

una chiave ai propri misteri e alle proprie inquietudini, i miti dei pellirosse sopraffatti e ridotti al silenzio, che si giustifichi nel nome dei loro valori, appropriandosene. Anche questa è una tesi seducente e tutt'altro che ipotetica. L'unico tentativo epico della poesia americana del Novecento, quello di Hart Crane, viene celebrato nel nome della remota principessa Pocahontas. Nella narrativa del secondo dopoguerra, poi, Fiedler incontra alcuni testi esemplari. Uno, il romanzo di Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, nel quale l'America viene ridotta simbolicamente a una clinica di pazzi, nella quale vivono, perseguitati, irreggimentati e scientificamente svincolati, alcuni personaggi-stereotipo, tra i quali sopravvive quale supremo emblema un capo pellerossa. Un altro, il romanzo di John Barth, *The Sot-Weed Factor*, che dell'America è un vero e proprio poema eroicomico, ove il pellerossa riacquista il suo valore di libertà e di purificazione. Una grande tragedia rivive così, riportata nelle forme della satira e del grottesco, le uniche — sembrerebbe — consentite dall'età in cui viviamo. In questo specchio deve avere il coraggio di guardarsi e di riconoscersi l'America moderna.

Il nuovo romanzo di Updike

John Updike aveva già mostrato, con il suo romanzo più noto, *Rabbit Run* (in italiano, pubblicato da Mondadori, *Corri, coniglio*) di ricercare un superamento realistico introducendo una tematica simbolica decisamente esemplare. Il protagonista di quel libro rivelava una sorprendente parentela con il Wakefield di Hawthorne, l'individuo, cioè, che oppresso dalla monotonia della vita quotidiana, scandita dai rapporti familiari tradizionali e dalla fedeltà rigida a un preciso codice di comportamento, si illude di sottrarsi con un gratuito atto di evasione che ne fa un autentico «out cast», un reietto del sistema ferreo in cui dobbiamo purtroppo muovere. Naturalmente, tra Hawthorne e Updike stava lo Sherwood Anderson di *Molti matrimoni* e la psicanalisi, per

cui il dato sessuale finiva per assumere un'importanza indispensabile. Poi vi era stata la parentesi addirittura mitologica, con il *Centauro*, e la sovrapposizione artificiosa di uno schema fisso alla realtà quotidiana.

La lettura dell'ultimo romanzo di Updike, *Couples*, che qualcuno ha considerato addirittura a metà strada tra narrativa e sociologia, ci ha richiamato alla mente il pensiero famoso del vecchio puritano Cotton Mather, che nel suo *Manuductio ad Ministerium*, venuto a tracciare una fenomenologia diabolica, sostiene l'esistenza di una pluralità di diavoli, ciascuno con compiti precisi, ai quali spetta pure di introdursi nel talamo coniugale per indurre gli sposi a peccare. *Couples* ha l'aspetto di una sagra del peccato carnale, descritto con fastidiosa attenzione e con una cura filologica dei particolari. Prima di decidere sommariamente, però, che Updike ha scelto ormai la via della narrativa di sensazione, con il corrispettivo prevedibile di un successo commerciale di vaste proporzioni, preferiremmo domandarci se egli non abbia tentato una conciliazione — poveramente riuscita — tra impegno letterario e problematico ed esigenze di consumo.

Couples, che secondo un paradigma non nuovo nella narrativa americana si articola sulla rappresentazione cellulare del nucleo familiare, è ambientato in una tipica cittadina di «pendolari» — tutti borghesi di risorse non indifferenti — della Nuova Inghilterra, chiamata da Updike con il nome di convenienza di Tarbox. Si tratta di una comunità piuttosto caratteristica, costruita su misura anche planimetricamente, con le villette annegate nella campagna, un nucleo centrale con la sua piazza ove si affacciano i negozi e la chiesa. Secondo il titolo del libro, i personaggi di Updike sono coppie ancora giovani, quasi tutte, per qualche ragione, frustrate. Socialmente comprendono una varietà ben definita di attività: il medico, il tecnocrate, il pilota di aviolinea, il ricercatore, l'agente immobiliare, l'industriale, e così via. La loro condizione esistenziale è racchiusa tra l'esercizio di una professione in qualche modo stan-

dardizzata e il non meno standardizzato tempo libero. La storia viene tenuta ai margini: l'eco dei grandi avvenimenti arriva smorzato come la sdacca del mare non lontano, e si tenta più o meno felicemente di esorcizzarla (tipica la presenza indiretta di John Kennedy, pietra di paragone per tutto il romanzo, ombra temuta e irrisa insieme, fino alla morte violenta che corrisponde alla disintegrazione della comunità di Tarbox).

Si comprende allora che la vita sessuale delle coppie di Updike occupi la maggior parte del libro e rispecchi la frantumazione dei vari personaggi; che fornisca il reagente necessario. Questi eredi dei repressi e torbidi puritani che hanno fondato e colonizzato la Nuova Inghilterra consumano quotidianamente l'adulterio, si cercano in un intrico di insoddisfazione e di rancore; la vita coniugale è intessuta di delusioni, di ricerca di un peccato liberatore tale da riscattare il ripetersi monotono e oppressivo del rito dei sensi nel talamo coniugale, precisamente come suggeriva con preoccupazione Mather. Quando non lavorano e non perseguono i loro ludi sessuali, gli abitanti di Tarbox si riuniscono secondo i canoni della «social life» e discorrono interminabilmente. Due terzi del romanzo di Updike sono fatti di conversazione, nella quale si stempera il vuoto, la nausea, il vano tentativo di aggrapparsi a valori concreti e immediati, visto che di altri non si intravede traccia. In realtà, le conversazioni traducono in un linguaggio livellato appunto la tranquilla angoscia quotidiana, la fattualità, la rete di pregiudizi e di banalità inquietanti, che qualificano la comunità di Tarbox: gesti, anche ora, pianificati, come la passeggiata domenicale e il ritrovarsi in chiesa per ascoltare — o fingere di ascoltare — il sermone.

Il protagonista maschile di *Couples*, Piet Hanema, afflitto da una moglie frigida e da alcune amanti possessive, incontra a un certo punto Foxy, moglie insoddisfatta di un nuovo vicino, un distante e monotono individuo che ha un posto di ricercatore (è un biochimico) in un laboratorio: sarà questa la sua nuova amante ma anche la sua

pseudo-salvatrice. Per lei divorzierà dalla moglie, sposando Foxy, a sua volta divorziata dopo una breve e deprimente tresca, culminata in un aborto. È questo il momento di rottura della comunità di Tarbox: la chiesa, colpita da un fulmine, viene distrutta da un incendio; Kennedy è assassinato a Dallas. Si tratta, per gli abitanti di Tarbox, non di una catarsi, ma di un rimescolamento di carte, dopo il quale la loro solitudine, il loro procedere alla deriva, proseguirà senza alcuna via d'uscita.

Uno dei più autorevoli recensori americani del romanzo, John Thompson su «Commentary», ha scorto in *Couples* un apologo morale, quasi che Updike assumesse le vesti del puritano e intendesse mostrare a quale degenerazione si giunga quando si abbandonano le regole del gioco. Noi siamo di diverso avviso, e pensiamo che l'intenzione di Updike sia sostanzialmente ironica. Gli abitanti di Tarbox, in altri termini, agiscono all'interno di una struttura ossificata nei decenni, e rimangono quindi vittime di se stessi. Persino il loro Dio è un'istituzione comunitaria: nulla di strano che, quando il gioco si è spinto troppo oltre, scagli un fulmine sulla chiesa per ammonirli a recitare almeno formalmente la loro parte.

Il guaio ha le sue origini altrove: nello squalore che si sprigiona pagina dopo pagina, e che invano (al contrario) Updike cerca di illuminare per mezzo delle vampate decadenti e immaginifiche della sua prosa, in contrasto con la voluta piattezza della conversazione; nel meccanismo del romanzo, ove confluiscono espedienti tecnici stanchi e prevedibili; nel simbolismo che non si adatta a convivere con l'intento apodittico; nella morbosa insistenza sul dato sessuale che vorrebbe imporre una intenzione illustrativa e chiarificatrice senza sostenerla con la drammatica irruzione del male e del peccato. In questa cartolina pruriginosa dalla provincia puritana Updike è rimasto costantemente ai margini, né ha certo scomodato le vecchie ombre dei padri.

CLAUDIO GORLIER