa opera di concreta corrosione nei confronti di una fissa ottusa visione della realtà.

Accanto al disco si allineano altri oggetti feticcio, il Guantone il Cappello il Maglione: come pali a recingere un'area di sensibilità raffinata, un territorio privilegiato e distinto nel vasto mondo volgare squallido commerciale. All'esterno di questo recinto aristocratico sta tutto ciò che è « lousy », « crummy », « boring », cioè il mondo dei « phonies », con i loro cattivi odori, le loro insulse convenzioni, le loro penose esistenze. All'interno stanno Holden e Phoebe, i vivi; James e Allie, i morti.

Phoebe, l'incorporeo fluttuante genio tutelare di Holden, l'oracolo presso cui va Holden a chiedere il responso è l'infanzia bella e sapiente: « you take adults, they look lousy when they're asleep and they have their mouths way open, but kids don't. Kids look all right ».

Come Holden è inventiva; dal momento che non l'accetta, trasforma la realtà fissa che le sta intorno, come Holden, con le bugie, cioè con atti di fantasia che negano un'unica interpretazione ai fatti. Così trasforma anche il suo nome: « Her name is Josephine, for God's sake, not Weatherfield. She

doesn't like it, though. Every time I see her she's got a new middle name for herself ».

Come Holden Phoebe è imprevedibile.

Una delle più grosse imputazioni che Holden fa agli adulti è proprio quella di essere assolutamente prevedibili, monotoni, stantii.

Tant'è vero che rinuncia fin da principio a descrivere i loro gesti e le loro vicende con quel « and all »: il segno stilistico di una assoluta prevedibilità più volte sottolineata anche a livello tematico.

Mentre gli altri sono tutti gregari, dipendenti e determinati, eterodiretti e si muovono all'interno di un universo statico dove tutto è già deciso, Holden e Phoebe sono liberi, indipendenti, ricchi delle loro preferenze gratuite e bizzarre e continuamente con operazioni di fantasia sconvolgono l'ordinato assetto del reale.

Ecco allora Holden che gira con quel cappello in testa, che chiede con insistenza delle oche, una domanda apparentemente innocente ma in realtà provocatoria perché disinteressata e imprevedibile, che paga la prostituta e poi vuol solo parlare, che si inventa le pallottole che lo feriscono, che balla nel cuore della notte con Phoebe, che dimentica i fioretti: sempre premeditatamente rifiutandosi alle aspettative meccaniche degli altri.

Una teorizzazione di questo comportamento gratuito, irrispettoso del controllo sociale, è il suo discorso sull'andar fuori tema: « The trouble with me is, I like it when somebody digresses. It's more interesting and all ».

Ecco Phoebe, che ha visto per circa dieci volte lo stesso film, che scrive libri tutto il tempo, sa sempre quello di cui si parla, prende lezioni di tutto.

Sono identici inoltre anche nella loro attenzione agli odori. Dice Phoebe alla madre: « The lamb chop was all right, but Charlene always breathes on me whenever she puts something down. She breathes all over the food and everything. She breathes on everything »; dice Holden: « You remember I said before that Ackley was a slob in his personal habits? Well, so

was Stradlater, but in a different way. Stradlater was more of a secret slob. He always looked all right, Stradlater, but for instance, you should've seen the razor he shaved himself with. It was always rusty as hell and full of lather and hairs and crap ». È che sono, Holden e Phoebe, dei sensitivi: hanno cioè quella sensibilità particolare — acuta fino a un grado di intensità morbosa — tipica dei nevrotici o degli animali nell'avvertire, con atto istintivo, la sostanza malata delle superfici « sane » che li circondano. È il fiuto, loro proprietà particolare, il loro tramite con la realtà: attraverso di essa sanno scovare ogni specie di perversione e alienazione.

All'interno di questo recinto così disegnato c'è, racchiusa nel corpo magro e pulito di Phoebe, l'innocenza; al di là del confine c'è la sessualità selvaggia.

Il sesso è un'immagine inquietante e insidiosa, tanto ricorrente da interessare Fiedler: è l'incubo che perseguita Holden, è l'assedio intorno al recinto.

Durante l'odissea newyorkese, anche Holden incontra Circe e visita un bordello:

You'd be surprised what was going on on the other side of the hotel. They didn't even bother to pull their shades down. I saw one guy, a gray-haired, very distinguished-looking guy with only his shorts on, do something you wouldn't believe me if I told you. First he put his suitcase on the bed. Then he took out all these women's clothes, and put them on. Real women's clothes—silk stockings, high-heeled shoes, brassiere, and one of those corsets with the straps hanging down and all. Then he put on this very tight black evening dress. I swear to God. Then he started walking up and down the room, taking these very small steps, the way a woman does, and smoking a cigarette and looking at himself in the mirror... Then, in the window almost right over his, I saw a man and a woman squirting water out of their mouths at each other... I'm not kidding, the hotel was lousy with perverts. I was probably the only normal bastard in the whole place—and that isn't saying much.

Queste visioni perverse e allucinate — il mondo dei grandi spiato da aperture clandestine (in questo caso la finestra di

un albergo, altrove il tavolo di un bar) e sorpreso nei suoi atteggiamenti più fisicamente nauseanti — proiettano come su uno schermo il giudizio di Holden sull'umanità e insieme la minaccia che ne avverte:

The other end of the bar was full of flits. They weren't too flitty-looking — I mean they didn't have their hair too long or anything — but you could tell they were flits anyway... He knew quite a bit about sex, especially perverts and all. He was always telling us about a lot of a creepy guys that go around having affairs with sheep, and guys that go around with girls' pants sewed in the lining of their hats and all. And flits and Lesbians. Old Luce knew who every flit and Lesbian in the United States was.

Di fronte a questa corruzione presente anche se nascosta e difficile da decifrare — « Sometimes it was hard to believe, the people he said were flits and Lesbians and all, movie actors and like that » — Holden rivendica la propria differenza e purezza.

« If you want to know the truth, I'm a virgin ». È vergine soprattutto perché rifiuta l'incontro meccanico e automatico che questa terra desolata gli offre; non si fa corrompere difatti dalla giovane Circe che gli vien mandata nella stanza. Ma la sessualità corrotta lo insegue, va a contaminare anche quella zona di purezza che dovrebbe essere la scuola di Phoebe sotto forma di scritta ossessivamente ripetuta: « But while I was sitting down I saw something that drove me crazy. Somebody'd written « Fuck you » on the wall ».

È questa una visualizzazione molto intensa, così allucinata da tradire la sua origine proiettiva, di una fisicità oppressiva e divorante di cui Holden ha terrore; l'assedio degli altri gli arriva fin dentro.

È appena fuggito dalle carezze omosessuali del professor Antolini e ora piomba in questo maledetto universo di parole che non gli danno requie ma lo inseguono fin nella tomba egiziana:

I was the only one left in the tomb then. I sort of liked it, in a way. It was so nice and peaceful. Then, all of a sudden,

you'd never guess what I saw on the wall. Another « Fuck you ». It was written with a red crayon, or something; right under the glass part of the wall, under the stones... I think, even, if I ever die, and they stick me in a cemetery, and I have a tombstone and all, it'll say « Holden Caulfield » on it, and then what year I was born and what year I died, and then right under that it'll say « Fuck you ».

All'immagine del sesso si lega così spontaneamente quella della morte; Holden pare soccombere.

Altre fantasie di morte avevano attraversato il suo viaggio, dando anche a questo percorso iniziatico la profondità rituale della « nekuia ». Quando stava al Central Park, solo di notte sulla panchina: « I started picturing millions of jerks coming to my funeral and all ».

Holden vede il suo funerale, e sperimenta — attraverso un intenso atto di immaginazione — la morte. In questo fantasticare solitario il giovane avverte che neanche questa questa azione ultima si salva — gli altri la sviscerano e mercificano, sovrapponendovi falsità di pianti e accuratezza di prestazioni: « Then I thought about the whole bunch of them sticking me in a goddam cemetery and all, with my name on this tombstone and all. Surrounded by dead guys. Boy, when you're dead, they really fix you up ».

In questo mondo desacralizzato ogni atto — l'amore come la morte — diviene automatico, dipendente da una serie di convenzioni, di ruoli stereotipi, recitati senza partecipazione. E a Holden gli attori non piacciono, neppure quando recitano molto bene, perché sempre coglie in loro la falsità, ciò che è stantio.

Ma questa area privilegiata che Holden ha recintato per sé, per Phoebe e per pochi eletti non è soltanto assediata dal sesso-morte all'esterno, è anche popolata di figure di morti all'interno. In essa si muovono James e Allie sotto forma di reliquie: quel maglione e quel guanto. Holden istituisce rapporti con le persone che più gli stanno a cuore attraverso dei talismani, veri e propri pegni dell'amore, della partecipazione, della solidarietà.

Nel celebre e molto citato colloquio con Phoebe, Holden professa la sua vocazione alla morte, nella scelta di questi due suicidi come oggetto d'amore e modello di vita. James e Allie hanno portato fino all'estrema coerenza il loro rifiuto del mondo e sono scomparsi: perché se uno dice sempre no, alla fine non ha altro luogo dove fuggire se non la morte. Holden sa con estrema chiarezza — e questo credo sia un arricchimento di consapevolezza che il libro ci dona — che il conflitto con la storia è conflitto con la propria identità. Non più la dialettica Storia-Natura (dominante in Faulkner, presente in Hemingway, già contrastata in Fitzgerald) ma quella più tragica, certo più vera e moderna, tra vivere nella storia o non esistere.

Holden solo nella città è un'ombra che cammina e sa di poter scomparire; lui è labile: « Allie, don't let me disappear », chiede con frequenza al fratello morto mentre nemmeno sa di poter arrivare alla fine della strada. Solo gli altri sono saldi solidi incrollabili nella loro massiccia banalità. Come incrollabile è il Museo: « The best thing, though, in that museum was that everything always stayed right where it was. Nobody'd move ». Perché nel suo percorso iniziatico, Holden attraversa anche un museo e ha la « visione » della Storia. È come al Luna Park, quando si entra in quei labirinti di specchi deformanti che pure sanno cogliere — anche se al paradossale — la verità delle cose. Qui Holden, dissacratore di miti, riduce e svilisce la Storia ad una farsa grottesca, una serie di immagini fisse — la storia come si studia nei manuali, che nega se stessa perché diventa stasi non più movimento; e ancora svilisce Colombo lo scopritore dell'America, raggelato in una posa banale.

Da questo spettacolo mortuario Holden ripara nel suo recinto, che non gli promette però altro futuro che il suicidio.

È il modo più radicale di porre il problema iniziazione, che diventa il problema di continuare o no a vivere dal momento che vivere è — inequivocabilmente — integrarsi, fare quello che fanno gli altri, amare le cose che amano gli altri, le automobili non le oche.

Quella di Holden è una inadattabilità cronica a un mondo dove non si può nemmeno essere giovani, ma piccoli adulti mo-

notoni e senza speranza. Anche il paesaggio cittadino, il deserto cementizio in cui è dato muoversi, chiude ogni possibilità all'uomo e colora ogni fuga non di romantica avventura ma di sordide traumatiche esperienze.

Holden pedagogo

She put the suitcase down. « My clothes », she said. « I'm going with you. Can I? Okay? . . . ». « Come on, hey. I'll walk you back to school », I said. « I'm not going back to school » . . . « You have to go back to school. You want to be in that play, don't you? You want to be Benedict Arnold, don't you? ».

L'unica possibilità di rimanere intatti, autentici, umani, suggeriscono Allie e James, è il suicidio — cioè la sottrazione in modo definitivo ad ogni minaccia.

Chi questo non scelga — Holden, almeno in questo libro non sceglie il suicidio — non può fare a meno di ripetere meccanicamente la parte degli adulti. Ecco l'antipedagogico Holden divenire pedagogo e rifiutare a Phoebe la fuga che per sé aveva deciso e indicarle invece il rispetto delle convenzioni e delle regole. Certo è troppo debole e insicuro per poter coinvolgere altri nel suo destino.

La reale conclusione del libro è qui: il momento in cui Holden rinnega la vocazione di « catcher in the rye » e si assume il ruolo più modesto di saggio consigliere convenzionale. Ruolo che anche Phoebe ha recitato per un attimo con lui — « She sounds like a goddam schoolteacher sometimes, and she's only a little child » — subito dopo negandolo — « I'm taking belching lessons from this girl ».

Di questa sorprendente svolta c'è un'avvisaglia già nella scena del Museo. Holden incontra due ragazzini che vanno girando col naso per aria — come abbiamo visto fare proprio a lui — e chiede: « How come you two guys aren't in school »; quelli dicono che la scuola è chiusa e Holden (come farebbe proprio un qualsiasi insegnante) pensa che sono bugiardi.

Ma allora non si può più « acchiappare » attraverso la

segale nessuno? Del resto Mr. Antolini che ha « acchiappato » il corpo di James Castle gettatosi dalla finestra non è che un invertito e forse quell'interesse era da ciò motivato. Molto meglio essere sordomuti: « I thought what I'd do was, I'd pretend I was one of those deaf-mutes ». Che è negarsi agli altri, pur senza scomparire, cioè un'alternativa meno radicale del suicidio.

Il viaggio-iniziazione di Holden approda al riconoscimento dell'impotenza — il suo rifiuto non essendo proponibile agli altri. Non può — non perché sia impossibile ma perché non se la sente — dire a tutti di marinare la scuola e diventare sordomuti.

È il limite esistenziale e politico del personaggio Holden. Dopo di lui avremo Teddy, i fanciulli prodigio, altri suicidi per vocazione e necessità.

Dopo di lui il protagonista di Salinger si racchiude sempre più nella aristocrazia della sensibilità — insieme un privilegio e una condanna — e si avvia su una strada ultraterrena e difficile, lastricata di sublimi visioni, che porta al misticismo Zen.

Il modesto terreno Holden — così concreto, non arrogante e condiscendente, anche, con le singole persone perché durissimo con le istituzioni — come Gesù il quale perdonava la Maddalena ma non i Farisei — che alla fine del suo racconto ha riabbracciato tutti e a tutti perdonato, diventa sempre più astratto, angelico, puro spirito.

Ora, Holden è un visionario — i suoi occhi attraversano la superficie delle cose e delle persone e percepiscono in un attimo, in modo profetico, quasi medianico, la realtà vera; gli basta pochissimo, un odore un gesto uno sguardo per scoprire la malattia e l'orrore. Perché la rivolta di Holden figlio di borghesi non ha per causa diretta né la fame né lo sfruttamento, ma nasce da una sensibilità esasperata, da un istintivo atto di ripulsa.

È comunque una rivolta altrettanto seria e drammatica, anche se nutrita da motivi esili e apparentemente inconsistenti — i gesti delle persone, i loro tic, i loro vezzi, il loro essere *phony*, cioè discordanti sempre, autentici mai.

Poi, Teddy e altri successivi personaggi, più che visionari saranno artificiose anime belle, che giunte all'estremo della disaffiliazione si rinchiudono in filosofie raffinate ed esotiche.

È che Salinger fa la fine di quel pattinatore di cui Holden dice: « He was a very good skater and all, but I couldn't enjoy it much because I kept picturing him practicing to be a guy that roller-skates on the stage. It seemed so stupid ». Dietro le pagine lucide e brillanti degli ultimi racconti, sempre il lettore coglie l'esercitazione l'artificiosa, la sofisticazione pre-meditata.

NADIA FUSINI