

J. D. SALINGER E L'ESTETICA DELL'INNOCENZA

Quando si considera nel suo complesso la produzione narrativa di J. D. Salinger, dal 1948 in poi, è facile provare la sensazione di un progressivo impoverimento delle capacità inventive dello scrittore, la cui conclusione logica sembra proprio essere il silenzio in cui Salinger si è chiuso da molti anni.

La spiegazione più frequente della 'crisi' salingeriana, i cui primi sintomi si avvertono in alcuni racconti pubblicati tra il 1953 e il 1955 (mi riferisco in particolare a «Teddy» e a «Raise High the Roof Beam, Carpenters»), consiste nel far coincidere il declino di Salinger con il manifestarsi nelle sue opere di una tematica religiosa venata di misticismo, dalla quale dipenderebbe la sempre minor nitidezza del suo mondo poetico¹.

Certamente, questo modo di interpretare l'involutione let-

1. Frederick L. Gwynn e Joseph L. Blotner sono stati i primi a interpretare l'evoluzione salingeriana nei termini di un progressivo ravvicinamento a una problematica religiosa, associato a una decadenza della qualità artistica dei risultati (F. L. GWYNN, J. L. BLOTNER, *The Fiction of J. D. Salinger*, University of Pittsburg Press, 1958, IV-V). Un'interpretazione analoga dello sviluppo tematico della narrativa salingeriana è proposta da Maxwell Geismar («The Wise Child and the New Yorker School of Fiction», riportato in *Salinger: A Critical and Personal Portrait*, a cura di HENRY A. GRUNWALD, Pocket Books, Inc., New York, 1963, pp. 95-111), il quale peraltro si esprime negativamente su tutta la produzione dello scrittore. Critico nei riguardi dell'ultima narrativa di Salinger è anche WARREN FRENCH (*J. D. Salinger*, College and University Press, New Haven, Conn., 1963, pp. 139-170). French definisce «Seymour: An Introduction» una sorta di «self-indulgent 'Kitsch'». JOHN UPDIKE («Frannie and Zooey», in *Salinger: A Critical and Personal Portrait*, cit., pp. 58-62) individua, tra i diversi sintomi della 'svolta' salingeriana, una sostanziale trasformazione del personaggio di Frannie nel racconto «Zooey», rispetto alla Frannie Glass protagonista di «Frannie».

teraria di Salinger si basa su considerazioni valide, ma non costituisce una spiegazione del tutto convincente: prima di tutto, perché rischia di fondarsi sull'equazione 'arte mistica = cattiva arte', che può essere sempre smentita dalla realtà; in secondo luogo, perché si trova a dover ignorare alcune precisazioni di Salinger stesso sul contenuto della propria produzione narrativa, in netto contrasto con la tesi interpretativa cui si è accennato²; infine, perché — come cercherò di dimostrare — l'interpretazione in chiave mistica delle ultime storie salingeriane porta inevitabilmente (e ingiustamente) ad attribuire alcune grosse e immotivate contraddizioni a Salinger, nel suo modo di esporre il tema religioso. Il difetto di questa interpretazione risiede probabilmente nel fatto che essa valorizza un singolo aspetto della tematica salingeriana a scapito degli altri, risolvendosi di conseguenza in un parziale fraintendimento del significato globale del 'messaggio' contenuto negli ultimi racconti dello scrittore.

Una valutazione sufficientemente oggettiva dell'evoluzione narrativa salingeriana può forse essere raggiunta attraverso l'esame delle sue singole fasi da un doppio punto di vista: distinguendo cioè l'analisi della 'tematica' salingeriana dall'analisi stilistica (attribuendo al termine 'stile' il significato più

2. «Somewhere in *The Great Gatsby* (which was my *Tom Sawyer* when I was twelve, the youthful narrator remarks that everybody suspects himself of having at least one of the cardinal virtues, and he goes on to say that he thinks, bless his heart, is honesty. 'Mine', I think, is that I know the difference between a mystical story and a love story. I say that my current offering isn't a mystical story, or a religious mystifying story at all. I say it's a compound, or multiple, love story, pure and complicated» («Zoocy», in *Frannie and Zoocy*, Boston, Little, Brown and Company, 1961, p. 49).

«At this point, it doesn't seem to me merely chummy to mention that I've written about my brother before. For that matter, with a little good-humored cajoling I might conceivably admit that there's seldom been a time when I haven't written about him, and if, presumably at gunpoint, I had to sit down tomorrow and write a story about a dinosaur, I don't doubt that I'd inadvertently give the big chap one or two small mannerism reminiscent of Seymour—a singularly endearing way of biting off the top of a hemlock, say, or of wagging his thirty-foot tail» («Seymour: An Introduction», in *Raise High the Roof Beam, Carpenters, and Seymour: An Introduction*, Penguin Books, 1964, p. 86).

formale possibile, tendente a identificarsi con quello di struttura dell'intreccio). L'approccio critico su due piani diversi permette infatti una verifica dell'interpretazione e, allo stesso tempo, obbliga in ogni momento a una valutazione prudente degli elementi considerati.

Volendo anticipare le conclusioni di questo tipo di ricerca, direi che per mezzo di essa si possono delineare tre dati importanti: in primo luogo, una sostanziale unità tematica nella produzione globale salingeriana; in secondo luogo, la presenza quasi costante nei racconti di Salinger di una 'formula narrativa' fissa, che tende col tempo a meccanizzarsi e a stilizzarsi, rivelando (inevitabilmente) il proprio carattere artificiale di formula. Infine, si può quasi rilevare nell'ambito dell'ultima produzione salingeriana — ma il discorso a questo livello si fa opinabile — una serie di tentativi mancati, diretti al rinnovo delle strutture narrative impiegate in precedenza.

Per risalire dai problemi più semplici a quelli più complessi, conviene affrontare per prima la questione del tema enunciato nelle storie dello scrittore.

In proposito, va detto subito che la presenza di una problematica religiosa, come connotato specifico dell'ultima produzione salingeriana, non può essere in alcun modo negata; quindi, dal modo in cui essa viene interpretata dipende in larga misura il senso della distinzione tra il 'primo' e il 'secondo' Salinger.

La prima smentita di ogni interpretazione in chiave mistica delle ultime storie salingeriane ci viene dallo scrittore stesso, il quale dichiara di non essere mai stato un sostenitore dello Zen, in polemica non esplicita ma evidente con quei settori della critica che avevano affermato il contrario³. Ma l'ar-

3. « I am neither a Zen archer nor a Zen Buddhist, much less a Zen adept... I'm profoundly attracted to classical Zen literature of Mahayana Buddhism one night a week at college, but my life couldn't very conceivably be less Zenful than it is... Largely because Seymour himself literally begged me to do so » (« Seymour: An Introduction », *op. cit.*, pp. 153-154).

gomento forse più decisivo contro l'interpretazione in senso mistico degli ultimi racconti di Salinger è da cercarsi nel modo in cui di fatto lo scrittore fa vivere l'esperienza religiosa ai suoi personaggi.

È indubbio che il problema di Dio sia quasi sempre presente nei personaggi delle ultime storie di Salinger, in una forma che spesso influisce sul ritmo della narrazione; ma è anche vero che quanto più lo scrittore chiarifica l'ideale religioso dei suoi personaggi, tanto più questi risultano essere lontani da esso⁴. Si ha cioè una contrapposizione metodica tra un'ideale adesione mistico-poetica alla realtà, costruita sulla rottura di qualsiasi legame con la realtà stessa, e la situazione concreta di una serie di personaggi, i quali non riescono mai a sottrarsi all'alternativa 'mondo dei sensi-mondo dello spirito', e sono invece costretti a viverla angosciosamente in ogni attimo della loro esistenza. Seymour Glass, ad esempio, il personaggio attorno al quale ruota l'ultima narrativa salingeriana, è così poco dotato di serenità religiosa, da trovarsi a chiudere la propria vita con il suicidio; ed è anche così lontano dal 'dominio dei sensi', da provare già nella prima infanzia stimoli sessuali tipici di un uomo adulto⁵.

4. In termini per più versi analoghi si è già espresso DAN WAKEFIELD («The search for love», in *Salinger: A Critical and Personal Portrait*, cit., pp. 193-210). «Frannie, scrive Wakefield, like all the children of the Glass family, is concerned with the possibility of mysticism as an answer to her search, but she is not, nor are any of her brothers or her sister, a mystic who find a mystical answer» (p. 207).

5. «There is a monumental work to be done in this appearance, of partially undisclosed nature, and I would cheerfully prefer to die an utter dog's death than be distracted at crucial moments by a gorgeous, appealing plane or rolling contour of goodly flesh. My time is too limited, quite to my sadness and amusement. While I intend, to be sure, to work on this sensual problem without ceasing, it would be quite a little windfall if you, dear Les, as my dear father and hearty friend, would be a complete, shameless, open book with regard to your own pressing sensuality when you were our ages... I am asking something worse; I am asking to know what imaginary sensual acts gave lively, unmentionable entertainment to your mind. Without the mind, sensuality has no organs to call her own! I fervently urge you to be shameless in this matter... Indeed, all forms of human folly and bestiality touch a very sympathetic chord within our breasts!» («Hapworth 16, 1924», *New Yorker*, June 19, 1965, p. 36).

Il personaggio di Seymour Glass, in verità, considerato in tutti i suoi elementi, risulta essere l'immagine di un fallimento spirituale, piuttosto che l'emblema di una soluzione mistica e religiosa ai problemi della vita. Se tutto ciò è vero per quanto riguarda Seymour, lo sarà ancora di più per quei personaggi che Salinger presenta come meno 'perfetti' di Seymour (in particolare, i suoi fratelli, Buddy e Zooey).

A questa 'logica del fallimento spirituale', in verità, sembrano fare eccezione due personaggi salingeriani, nei quali la problematica religiosa ha, almeno in apparenza, uno sbocco positivo: mi riferisco al caso di Teddy, protagonista del racconto omonimo, e a quello di Frannie Glass, sorella di Seymour. In proposito, va subito osservato che, di tutti i personaggi di Salinger, Teddy è quello che ha raggiunto i livelli più alti di saggezza e di spiritualità: l'unico che riesce a vivere distaccato dalle cose terrene e a sfiorare la piena 'illuminazione interiore'. A differenza di Seymour, Teddy possiede una notevole serenità; ma come Seymour, Teddy deve morire — e infatti muore — non essendo possibile, nella logica pessimistica del mondo salingeriano, una vittoria dello spirito. Non è il motivo della morte l'unico elemento indicativo dell'incapacità di Teddy a presentarsi come 'eroe dello spirito', in un mondo che ha perduto il senso della spiritualità: il fatto stesso che Salinger abbia voluto attribuire a Teddy il corpo di un bambino sottolinea la fragilità patetica del personaggio e ne rende quasi grottesche le qualità intellettuali e morali.

Quanto a Frannie Glass — l'unica, tra le eroine salingeriane, a manifestare un esplicito interesse per la religione — è difficile poter attribuire un valore oggettivo al suo entusiasmo per i problemi dello spirito. Nel racconto « Frannie », la 'crisi mistica' della ragazza non è altro che la sublimazione di un disagio interiore, dovuto essenzialmente alla scoperta che il destinatario del suo amore, Lane Coutell, non è altro che un prodotto mediocre dello snobismo culturale 'Ivy League'. Il primo a non prendere sul serio lo zelo mistico di Frannie è del resto Salinger stesso, il quale fa ampiamente risaltare il velleitarismo religioso della ragazza: in « Zooey », il lungo collo-

quo tra Frannie e il fratello è, da questo punto di vista, quanto mai indicativo (come è indicativo il fatto che Frannie, liberatasi con l'aiuto di Zoocy dai suoi falsi problemi, si abbandoni, come unica reazione, a un « deep, dream-less sleep »). In conclusione, neanche nel caso di Frannie è possibile trovare il segno di un atteggiamento fiducioso di Salinger verso le possibilità religiose dell'uomo.

Se dunque si conviene che nell'ultima produttiva narrativa salingeriana non si nasconde alcun 'messaggio' religioso positivo, viene spontaneo pensare che, probabilmente, il senso delle ultime storie di Salinger sia sostanzialmente analogo a quelle delle prime: che esse vadano cioè intese come 'variazioni' sul tema dell'uomo dotato di sensibilità interiore (morale ed artistica ad un tempo), il quale si trova nell'impossibilità di scegliere tra l'adesione a una realtà brutale, disumanizzata, e il rifiuto di essa, in nome di una più autentica — ma purtroppo impossibile — affermazione della natura 'spirituale' dell'uomo.

Ridotto a questi termini, il 'messaggio' salingeriano mostra sostanziali connessioni con temi elaborati dalla produzione letteraria del passato⁶. Salinger stesso, peraltro, sembra

6. Si è a lungo discusso sugli scrittori che possono aver influenzato l'arte di Salinger. Da più parti si è parlato di un debito salingeriano nei riguardi di Mark Twain: EDGAR BRANCH, ad esempio, ha dedicato un saggio (« Mark Twain and J. D. Salinger: A Study in Literary Continuity », in *Salinger: A Critical and Personal Portrait*, cit., pp. 226-24) a questo specifico problema. ARTHUR HEISERMAN e JAMES E. MILLER Jr. (« Some Crazy Cliff », in *Salinger: A Critical and Personal Portrait*, cit., pp. 216-225) riprendono il parallelo Twain-Salinger, ma non si fermano ad esso (i due critici collocano Holden Caulfield e Huck Finn in una tradizione di eroi mitici — da essi definita « tradition of Quest » — la quale risalirebbe addirittura all'Ulisse omerico).

Legami tra Salinger e il romanticismo tedesco sono posti in rilievo da WILLIAM WIEGAND (« Seventy-eight Bananas », in *Salinger: A Critical and Personal Portrait*, cit., pp. 135-149). Secondo quanto afferma Wiegand, gli eroi salingeriani sarebbero più vicini al Werther goethiano, o al professor Aschenbach di *Morte a Venezia*, che ai grandi personaggi della tradizione letteraria americana. Di 'romanticismo salingeriano' parla anche CARL F. STRAUCH (« Kings in the Back Row: Meaning Through Structure — A Reading of Salinger's *The Catcher in the Rye* », in *Wisconsin Studies*, II, Winter 1961, pp. 5-30). Per quanto riguarda i nessi di Salinger con la tradizione

suggerire un paragone tra le angosce di Seymour Glass e le ansie amorose di Jay Gatsby⁷, quasi volendo con ciò riconoscere un proprio debito nei riguardi di Fitzgerald; ma è possibile guardare più lontano, e riscoprire ad esempio analogie tra gli eroi salingeriani e alcuni personaggi di James, condannati a 'morire per amore' (James, vale anche la pena di ricordare, in «The Turn of the Screw» ha descritto molti anni prima di Salinger la tragedia del bambino condannato a portare in sé l'animo di un adulto). Quanto poi alla tradizione europea, la sua incidenza sulla narrativa salingeriana potrebbe essere documentata, anche se, probabilmente, si tratta di un'influenza indiretta, filtrata attraverso l'opera di scrittori americani (in questo ambito, bisognerebbe forse parlare ancora di James e delle sue 'analogie' con alcuni filoni del decadentismo) che hanno avuto particolari contatti con l'Europa. Se tuttavia si spingesse il discorso in questa direzione, esso assumerebbe proporzioni assai ampie, senza divenire per ciò stesso più chiaro; è quindi più prudente evitare paragoni che potrebbero superare il piano della vaga affinità soltanto attraverso un'interpretazione non del tutto obiettiva dei testi confrontati.

Peraltro, pur evitando di approfondire il problema delle 'fonti' di Salinger, vale la pena di notare come nella sua produzione narrativa lo scrittore manifesti talvolta una sorta di 'vena decadente', in forme particolarmente interessanti, specie per quanto riguarda il livello artistico del risultato: intendo riferirmi al modo in cui Salinger presenta il mondo dell'infanzia.

letteraria americana nel suo complesso, AGOSTINO LOMBARDO («La Parola e il Silenzio» e «Intermezzo Mistico», in *Il Mondo*, 10-17 marzo 1964) ha individuato nel conflitto fra arte e morale (vissuto dalla maggior parte degli eroi salingeriani) un elemento che rende agevoli numerosi paragoni. Circa i rapporti tra le tendenze letterarie del dopoguerra alle quali Salinger sembra essere particolarmente legato, e la tradizione, il saggio di UMBERTO ECO «Lo Zen e l'Occidente» (pubblicato in appendice a *Lo Zen*, di ALAN W. WATTS, Bompiani, 1959) offre lo spunto per una serie di utili riflessioni.

7. Cfr. nota 2 e *The Catcher in the Rye*, p. 41, Bantam Books, New York, 1964.

A prima vista, il valore che lo scrittore attribuisce al mondo infantile potrebbe essere inteso come il segno di una fiducia non del tutto distrutta nella vita; si potrebbe pensare che per Salinger, il mondo dell'infanzia costituisca una sorta di uscita di sicurezza, un appiglio al quale aggrapparsi al momento della sconfitta. Ma si tratta di una sensazione ingannevole: Salinger fa vivere a molti suoi personaggi l'illusione di potersi rifugiare nel mondo dell'infanzia, ma per portarli poi alla piena disillusione. Per citare un esempio indicativo, nella prima delle *Nine Stories*, « A Perfect Day for Bananafish », il contatto fra Seymour Glass e Sybil Carpenter non apre alcun autentico canale di comunicazione tra i due, né aiuta in alcun modo Seymour a uscire dalla sua grave crisi depressiva; al contrario, si può quasi pensare che Seymour riceva dalla bambina un inconsapevole invito al suicidio.

Eguale indicativo è il modo in cui, in *The Catcher in the Rye*, Holden Caulfield — già al livello di ideale irrealizzabile, quindi al di sopra di ogni possibilità reale — concepisce una propria funzione nel mondo dell'infanzia: il ragazzo sogna di poter vivere per l'eternità in un universo incontaminato di soli bambini, ma non pensa in alcun modo di poter partecipare attivamente ad esso; gli unici compiti che si attribuisce sono quelli di spettatore esterno e di guardiano che vigila in lontananza.

Nel suo amore per il mondo infantile, Salinger sembra proprio voler vedere in esso l'unica realtà in cui innocenza e poesia riescono a sopravvivere; ma questo amore, che lo scrittore comunica ai suoi personaggi, si esaurisce nel momento della contemplazione, senza avere conseguenze positive sul piano etico. La tensione morale verso il bene, in un mondo in cui il male trionfa, rifluisce nella passività della condizione contemplativa, nella quale Salinger colloca i suoi personaggi; si trasforma, potremmo forse dire, in una sorta di estetica dell'innocenza.

Passando dall'analisi dei temi delle storie salingeriane ad alcuni rilievi sullo 'stile' dello scrittore, vorrei soffermarmi

prevalentemente su un elemento specifico, comune a quasi tutti i suoi racconti e riscontrabile a un livello più propriamente 'formale' di quello sul quale ci siamo mantenuti finora⁸; elemento che potrebbe essere definito come 'doppio livello narrativo'. È bene spiegarsi subito con un esempio: in *The Catcher in the Rye*, esiste un rapporto tra Holden Caulfield e suo fratello Allie, assai diverso dalle relazioni che legano Holden agli altri personaggi del romanzo; se ne possono riassumere in breve i tratti più salienti: prima di tutto, Allie è morto, ed è perciò presente nella storia soltanto come personaggio 'interiorizzato' da Holden; in secondo luogo, Allie rappresenta per Holden un ideale di perfezione irrealizzabile, ed è allo stesso tempo la persona cui il ragazzo si sente più affine. Tutto ciò comporta che la relazione Holden-Allie si qualifichi in due sensi: come legame 'gerarchico' (nel senso che Allie è più vicino di Holden alla 'perfezione') e come rapporto di parallelismo (in quanto è simile a Holden). Il risultato finale è che il personaggio di Holden risulta come 'duplicato' del personaggio di Allie, e che quindi la storia di Holden si riflette in quella di Allie: in questo senso credo si possa parlare di un 'doppio piano narrativo'. Forse sembrerà strano il dare tanta importanza a un personaggio in apparenza secondario come Allie Caulfield; tuttavia, se si cerca di cogliere il senso globale di *The Catcher in the Rye*, la funzione di Allie risulta essenziale, in quanto Holden manifesta nel suo legame con il fratello morto la sostanza più pura del suo idealismo; va anche detto che la morte di Allie, data l'affinità che lo lega al fratello maggiore, costituisce una conferma quanto mai indicativa dell'inevitabile fallimento di Holden.

Analoghe forme di 'doppio livello narrativo' si trovano in « For Esmé — with Love and Squalor », nel parallelismo

8. La critica non sembra essersi particolarmente addentrata nell'analisi della 'scrittura' salingeriana su un piano propriamente formale, al fine di individuarne i 'congegni tecnici'. Alcune interessanti osservazioni in questo ambito sono state peraltro formulate da GUIDO FINCK (« Salinger

tra il Sergente X e il padre di Esmé; in « The Laughing Man », nel modo in cui il narratore-protagonista proietta se stesso nell'« Uomo Ghignante »; in « Raise High the Roof Beam, Carpenters », nell'analoga relazione che unisce Buddy a Seymour; in « Uncle Wiggily in Connecticut », nel rapporto tra la protagonista, Eloise, e il fidanzato morto, Walt Glass; in « Zooey », nel rapporto Zooey-Seymour. Una forma di parallelismo è presente anche in « A Perfect Day for Bananafish », tra la storia di Seymour e le vicende dei 'pescibanana'.

In tutti questi casi, gli elementi che erano stati messi in luce a proposito del rapporto Holden-Allie, vale a dire il motivo della morte, quello della maggiore 'perfezione' del personaggio di sfondo e il motivo dell'affinità sono costantemente presenti.

Questo genere di rapporti tra personaggi, per mezzo dei quali si realizza una 'doppia storia', non ha soltanto la funzione di arricchire il disegno dei personaggi protagonisti; in alcuni casi, la relazione tra il protagonista e il suo 'alter ego' diviene lo strumento con cui lo stesso protagonista cerca di comunicare con il prossimo. Ciò si verifica quando i protagonisti dei racconti di Salinger si trovano a dover esternare i loro ideali e problemi più intimi: in *The Catcher in the Rye*, ad esempio, quando Holden cerca di spiegare alla sorella ciò in cui crede veramente, l'unico concetto che riesce ad esprimere è: « I like Allie »⁹; in « Uncle Wiggily in Connecticut », Eloise riesce a comunicare con la figlia Ramona attraverso il ricordo di Walt Glass; tra il Sergente X ed Esmé, in « For Esmé — with Love and Squalor », la mediazione al dialogo è offerta dall'immagine del padre di Esmé; in « Zooey », Zooey riesce a farsi capire da Frannie grazie all'aiuto immateriale di Seymour; in « A Perfect Day for Bananafish » il dialogo tra Seymour e Sybil passa attraverso la fiaba dei 'pescibanana'.

o la magia del nome proprio», in *Studi Americani*, n. 12, Roma, 1966, pp. 259-276).

9. *Op. cit.*, pag. 171.

La struttura del 'doppio livello narrativo' non è presente in tre racconti, aventi ciascuno per protagonista un personaggio femminile: « Just Before the War with the Eskimos », « Down at the Dinghy » e « Frannie »; essa manca anche in « Pretty Mouth and Green My Eyes » e in « De Daumier-Smith's Blue Period »¹⁰. Le analogie tra questi racconti e gli altri già considerati sono tuttavia numerose, anche sul piano 'stilistico'; per esaminarle a fondo, bisognerebbe però spostare il discorso a un livello analitico molto più accentuato di quello su cui ci si è mantenuti finora. Ritengo comunque che questi ultimi racconti rappresentino più una serie di 'variazioni', rispetto allo schema narrativo già considerato, che l'espressione di una ispirazione poetica qualitativamente diversa.

Peraltro, lo schema del 'doppio piano narrativo' si rivela particolarmente utile nell'esame della produzione salingeriana più recente, cioè quella che va da « Teddy » (1953) a « Hapworth 16, 1924 » (1965). In « Teddy » si ha infatti la sensazione che Salinger abbia tentato una sorta di 'utilizzazione parziale' del meccanismo drammatico basato sul 'doppio livello narrativo'; egli ha infatti concepito un personaggio come Teddy, sullo stampo di quei personaggi che nelle storie precedenti restavano sullo sfondo e venivano 'filtrati' dalla coscienza del protagonista, ma non ha interposto alcun 'intermediario' tra Eddy e chi legge; si potrebbe dire che la storia di Teddy è, in un certo senso, la storia di Allie Caulfield, raccontata in forma diretta da Salinger, senza la mediazione di Holden. Teddy è infatti 'perfetto' come Allie,

10. In verità, in « De Daumier-Smith Blue Period », se non è riscontrabile un vero e proprio 'doppio livello narrativo', è comunque accennato un parallelismo tra il dramma del protagonista e la leggenda del monaco Abelardo (per l'esattezza, è De Daumier-Smith a rispecchiarsi idealmente nel personaggio di Abelardo). Gwynn e Blotner danno a questo elemento un valore specifico ai fini della comprensione del senso del racconto. Il significato che i due autori attribuiscono alla contrapposizione De Daumier-Smith — Abelardo è molto vicina a ciò che ho cercato di definire come 'doppio livello narrativo': « By calling himself a 'Peter Abelard-type man' the youth identifies himself both as what he would like to be... and what his fantasies reveal him actually to be psychologically » (*op. cit.*, p. 36).

ma è anche diverso da lui, per il fatto che nessuna delle persone che gli sono vicine lo ha adottato come eroe personale; nessun personaggio della storia proietta il proprio 'io' in Teddy.

Dal punto di vista estetico, questa novità adottata da Salinger si risolve in una perdita di pathos, che non viene recuperato neppure alla fine del racconto con la morte di Teddy, evento prevedibile fin dalle prime pagine.

Il 'doppio livello narrativo' è ripreso in « Raise High the Roof Beam, Carpenters », ma anche questa volta i risultati lasciano perplessi. Tra la storia di Buddy, personaggio che si muove in primo piano, e quella di Seymour, personaggio di sfondo, non si crea il parallelismo riscontrato nei primi racconti di Salinger. La conseguenza è che non si riesce a stabilire con certezza chi sia il protagonista del racconto, se Buddy o Seymour; se infatti si sceglie la prima alternativa, tutta la parte del racconto dedicata al diario di Seymour appare come una ingiustificata deviazione della trama, se invece si attribuisce a Seymour la funzione di protagonista, tutta la parte della storia in cui vengono narrate la peripezie di Buddy risulta superflua.

In « Zooey », il meccanismo dei piani narrativi sovrapposti si complica fino al virtuosismo, dando luogo a un continuo giuoco di sovrapposizione e di rispecchiamenti, che raggiunge il suo apice nella telefonata di Zooey a Frannie (come forse si ricorderà, Zooey, parlando al telefono, si finge Buddy, poi manifesta la sua identità e infine usa le parole di Seymour).

Con « Seymour: An Introduction » (come già in « Teddy ») Salinger tenta di valorizzare i 'piani profondi' delle sue precedenti storie, a scapito dei 'primi piani'; ancora una volta ciò influisce negativamente sulla dinamicità del racconto. « Seymour: An Introduction » è infatti una sorta di opera-fragmento, sprovvista di una vera e propria trama; il gioco dei 'doppi piani' si è ormai ridotto al rapporto tra un narratore agiografo (di per sé non essenziale) e un personaggio 'narrato', le cui azioni non riescono a organizzarsi in una vera e propria storia.

Giungiamo così all'ultimo tentativo di Salinger, « Hapworth 16, 1924 », nel quale lo sforzo per infrangere il sistema delle strutture narrative sovrapposto sembra essere massimo. Lo scrittore fa infatti parlare Seymour in prima persona, eliminando la pur esigua intermediazione di Buddy. Ma Seymour, divenuto protagonista e narratore, non sembra essere in grado di occupare da solo la scena: dietro di lui, inevitabilmente, si affacciano nuovi 'Seymour' e vengono a svolgere il suo ruolo tradizionale e di personaggio di sfondo. Troviamo in questa funzione sia Buddy, sia Griffith Hammersmith, un altro personaggio del racconto, che finisce per essere più simile a Seymour, quale è presentato nelle storie precedenti, di quanto lo sia in quest'ultimo racconto Seymour stesso.

NICCOLÒ ZAPPONI