



ragione stessa per la quale il lettore, come si diceva, non vuole accorgersi della morte: ché mai, costui, almeno nella sua dimensione di massa, vorrà riconoscersi come generalmente fungibile, eterodiretto, e scoprire, infine, che la sua vita è "un immenso panorama di futilità", cui occorre dare una forma e un significato, che di per sé, quindi, non avrebbe. La vita, dopo la morte, del romanzo, è dunque un paradosso formale che risponde perfettamente al paradosso antropologico del bisogno cui corrisponde: un bisogno di autorappresentatività che può essere esaudito solo nella misura in cui la risposta che ottiene è falsa: il che spiega anche, naturalmente, il carattere di cattiva infinità in cui è iscritto il piacere della sua fruizione.

La "resurrezione" del romanzo, che si celebra nei *bestsellers*, e cioè in una narrativa naturalmente spiegata e soddisfatta, siano essi quelli più rozzi, definiti dal genere stesso in cui si inscrivono — (il romanzo d'orrore di King, quello "storico" di Clavell o Mitchener, l'industriale-sexy di Robbins, quello rosa-glamour della Krantz, ecc. ecc.) — o siano essi quelli più alti, di gusto e "culturali" (in Italia abbiamo qui gli esempi migliori, con Fruttero e Lucentini e con Eco), avviene sempre e comunque tramite la rimozione del problema storico che aveva portato all'impossibilità del narrativo, e quindi, come conseguenza, alla scomparsa dell'avventuroso.

Nei romanzi più rozzi ciò avverrà tramite la semplice ignoranza del problema, in quelli più raffinati mediante una sua formalizzazione: avremo così, per esempio, in Fruttero e Lucentini la parodizzazione dello stereotipo assunta come materiale stesso del narrato; o, in Eco, l'assunzione della scissione tra narratore e protagonista, così da permettere un narrato a sua volta come avventura ed esperienza, secondo un modello i cui punti di riferimento alti sono il Marlowe conradiano, il Nick Carraway fitzgeraldiano o lo Serenus Zeitblom manniano: ma, così come in Fruttero e Lucentini la critica dello stereotipo diviene a sua volta uno stereotipo, anche in Eco, il processo si capovolge, e il "narrato", anziché avventura ed esperienza, si darà solo come gioco di *topoi*, così che Adso arriverà solo a una parodia di "formazione", e, visto che le avventure d'un Guglielmo da Baskerville parteciperanno più a quelle d'uno Sherlock Holmes che a quelle d'un Kurtz o d'un Faustus, la sua funzione non potrà che essere quella tutta formale d'un Dr. Watson: testimoniare, cioè, con la sua stupidità dell'intelligenza del suo doppio, e permettere quindi anche al lettore medio una proiezione più rassicurante.

Il caso in questione oggi, quello di Tom Wolfe, è a sua volta un caso interessante, perché costituisce una ennesima variante del genere, operando una rimozione del problema cui abbiamo accennato prima, da un lato in modo totale, come fanno i romanzieri più rozzi, ma, dall'altro, con motivazioni culturali, come fanno invece gli scrittori più raffinati. La trama del romanzo è forse inutile narrarla, essendo stata raccontata su tutti i quotidiani e settimanali, televisione compresa: a farla breve, si tratta della discesa e disfatta d'un grande finanziere, McCoy, che, per un incidente automobilistico presto trasformato in caso politico, da "padrone dell'Universo" a Manhattan viene risucchiato nei miasmi del Bronx, metafora, vorrebbe essere, dell'America *wasp* travolta dall'energia razziale delle sempre susseguenti ondate immigratorie. L'intenzione è l'ambizione è, infine, quella di offrirci un *reportage* e un affresco dell'inferno del nuovo centro del

mondo, da affiancarsi così alla Parigi balzacchiana, alla Londra dickensiana e thackerayana, e via ottocentocinando. La rimozione che il romanzo propone, è quindi, ancora una volta, come ognuno vede, di tipo storico. La mossa compiuta è sempre la stessa, una formalizzazione della storia del romanzo, che, annullandone il carattere ideologico delle forme via via susseguite, le allinea tutte, neutralizzate, in quel supermercato in cui viene fatta sostanzialmente la tradizione, a disposizione dell'autore-consumatore, che può così scegliersene l'una o l'altra a proprio gusto. Leggere il romanzo di Wolfe con serietà, vorrà dire allora indicare perché questa scelta non è più possibile,

dietro cui, richiamati dal *computer* sociale, stanno ben evidenziati razza, professione, reddito, sessualità, pronuncia, ecc. ecc. Luogo noioso per eccellenza, dove l'orrore stesso si trasforma in *routine* poliziesca — non è certo un caso che sia una marca, la Mercedes, a condurre all'individuazione del colpevole — la New York di Wolfe, lungi dal trasformarsi in luogo simbolico per la densità e intensità dei suoi rapporti sociali, è il luogo di quell'irrealizzazione ultima e pura che rende inutile ogni turismo e viaggio, non essendo altro che la trascrizione d'un prospetto immobiliare bancario:

"L'appartamento era simile a uno di quelli dei tanti piccoli formicai, si

monologo del terrorizzato protagonista che sta per essere scoperto dalla polizia:

"Un solo sospetto di scandalo, e... tutta la sua carriera sarebbe finita! E che cosa avrebbe fatto in tal caso? Sto già andando in malora con un milione di dollari l'anno! Cifre spaventose invasero la sua mente. L'anno precedente il suo reddito era stato di 980.000 dollari. Ma doveva rendere 21.000 dollari al mese per il prestito di 1.800.000 dollari che si era fatto dare per l'appartamento... Complessivamente arrivava a 252.000 dollari l'anno, per niente deducibili, perché di un debito personale, non di un'ipoteca... E così, considerando imposte e tasse, ci vo-



Andy Warhol

del mutamento di proprietà. La varietà umana dei personaggi, quella che nel romanzo ottocentesco preso a modello era proverbialmente definita una "galleria di tipi", qui cede alla monotona e paranoica declinazione di un solo motivo: quello del desiderio di guadagnare di più. New York stessa si uniforma con tutto il resto del mondo, sin dal primo capitolo, in quest'unico sentimento:

"Era uno di quegli appartamenti al cui solo pensiero fiamme d'invidia e cupidigia si accendevano nel cuore della gente di New York, e per la verità, di tutto il mondo..."

Bianchi, neri, ricchi, poveri, finanziari, spacciatori, giudici, imputati, quest'umanità differenziata solo dal proprio ruolo sociale, è in realtà un'unica macchina desiderante:

"Era stufo di guardare altra gente vivere... la Vita... io, un uomo ancora giovane e in ascesa, io merito qualcosa di più..."

Questo è il ritornello cui si riduce, al fondo, ogni personaggio, ma questa "altra gente" che "vive la Vita", poi, naturalmente, non c'è da nessuna parte, così che ogni personaggio ripete, a un diverso livello di reddito, le frustrazioni dell'altro in un'unica paranoia desiderante. E lo scrittore stesso, in quanto narratore, lungi dall'essere l'ottocentesco luogo di mediazione tra individuo e società, o di incontro dialettico in cui le diversità si rappresentano e si conciliano, si riduce a semplice ventriloquo, a un'unica voce che cerca di modularsi in modo diverso per i vari personaggi, ma costretta a un'unica e noiosa identità con sé stessa. Non c'è nessuno stacco, infatti, tra narratore e personaggi, com'era invece tipico del romanzo ottocentesco che Wolfe vorrebbe riproporre, proprio perché nessuna dialettica è possibile nell'uniformità assoluta del suo romanzo: così come i personaggi sono sempre, con abiti diversi, la medesima astrazione desiderante, così il narratore non è che il replicante dei suoi personaggi in un processo infinito di ripetizioni e rispecchiamenti coatti di quell'unica astrazione fondamentale che tutto determina: il denaro.

Partito con un progetto di "realismo", il romanzo di Wolfe testimonia come una nozione di questo genere, ferma al suo statuto ottocentesco, non possa che darsi come parodia di sé stessa, e sfociare in quella forma di realismo del tutto astratta, che è poi la più praticata, in cui i romanzi "riusciti" oggi si inscrivono, lo *spot* pubblicitario, cioè, dove alla parvenza del reale: rappresentato — la donna che lava, l'uomo che fa colazione ecc. — fa da contraltare la fungibilità assoluta degli individui, ridotti a specchio d'un unico referente e di un'unica relazione sociale, il denaro e la comprabilità.

Che il romanzo, in quanto *best seller*, finisca poi, per esistere, a usare le medesime categorie di rappresentabilità dello *spot* pubblicitario, sarà, per intanto, una prima, possibile risposta al come e al perché della sua rinascita.



La Nuova Italia

CON GLI OCCHI DEL BAMBINO

La prima produzione grafica di Frato: un invito alla riflessione, all'autocritica, alla revisione dei nostri rapporti con i bambini. Volume rilegato di 160 pagine. Lire 24.000



FILIPPO TOMMASO MARINETTI
Varie centinaia di immagini, in gran parte inedite, un lungo saggio di Claudia Salari, un intervento critico di Maurizio Calvesi e una memoria di Luce Marinetti per ricostruire la vita pubblica e privata del fondatore del Futurismo.
Un volume di 288 pagine nel formato 26,5 x 30,5, con circa 450 illustrazioni a colori, rilegato in tela. Lire 95.000



CON GLI OCCHI DEL BAMBINO



LA POESIA LATINA
Introduzioni critiche di Donato Gagliardi. L'affascinante itinerario della poesia latina da Livio Andronico e Rutilio Namaziano fino al VI secolo d.C. Testo latino a fronte.
Un volume di 1344 pagine, stampato su carta india, rilegato in cofanetto. Lire 85.000

CON GLI OCCHI DEL BAMBINO

La prima produzione grafica di Frato: un invito alla riflessione, all'autocritica, alla revisione dei nostri rapporti con i bambini. Volume rilegato di 160 pagine. Lire 24.000

e mostrare come la rimozione che essa comporta, torni poi a inficiare tutta la struttura narrativa. La scelta della città, intanto, come luogo mitico-simbolico. Il romanzo urbano, si sa, nasce come possibilità di trovare l'inaudito, il nuovo del *novel* appunto, declinato nel quotidiano: la grande celebrazione che la borghesia compie di sé, consiste proprio nel presentare come interessante il proprio quotidiano. Ma ciò fu possibile perché la città si presentava come luogo del mutamento sociale, ove si compiva una metamorfosi incessante delle classificazioni e dei ruoli di fronte alla fissità feudale. Quelli che saranno definiti come i prosaici rapporti sociali del capitalismo nascente, sono, al loro albor, il luogo dell'emozione e della sorpresa, del mutamento e dell'avventura. Ma la città che Wolfe ci spiega davanti, lungi dall'essere il luogo "ou tout, même l'horreur, tourne aux enchantements", è una città immobile, fissata per sempre nella sua cartina sociologica, in cui già la menzione di una strada o d'un vestito costituisce un'etichetta

poteva anche comprare, ma a loro costava 888 dollari al mese, ad affittato semibloccato. Se non fosse stato per la legge che calmierava certe locazioni, probabilmente sarebbe costato 1500 dollari e sarebbe quindi stato fuori portata... C'erano laureati della sua età, sui trentadue anni, Dio santo, in tutta New York che morivano dalla voglia di trovare un appartamento come quello, un 3 locali e mezzo. [...] Davvero patetico, no? Loro ce la facevano a malapena lavorando tutti e due con stipendi che insieme arrivavano a 56.000 dollari l'anno, 41.000 dopo le detrazioni [...]."

Il realismo ottocentesco, che parte dal dettaglio individuale per trasformarsi in metafora morale, qui procede all'inverso, e dal dettaglio di una descrizione poverissima si tramuta subito nell'astrazione pura del denaro, a testimonianza della fungibilità universale.

Si veda, ancora, pura parodia involontaria dei celebri monologhi interiori delle eroine jamesiane, ove l'interiorità diveniva avventura, il

leva un reddito di 420.000 dollari per pagare quei 252.000 dollari con cui estinguere il suo debito. Dei rimanenti 560.000 dollari... 44.000 andavano per le spese mensili di mantenimento dell'appartamento, 116.000 per la casa di Old Drover's Mooring Lane di Southampton... Per inviti a casa e nei ristoranti: 37.000... La scuola... era costata 9.400... Il conto dei mobili e abbigliamento era arrivato più o meno a 65.000... la paradossale verità era che aveva speso più di 980.000 dollari l'anno prima. Beh, chiaro, si poteva tagliare qua e là, ma non abbastanza, se fosse successo il peggio. Non c'era modo di sfuggire alla mazzata..."

Se con Bourget, si disse, criticando il romanzo borghese, occorrevano 100.000 franchi di rendita per avere una psicologia, qui, forse, la grazia è troppa, e i troppi franchi hanno fatto morire l'interiorità, sommergendola con ciò che l'aveva fatta nascere. La "fourmillante cité, où le spectre en plein jour raccroche le passant", conosce ormai un solo spettro, quello