



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*«A new and ungrasped world». Poetiche del realismo e narrazione
della famiglia in The Corrections di Jonathan Franzen*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Alessia Apuzzo
n° matricola 2049766

Anno Accademico 2023 / 2024

Il mondo se n'era andato in disordine e io non riuscivo a trovare dentro di me l'autorità
per richiamarlo indietro e riordinarlo.

Elena Ferrante, *Storia del nuovo cognome*

Indice

Introduzione	7
Capitolo I. Jonathan Franzen e la «the discomfort zone» dell' ipermodernità	11
Le forme dell'auto-narrazione: la «narrativa della salvezza»	11
Postmodernismo: Status vs Contract	19
Ipermodernità e riconfigurazione del reale	27
Capitolo II. Early Franzen: rappresentare il reale	35
<i>The Twenty-Seventh City</i> : cospirazioni realiste contro il romanzo sociale	35
<i>Strong Motion</i> : verso il ritiro negli spazi della famiglia	47
«I don't think of myself as a family novelist»	54
Capitolo III. <i>The Corrections</i> : rappresentare la famiglia	61
Alfred ed Enid: cosa resta dell'«era dell'hardware»	61
Dipanare i fili: l'intreccio della famiglia Lambert	70
Un ultimo Natale: realismo e riconfigurazione del reale	76
Bibliografia	84

Introduzione

La spinta che ha mosso, durante l'intero corso della sua stesura, questo lavoro di ricerca è stata la volontà di mappare la nascita di quello che la critica - ed in particolare Susanne Rohr, la cui analisi costituisce uno dei fondamenti analitici di questa tesi - ha definito «a new conventionalism in contemporary American fiction».¹

Nel realizzare questo proposito si è posta attenzione ai fondamentali marcatori sociali di questo cambiamento, in una prospettiva che aderisce al principio di Fredric Jameson che valuta «cultural artifacts as socially symbolic acts».² Si è giunti quindi a rintracciare l'impatto decisivo dei processi di globalizzazione sociale e culturale sulla produzione letteraria dei più giovani autori statunitensi degli anni novanta del secolo scorso, primi tra tutti David Foster Wallace e Jonathan Franzen, il cui terzo romanzo *The Corrections* (*Le Correzioni*, 2001) è oggetto di lettura approfondita.

L'abbandono delle modalità rappresentative che hanno informato il postmodernismo letterario ha registrato un quasi immediato appello teorico alla categoria di realismo, che si è ritenuto il paradigma più calzante nell'ambito del rilievo di un progressivo esaurimento dei codici letterari precedenti. La definizione di un cosiddetto «post-postmodern realism»³ sembra dunque tenere in considerazione tanto l'avanzamento e l'intensificazione dei fenomeni culturali caratteristici della postmodernità - e dunque l'avvento di una più accelerata e globalizzata ipermodernità⁴, quanto il conseguente approdo a modalità di rappresentazione capaci di veicolare nuovi sistemi di significato, laddove, come ha sostenuto Don DeLillo in un'intervista a *Rolling Stone*: «what's been

¹ S.Rohr, *The Tyranny of the Probable—Crackpot Realism and Jonathan Franzen's The Corrections in «Neorealism- Between Innovation and Continuation»*, 49, 2004, p. 102.

² F. Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 3.

³ M. Dubey, *Post-Postmodern Realism?* in «*Twentieth Century Literature*», 57, 2011, p.1.

⁴ R. Donnarumma, *Ipermodernità: Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

missing over these past twenty-five years is the sense of a manageable reality».⁵ Se dunque è vero che, come continua DeLillo: «we seem much more aware of elements like randomness and ambiguity and chaos since then»⁶, l'obiettivo di questa tesi è stato proprio quello di riuscire a far convergere l'analisi delle spinte entropiche che hanno informato l'ipermodernità al fianco della rinnovata adozione del modulo realista, consapevoli però di quanto siano sopravvissuti, nella narrativa post-postmoderna, i coefficienti di rappresentazione atti a riprodurre l'ambiguità e il caos generatisi in maniera endemica alla contemporaneità. In sintesi:

The return of realism did not trigger jubilant reactions with the writers concerned, who knew very well that many compromises were necessary in the concepts, structures, and styles of fiction but decided to accept the epistemological limitations of realism as obvious and go on from there with a new experimentalism, whose defamiliarizing devices appeared as important as the realist agenda.⁷

Il proposito fondamentale di questo lavoro è dunque quello di interpretare i mutamenti occorsi nel contesto della narrativa ipermoderna e, soprattutto, il modo in cui questi sono stati accolti dalla narrativa di Jonathan Franzen. Dato che particolare rilievo è stato dato da quest'ultimo alla descrizione di personaggi e rapporti che hanno come fulcro l'ambiente della famiglia, si è cercato di comprendere quale sia stata la ragione profonda dell'inserimento di questo tema nell'intreccio di *The Corrections*.

Dal punto di vista metodologico, si è proceduto prendendo come fondamento critico per l'interpretazione della narrativa di Franzen innanzitutto la sua produzione critica, al fine di riuscire ad inquadrare i suoi romanzi nell'ampio contesto teorico dei suoi interventi saggistici; per riuscire invece a meglio inserire questi interventi nell'ambito delle riflessioni meta-letterarie concernenti la postmodernità e ciò che l'ha seguita, si sono presi ad oggetto il volume *Raccontare il Postmoderno* di Remo Ceserani (1997) e *Ipermodernità: Dove va la narrativa contemporanea* di Raffaele Donnarumma (2014), accanto a testi come *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1987) e, per quanto concerne la trattazione del post-postmodernismo «*Post-Postmodernism or,*

⁵ A. DeCurtis, *Q&A with Don DeLillo*, in «Rolling Stone», 25-06-2018 (ultimo accesso 13-11-2024).

⁶ *Ibidem*.

⁷ G. Hoffmann, *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 627

The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism Jeffrey T. Nealon (2012).

Per ciò che riguarda lo studio della narrativa di Jonathan Franzen si sono invece tenuti in considerazione come basi teoriche il volume *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism* di Stephen J. Burn (2008) e *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation* di Jesús B. Hidalgo (2017), nonché la decisiva analisi fornita da Susanne Rohr in *The Tyranny of the Probable—Crackpot Realism and Jonathan Franzen's The Corrections* (2004) e quella di Philip Weinstein dal titolo *Jonathan Franzen: The comedy of Rage* (2015). In ultimo, il volume di Sybille Freitag dal titolo *The Return of the Real in the Works of Jonathan Franzen* (2009) ha fornito un solido punto di appoggio per l'identificazione delle peculiarità del cosiddetto "nuovo realismo".

In ultimo, si è cercato di delineare gli aspetti più essenziali della narrativa contemporanea che raccoglie in sé il tema della famiglia, attraverso il volume di Kerstin Dell *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium: A Study in Genre* (2007) e *The Family Novel: Toward a Generic Definition* di Yi-Ling Ru (1992).

Il presente lavoro di ricerca si articola in tre capitoli: il primo, nel paragrafo iniziale, si concentra sulle strategie di auto-narrazione portate avanti da Jonathan Franzen negli spazi della sua *non-fiction*, primariamente rispetto al rilievo critico e interpretativo di quello che Franzen definisce «romanzo sociale»; di seguito, nelle due sezioni successive, sono rispettivamente presi in analisi il postmodernismo e il post-postmodernismo, attraverso un contestuale e mirato approfondimento delle due nozioni nel contesto della trattazione delle strategie rappresentative impiegate dall'autore di *The Corrections*.

Il secondo capitolo verte invece sull'approfondimento delle interpretazioni fornite dalla critica in merito ai primi due romanzi dell'autore, in cui verranno evidenziate le persistenze di contenuti di indagine sociale e dei codici letterari postmoderni, nonché il grado di impiego del realismo letterario: il primo paragrafo si concentra dunque su *The Twenty-Seventh City* (*La ventisettesima città*, 1988) e il secondo su *Strong Motion* (*Forte movimento*, 1992), laddove l'ultima parte del capitolo verterà invece sulla definizione dei caratteri fondamentali del romanzo contemporaneo che abbia come tema

la famiglia.

Infine, il terzo e conclusivo capitolo di questa tesi si concentra sulla lettura di *The Corrections*, il terzo romanzo di Jonathan Franzen e quello che più è stato accostato all'interpretazione critica di un presunto ritorno al realismo nell'ambito della narrativa contemporanea. Quest'ultimo, il quale «focuses on life at the turn of the twenty-first century»⁸, prende ad oggetto il declino del personaggio di Alfred Lambert, ingegnere in pensione malato di Parkinson, la cui parabola diviene allegoria dell'avvento di un nuovo ed inafferrabile mondo, del medesimo nuovo ordine che sembra richiedere una ristrutturazione della realtà attraverso un rinnovato impiego del paradigma letterario del realismo. Sono inoltre presi in esame gli archi narrativi dei rimanenti membri della famiglia Lambert: Enid e i tre figli Gary, Chip e Denise, il cui impianto narrativo pone ulteriori questioni significative rispetto al grado di rappresentazione del mondo sociale rintracciabile nel romanzo, in parallelo a quello che invece verrà descritto come un ritiro negli spazi della famiglia.

In conclusione, si è giunti ad inquadrare in maniera più nitida l'emersione dei caratteri di un nuovo convenzionalismo nella narrativa contemporanea, giudicando quest'ultimo espressione dello spirito del tempo che ha informato l'intensificazione dei caratteri della globalizzazione in seno all'avvento dell'ipermodernità.

⁸ T. W. Galow, *Understanding Jonathan Franzen*, Columbia, University of South Carolina Press, 2023, p. 92.

Capitolo I

Jonathan Franzen e la «the discomfort zone» dell'ipermodernità

Franzen e le forme dell'auto-narrazione: la «narrativa della salvezza»

Appare che l'identità critica di Jonathan Franzen non possa che essere legata, in maniera a volte forse sterilmente aneddotica, all'avvenuta pubblicazione del suo terzo romanzo *The Corrections* (*Le Correzioni*, 2001) solo pochi giorni prima dell'attacco terroristico alle Torri Gemelle.

Eppure appare anche che questa stessa coincidenza possa contribuire a collocare la narrativa di Franzen nello spazio letterario di un'ulteriore soglia dinamica, - rispetto a quella, che di seguito si tratterà in maniera più estesa, tra postmodernismo e post-postmodernismo - quella tra gli Stati Uniti al culmine della globalizzazione di fine millennio e un'America le cui premesse sociali e antropologiche rappresentate in *The Corrections* sarebbero in seguito tragicamente scomparse⁹.

Volendo dunque ammettere che una delle fondamentali ragioni dell'estesa notorietà del romanzo sia stata la rappresentazione del mondo sociale in esso veicolata da parte di Franzen, è opportuno domandarsi se non sussista una certa ambiguità tra tale affermazione e il problema estetico presentato dall'autore nell'assai citato saggio di Harper:

Where to find the energy to engage with a culture in crisis when the crisis consists in the impossibility of engaging with the culture? These were unhappy days. I began to think that there was something wrong with the whole model of the novel as a form of “cultural engagement.”¹⁰

⁹ «By a strange coincidence, *The Corrections* was published the week of Sept. 11, 2001, and it sold even though -or maybe partly because- the America it portrayed so accurately had just tragically vanished» L. Grossman, *Jonathan Franzen: Great American Novelist*, in «Time», 12-8-2010 (ultimo accesso 5 ottobre 2024).

¹⁰ J. Franzen, *How to Be Alone*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 96.

Non molto tempo dopo la pubblicazione del suo secondo romanzo *Strong Motion* (*Forte Movimento*, 1992), una «a long, complicated story about a Midwestern family in a world of moral upheaval»¹¹ e a qualche anno di distanza dal suo precoce e «culturally engaged»¹² esordio letterario, *The Twenty-Seventh City* (*La ventisettesima città*, 1988), Franzen sente acuirsi la propria disperazione nei confronti del romanzo americano e della possibilità di coltivare nello spazio della propria narrativa una qualche adesione all'impegno sociale, una maniera che lui stesso ravvisa nella letteratura postmodenista, ma che sembrerebbe essere stata dismessa dall'epopea dello sviluppo della globalizzazione e della speculazione finanziaria, seguita negli Stati Uniti al crollo dell'Unione Sovietica.

Tom Wolfe, che nel 1989 aveva redatto un discusso manifesto di impulso alla nascita del “nuovo romanzo sociale”¹³, sembrerebbe dunque non aver considerato i «many excellent socially engaged novels published between 1960 and 1989»¹⁴, ma soprattutto, ed è questa la ragione fondamentale per cui la dichiarazione programmatica di Wolfe diventa in parte obiettivo polemico del saggio di Harper, sembra voler evitare di considerare che «other media simply do social realism much better».¹⁵

Il riconoscimento dell'inconsistenza sociale della narrativa nello spazio globalizzato del consumismo tecnologico; il desiderio di Franzen di porsi di fronte all'obsolescenza causata dalla sensazione di essere, in quanto autore, depositario di un ruolo «ruolo informativo»¹⁶ ormai insostenibile -perché svolto, con maggiore seguito da parte della popolazione, da altri media come la televisione-; la consapevolezza che la narrativa nazionale americana «the country's literary culture is healthier for having

¹¹ *Ivi*, p. 78

¹² *Ibidem*.

¹³ T. Wolfe, *Stalking the billion-footed beast- A literary manifesto for the new social novel* in «Harper's Magazine», 79, 1989 (ultimo accesso 7 ottobre 2024).

¹⁴ Jonathan Franzen, *How to Be Alone*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, p.98.

¹⁵ J. Murphy, *Mainstream and Meaningful* in «Atlantic Unbound», 21-07-2003 (ultimo accesso 30 ottobre 2024).

¹⁶ Jonathan Franzen, *How to Be Alone*, p. 72.

disconnected from mainstream culture.»¹⁷ - in riferimento alla fioritura di romanzi scritti da donne e da persone non bianche - e che dunque non possa più esistere alcun romanzo sociale alla maniera di Dickens o Stendhal, sembrano condurre l'autore verso quella che è Rebein definisce nei modi di una "conversione religiosa", arrivando a veicolare «a deeply traditional notion of literature as quasi-religious solace».¹⁸

È bene chiarire che siamo ben lungi dal considerare la risoluzione proposta da Franzen come la chiave di lettura fondamentale per la sua produzione romanzesca successiva ed in particolare, come spesso invece la critica ha invece teso ad interpretare, il testo depositario del progetto di *The Corrections*; infatti, come scrive Stephen Burn: «the contemporary novel's ills in "Perchance to Dream"¹⁹ actually bears only a marginal relation to the novel Franzen actually wrote, and that the aesthetic foundations of *The Corrections* are more complex than the essay intimates».²⁰

Verranno pertanto tracciati ed analizzati, nel proseguo del presente lavoro di ricerca, i diversi movimenti che costituiscono il complesso campo di forze che abita il mondo di *The Corrections*, laddove appare invece che se si prestasse troppa attenzione alle dichiarazioni di poetica di cui spesso si nutre il contenuto della *non-fiction* di Franzen, si rischierebbe, ad esempio, di non considerare, come ancora una volta scrive Burn,: «its unresolved divisions between realism and postmodern formalism».²¹

Ad ogni modo, si ritiene che possa essere comunque degna di nota la postura che Franzen decide di adottare nel corso del saggio e che, seppur con qualche modifica successivamente apportata al testo originale di quest'ultimo, tende a proporre come giustificazione programmatica della propria narrativa, tanto da condurre la critica ad

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ J. Green, *Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium*, Gordonsville, Palgrave Macmillan, 2007; citato in J.B.Hidalga, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 2.

¹⁹ Si tratta del titolo originale del saggio, pubblicato su Harper's Magazine nel 1992 e poi mutato da Franzen stesso nella raccolta *How to be Alone in Why Bother*. (J.Franzen , *Perchance to Dream- In the world of images a reason to write novels* in «Harper's Megazione», 1996).

²⁰ S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum International Publishing Group, 2008, p. 51.

²¹ *Ibidem*.

offerirne una puntuale definizione di poetica, quella, messa a punto da Jesús Blanco Hidalgo, di “narrative of salvation”.²²

Come è stato già accennato infatti, nelle pagine conclusive di “Why Bother” Franzen sembra muovere verso una rivelazione epifanica ottenuta anche grazie all’ intervento chiarificatore di Don DeLillo, a cui aveva scritto in precedenza «in preda all’angoscia»²³, e che viene espresso in una lettera di risposta in cui si legge:

The novel is whatever novelists are doing at a given time. If we’re not doing the big social novel fifteen years from now, it’ll probably mean our sensibilities have changed in ways that make such work less compelling to us—we won’t stop because the market dried up. The writer leads, he doesn’t follow.²⁴

Se lo scrittore non è tenuto a “seguire” il turbinio del progresso sociale nell’epoca dello sfavillante consumismo tecnologico, ne consegue per Franzen che lui stesso possa iniziare a navigare più serenamente la distanza, sempre più limitata, tra lettore e scrittore²⁵, nel proposito congiunto di pervenire all’ «essenzialità in un’epoca sempre più evanescente»²⁶ e di iniziare dunque a «scrivere narrativa per il puro gusto di farlo»²⁷, in comunione con quella comunità di lettori, forse ancora esistente, che ricerca in essa la possibilità di porre a sé stessi delle domande, piuttosto che essere posta di fronte a delle risposte: «I was saying, let’s remember who really reads books and what

²² Scrive J.B. Hidalgo: I am not proposing the array of salvational narratives as a *meaning* of Franzen’s work which I have arrived at through some hermeneutic process. Instead, these narratives are analysed as recurrent rhetorical instruments of persuasion and ideological and political self-legitimation which are informed by a pattern that gets ever clearer after each novel; in *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York: Bloomsbury Academic, 2017.

²³ J. Franzen, *How to Be Alone*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 88.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Si tratta di una riduzione della distanza tra autore e lettore già evidenziata rispetto al modernismo letterario: Bell ne parla come di un’ « eclissi della distanza e cioè la dissoluzione della distanza estetica fra attore o esecutore e spettatore, della distanza psichica fra autore e opera d’arte » con l’obiettivo di attaccare i « fondamenti » culturali e ideologici della società »; D.Bell, *The cultural Contradictions of Capitalism*, Basic Book Publishers, 1976; citato in R.Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1997.

²⁶ J.Franzen, *How to be alone*, p. 90.

²⁷ *Ibidem*.

they read for. The serious readers aren't reading for instruction or for journalistic content. My piece was about the scaling back of expectation».²⁸

Sarebbe questa dunque la prerogativa della “narrativa essenziale” a cui Franzen perviene, una definizione non molto dissimile nelle sue premesse a quella, ancora una volta architettata dall'autore, di “realismo tragico”, il medium di una scrittura atta a qualcosa e non, infine, a cambiare qualcosa: «What emerges as the belief that unifies us is not that a novel can change anything but that it can preserve something».²⁹

Si è dunque chiarito come il saggio di Harper non rivesta il ruolo di quella che è stata interpretata come «a call to arms for widescreen social realist fiction»³⁰; secondo Franzen quest'ultimo, in definitiva, «was about the social novelist, more than the social novel».³¹

Appare quindi ora opportuno ritornare alla definizione offerta da Hidalgo di “novel of salvation”: nel saggio che abbiamo preso sinora in esame Franzen asserisce che ciò che sente necessario preservare nello spazio della sua narrativa è «una comunità di lettori e scrittori, i cui membri si riconoscono tra loro perché ritengono che non esista niente di facile»³², coloro che riconoscono nella letteratura un varco di accesso al mistero, «how human beings avoid or confront the meaning of existence»³³ tramite le usanze, «the nuts and bolts of how human beings behave».³⁴

Secondo Hidalgo infatti, l'indirizzo di Franzen e della sua narrativa all'alveo di una ben designata comunità di lettori- il sottotitolo del saggio di Hidalgo è, per l'appunto, “The novel of community”- concorre ad un più generale progetto retorico

²⁸ J. Murphy, *Mainstream and Meaningful* in «Atlantic Unbound» 03-10-2001; citata in S.Freitag, *The Return of the Real in the Works of Jonathan Franzen*, Paderborn, Die Blaue Eule, 2009, p. 67.

²⁹ J.Franzen, *How to be alone*, p. 136.

³⁰ L. iller, *Only Correct*, in «Salon.com» 7-09-2001; citata in S.Freitag, *The Return of the Real in the Works of Jonathan Franzen*, p. 67.

³¹ *Ibidem*.

³² J.Franzen, *Mr. Difficult- William Gaddis and the problem of hard-to-read books* in «The New Yorker», 30-9-2002, p. 104.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

portato avanti dall'autore, in maniera trasversale, nella sua produzione saggistica quanto in quella romanzesca :

[In any case] what both Green and Rebein stop short of realizing (they lacked the further evidence later offered by *Freedom*) is the fact that the narrative of self-justification that Franzen offers in his essays is also inscribed and replicated in his novels by means of a series of salvational narratives which indirectly support and legitimize Franzen's formal and political evolution.

Per Hidalgo l'operazione portata avanti da parte di Franzen non può che essere presa in esame, mantenendo come base teorica fondamentale l'indagine proposta da Fredric Jameson in *L'inconscio Politico* - in quanto ideologia che informa la narrativa dell'autore di *The Corrections*:

There is no literary theory that is not ideological or political, as all of them involve series of explicit and implicit assumptions about what is meaningful or valuable or desirable in the real world. And so is the case with Franzen's tacit one. Indeed, Franzen's *theory* is inseparable from his own narrative of conversion and the salvational narratives of his novels. It can be then viewed as one more instrument of self-legitimation³⁵.

e chiarisce che un'ulteriore e fondamentale tappa dell'esposizione di questo ben dissimulato progetto ideologico sarebbe da identificare nel saggio di Franzen *Mr Difficult*, redatto nel 2002, l'anno successivo a quello della pubblicazione di *The Corrections*. Qui viene presa in esame la narrativa «hard to read» di William Gaddis, uno degli autori di punta del postmodernismo statunitense, evocata da Franzen nel racconto del suo tortuoso e sofferto percorso di lettura di *The Recognitions* (1955), che diventa il contraltare designato della narrativa in cui Franzen ripone il suo progetto autoriale, quella fondata sul modello di un "contratto" con il lettore, volto a proporre una scrittura che sia piacevole e facilmente accessibile e non, come prevede al contrario il modello dello "status", una scrittura che segua il proposito egoistico dell'autore di appartenere ad una comunità elitaria di scrittori "difficili":

It turns out that I subscribe to two wildly different models of how fiction relates to its audience. In one model, which was championed by Flaubert, the best novels are great works of art, the people who manage to write them deserve extraordinary credit, and if the average reader rejects the work it's because the average reader is a philistine; the value of any novel, even a mediocre one, exists independent of how many people are able to appreciate it. We can call this the Status model. [...] In the

³⁵ J.B.Hidalga, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 9.

opposing model, a novel represents a compact between the writer and the reader, with the writer providing words out of which the reader creates a pleasurable experience [...]. This is the Contract model. The discourse here is one of pleasure and connection³⁶.

Vediamo dunque qui delinearsi in maniera più nitida la risposta di Franzen alla letteratura postmodernista, ancora una volta articolata in termini di distanziamento - o sarebbe meglio dire superamento -, dal punto di vista tanto formale quanto epistemologico: a tal proposito, riproponiamo come suggestione la già citata, per noi icastica definizione di “conversione”, coniata da Rebein nell’ambito della sua analisi³⁷ della narrativa di Franzen. Prima di impegnarci più diffusamente in un inquadramento storico - letterario che chiarisca quali sono stati gli sviluppi fondamentali del postmodernismo e da quali di essi Franzen abbia effettivamente finito per prendere le distanze, proiettandosi in quello che, con qualche cautela, viene definito post-postmodernismo, preme chiarire, muovendoci verso la conclusione di questo primo paragrafo introduttivo, come la tessitura ideologica che informa la narrativa di Franzen, così come è stata identificata da Hidalgo, risulti da intrecciare necessariamente ai modi assunti dall’autore di *The Corrections* nel veicolare la propria rappresentazione del mondo sociale, coinvolgendo innanzitutto la riflessione di Franzen stesso in merito alla caratterizzazione dei personaggi nella letteratura postmodernista:

[But] postmodern fiction wasn’t supposed to be about sympathetic characters. Characters, properly speaking, weren’t even supposed to exist. Characters were feeble, suspect constructs, like the author himself, like the human soul. Nevertheless, to my shame, I seemed to need them³⁸.

Nel segno della volontà di riscattare i “personaggi” dall’obsolescenza in cui erano caduti nei decenni trascorsi a partire dagli anni ’70 del 1900- questo infatti è il torno d’anni in cui comincia a diffondersi il dibattito sul postmodernismo-, Franzen avrebbe raggiunto, scrive Rebein in riferimento a *The Corrections* «the first great work of

³⁶ J.Franzen, *Mr. Difficult- William Gaddis and the problem of hard-to-read* «The New Yorker», 30-9-2002, p. 105 (ultimo accesso 13 ottobre 2024).

³⁷ R. Rebein, *Turncoat: Why Jonathan Franzen Finally Said 'No' to Po- Mo*, in N. Brooks and J. Toth *The Mourning After: Attending the Wake of Postmodernism*, Amsterdam, Rodopi, 2007, citato in J.B.Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 3.

³⁸ J.Franzen, *Mr. Difficult- William Gaddis and the problem of hard-to-read books*, cit., p. 106

twenty-first-century American»³⁹ grazie alla sua capacità di evocare, nello spazio delle pagine del suo terzo romanzo, una serie di quesiti esistenziali per tramite dei suoi protagonisti: «questions such as these are not forced on the material or lowered from above on a string of abstract rhetoric. Rather they are *evoked*, brought to life first within the characters, and then, through them, within us as readers»⁴⁰: una definizione, quest'ultima, del modello di “contratto” tra lettore e autore che Franzen auspica di raggiungere in *Mr Difficult*. Se, come abbiamo avuto modo di constatare citando Hidalgo, il progetto ideologico che abita la narrativa di Franzen coinvolge non solamente i testi di non-fiction dell'autore, confluiti soprattutto in due raccolte da lui stesso curate dal titolo *How to Be alone (Come stare soli, 2002)*, *The Discomfort Zone (Zona disagio, 2006)* e *Farther Away (Più lontano ancora, 2012)* e, ma anche le più specifiche narrative tramite le quali vengono scandite le vite dei suoi personaggi, ne consegue che proprio la caratterizzazione dei protagonisti dei suoi romanzi, secondo Rebein così potentemente evocatrice, possa essere la chiave di volta del passaggio tra postmodernismo e post-postmodernismo nella narrativa di Franzen, riuscendo anche, in ultimo, a fare chiarezza rispetto al problema teorico del realismo sociale e del suo uso rappresentativo nella narrativa dell'autore, una questione peraltro offerta al dibattito, come si è visto, da Franzen stesso, e oggetto di una risoluzione i cui precipitati letterari necessitano di essere presi in esame in maniera più approfondita. Secondo Susanne Rohr: «The Corrections, allows for extended studies of character and social relations and, finally, for explorations of deep shifts in the *condition humaine*»⁴¹ ed è proprio grazie alla commistione dei codici del realismo tradizionale e di quelli della letteratura postmodernista che Jonathan Franzen è riuscito ad esplorare nel suo terzo romanzo «the manifold confusing and menacing effects of globalization»⁴², e a tentare una riconciliazione con quello che si presenta, a lui e ai suoi personaggi, come «a new and

³⁹ R.Rebein, *Contemporary Realism-Poetics and Genres*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 40.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ S.Rohr, *The Tyranny of the Probable—Crackpot Realism and Jonathan Franzen's The Corrections* in «Neorealism- Between Innovation and Continuation», 49, 2004, p. 102.

⁴² *Ibidem*.

ungrasped world» tramite la proposizione di un apparente ricomposizione, tanto dal punto di vista teorico-letterario - il decisivo tentativo di prendere le distanze dal postmodernismo letterario e il suo tragico ritorno al realismo, tanto nei reami della sua narrativa, stabilendo «a retreat from a public sphere perceived as intractable into the small community of the family».⁴³ Per concludere, abbiamo cercato di proporre, in questo primo paragrafo, una sintesi delle più importanti strategie di auto-narrazione proposte da Jonathan Franzen e abbiamo inteso interpretarle in chiave ideologica, costruendo quelle che ci paiono essere le fondamenta per una discussione più solida delle poetiche adoperate dall'autore. Nella prossima sezione di questa tesi verrà delineata, senza la pretesa di essere esaustivi, una panoramica del postmodernismo letterario e del suo “post” e si proveranno a far emerge, contestualmente, i contributi di Franzen ai due canoni letterari, approfondendo la questione della riconciliazione dell'autore con i moduli del realismo letterario.

Postmodernismo: Status vs Contract

Già a partire dall'incipit del primo capitolo della sua analisi *Raccontare il Postmoderno*, Remo Ceserani scrive, nell'ambito di un primo inquadramento della storia dei termini “postmoderno” e “postmodernismo”, che «non esiste una storia ufficiale del movimento»⁴⁴ e continua dichiarando: «credo che si possa tranquillamente affermare che non è mai esistito neppure un vero e proprio movimento, neppure in architettura».⁴⁵ C'è stato, indubbiamente, qualcosa di molto complesso che ha investito la contemporaneità a partire dagli anni cinquanta del secolo scorso, un «mutamento epocale»⁴⁶ e pervasivo, che ha agito in maniera straordinariamente diffusa «sulla nostra struttura percettiva stessa, di pensiero e di comportamento, sui nostri rapporti con

⁴³ J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 17

⁴⁴ R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1997, p. 54

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 16.

la natura e la società, sui modi del lavoro e della produzione, su quelli della conoscenza e dell'immaginario, sui modi della comunicazione»⁴⁷ e per il quale si è tentato di offrire una denominazione soprattutto, a partire dagli anni '70 e nel campo dell'architettura, grazie all'impulso di contributi critici di studiosi statunitensi, i quali sono pervenuti ad una definizione che incontra ed esplica, sin da subito, l'ambiguità del distanziamento rispetto al periodo precedente o, ancora meglio, la connaturata incapacità, secondo Ceserani, del postmodernismo, di darsi «un nome proprio e originale e la tendenza, in esso evidente, a qualificarsi semplicemente come posteriore al moderno».⁴⁸ Tuttavia, prima di procedere nello svelamento delle principali caratteristiche assunte dal fenomeno del “postmodernismo”, pare importante chiarire, grazie al contributo del testo *Ipermodernità* di Raffaele Donnarumma, cosa distingue il “postmodernismo”-non approfondiremo, in questa sede, un'ulteriore distinzione, posta da Donnarumma, con il postmoderno- dalla “postmodernità”. Il primo sta infatti ad indicare: «quella produzione artistico-culturale (propriamente neppure un movimento) che negli Stati Uniti ha interpretato quella svolta storica»⁴⁹, laddove la transizione qui evidenziata è appunto quella che assume il nome di postmodernità, ovvero «quell'epoca storica che, iniziata intorno alla metà degli anni Cinquanta, non si è ancora esaurita ».⁵⁰ Vedremo in seguito come, a partire dagli anni novanta, la cultura postmoderna, la quale «sembra aver esaurito le proprie forze»⁵¹ sfumerà verso quella che Donnarumma definisce “ipermodernità”, a cui si è già accennato con la definizione di post-post-modernismo. Ritornando ora alla nostra interpretazione complessiva del postmodernismo, poiché anche Ceserani cita, affiancandoli, l'impatto che il postmodernismo ha avuto sui mezzi di produzione e, contemporaneamente, anche l'influsso che ha avuto sui nostri rapporti tra cultura e società e come tutto ciò abbia avuto un impatto sul nostro immaginario, è opportuno dedicare attenzione alla trattazione del fenomeno così come è stato letto ed

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ R. Donnarumma, *Ipermodernità: Dove va la Narrativa Contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 32.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ivi*, p. 108.

interpretato da Fredric Jameson, critico letterario statunitense di formazione e pensiero dichiaratamente marxista, autore della prima, autorevole, estesa riflessione sul postmodernismo. Secondo Jameson quest'ultimo sarebbe da identificare come "logica culturale del tardo capitalismo"⁵², ciò che si incontra «allorché il processo di modernizzazione si è compiuto e la natura è svanita per sempre»⁵³ e «la cultura è diventata un'autentica "seconda natura"»⁵⁴: i meccanismi accelerati della produzione capitalistica hanno portato ad un'estensione pressoché totale della "cultura" e del suo prodotto, le merci, trasformando di fatto la cultura stessa in un prodotto. Allo stesso modo, la logica culturale del tardo capitalismo ha contribuito a rendere le cose ed il mondo oggetti di perpetue, estatiche, "rappresentazioni" umane, che non cessano di creare entusiasmo pur nella loro connaturata incapacità di carpire a fondo le cose stesse. A questo proposito, scrive Daniel Bell: «the postmodernist temper demands that what was previously played out in fantasy and imagination must be acted out in life as well. There is no distinction between art and life. Anything permitted in art is permitted in life as well».⁵⁵ Non solo, ma, continua Bell: «the life-style once practiced by a small *cenacle*, whether the cool life mask of a Baudelaire or the hallucinatory rage of a Rimbaud, is now copied by the «many» (a minority in the society, to be sure, but nonetheless large in number) and dominates the cultural scene»⁵⁶. Nel panorama totalizzante di questo dominio della cultura sono dunque mutati radicalmente anche i ruoli rivestiti dall'arte e dalla letteratura: Hal Foster guarda al postmodernismo come all'epoca dell' "antiestetica", quindi del tramonto dell'«idea di gusto soggettivo,

⁵² F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University press, 1991; trad.it: *Postmodernismo. Ovvero La Logica Culturale del Tardo Capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.

⁵³ *Ivi*, p. 19.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ D. Bell, *The cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Book Publishers, 1976, p. 53.

⁵⁶ *Ibidem*.

minacciata dalla cultura di massa»⁵⁷ e della fine dell' «idea di un valore sovversivo dell'arte».⁵⁸ Scrive Massimo Fusillo:

In un'epoca in cui non solo la cultura è diventata merce, ma anche la merce è diventata cultura [...] non hanno più senso i dettami estetici del Modernismo: il rifiuto della vita borghese e della tecnicizzazione, che toglierebbero all'arte ogni antica sacralità; la ricerca spasmodica del nuovo attraverso i gesti di rottura e gli choc delle avanguardie, che corrispondono a un'idea di progresso dell'arte oggi definitivamente tramontata (nel postmoderno tutto è presente, e il tempo tende a spazializzarsi).⁵⁹

Rimane da chiarire, pertanto, come si debba interpretare il postmoderno letterario una volta inquadrato l'orizzonte epistemologico in cui operano, a partire dagli anni '70, i più importanti interpreti della narrativa americana, che, senza mai costituire un movimento o rifarsi ad una precisa poetica definibile in qualche modo postmodernista. Remo Ceserani giudica particolarmente interessante il tentativo di Brian McHale di individuare un più ordinato «spirito di sistema»⁶⁰ che possa reggere le fila delle assai disparate categorizzazioni avanzate dalla critica rispetto al postmodernismo. Egli scrive:

Il tratto dominante della narrativa postmodernista è ontologico. Ciò vuol dire che il romanzo postmodernista impiega delle strategie che danno forza e preminenza a domande come [...]: «Che mondo è questo? Che cosa si deve fare in esso? Quali dei miei io devono farlo?» Altre tipiche domande postmoderne riguardano sia l'ontologia del testo letterario sia l'ontologia del mondo che esso rappresenta, sul modello: Che cosa è un mondo? Quali tipi di mondi ci sono, come sono costituiti e in che modo differiscono?

Uno dei tratti dominanti delle poetiche del postmodernismo sarebbe quindi, seguendo la proposta di McHale, una profonda urgenza di rispondere a quei quesiti sull'esistenza che nascono dalla costituiva incapacità da parte del soggetto di instaurare una comunione istintiva con il proprio "essere" e con il mondo, da un distanziamento dalle cose, che, come torniamo a ripetere rifacendoci nuovamente a Jameson, sarebbe sintomo dell'irreversibilità del distanziamento, ormai definitivamente compiuto, tra uomo e natura. La realtà di questa divisione conduce in letteratura alla rappresentazione,

⁵⁷ (A Cura di) H. Foster, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Winnipeg, Bay Press, 1982; citato in M. Fusillo, *Estetica della Letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 107.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ M. Fusillo, *Estetica della Letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 100.

⁶⁰ R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1997, p. 264.

in «dosaggi e declinazioni diverse»⁶¹, di un preciso repertorio tematico, individuato da Ceserani e riportato in sintesi nel manuale di Fusillo, che si fa carico di:

a)un soggetto « indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato », riprodotto soprattutto nelle sua realtà di corpo, a sua volta trasformato in una serie di pezzi, di organi e di doppi; in un simulacro di sé che può trasmigrare negli universi fittizi di un film e di un romanzo; b)una temporalità tutta schiacciata sul presente, che recupera il passato in un museo di fotografie e di ritagli, attraverso uno storicismo onnivoro e libidico [...]; c)un feticismo e un accumulo grandioso delle merci, che ha fagocitato del tutto le immagini della natura, e ha come contraccolpo un'ossessione altrettanto grandiosa per i rifiuti, le macerie e le rovine.⁶²

Nel quadro che abbiamo sinora delineato di una letteratura che, con molte cautele, si definisce postmoderna -poiché, è sempre bene ricordarlo, quest'ultima non si esplica mai in maniera poeticamente organizzata o tra le frange attive di un movimento- e che tenta di interpretare il profondo cambiamento “culturale” avvenuto nel mondo a regime capitalista a partire dagli anni '50 del secolo scorso, Linda Hutcheon individua una certa diffusa posa «auto-consapevole, autocontraddittoria, autocritica»⁶³, che prende ad oggetto la preoccupazione di «denaturalizzare alcuni dei caratteri dominanti del nostro stile di vita»⁶⁴, proprio come se il postmodernismo intendesse provocatoriamente «dire una cosa e al tempo stesso porre delle virgolette prima e dopo quello che viene detto».⁶⁵ Temi e poetiche come quelli che abbiamo sin qui cercato di tracciare come caratteristici del postmodernismo letterario sono individuabili, seguendo il canone presentato da Donnarumma nell'ambito della narrativa statunitense, in Barth, DeLillo, Doctorow, Gaddis e Pynchon. Gli autori di questo canone, appartenenti tutti alla medesima generazione e attivi-escluso DeLillo, cui primo romanzo, *Americana*, è stato pubblicato nel 1971- a partire dagli anni '50 e '60, condividono, scrive Stephen Burn «a deliberate attempt to subvert the emphasis that the modernists placed on artistic form»⁶⁶, con il

⁶¹ *Ivi*, p. 102.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ L.Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Londra, Routledge, 1989; citata in R.Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, p. 256.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri Editore, 1997, p. 256.

⁶⁶ S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum International Publishing Group, 2008, p. 4

risultato che «early postmodernism [...] seemed to deliberately stress disorder».⁶⁷ In realtà, come esprime Fusillo, l'impulso caotico del postmodernismo informa in maniera più generale la narrativa del secolo scorso, già a partire dal modernismo letterario: «è insomma l'idea di un testo chiuso e organico a entrare violentemente in crisi con la sperimentazione modernista, dopo essere stata già incrinata dall'estetica romantica»⁶⁸, e l'incompletezza può arrivare ad essere considerata «cifra estetica del Novecento»⁶⁹. Tuttavia Fusillo nota anche che il postmodernismo «torna spesso ad una completezza ipertrofica»⁷⁰, come appunta del resto anche Burn nei meriti del qui già citato romanzo di William Gaddis: *The Recognitions* (1955).⁷¹ Ci piacerebbe ora ritornare al saggio di Franzen presentato nel primo paragrafo proprio sulla narrativa di Gaddis, in cui l'autore di *The Corrections*, come si è già visto, esprime la propria difficoltà nell'affrontare, in veste non tanto di scrittore, quanto più di lettore appassionato, la letteratura postmodernista, per lui archetipicamente rappresentativa di un modello- che definisce di Status-, il quale vorrebbe suggerire, in maniera facilmente interpretabile come elitaria da un pubblico affamato di “narrativa essenziale” come quello a cui Franzen immagina di indirizzarsi, che «the novel's author has disdained cheap compromise and stayed true to an artistic vision».⁷² Nel medesimo scritto Franzen sostiene che, a parer suo, gli autori di punta del postmodernismo americano fossero in qualche modo votati al travagliato - rispecchiamento di un nuovo ordine sociale, con il risultato di rendere la scrittura a volte paranoica, altre trasgressiva o arrabbiata: «all seemed to take as a given that something was new and strange and wrong about postwar America. They shared the postmodern suspicion of realism, summarized by the critic Jerome Klinkowitz: « If the world is absurd, if what passes for reality is distressingly unreal, why spend time

⁶⁷ *Ivi*, p. 5.

⁶⁸ M. Fusillo, *Estetica della Letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 133.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ William Gaddis notes in *The Recognitions* (1955), the presence of a « perfectly ordered chaos »: S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum International Publishing Group, 2008, p. 5.

⁷² J. Franzen, *Mr. Difficult- William Gaddis and the problem of hard-to-read books*, in «The New Yorker», 30-9-2002 p. 102.

representing it?»)73 poiché «conventional fiction, driven by substantial characters and based on a soul-to-soul Contract between reader and writer, was simply inadequate to the social and technological crises that twentieth-century writers saw developing all around them».74 I lettori di Gaddis sarebbero quindi posti di fronte al fatto che « too often we bring to literature the bias for “realism” we were normally brought up with»75 e sarebbero conseguentemente portati a sopperire alla non referenzialità della sua narrativa ricavando maieuticamente dal testo informazioni e descrizioni mancanti. A ben guardare, tuttavia, come scrive Fusillo in merito ai concetti di postmodernismo e realismo: «le due categorie non devono per forza considerarsi incompatibili»76 e cita un testo di T.V.Reed cui si ritrova un'interessante e ben formulata definizione di “realismo postmoderno”:

I want to make *Praise* representative of a form I'll call « postmodernist realism, » a self-conscious, ironic, politically engaged mode of writing that takes reality more seriously than did the realists and aesthetic form more seriously than did the modernists. Postmodernist realism employs the self-reflexive, realism- disrupting techniques of modernism and postmodernism but places these techniques in tension with realist claims to represent and intervene in political life.77

Quelle che per Franzen sono modalità operanti del postmodernismo più strenuamente respingenti verso le poetiche della referenzialità diventano per Reed le modalità che invece descrivono un certo tipo di realismo, definito per l'appunto postmoderno. Egli continua:

While *Praise*, published in 1941, clearly precedes the movement known as post-modernism, its heterogeneity and pastichelike qualities are postmodernist *avant la lettre*, and it engages the epistemological problematic of postmodernism as well. At the same time, however, the text exhibits a resistance to the dissolution of the real into formal play that can be read as a critique of much postmodernist theory and literary practice.78

⁷³ *Ivi*, p. 106.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ M. Fusillo, *Estetica della Letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 104.

⁷⁷ T.V. Reed. *Unimagined Existence and the Fiction of the Real: Postmodernist Realism in Let Us Now Praise Famous Men*, in «Representations: America Reconstructed, 1840-1940», 24, 1988, p. 159.

⁷⁸ *Ibidem*.

Pur non potendo soffermarci sull'analisi di *Let Us Now Praise Famous Men* (1941)⁷⁹, l'opera presa da Reed ad oggetto della sua trattazione, possiamo comunque constatare la rilevanza, in questa citazione, di elementi che abbiamo già segnalato essere in qualche modo caratteristici del postmodernismo letterario: la volontà di rispondere alle domande epistemologiche che l'avvento di un nuovo ordine porta con sé, l'inorganicità eterogenea della narrativa di molti autori del periodo, ma soprattutto la dissoluzione del reale in quella forma spesso ipertrofica, di cui anche Franzen, come abbiamo visto, racconta in *Mr Difficult*. È dunque possibile arrivare a pensare al postmodernismo e al realismo come a due codici letterari che possono riuscire, talvolta, ad entrare in contatto, giungendo ad un'interscambio di modalità e tecniche di rappresentazione. A questo proposito scrive Christoph Ribbat: «categories such as “realism” or “postmodernism” should not be referred to as styles or period labels, yet preferably as frameworks- as coexisting strategies of representation, coexisting even within texts».⁸⁰ Quello che è stato interpretato, anche da molti di coloro che hanno voluto porsi in analisi della narrativa di Franzen, come un “ritorno al realismo”, non sarebbe dunque da intendere nei termini di una netta separazione rispetto al postmodernismo, ma come piuttosto un esaurimento dei codici di rappresentazione di quest'ultimo e un conseguente ripiegamento verso una narrativa meno tesa dal punto di vista formale e metanarrativo. Eppure molte voci si sono levate a sancire la fine del postmodernismo e l'inizio del cosiddetto “post-postmodernismo”, termine che ci siamo già ripromessi di analizzare e che sarà oggetto di trattazione del prossimo paragrafo. Procederemo quindi ad approfondire come il concetto di realismo letterario possa essere legato alla narrativa che emerge a partire dagli anni novanta del secolo scorso e cominceremo a connettere entrambe queste definizioni al progetto di auto-narrazione proposto da Franzen e descritto nella prima parte di questa tesi, provando a cogliere con maggiore precisione lo spazio in cui si colloca la narrativa dell'autore di *The Corrections*, alle soglie tra postmodernismo e globalizzazione ipermoderna.

⁷⁹ J. Agee- W. Evans, *Let us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin, 1941.

⁸⁰ C. Ribbat, *Handling the Media, Surviving "The Corrections": Jonathan Franzen and the Fate of the Author*, in «American Studies», 47, 2002, p. 560.

Ipermodernità e Ricostruzioni del Reale

Ritorniamo per un momento all'incipit della nostra trattazione, dove abbiamo accennato all'esistenza di un discusso legame tra la stesura e la pubblicazione di *The Corrections* da parte di Jonathan Franzen e l'attentato dell'11 settembre 2001 al World Trade Centre. Scrive Walter Siti: «tra le molte cose che simbolicamente sono crollate con le Torri Gemelle, l'11 settembre 2001, c'è senza dubbio il post-moderno»⁸¹. Sarebbe forse cosa impossibile riuscire a tracciare una parabola tanto precisa rispetto all'inizio, allo svolgimento e, in ultimo, alla dissoluzione del postmoderno, ma questa dichiarazione ci può certamente aiutare a comprendere come il terzo romanzo dello scrittore americano coniughi non poche questioni, se non altro per la sua peculiare apparizione alle soglie di quello che è stato definito da Ralf Dahrendorf un «nuovo inizio della storia».⁸² Eppure non mancano- e forse contribuiscono a rendere il problema ancora più stimolante e complesso- altre interpretazioni dell'attentato dell'11 settembre, come quella, di tenore opposto rispetto alle dichiarazioni di Siti, proposta da Slavoj Žižek. Quest'ultimo infatti offre un'analisi dell'evento che guarda ad esso come ad un segnale che forse «il postmoderno, inteso come «epoca dell'ironia» slittamento decostruttivo del significato»⁸³ non sia affatto giunto al termine. A riprova di ciò Žižek giunge retoricamente a domandarsi se l'11 settembre non sia, in definitiva, accaduto «niente di epocale».⁸⁴ Ora, se è vero che, come scrive Linda Hutcheon nel 1988, «all the terms bandied about in both current cultural theory and contemporary writings on the arts, postmodernism must be the most over- and under-defined» e che dunque, a maggior ragione «any attempt to move beyond postmodernism inevitably leads to a reduction of the complexity and instability of the term»⁸⁵, ancor più spinosa diventa

⁸¹ W. Siti, *L'inganno del realismo*, in «La Stampa», 11-9-2011; citato in R. Donnarumma, *Ipermodernità: Dove va la Narrativa Contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 100.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ S. Žižek, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Milanom Meltemi, 2002; citato in R. Donnarumma, *Ipermodernità: Dove va la Narrativa Contemporanea*, Il Mulino, 2014.

⁸⁵ I. Huber, *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, Londra, Palgrave Macmillan, 2014, p. 2.

l'operazione di conferimento di un nome, o addirittura di un insieme di poetiche, a ciò che si colloca dopo la fine del postmodernismo. Ci pare opportuno, al fine di provare a fare chiarezza rispetto all'utilizzo del già citato termine post-postmodernismo, volgere lo sguardo al lavoro proposto da Jeffrey T. Nealon in *Post-postmodernism or, The Cultural logic of Just-in-time Capitalism*, in cui il critico statunitense sceglie di rifarsi all'ermeneutica di Fredric Jameson con la volontà di enfatizzare non solamente «Jameson's call for a revolution in historical consciousness»⁸⁶ - riferendosi a quanto proposto da quest'ultimo nella sua disamina del postmodernismo e da Nealon stesso nei riguardi di ciò che è venuto dopo -, ma anche «the immanent, experimental, well-nigh mishmashing style in which that call is announced».⁸⁷ Seguendo il proposito di argomentare la propria tesi critica attraverso le medesime modalità stilistiche espresse da Jameson in *Postmodernismo, o la Logica Culturale del Tardo Capitalismo* e incorporando quindi con fermezza il monito Jamesoniano “always historicize!”⁸⁸, Nealon propone a coloro che tentano di analizzare la mutata condizione culturale ed economica sviluppatasi a partire dalla seconda metà dagli anni '80 ed evolutasi progressivamente nel decennio successivo e poi nei primi anni duemila, di muovere oltre rispetto a quello che gli sembra essere un approccio teorico ancora fortemente imperniato sui codici interpretativi offerti dalla riflessione proprio sugli anni '80:

To put my concern baldly, it seems to me that much North American humanities “theory” of the present moment is essentially stuck in and around the “the '80s”; and perhaps the easiest and most effective way of breaking that spell is to try to think economically as well as culturally about the differences between the two periods.⁸⁹

Egli individua alcuni fenomeni a cui si può guardare come alle colonne portanti del processo di evoluzione dell'ordine globale postmoderno, dimostrando anche che quello che viene definito post-postmodernismo non è altro che « an intensification and

⁸⁶ J.T. Nealon, *Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford, Stanford University Press, 2012, p. 8.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ F. Jameson, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 1.

⁸⁹ T. Nealon, *Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford, Stanford University Press, 2012, p. 14.

mutation within postmodernism (which in its turn was of course a historical mutation and intensification of certain tendencies within modernism).⁹⁰ » Condizioni come post-Fordismo, globalizzazione, la centralità del mercato economico e le nuove tecniche di sorveglianza introdotte dalla guerra al terrorismo costituirebbero l'alveo delle « new economies »⁹¹, le quali instaurerebbero, di riflesso a quanto accade per Jameson durante l'epoca postmoderna, complesse relazioni con la produzione culturale, che dimostra quindi a sua volta di essere espressione di un capitalismo ancora rampante. L'intensificazione dei fenomeni economici tipici della postmodernità produce di contraccolpo un conseguente accrescimento, in ambito culturale, di quella che Nealon stesso definisce «culturalization of the economic»⁹², e che segnala essere il risvolto della preminenza rivestita, a partire dagli anni '80, da parte di quelle pratiche economiche inerenti alla diffusione di informazioni e ai servizi, le quali, proprio perché si esplicano nell'ambito della finanza e del marketing, risultano orientate sempre di più verso un codice simbolico che si lega al linguaggio e al lavoro culturale. In altri termini: «the world of things has become a world of signs—a universe that both brings into being and is brought into being by symbolic codes»⁹³; Nealon esprime anche quelle che ritiene essere le dirette conseguenze dell'intensificarsi di tali prassi economiche sugli individui, giungendo cupamente a sentenziare: «the final product, in the end, is you and me»⁹⁴, o, per chiarire ancor meglio: «just-in-time capitalism's intensive, flexible, computation-based exchanges of information have tightened these relays between subjectivity and consumption, turning us into “prosumers” (produttori e consumatori)».⁹⁵ Ora che abbiamo offerto una panoramica dei risvolti culturali ed economici del post-postmodernismo possiamo muoverci più agevolmente verso il tema

⁹⁰ *Ivi*, p. 4.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ L. Shackelford, *Reading Topographies of Post-Postmodernism: Review of Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism by Jeffrey T. Nealon*, in «Electronic Books Review», 5-4-2015 (ultimo accesso 16 ottobre 2024).

⁹⁵ *Ibidem*.

portante di questo terzo paragrafo, ovvero le forme assunte dalla letteratura a seguito del fenomeno di “intensificazione” culturale ed economia del postmoderno evidenziato da Nealon a partire dagli anni '80. Per fare ciò desideriamo innanzitutto confrontarci con quelle che Nicoline Timmer identifica come le caratteristiche del post-postmodernismo letterario, in un'appendice al suo studio “*Do you feel it too? The post-modern syndrome in American fiction at the turn of the Millennium*”; Irmtraud Huber offre una sintesi di questi caratteri peculiari, presentati da Timmer in maniera dichiaratamente randomica, e li raggruppa in tre categorie desunte dal lavoro della critica, a cui ne aggiunge una quarta da lui stesso elaborata. Il primo punto espresso da Huber prende ad oggetto proprio il cosiddetto “ritorno al realismo”:

1. *Return to the real*: [...] Timmer argues that in the post-postmodern novel new “shared frameworks of reality” are under construction'. For Timmer, as for Toth, such a return to the real does not necessarily imply a return to stylistic realism. Indeed, the reconnection to the real is often based on the very premises on which postmodernism has founded its anti-realist critique.⁹⁶

Ancora una volta siamo posti di fronte alle ambiguità insite nella constatazione di una ripresa dei canoni letterari del realismo nell'ambito della letteratura postmodernista o post-postmodernista - basti pensare alla problematicità della sopracitata definizione di Reed di “realismo postmoderno”. Anche Federico Bertoni nell'ultima parte del suo libro *Realismo e letteratura. Una storia possibile* affronta la narrativa ipermoderna, più nello specifico il romanzo *Underworld* di Don DeLillo (1997), spesso segnalato dalla critica come il punto di svolta dell'autore verso moduli narrativi che valicano il postmodernismo per proiettarsi in ciò che ad esso è seguito. Qui Bertoni dichiara di voler intraprendere la strada di quello che definisce uno «scarto metodologico»⁹⁷ rispetto alle già vagliate strategie definitorie del realismo in letteratura, andando a cimentarsi nella scomposizione di un concetto tanto sfuggente e articolato per individuarne quattro livelli di impiego nell'ambito dei testi letterari non immediatamente ascrivibili al canone del realismo classico- quello, ad esempio, di Flaubert, Tolstoj o George Eliot. Questi quattro livelli sono, nello specifico: quello

⁹⁶ I. Huber, *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, Londra, Palgrave Macmillan, 2014, p. 32.

⁹⁷ F. Bertoni, *Realismo e Letteratura, Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 313.

tematico-referenziale; quello stilistico formale; quello semiotico e quello cognitivo. Durante il decorso della sua trattazione Bertoni attribuisce al romanzo di DeLillo, «un solido statuto di realtà»⁹⁸, supportato dal sapiente e spregiudicato impiego, in ognuno dei quattro livelli evidenziati dal nuovo metodo analitico di Bertoni, di un variegato codice realista che, limitandoci anche alla base tematica del testo, offre «una precisa e minuziosa antropologia del presente».⁹⁹ Questo nonostante Bertoni stesso intraveda tra le pieghe del realismo tematico di DeLillo un'indagine «della condizione tardocapitalistica e postmoderna»¹⁰⁰: ancora una volta postmodernismo e realismo si trovano quindi, ormai in maniera non più così sorprendente, accostati tra loro nell'analisi di un testo letterario, riuscendo tuttavia ad amalgamarsi per proiettare quest'ultimo verso un ulteriore altrove teorico, il post-postmodernismo; non potrebbe essere proposto infatti altro inquadramento teorico per quella che Bertoni definisce la sfida del livello realista del codice in *Underworld*, ovvero sfuggire ad una «logica della simulazione che *precede* i fatti e gli oggetti»¹⁰¹- citando Jean Baudrillard- alla «generazione attraverso i modelli di un reale senza origine né realtà: iperreale».¹⁰² Poiché, come è già stato fatto notare, anche la narrativa di Jonathan Franzen può essere inserita nell'orizzonte post-postmoderno, pare interessante appuntare anche come *The Corrections* e *Underworld* vengano ricorrentemente accostati dalla critica in quanto depositari di un certo medesimo afflato “neorealista”¹⁰³. Più precisamente, Burn insiste sulle similarità tra i due romanzi dal punto di vista formale, identificando i due autori

⁹⁸ *Ivi*, p. 322.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² J. Baudrillard, *Simulacre et Simulation*, Parigi, éditions Galilée, 1981; trad.it (A cura di) M.G. Brega, Pgreco, *Jean Baudrillard, Simulacri e impostura. Bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Milano, Pgreco, 2008 citato in F.Bertoni, *Realismo e Letteratura*, p. 320.

¹⁰³ In merito al termine neorealismo: « The fabulators of postmodernism are on the demise and about to be displaced by a literary mode and generation that have become known as Neo-Realism and Neo-Realists respectively. The ‘neo’ implies a return to what has been done before and the rejection of postmodernist aesthetics would quite obviously follow from such a new textual politics » in I. Huber, *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, Londra, Palgrave Macmillan, 2014, p. 25.

come sperimentatori di una narrativa che prova ad esaltare, attraverso l'organizzazione strutturale della narrazione, le diverse "interconnessioni della società americana":

In *The Corrections* details from individual stories consistently fold back into other stories, recycling characters, products, and phrases, to create a densely connected society, and reviewers typically identified this aspect of Franzen's novel as part of the legacy of DeLillo's *Underworld*. James Wood, for example, describes *The Corrections* as a descendant of *Underworld*'s fascination with representing "the interconnectedness of American society"¹⁰⁴.

Se, come riteniamo che sia, questa tendenza alla rappresentazione della società e delle sue interrelazioni si accosta a quanto Bertoni osserva criticamente rispetto al "realismo del codice" riscontrabile in *Underworld*, ne consegue che- come si può leggere al primo punto della sintesi delle caratteristiche del post-postmoderno letterario di Timmer proposto qui sopra- quella che sembra essere una risoluzione conciliatoria della narrativa contemporanea, un ricorso al «vecchio e sempre servizievole realismo»¹⁰⁵ non è affatto un abbandono del postmodernismo, ma piuttosto una riconnessione al reale che sembra fondarsi- come scrive Huber parafrasando Timmer- sugli stessi presupposti su cui il postmodernismo aveva costruito la propria critica anti-realista. Ciò che è accaduto alla generazione di scrittori che, come Jonathan Franzen o David Foster Wallace, sono cresciuti all'ombra degli autori nati negli anni sessanta e settanta, quindi di coloro che sono più canonicamente accostati all'ascesa della parabola del postmoderno, è stato un progressivo processo di interiorizzazione non solamente dei codici letterari di quest'ultimo, ma anche delle modalità esperenziali del testo letterario proprie del postmoderno; scrive Timmer:

Accordingly, postmodern fiction, as Linda Hutcheon points out, asks its readers to question the process by which we represent our selves and our world to ourselves and to become aware of the means by which we make sense of and construct order out of experience in our particular culture. To realize that there is not one, fixed, way of experiencing reality, including the reality of the self, can be liberating if one was ever caught up in one such traditional framework of reality. But when this becomes the *modus vivendi*, when this continual reflection on the processes of

¹⁰⁴ S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum International Publishing Group, 2008, p. 108; la recensione di Wood: J. Wood, *What the Dickens: Rev. of The Corrections*, by Jonathan Franzen, in «The Guardian», 9-11-2001.

¹⁰⁵ M. Fusillo, *Estetica della Letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 104.

meaning making itself becomes the appropriate way of relating to the self, others and the world, the effects are quite different¹⁰⁶.

Questo paradigma di incertezza e molteplicità ha creato nei lettori la necessità di costruirsi, al fine di riuscire a fondare epistemologicamente la propria esperienza, «a shared but unproven and unprovable framework of reality»¹⁰⁷. Questa ricostruzione soggettiva e parziale del reale è precisamente il background culturale sullo sfondo del quale si muove non solo la narrativa postmodernista, ma anche quella appartenente alla fase successiva, una «as if reality»¹⁰⁸, a cui è necessario che i personaggi e -in maniera meta-narrativa- anche il lettore, si aprano nel tentativo di superare quella che Timmer inquadra nei termini di un'implosione o di una crisi esistenziale vissuta dal soggetto. Susanne Rohr esprime un concetto molto affine nella sua analisi critica di *The Corrections*, proponendo un modello interpretativo che si concentra soprattutto sulla ricerca del fondamento epistemologico del romanzo, ovvero sulla domanda “essenziale” a cui Franzen cerca di rispondere. Secondo Rohr questo quesito fondamentale sarebbe proprio la perdita di ordine e struttura nella vita del soggetto, la volontà di riuscire a ricollocarsi nel mondo stabilendo nuovi modelli di ordine, in maniera molto affine a quanto accade nella narrativa modernista, la quale, secondo la già citata analisi di McHale, avrebbe precisamente un fondamento epistemologico. Eppure l'operazione svolta da Franzen, e più in generale dal post-postmodernismo, è allo stesso tempo non molto dissimile da quella svolta dalla narrativa postmoderna, in quanto cerca anch'essa di indagare la struttura ontologica del mondo, riqualificandolo ed inquadrandolo-come abbiamo avuto modo di leggere in Timmer- in una struttura in qualche modo interpretabile come “reale”, sebbene non condivisibile o verificabile. Il mondo presentato dalla narrativa post-postmodernista risulta così, in ultimo, realmente nuovo e potenzialmente inafferrabile, e confrontarsi con la scrittura di Franzen vuol dire porsi di fronte al tentativo di dipanare i fili di una società le cui connessioni non hanno ancora cessato di amplificarsi ed espandersi, ma al contrario risultato al culmine del processo di

¹⁰⁶ N. Timmer, *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2010, p. 31.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 32.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

creazione di nuove reti connettive. Il progetto di “narrativa essenziale” di cui Franzen si fa promotore negli spazi della sua *non-fiction*, il suo dichiarato, “tragico” ritorno al realismo si dimostrano essere tentativi di ricondurre l’incompiutezza e la molteplicità ad una ritrovata organicità. Eppure, come abbiamo visto, non esiste di fatto un “ritorno al realismo” classico, poiché i codici postmoderni sono incorporati in modo endemico alla letteratura del periodo successivo agli anni sessanta e si fondono alla nuova realtà nel tentativo di restituire una compiuta indagine del sé. Scrive Timmer: «postmodern techniques, for example meta - fictional devices, are very critically targeted as hindering the narrator to get to the realer, more sentimental parts she or he wants to get across». ¹⁰⁹ Nel prossimo capitolo di questo lavoro di ricerca si proverà a comprendere quale siano le strategie adoperate da Franzen per restituire la complessità del mondo contemporaneo globalizzato, prendendo in analisi la sua narrativa in maniera più estesa e differenziata, introducendo i temi portanti dei suoi primi due romanzi e provando ad avanzare più estese comparazioni tra questi ultimi e *The Corrections*.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 360.

Capitolo II

Early Franzen: rappresentare il reale

The Twenty Seventh-City: cospirazioni realiste contro il romanzo sociale

Nel primo capitolo di ricerca si è cercato di proporre un'analisi preliminare di quello che può definirsi il sostrato ideologico della narrativa di Jonathan Franzen.

Più nello specifico, sono state avanzate alcune interpretazioni delle più rilevanti modalità di auto-narrazione intraprese dall'autore, e dei suoi interventi saggistici, i quali, nel loro insieme, contribuiscono a generare un complesso di giustificazioni e strategie tanto teoriche quanto narrative a cui ci si è riferiti come «narrativa della salvezza».

Sono state di seguito sviscerate le più rilevanti analisi critiche di categorie della storiografia letteraria quali il postmodernismo e il suo «post» letterario, giungendo ad un complesso di definizioni dalle quali si è partiti per lo sviluppo di un primo affondo teorico sulla questione del realismo in letteratura. Quest'ultimo argomento è stato introdotto nel tentativo di provare a comprendere se la narrativa contemporanea o post-postmoderna abbia contribuito, a partire dai primi anni novanta, all'emersione del cosiddetto «neo-realismo» in letteratura, un'ipotesi che è stata accolta con qualche ambiguità, viste le implicazioni realiste che sono state evidenziate anche nell'alveo di alcune esperienze canonicamente classificate come postmoderne.

In questo secondo capitolo si procederà ad analizzare in maniera più approfondita e ponderata la narrativa di Jonathan Franzen, muovendo il discorso a partire dalle dichiarazioni di poetica espresse dall'autore e già in parte riportate qui sopra, per poi muovere verso la definizione dei caratteri di maggior peso teorico evidenziabili nei suoi romanzi, con accenni anche ai volumi che, tra questi, sono stati pubblicati prima o in seguito a *The Corrections*. Abbiamo già avuto modo di accennare ai due primi romanzi

di Franzen, *The Twenty-Seventh City* e *Strong Motion*, pubblicati l'uno nel 1988 e l'altro nel 1992. Nel corso del già più volte citato Saggio di Harper Franzen stesso allude, non senza qualche amarezza, al riscontro critico ottenuto in seguito alle sue prime pubblicazioni, una condizione che racconta abbia contribuito a renderlo «depresso come il nucleo urbano della narrativa».¹¹⁰ Si tratta di uno stato d'animo che, come detto, funge per l'autore da momento catartico ed epifanico, concludendo per lui la liberazione dai dettami troppo stringenti di quello che definisce «romanzo sociale» e che qualifica come genere sviluppatosi tra le fila del postmodernismo letterario. Scrive Franzen in merito a *Strong Motion*:

Questa volta, invece di spedire le mie bombe in una busta imbottita piena di ironia e understatement, come avevo fatto con *La ventisettesima città*, ero uscito allo scoperto lanciando molotov di retorica. Ma il risultato fu identico: un'altra pagella con buoni voti da parte dei critici, che avevano sostituito gli insegnanti la cui approvazione, quando ero più giovane, avevo desiderato ardentemente senza però ricavarne alcuna soddisfazione; una discreta quantità di denaro; e il silenzio dell'irrelevanza.¹¹¹

È dunque vero che, come è stato fatto notare, il saggio di Harper rimarca la chiara volontà di esprimere un distacco nei confronti del progetto ideologico che informa i primi due romanzi, quindi un allontanamento da una scrittura impegnata che poggi su solidi referenti culturali, come quelli che Franzen ritiene non sia più possibile riuscire ad inquadrare in un mondo in rapido cambiamento quale quello che gli si presenta in seguito all'accelerazione del processo di globalizzazione, caratteristico dell'ipermodernità. Al contrario, *The Twenty-Seventh City* e *Strong Motion* appaiono debitori nei confronti della narrativa postmoderna e in particolare, come nota Hidalgo, verso quella di autori come Thomas Pynchon e Don DeLillo, di cui sceglie di adottare soprattutto alcuni dispositivi retorici e tematici, come il ricorso alle narrazioni di cospirazioni:

Admittedly, *The Twenty-Seventh City* and *Strong Motion* are obviously influenced by certain American postmodernist novelists, especially Thomas Pynchon and Don DeLillo. In emulation of these masters, Franzen adopts the typically postmodernist

¹¹⁰ J. Franzen, *How to Be Alone*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 80.

¹¹¹ *Ibidem*.

subgenre of the Systems novel (LeClair 1987) and the also characteristically postmodernist conspiratorial theme.¹¹²

Philip Weinstein espone in maniera chiara il progetto autoriale che Franzen adotta nei suoi primi lavori, l'ideologia faticosamente accolta dalle pagine di due romanzi in merito ai quali molto si è discusso rispetto alle similarità che presentano rispetto a *The Corrections*. In *The Comedy of Rage*, un saggio il cui titolo stesso riecheggia l'attitudine sviluppata da Franzen nei primi anni del suo percorso di scrittura e suffragata dall'esposizione di quest'ultima negli spazi della sua produzione saggistica, si legge:

He publishes two alienated, tricky novels—both premised on the idea that America is hopelessly blind to the damage wrought by its capitalist greed, its soulless culture. He brims over with frustration and discontent: why is everyone else so stupid? Then, his back to the wall, he begins to grasp the sources of his own unhappiness—that stupidity starts with himself, with his relation to the world.¹¹³

The Twenty-Seventh City è dunque un romanzo ancora in qualche modo postmodernista, o, si potrebbe dire, non ancora pienamente post-postmodernista: ambientato nel Midwest - come di fatto sarà anche *The Corrections*, - si focalizza sull'intricata faida tra la prospera e indipendente città di St. Louis - Missouri, un tempo quarta città più florida degli Stati Uniti, ma poi declassata al ventisettesimo posto - e la quasi omonima East St. Louis, geograficamente vicina alla prima, ma situata nel territorio dello stato dell'Illinois, sulla sponda opposta del fiume Mississippi, e considerata la degradata città gemella ricettacolo di povertà e criminalità. La trama del romanzo sviluppa il tentativo da parte di un'organizzazione indiana dai connotati misteriosi di arricchire in maniera selettiva la città di St. Louis, provocando come contraccolpo un'ulteriore criminalizzazione e impoverimento di East St. Louis, verso la quale cominciano ad essere deviati i senzatetto e i tossicodipendenti. La natura cospiratoria dell'operazione, guidata dalla capa della polizia di St. Louis, Jammu e dai suoi adepti-seguaci, si esplica nell'organizzazione di una serie di attentati terroristici volti a persuadere la cittadinanza e i capi politici di quest'ultima ad affidare allo sceriffo la propria protezione. Le macchinazioni più velate dell'organizzazione e le

¹¹² J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 22.

¹¹³ P. Weinstein, *Jonathan Franzen: The Comedy of Rage*, Londra, Bloomsbury, 2015, p. 8.

più aperte strategie di miglioramento di alcuni apparati della città- la modernizzazione degli edifici, la volontà di rendere migliori le condizioni della popolazione nera-, concorrono ad una progressiva intensificazione della ghettizzazione di East St. Louis, sino all' apogeo della narrazione, quando Barbara Probst, la moglie del protagonista Martin, viene rapita e uccisa nei bassifondi della città dell'Illinois. L'accostamento del romanzo alla narrativa postmodernista da parte della critica ha quindi preso come base caratteristiche quali quelle qui evidenziate da Hidalgo:

its bold story line, which makes use of multiple, relaying points of view; its wide-ranging social and political critique; a concentrated narrative voice that is not afraid of linguistic experiment; and the obvious determination to take the stand in a literary room – the American postmodernist novel – already full of towering figures ¹¹⁴

Pare interessante soffermarsi, nell'ambito della nostra analisi, su quanto nota Hidalgo in merito al carattere postmodernista della critica sociale e politica avanzata da Franzen nel suo romanzo d'esordio. In particolare, ci sembra opportuno soffermarci sui legami intessuti tra il paradigma letterario della critica sociale e le categorie di postmodernismo e realismo così come sono state analizzate e definite nel corso del primo capitolo di questa tesi; questo perché la prassi critica di considerare *The Twenty-Seventh City* come un romanzo ancora devoto alla narrativa postmodernista coincide con l'abitudine di guardare contestualmente ad esso come al testo meno realista di Franzen, proprio a causa, lo ripetiamo, della sua consapevolezza metalinguistica, della presenza di una trama cospiratoria, dell'ironia implacabile con cui il testo viene infuso, ma soprattutto delle preoccupazioni manifestate verso il Sistema. Cogliamo dunque l'opportunità di approfondire i rapporti tra il codice realista e quello che, usando le parole di Franzen, procederemo definendo "romanzo sociale". Per fare ciò poniamo innanzitutto attenzione a quanto osserva il critico ungherese György Lukács nella sua analisi *Il significato attuale del realismo critico*: egli osserva che il meccanismo di fondo del realismo letterario consista in un processo di «sintesi», una prassi che si esplica nel rendere i personaggi e le situazioni da loro affrontate rappresentative della

¹¹⁴ J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 39.

realtà sociale di contorno.¹¹⁵ La capacità da parte del romanziere di riuscire ad individuare i tratti più tipici della società in un preciso asse storico-temporale costituirebbe dunque il più solido strumento di identificazione dell'uso del realismo letterario, laddove con il concetto di tipicità si intende indicare non ciò che è mediocre o banale, ma, al contrario, ciò che si dimostra essenziale o, per l'appunto, più rappresentativo. Scrive Lukács:

La costante poetica nel vivente rapporto reciproco fra prospettiva e tipo riposa sul fatto che l'eminente scrittore realistico è in grado di cogliere e rappresentare secondo la realtà tendenze e indirizzi dello sviluppo storico-sociale; ma il loro incontro con la verità non avviene sul piano politico-sociale in quanto tale, ma dove ha luogo la fissazione e trasformazione del comportamento umano, la sua valutazione, la trasformazione di tipi esistenti e il sorgere di nuovi ecc.¹¹⁶

Secondo quanto si legge in questo estratto il realismo letterario trae il proprio nutrimento dalla rappresentazione delle tipicità sociali più intimamente connesse allo svolgersi delle dinamiche e degli eventi che si dipanano durante il corso della narrazione: esso si configura come uno strumento che, se ben adoperato, eccelle nella capacità di misurare le realtà sociali che più direttamente stimolano e influenzano la crescita dei personaggi, e non dunque nell'attitudine a percepire e narrare gli sviluppi politici e più diffusamente sociali. Questa necessaria distinzione viene ulteriormente approfondita nel momento in cui Lukács avverte che il testo letterario si configura come precipitato di una specifica "prospettiva" dell'autore, la quale può innanzitutto qualificarsi come «astratta, ovvero adoperare la descrizione delle caratteristiche generali di un periodo storico al fine di veicolare situazioni e personaggi "tipici", una modalità che è possibile rinvenire soprattutto nell'espressione del genere della satira. Di seguito viene definito un carattere della prospettiva più "individuale", quella che tende a focalizzarsi sulla trasmissione di eventi quotidiani, particolari. Se usate l'una indipendentemente dall'altra tali espressioni della prospettiva autoriale risultano incapaci di generare una significativa e durevole tipicità, quindi una notevole e stabile rappresentazione letteraria realistica. Scrive ancora Lukács:

¹¹⁵ J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 30.

¹¹⁶ G. Lukács, *Scritti sul Realismo*, Torino, Einaudi, 1978, p. 906.

Già questa concretizzazione della prospettiva ha importanti conseguenze per il nostro problema. Appare cioè che fra la possibilità di creare tipi duraturi - che è la vera base dell'efficacia durevole di un'opera letteraria - e una visione del mondo concreta e dinamica, tale cioè da comprendere in sé società e storia, sussiste un intimo rapporto.¹¹⁷

Del resto, se la dinamica di emersione di una prospettiva - al contempo tipicamente astratta e individuale - si lega fortemente alla categoria di realismo, è sempre bene tenere a mente come queste modalità di rappresentazione risultino per il critico ungherese essenziali per la definizione a priori della letteratura stessa nella sua funzionalità estetica più profonda. Nel saggio che stiamo prendendo tutt'ora in esame si legge infatti: «realism is not one style among others, it is the basis of literature; all styles (even those seemingly most opposed to realism) originate in it or are significantly related to it».¹¹⁸ Il fatto che il metodo realista venga identificato come fondamento del testo letterario ci riporta a quanto già in precedenza osservato da Federico Bertoni in merito ai quattro livelli di possibile impiego dei suoi codici estetici, poiché, se è vero che da esso non è possibile svincolarsi, è pur pensabile immaginare di scomporre questa organicità in «livelli categoriali distinti la cui funzionalità euristica può giocare tanto sul piano diacronico tanto su quello sincronico»¹¹⁹, riuscendo dunque a motivare «la pluralità e la variabilità delle concezioni del realismo, dovute all'accentuazione dell'uno o dell'altro aspetto».¹²⁰ Nell'ambito della categorizzazione espressa da Bertoni, volendo qui porla in analisi accanto a quanto teorizzato da Lukács - ovvero all'idea che la rappresentazione per così dire realistica non possa che essere suffragata dall'individuazione di una qualche precisa ideologia sociale, di uno sguardo prospettico sul mondo che coadiuvi l'autore a trasporre ed esaltarne sulla pagina gli elementi essenziali - è possibile riconoscere il pensiero espresso dal critico ungherese in quello che viene definito «livello semiotico»:

È il realismo del codice, innervato in quella complessa, ramificata trama culturale che regola la decodifica di un testo e che ne stabilisce la conformità rispetto a un

¹¹⁷ *Ivi*, p. 907.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 48.

¹¹⁹ F. Bertoni, *Realismo e Letteratura, Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 316.

¹²⁰ *Ibidem*.

insieme di conteste storicamente determinati (opinioni, ideologie, convenzioni, modelli di comportamento, sistemi di verosimiglianza, schemi di rappresentazione, orizzonti epistemologici, visioni del mondo ecc.)¹²¹

Siamo giunti quindi a definire con maggiore chiarezza quanto può accomunare il concetto di realismo e quello di “romanzo sociale”: laddove ci si appresta a definire le peculiarità di un testo letterario risulta necessario definire i contorni di impiego della prospettiva autoriale di osservazione della realtà, intesa come l’orizzonte di azione degli individui, il contesto che concede loro opportunità di collocarsi e crescere nel mondo. Molta parte del dibattito sul romanzo sociale, che, come si è più volte ripetuto, ha visto contributi rilevanti ad opera anche di Jonathan Franzen, non riesce a cogliere la costitutiva predominanza di questo codice realista anche all’interno della narrativa postmodernista, conducendo a una fin troppo netta separazione tra la narrativa che Franzen stesso persegue nei suoi due primi romanzi e quella a cui perviene con *The Corrections*. Dunque, anche quello che è stato a più riprese indicato come il romanzo di Franzen dai connotati meno realisti, *The Twenty-Seventh City*, tende di fatto ad adoperarne i codici, incorporandoli a quelle che sono state identificate come riconessioni, soprattutto di carattere tematico, alla narrativa postmodernista, come chiarisce ulteriormente Hidalgo:

Yet he uses these elements in very particular ways that suggest an affinity with the classic realist novel. In other words, from the very beginning, Franzen’s fiction shows certain concerns and aspirations typically associated to the realist novel embedded in a more or less postmodernist format.¹²²

Del resto, prima ancora che si venga posti di fronte all’incipit del romanzo si osserva una pagina dedicata ad una mappa geografica della città di St. Louis nella sua estensione e divisione tra gli stati di Missouri e Illinois, a cui segue una nota d’autore in esergo al testo in cui si legge: «Questa storia è ambientata in un anno che potrebbe essere il 1984 e in un luogo che ricordo molto St. Louis»¹²³ e in cui di seguito si invita a non confondere le dinamiche produttive e politiche narrate con quanto potrebbe

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 42.

¹²³ J. Franzen, *Strong Motion*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1992; trad.it, *Forte Movimento*, Torino, Einaudi, 2004.

accadere o è accaduto nella realtà. Riteniamo che si tratti di una dichiarazione degna di nota, primariamente perché - come nota Freitag-¹²⁴ stabilisce delle notevoli affinità tra il mondo rappresentato e quello reale, invitando in maniera implicita il lettore a considerare il romanzo frutto dell'impiego di un codice realista che sia quanto meno riferibile alla categoria della tematicità e della referenzialità del testo. Del resto si tratta di un livello di adesione al realismo letterario che ben si accorda con il progetto di realizzare una narrazione che possieda l'istanza di indagine sociale che Franzen rinviene nella letteratura postmodernista, tanto che nel romanzo:

the social critique is certainly wide, ranging from the appropriation of institutions by groups of interest, the baneful effects of real estate speculation or the manipulative power of the media. This critique, however, focuses on a single city which is taken as a representative sample of countless other cities, and by dint of this synthetic operation is both real and symbolic.¹²⁵

In questo romanzo, che quindi è al tempo stesso una postmoderna storia allucinatoria intrisa di cospirazioni e paranoia e un racconto realista che si focalizza sui temi della famiglia e della città- la famiglia del protagonista Martin Probst, capo del consiglio cittadino e unico fautore della resistenza verso Jammu, verrà infatti portata alla dissoluzione, infrangendo l'apparente idillio iniziale- acquista preminenza quella funzione del realismo letterario che è stata individuata anche da Peter Brooks. Si tratta più nello specifico della finalità che, secondo il critico, il realismo rivestiva- e tutt'ora riveste- in ambito sociale, in quanto modalità rappresentativa volta ad investire di senso il nuovo ambiente che si presentava agli individui al volgere tra XVIII e XIX secolo. Per chiarire come Brooks affronta questo aspetto basterà questa citazione sul realismo di Balzac:

Balzac ha « inventato» il XIX secolo dando forma ai suoi agglomerati urbani, alle sue nascenti dinamiche capitalistiche, al culto sfrenato per la personalità individuale. Concettualizzando, teorizzando e drammatizzando il nuovo-un nuovo

¹²⁴ S. Freitag, *The Return of the Real in the Works of Jonathan Franzen*, Paderborn, Die Blaue Eule 2009, p. 22.

¹²⁵ J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 42.

che pure disapprovava-, avviò i suoi lettori alla comprensione della conformazioni di quel secolo.¹²⁶

Ritroviamo quindi anche nella definizione di Brooks un esplicito riferimento alla funzione sociale o comunitaria svolta dal realismo letterario, in maniera analoga a quanto si è già espresso rispetto all'analisi condotta da Lukács: come osservava infatti anche il critico ungherese il modulo realista tenderebbe a prendere ad oggetto ciò che è tipico o significativo negli spazi e nei momenti in cui gli individui sono resi oggetto di crescita e cambiamento, mantenendo ferma l'idea che una rappresentazione stabile e « tipica » -in senso Lukacsiano- degli esseri umani, possa essere considerata prerogativa essenziale della letteratura. Ora che abbiamo fornito una prima sintesi di quali sono le sottili trame che innervano, dal punto di vista stilistico e tematico, il romanzo d'esordio di Franzen- ma in parte anche il suo secondo lavoro letterario- proveremo a prendere in considerazione più nel dettaglio alcuni aspetti dell'analisi che Hidalgo fornisce del romanzo, nel tentativo di rendere più espliciti i riferimenti teorici condotti sino ad ora e di imbastire un riferimento a quella che, nel primo capitolo, abbiamo presentato come "narrativa of salvation". Questo in modo da poter ricondurre anche il primo romanzo di Franzen ad assumere rilievo nel complesso ideologico delineato nella prima parte di questa tesi. Ritorniamo però in primo luogo alla nota autoriale posta prima del testo, in cui si legge che il libro è ambientato in un anno che «potrebbe essere il 1984». A tal proposito Freitag nota che: « the realistic historical time frame of the novel demands it to be 1984 because it is the year that Indira Ghandi was killed, a fact that is mentioned in the novel».¹²⁷ Ella nota anche però che il riferimento a questo specifico anno, soprattutto se messo in essere in un contesto finzionale, sarebbe un evidente richiamo all'omonimo romanzo distopico di George Orwell e che quindi, in ultima sintesi: «as such, the year 1984 is as much a comment on the tone of the novel, its paranoia and insecurity (surveillance plays a role) as it is comment on the novel's time structure».¹²⁸

¹²⁶ P. Brooks, *Realist Vision*, New Haven, Yale University Press, 2005; trad. it, *Lo sguardo realista*, Roma, Carocci Editore, 2005, p. 32.

¹²⁷ S. Freitag, *The Return of the Real in the Works of Jonathan Franzen*, Paderborn, Die Blaue Eule 2009, p. 23

¹²⁸ *Ibidem*.

Il romanzo avanza quindi sin da subito la propria adesione al modulo postmodernista, attratto da «the great postwar freak-out, the Strangeloveian inconceivabilities, the sick society in need of radical critique»¹²⁹ o, più in generale dai «crazy scenarios».¹³⁰ Come si è già detto l'adesione a questa narrativa postmodernista tipicamente associata ad autori come Pynchon e DeLillo finisce con il dimostrarsi solamente parziale, assumendo in sé alcune caratteristiche che lo distinguono invece come romanzo più nettamente realista:

The Twenty-Seventh City [...] presents certain distinctively realist attributes, namely an obvious topographic quality, a calling —even if not fully realized— for the representation of different social groups as inextricably connected, a worldview relentlessly based on contingency, and, not least of all, an aversion to showing radical social change all of which may be regarded as nothing but realist.¹³¹

Ancora una volta ritroviamo la questione teorica del realismo affiancata all'analisi della rappresentazione del mondo sociale tra le pagine del romanzo: Hidalgo osserva che, da questo punto di vista, la conclusione dell'esordio letterario di Franzen -il fallimento del piano della capa della polizia S.Jammu di fronte alla mancata partecipazione della cittadinanza al referendum sulla fusione delle due St. Louis; la morte di Barbara Probst a seguito di un intricato piano di rapimento, coercizione e intimidazione da parte di Jammu verso il protagonista Martin; il suicidio della stessa Jammu e lo sfasamento di Martin di fronte a questo insieme di eventi- sia caratterizzata da quella a cui fa riferimento come alla (non-)politica dell'ironia. Egli cita un passo di Colin Hutchinson che ben chiarisce come il finale del romanzo, oltre ad essere- come si vedrà in seguito- caratterizzato dall'assenza di prospettive di salvezza, sia per l'appunto distinto dalla mancanza di cambiamento sociale:

Although the novel's categorical and ethical reversals make it aesthetically pleasing, they compromise Franzen's professed project of writing a social novel that combines aesthetic achievement with progressive engagement, in that the

¹²⁹ D. Antrim, *Interview with Jonathan Franzen*, in «Bomb» 77, 2001; citato in J.B. Hidalgo *Knowable Conspiracies: A Reassessment of Formal and Ideologica Aspects in Jonathan Franzen's The Twenty-Seventh City*, p. 14

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ J.B. Hidalgo *Knowable Conspiracies: A Reassessment of Formal and Ideologica Aspects in Jonathan Franzen's The Twenty-Seventh City* in «Miscelánea: a journal of english and American studies» 52, 2015, p. 14.

work's subversive intent falls victim to a content that emphasizes capitulation and quietism.¹³²

Il contenuto del romanzo arriva quindi, secondo Hutchinson, ad essere «non ideologico»:

One that both accepts and regrets the apparent draining of all possible resistance, conflict or meaningful difference. "Unideological" in this sense is not the true absence of ideology, but rather a complete surrender to the power of the prevailing ideology.¹³³

Per Hidalgo il meccanismo dell'ironia svolge un ruolo di primo piano nella mancanza di risoluzione o cambiamento offerta dal romanzo, in quanto marcatore culturale di indecisione; così si legge in questo estratto di Franco Moretti:

a culture that pays tribute to multiple viewpoints, doubt, and irony, is also, by necessity, a culture of *indecision*. Irony's most typical feature is its ability to stop time, to question what has already been decided, or to re-examine already finished events in a different light. But it will never suggest what should be done: it can *restrain* action, but not encourage it.¹³⁴

Si anticipa qui che l'ironia sarà un tratto distintivo anche della storia presentata in *The Corrections*, dove verrà messa a servizio di un'architettura narrativa meno apertamente nostalgica nei confronti del postmodernismo letterario, ma anche sede di un meccanismo risolutivo di gran lunga differente, che costituisce forse uno dei punti di dissonanza fondamentali tra la produzione d'esordio di Franzen e la cosiddetta svolta realista rappresentata dal terzo romanzo. Si tratta, come già anticipato, dell'assenza di prospettive di salvezza in conclusione della trama di *The Twenty-Seventh*, un connotato che si lega anche al tema della rappresentazione della famiglia, tanto in quest'ultimo libro quanto in *The Corrections*:

In *The Twenty-Seventh City* there are no individual perspectives of salvation, and no comforting retreat to the more manageable, small communities of family and lovers to compensate for the intractability of the system and the decomposition of the public sphere. On the contrary, the novel's central family, the Probsts, are as

¹³² C. HutCHinson, *Jonathan Franzen and the Politics of Disengagement*, in «Critique», 50, 2009, p.192

¹³³ J.B. Hidalgo *Knowable Conspiracies: A Reassessment of Formal and Ideologica Aspects in Jonathan Franzen's The Twenty-Seventh City* in «Miscelánea: a journal of english and American studies» 52, 2015, p. 16.

¹³⁴ *Ivi*, p. 18.

beset by disintegration as the city they inhabit, and their house ends up burnt to the ground.

Nell'attribuire questi distintivi tratti di immobilismo sociale all'impiego del modulo realista da parte di Franzen, Hidalgo cita Fredric Jameson, che in *The Antinomies of Realism* scrive:

realism requires a conviction as to the massive weight and persistence of the present as such, and an aesthetic need to avoid recognition of deep structural social change as such and of the deeper currents and contradictory tendencies within the social order. To posit the imminence of some thoroughgoing revolution in the social order itself is at once to disqualify those materials of the present which are the building blocks of narrative realism.¹³⁵

Nel medesimo testo egli asserisce anche che quello che, con le parole di Peter Brooks, potremmo definire sguardo realista, trae la propria linfa dall'adesione ad un modello di indagine ontologica sul mondo sociale, in maniera affine a quanto è stato osservato in precedenza rispetto alle prerogative d'indagine del postmodernismo letterario:

I myself argue else where in this collection that the realistic novelist has a vested interest, an ontological stake, in the solidity of social reality, on the resistance of bourgeois society to history and to change.¹³⁶

Se dunque nei romanzi successivi Franzen è portato in qualche modo ad investire la propria narrativa nella rappresentazione meramente scorciata di un nuovo ed inafferrabile mondo sociale, avanzando quindi, per sua stessa ammissione, verso una letteratura più fortemente connotata in senso realistico e meno socialmente impegnata. È vero però che ciò che risulta dall'analisi condotta sinora è che il mondo sociale riveste sempre un ruolo imprescindibile nella rappresentazione realistica e che se giunge ad emergere come meno preminente è anche e soprattutto a causa dei rivolgimenti occorsi nel mondo sociale stesso - in questo caso ci riferiamo *in primis* all'acuirsi dei processi di globalizzazione ipermoderni -, i quali hanno reso necessario, per l'autore di *The Corrections* un ripiegamento in quella che lui stesso ha definito «narrativa essenziale», nei meriti della quale si nota un'attenzione verso la connessione

¹³⁵ F. Jameson, *The Antinomies of Realism*, New York, Verso Books, 2015, p. 5.

¹³⁶ *Ibidem*.

e l'identificazione del lettore - quello che è stato indicato come paradigma di contratto tra quest'ultimo e lo scrittore - e dal punto di vista tematico verso i reami della famiglia e della comunità. Nel prossimo paragrafo sarà nostra cura offrire una panoramica delle modalità di rappresentazione che investono il secondo romanzo di Franzen, nel tentativo di completare il quadro di definizione del suo percorso come scrittore alla luce delle osservazioni teoriche condotte sino ad ora.

Strong Motion: verso il ritiro negli spazi della famiglia

Come è già stato osservato un ulteriore elemento di definizione del complesso crocevia teorico sul quale si posiziona Jonathan Franzen potrà essere dato dall'analisi del secondo romanzo dello scrittore, *Strong Motion*, pubblicato a quattro anni di distanza da *The Twenty-Seventh City*. A differenze di quanto avvenuto all'indomani della pubblicazione del libro precedente, *Strong Motion* è stato reso oggetto di critiche piuttosto negative. In particolare, quasi all'unanimità, coloro che si sono occupati di recensire il romanzo:

objected to what they deemed to be the excessively ambitious scope of the novel, and criticized him in particular for infusing his work with too much cultural critique and didacticism, to the point that, from their perspective, some sections bordered on petulance.¹³⁷

Lo stesso Franzen ha dichiarato nel saggio di Harper che l'ironia costitutiva del primo romanzo è stata sostituita da una più accesa ed elaborata retorica di critica sociale, ammettendo però allo stesso tempo che «his fierce political opinions had started to tax his creative writing»¹³⁸ a tal punto che «he, eventually, chose to move away from large-scale sociocultural critique, and pour his vehement opinions into essay writing instead».¹³⁹ Si è già detto dell'estesa riflessione portata avanti da Franzen negli spazi

¹³⁷ S.Porro, *The Crisis of the Social Novel in the United States: The «Tragic» Case of Jonathan Franzen's Strong Motion*, in «Iperstoria-Testi-Letterature Linguaggi» 13, 2019, p. 166.

¹³⁸ D. Weich, *Jonathan Franzen Uncorrected. Interview with Jonathan Franzen*, www.powells.com/authors/franzen, in «Powell's», 2004, citato in S.Porro, *The Crisis of the Social Novel in the United States: The «Tragic» Case of Jonathan Franzen's Strong Motion*.

¹³⁹ *Ibidem*.

della sua non-fiction, un'operazione di auto narrazione e giustificazione che riteniamo cruciale nell'approfondimento critico di ogni suo romanzo ed in particolare di un libro che, come *The Corrections*, si colloca allo snodo di un cambio di prospettiva ed impegno teorico da parte dell'autore. Poiché però questa « conversione » si è registrata in seguito alla pubblicazione di *Strong Motion*, proporremo qui una sintesi della trama e delle più rilevanti analisi teoriche sul romanzo. Il titolo racchiude in sé un'espressione che allude all'ambito scientifico della sismologia, più nello specifico ad un movimento del terreno di ampiezza tale da rivelarsi potenzialmente dannoso per un'edificio o una struttura di altro tipo. Questo perché nel corso della narrazione un'escalation di terremoti di impatto sempre maggiore si abatterà sul New England nei tardi anni ottanta, durante la presidenza Reagan. Il protagonista del racconto, Louis Holland- non sfuggirà il rimando al nome delle città in cui è ambientato il primo romanzo e che è anche significativamente luogo in cui Franzen stesso è cresciuto, ricordando in questa occasione che egli è nato nel 1959 nell'Illinois e cresciuto proprio a Saint-Louis, Missouri - è un tecnico radiofonico di ventitré anni che si trasferisce nei dintorni di Boston per lavorare in una stazione radio in difficoltà finanziarie. Lì scopre che sua madre ha ereditato azioni della Sweeting-Aldren, una grande azienda chimica, per un valore di 22 milioni di dollari, ma che si rifiuta sospettosamente di offrirgli aiuto economico. In seguito Holland conosce e va a convivere con Renée Seitchek, una sismologa trentenne di Harvard, la quale trova delle prove che suggeriscono che la Sweeting-Aldren potrebbe essere responsabile della catena di piccoli terremoti che hanno colpito di recente l'area metropolitana di Boston, poiché la società sembra smaltire rifiuti chimici pericolosi pompandoli segretamente in un pozzo di iniezione vicino alla città. Ci piacerebbe innanzitutto osservare, per quel che concerne la trama del romanzo appena riassunta, che, rispetto a quanto accade in *The Twenty-Seventh City*, quelle che Franzen descrive molotov di retorica -nient'altro che la definizione che lui stesso offre delle modalità in cui si esplica l'indagine sociale nel mondo del suo secondo romanzo- appaiono più intrusive precisamente perché «they become readily noticeable next to what the reader perceives as the novel's main interest: the story of Louis Holland, Renée Seitchek and their troubled relationship to each other and their

families». ¹⁴⁰ Come è stato appuntato anche nei meriti dell'esordio dello scrittore, dividere troppo nettamente la sua produzione iniziale rispetto alla narrativa di *The Corrections* sarebbe improprio, in quanto anche nel primo romanzo possono essere individuate le matrici espressive del realismo letterario che molto si è detto vengano riportato in auge da Franzen con la scrittura del terzo libro. *Strong Motion* sembra però muovere un ulteriore passo in direzione della narrativa più matura dell'autore- non solo *The Corrections*, ma anche *Freedom (Libertà, 2010)*, *Purity (2015)* e *Crossroads (2021)*- proprio in conseguenza della centralità acquisita dalle vicissitudini dei due protagonisti e dei loro rapporti di famiglia. Scrive Hidalga:

Actually, Franzen's study of family and love relationships in his second novel prefigures the further examination that he carries out in his subsequent novels, and especially in *Freedom*, the novel with which *Strong Motion* shares perhaps the most concerns.¹⁴¹

Egli osserva che dal punto di vista sociale «in Franzen's second novel we can find the most significant political issues that will mark his subsequent fiction: the preoccupation with the environment, the exploration of the possibilities of activism, the despair of the public sphere and the globalizing scope»¹⁴², di cui appaiono rilevanti, nel proporre un'analisi di *The Corrections*, anzitutto le questioni relative all'intervento nella sfera pubblica e all'incidenza della globalizzazione. Eppure anche circa la componente più individuale dei personaggi rappresentati:

Strong Motion deals with themes that will be elaborated on in the subsequent novels, namely unhappiness and depression, the economy of family bonds (which is rather bleakly presented with *competition* as its fundamental driving force), and the pitfalls and promises of the relationships between the sexes.¹⁴³

Ancora una volta si è posti di fronte all'ambiguità rappresentativa che informa la prassi narrativa di Jonathan Franzen, in cui la rappresentazione del mondo sociale viene offerta al lettore dapprima con un fine di dichiarata rievocazione della letteratura

¹⁴⁰ J.B. Hidalga, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 84.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ivi*, p. 82

¹⁴³ *Ibidem*.

postmodernista, e in seconda battuta con lo scopo di attuare la realizzazione del progetto ideologico a cui si è più volte fatto riferimento come a “narrativa della salvezza”. Si tratta di un progetto autoriale che non può che adottare, anche nel contesto del secondo romanzo, un codice estetico di stampo realista, il cui impiego cerca di sopperire a quella mancanza di ordine così inevitabilmente ipermoderna attraverso la costruzione di una “as if reality” - si veda la conclusione del primo capitolo di questa tesi, in cui si è cercato di avanzare una caratterizzazione epistemologica del post-postmodernismo letterario.

A questo proposito, Stephen Burn lascia che la sua indagine sulla narrativa di Franzen si estenda comparativamente agli scrittori della medesima generazione post-postmodernista, in prima istanza David Foster Wallace e Richard Powers- le cui poetiche letterarie non avremo modo di approfondire nel dettaglio in questo lavoro di ricerca- nei quali rinviene un metodo che interessa la predisposizione degli individui a ricoprire «a role in the interplay of forces probably beyond the comprehension of everything and everyone involved».¹⁴⁴ Questa attitudine interessa senza dubbio anche la narrativa del coevo Jonathan Franzen, poiché, come nota ancora una volta Burn: «Franzen’s story is interested in the individual’s butterfly-like interaction with large-scale systems».¹⁴⁵ Nel loro insieme queste strategie di rappresentazione evocano l’identificazione di un ulteriore elemento distintivo del post-postmodernismo letterario, il quale mira a prendere in esame in maniera più esplicita le radici postmoderne di questo nuovo approccio estetico. Nota infatti Burn: «Post-postmodern novels are informed by the postmodernist critique of the naïve realist belief that language can be a true mirror of reality, and yet they are suspicious of the logical climax to this critique»¹⁴⁶, chiarendo quindi che questa più sfumata modalità rappresentativa assume un interessante connotato politico che ci è utile nella trattazione di *Strong Motion* e che si riallaccia precisamente a quanto si è detto sulla prefigurazione dei romanzi successivi e della loro focalizzazione sui personaggi all’interno del contesto sociale. Egli appunto continua - in

¹⁴⁴ S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum International Publishing Group, 2008, p. 71,

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 20

esplicita antitesi rispetto all'affermazione di Derrida «non c'è nulla al di fuori del testo»¹⁴⁷ : «from a political point of view, this means that the younger novelists more obviously address the idea of a real world beyond the problems raised by nonreferential systems of discourse».¹⁴⁸ Hidalgo esprime in maniera non dissimile il medesimo concetto, affermando che il post-postmodernismo appare soffermarsi su: «the production of a socially engaged fiction that is theory-aware enough to lay bare the language-based nature of many oppressive constructions, thus opening our eyes to the fact that other realities are possible».¹⁴⁹ La narrativa post-postmoderna risulta quindi animata da un afflato di indagine sociale che può risultare più marcato rispetto a quanto non fosse nella letteratura postmoderna, talvolta promuovendo un maggiore coinvolgimento o impegno dal punto di vista politico, spesso proprio attraverso la decostruzione di quelle modalità linguistiche meta-narrative che hanno caratterizzato il postmodernismo e che molto hanno contribuito all'usura e, col tempo, al progressivo esaurimento dei codici espressivi di quest'ultimo.¹⁵⁰ Riteniamo che un tale approccio possa essere qualificato come un ripristino del realismo anche dal punto di vista linguistico- o stilistico-formale-, quello in merito al quale Bertoni scrive:

È il realismo del *modus*, del *come-si-scrive*, demandato a uno specifico repertorio di tecniche, risorse retoriche e procedimenti espressivi con cui un testo produce e mantiene la cosiddetta «illusione realista» (impersonalità, punto di vista soggettivo, ipertrofia dei sistemi descrittivi, mimesi linguistica, precisione denotativa ecc.)¹⁵¹

Strong Motion si qualifica come il primo romanzo di Franzen che sia allo stesso modo il punto di convergenza delle istanze che abbiamo appena enumerato come

¹⁴⁷ J. Derrida, *De la grammatologie*, Parigi, Les Editions de Minuit, 1967 trad. it. Jaca Book, Milano 1969.

¹⁴⁸ S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum International Publishing Group, 2008, p. 21.

¹⁴⁹ J.B. Hidalgo *Knowable Conspiracies: A Reassessment of Formal and Ideologica Aspects in Jonathan Franzen's The Twenty-Seventh City* in «Miscelánea: a journal of english and American studies» 52, 2015, p. 28.

¹⁵⁰ After so many decades of laborious efforts in both literature and literary criticism to undermine subjects and subject positions in every imaginable way, attempts to resurrect the subject, especially since the 1990s, seemed a plausible move. Given this trend, the attraction of the narrative conventions of literary realism is evident. S.Rohr, *The Tyranny of the Probable—Crackpot Realism and Jonathan Franzen's The Corrections* in «Neorealism- Between Innovation and Continuation» 49, 2004, p. 101.

¹⁵¹ F. Bertoni, *Realismo e Letteratura, Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 315.

proprie del post-postmodernismo e delle nuove poetiche di realismo, precisamente a causa dell'indubbio contenuto politico del romanzo, ma, allo stesso tempo, delle modalità più sfumate con cui questo contenuto viene rappresentato. Questo perché si tratta di un romanzo che di certo indaga su temi politici di rilievo per la sensibilità sociale di Jonathan Franzen, ma è anche, a differenza di *The Twenty-Seventh City*, un libro che si focalizza sui suoi personaggi principali. Come nota Josh Rubins: «The *Twenty-Seventh City* had St. Louis and the struggle for its control as a focal point. *Strong Motion* has only poor Louis Holland, whose nihilistic petulance and passivity are persuasively rendered but of limited interest».¹⁵²

Scrive Freitag in merito alla questione della rappresentazione di contenuti politici nel romanzo: «what is more, the novel covers a wide range of images, themes, characters and connections in order to do justice to the big social issues that this book is ultimately about, such as abortion, religious fundamentalism, misogyny etc».¹⁵³ Nel corso del romanzo infatti Louis finirà con il lasciare Renée per Lauren Bowles, una ragazza psicologicamente instabile di Houston che lo aveva rifiutato, ma in seguito gli dichiara il suo amore. Renée, la quale è incinta - circostanza che Louis ignora -, deciderà di abortire e successivamente verrà sparata, non si sa se da un gruppo di persone che collaborano con la Sweeting-Aldren o da militanti anti-abortisti - il romanzo rimane ambiguo su questo punto. La storia si conclude con il ritorno di Louis da Renée, la quale lo accetta e viene assistita da Louis nel suo percorso di guarigione. In ultimo, un forte terremoto causato dalle attività della Sweeting-Aldren produce decine di vittime e ingenti danni alla contea di Boston, ma nessuna pratica scorretta dell'azienda viene perseguita dal punto di vista penale.¹⁵⁴ Nonostante ciò Hidalgo appunta come il finale di *Strong Motion* testimoni «a substitution of private for public salvation»¹⁵⁵, un tratto che diverrà predominante in *The Corrections*.

¹⁵² S. Freitag, *The Return of the Real in the Works of Jonathan Franzen*, Paderborn, Die Blaue Eule, 2009, p. 49.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 84.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 13.

Questo si concretizza, come è stato osservato, nella scelta di attribuire maggiore rilievo e centralità alla famiglia rispetto a quanto fosse accaduto in *The Twenty-Seventh City*.

A similar movement toward condensation is evident in Franzen's second novel. While in *The Twenty-Seventh City* Franzen's family plot was entangled in the many stories swarming in the labyrinth of St. Louis, and relayed through a carefully distancing narrative lens, in *Strong Motion* his focus from the very first paragraph onward is much more consistently centered upon the volatile dynamics of the Holland family¹⁵⁶.

Solo poco anni prima, più precisamente nel 1985, Don DeLillo aveva pubblicato quello che è stato definito «a paradigmatic postmodern family novel»¹⁵⁷, *White Noise* (*Rumore Bianco*, 1985). In questo romanzo la famiglia assolve la medesima funzione che ci pare rivesta anche nel secondo libro di Jonathan Franzen, ma che avrà, come si avrà modo di analizzare, anche in *The Corrections*:

The family in *White Noise* serves as a microcosm of American society, i.e. it takes on a symbolic quality which any good family novel employs. The author uses the Gladney family to develop his criticism of the social changes caused by late capitalism with its excessive consumerism, its media-saturated society, and its growing lack of meaning¹⁵⁸.

La narrazione della famiglia negli spazi del romanzo postmoderno e post-postmoderno è un'altra delle questioni che animano questo lavoro di ricerca; il prossimo paragrafo di questo capitolo sarà dedicato ad un breve compendio di quelle che sono le caratteristiche assunte dal genere del romanzo di famiglia, provando quindi a costruire una base teorica per l'analisi che interesserà in maniera monografica il terzo e ultimo capitolo di questo lavoro di ricerca.

¹⁵⁶ S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum International Publishing Group, p. 72.

¹⁵⁷ K. Dell, *The Family Novel in North America from Post-war to Post-millennium - a Study in Genre*, Riga, Vdm Verlag Dr Mueller, 2007, p. 111.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 152.

« I don't think of myself as a family novelist »

Le dichiarazioni rilasciate da Jonathan Franzen in merito al proprio utilizzo del modulo del romanzo di famiglia non manifestano alcuna particolare fascinazione da parte dell'autore per il genere o per gli utilizzi che ne sono stati fatti nel corso della tradizione letteraria statunitense ed europea: «I don't think of myself as a family novelist, I don't identify myself with a family novelist. When I look at literature past, what I'm interested in is people who seem most attuned to what was happening in their world».¹⁵⁹ Eppure nonostante egli dichiari di non volersi direttamente inserire nel canone ufficiale della narrativa di famiglia, ciò che emerge dai suoi romanzi è qualcosa di molto simile a ciò che asserisce in questa citazione:

What I meant about being drawn to family because it's one of the few remaining bedrocks of meaning - now that religion is suspect, progress is suspect, politics is certainly very suspect - is simply that I'd like to tell a story within a field of meaning which feels still alive.¹⁶⁰

Anche un autore come Franzen, che quindi manifesta una certa titubanza nel considerare sé stesso direttamente parte di un canone come quello degli scrittori di romanzi di famiglia sembra ammettere la rilevanza della narrativa che pone al centro storie di nuclei familiari, sebbene non identifichi questa scelta con la volontà di rappresentare «a microcosm of contemporary society».¹⁶¹ Egli infatti concorda sul fatto che «family is actually a rather striking character of the most successful [...] American and Canadian fiction of the last ten years».¹⁶² Dal punto di vista dell'autore si tratta di una conseguenza della condizione sociale del “nuovo” mondo globalizzato che è descritta con toni pessimistici -o addirittura depressivi- nel saggio di Harper: la commercializzazione della cultura, l'emersione diffusa del potere dei mass media o, si potrebbe sinteticamente parafrasare citando Fredric Jameson, la logica culturale del

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 230.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 227.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 230.

¹⁶² *Ibidem*.

tardo capitalismo. Si tratta della stessa condizione sociale che Franzen definisce in toni di disfatta come «the urgent, horrifying stuff which seems to be undermining our very concept of what it means to be a human being»¹⁶³ e per cui ritiene che la narrativa postmodernista abbia sentito la necessità «to set down everything and go man the barricades».¹⁶⁴ Poiché che non si può dire che questi fenomeni tipicamente postmoderni abbiano cessato di essere di qualche rilevanza nell'epoca definita ipermoderna - ma, al contrario, si possa sostenere, come è stato dimostrato nel primo capitolo di questa tesi, che abbiano subito una rapida intensificazione -, ma allo stesso tempo risulta non più pensabile porre al centro della narrativa le questioni sociali con lo stesso livore critico esercitato dal postmodernismo Franzen dichiara:

Whereas what's happening in the private realm, in the family realm in response to these larger global pressures, this really is new. This is fresh. And what's more, it's unstable and inherently dramatic in a way that's appealing to novelists, and we'd be foolish not to be interested in it.¹⁶⁵

Questo perché sembra che la critica e gli autori stessi abbiano teso a considerare il racconto di famiglia come un genere spesso trivialmente melodrammatico, la cui struttura sia spesso risultata semplice o addirittura stupida. Ciò che tenteremo di approfondire in questo breve paragrafo sono alcune peculiarità del genere così come sono state individuate all'interno del primo, concreto, studio sul genere - *The Family Novel: Toward a Generic Definition* di Yi-Ling Ru (1992). Nel fare ciò terremo comunque a mente come non sia forse possibile esercitarne un'anatomia completa proprio a causa della sua appartenenza all'alveo dei generi letterari - un concetto già di per sé posto al centro di varie e complesse analisi da parte della teoria della letteratura, siano esse focalizzate su «posizioni di natura astratta, atemporale, deduttiva o di natura storica, diacronica, induttiva».¹⁶⁶ L'analisi stessa di Ru appare sotto alcuni aspetti insufficiente nel tracciare le linee di forza che guidano la rappresentazione della

¹⁶³ *Ivi*, p. 229.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ M. Corti, *Generi letterari e codificazioni: Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 151.

famiglia nei romanzi di Franzen, in particolare nel secondo e nel terzo. Il punto rispetto al quale si generano maggiori tensioni riguarda la distinzione tra romanzo e saga di famiglia, laddove, secondo Dell, Ru sembra focalizzarsi sulla seconda, tralasciando un'importante distinzione che Dell stessa inquadra invece in questi termini:

Yet it is crucial to see that whereas the family saga's vertical structure touches several generations from great-grandfather to great-grandchild, the family novel's vertical structure mostly only touches as few as two generations, namely parents and children.¹⁶⁷

A tal proposito possiamo stabilire per certo che *The Corrections* rientri nella categoria dei romanzi di famiglia, come del resto anche i libri successivi di Franzen tralasciando però *Crossroads*, il quale, secondo alcune dichiarazioni dell'autore, potrebbe essere seguito da altri due volumi riguardanti la famiglia Hildenbrandt, che estenderebbero la storia sino ai giorni nostri.¹⁶⁸ Un'altra differenza su cui ci pare rilevante porre l'accento è quella tra romanzo di famiglia e romanzo a tema familiare: secondo Dell si tratta di una categorizzazione che Ru pone correttamente in essere

This observation is not to be underestimated since it allows us to distinguish novels that deal with family as one theme among others from the family novel proper. While the former center around the thoughts, actions and feelings of one or more protagonist, the latter is not concerned solely with the life of an individual, but with the family as epitomized in one [or more] member's life.¹⁶⁹

Se quindi il romanzo a tema familiare si focalizza su quest'ultimo argomento in parallelo però a temi di diversa natura, il romanzo di famiglia prende come oggetto della narrazione la famiglia stessa. Volendo citare in maniera diretta Ru:

The story develops around conflicts within the family and concentrates on relationships as revealed in family circles. Many kinds of conflicts among family members expose the central theme, which concerns the family's values and

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 27.

¹⁶⁸ Lo lascia intendere anche il sottotitolo del romanzo, «a key to all mythologies», una citazione che rimanda al romanzo realista *Middlemarch* di George Eliot (1871) e al progetto fallito di scrittura del personaggio Mr. Casaboun. In questo senso diventa un'espressione forse simbolo di aspirazioni irrealizzate.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 28.

changing vitality through time. The thematic significance then expands beyond the family to all humanity.¹⁷⁰

Nell'intervistata che abbiamo menzionato poco qui sopra Franzen non riflette in maniera estesa sulla rappresentazione del conflitto all'interno del contesto del romanzo di famiglia, ma insiste sul fatto che essa rappresenti una delle poche sorgenti di significato ancora riscontrabili nella società contemporanea: «The Corrections is a novel that conveys a lot of meaning, and this ties in with what you've said in another interview, namely that family is one of the few pillars of meaning in today's world».¹⁷¹ Si potrebbe dire che sia propria la tendenza di Franzen a considerare la famiglia come quasi unico spazio residuo di significato a rendere tanto rilevante la prospettiva di salvezza all'interno del terzo romanzo dell'autore, precisamente perché Hidalgo stesso ci aiuta a considerare questa scelta come espressione del « meaning-conferring power of narrative ».¹⁷² Tra i concetti già esaminati nel corso di questo lavoro di ricerca non è solo quello di narrativa della salvezza a poter essere posto in relazione rispetto al romanzo di famiglia; anche la rappresentazione realista riveste infatti un ruolo fondamentale nella concettualizzazione avanzata da Ru. Scrive infatti Dell:

For Ru, 'family novels' intend to give a direct sense of reality to the reader and must therefore be written in a realistic mode. While she does not imply that family novels belong to realism as a historical phenomenon in literature, she insists that the development of the plot is rendered in a realistic way.¹⁷³

Volendo anche in questo caso riportare in maniera diretta le affermazioni di Ru, nel suo saggio del 1992 si legge: «such realistic elements as a sense of history, a sense of the nation, social concerns, and ideological beliefs in reformation, individuation, and sympathetic attractiveness for the reader constitute the most basic features of the family

¹⁷⁰ Yi-Ling Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Losanna, Peter Lang Publishing, 1992; citata in K. Dell, *The Family Novel in North America from Post-war to Post-millennium - a Study in Genre*, p. 28.

¹⁷¹ K. Dell, *The Family Novel in North America from Post-war to Post-millennium - a Study in Genre*, p. 226.

¹⁷² J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 16.

¹⁷³ K. Dell, *The Family Novel in North America from Post-war to Post-millennium - a Study in Genre*, p. 28.

novel».¹⁷⁴ Eppure sebbene gli aspetti del romanzo di famiglia appena evidenziati risultino funzionali all'analisi della narrativa di Jonathan Franzen come si è già accennato le categorie espresse da Ru sarebbero da applicare con maggiore precisione al concetto di saga piuttosto che a quello di romanzo. Nonostante ciò Dell non rinuncia ad enucleare questi caratteri in una definizione più teoricamente aggiornata, che tiene conto tanto della narrativa postmoderna -nel suo saggio dedica un capitolo a *White Noise* di DeLillo- tanto di quella post-postmoderna- un'altra parte della sua trattazione si focalizza infatti proprio su *The Corrections*:

A family novel is generally focused on the conflicts of a two- (or three-) generational (post)nuclear family. These conflicts are connected to a wide range of contemporary socioeconomic, cultural, and even academic developments and discourses. The protagonist of a family novel is the family as a whole, i.e. the perspectives of its central members are portrayed.¹⁷⁵

Rispetto a questo estratto avremmo modo di esaminare come il ritratto presentato da Franzen in *The Corrections* sia quello di una famiglia nucleare nel senso più classico -quella composta quindi da una coppia sposata e dai rispettivi figli -, proprio in risposta a quella che, ancora una volta, pare essere la *ratio* al di sotto della scelta dell'autore di dar vita a un romanzo di questo genere: la volontà di rendere la famiglia uno spazio di creazione di significato. Franzen esprime lo stesso pensiero in questa sezione della già citata intervista a Jessica Murphy per *The Atlantic*:

We're in an era where it's very hard to be idealistic about anything. Even when you do manage to achieve idealism for a few moments, you immediately start examining it and become ironic. In a prosperous post great society era [...], there aren't so many places to find meaning. But family does remain an enduring generator of meaning. Since the fiction writer is trying to tell stories that have a meaning I think it's natural to be looking for a family.¹⁷⁶

Nel prossimo capitolo di questa tesi avremo modo di approfondire la trattazione dei romanzi di famiglia prendendo ad oggetto quello che consideriamo l'esempio del genere più rilevante della letteratura post-postmoderna, ovvero *The Corrections*. Nel

¹⁷⁴ Yi-Ling Ru, *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, citata in K. Dell, *The Family Novel in North America from Post-war to Post-millennium - a Study in Genre*, p. 29.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 210.

¹⁷⁶ J. Murphy, *Mainstream and Meaningful* in «Atlantic Unbound» 2001, <http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/int/htm 21-07-2003>. (ultimo accesso 30 ottobre 2024).

farlo procederemo a presentare alcune porzioni del romanzo come supporto alla definizione dei caratteri stilistici, tematici e ideologici fondamentali del romanzo e della poetica di Jonathan Franzen.

Capitolo III

The Corrections: rappresentare la famiglia

Alfred ed Enid: cosa resta dell' «era dell'hardware»

Si è finora tentato di offrire la costruzione di un sostrato teorico abbastanza solido da poter reggere l'impianto di una lettura del romanzo *The Corrections* che incorpori in sé parte delle considerazioni che sono state mosse sino a questo momento. Si avrà quindi modo di riflettere di persistenza di tratti postmoderni nella scrittura di Jonathan Franzen e, in parallelo, su quelle che sono invece le correnti che sospingono *The Corrections* verso la definizione di romanzo post-postmoderno; sull'attribuzione dei caratteri di un "nuovo realismo" al terzo romanzo dell'autore; sulla rappresentazione del mondo sociale veicolata in esso e sulla definizione di «novel of globalization»¹⁷⁷; infine, sulla riproduzione di dinamiche familiari nel corso della narrazione che fanno convergere *The Corrections* verso il genere del romanzo di famiglia. La disamina di tali questioni teoriche sarà condotta in maniera organica, cercando di privilegiare il paradigma interpretativo che sia di volta in volta più congeniale alla trattazione di un particolare aspetto della narrazione. Tuttavia, in fase preliminare, per poter meglio configurare l'esame degli aspetti del romanzo su cui abbiamo posto sinora attenzione, sarà utile offrire un affondo sull'organizzazione interna del romanzo, quindi sulla sua ripartizione in capitoli e sulla prevalenza dei diversi punti di vista che informano la narrazione, permettendo lo svolgersi della trama. Il capitolo introduttivo del romanzo porta il titolo "St. Jude"¹⁷⁸, la cittadina del Midwest americano in cui il romanzo è in parte ambientato e si focalizza, più ancora che su St. Louis stessa, sulla casa della famiglia Lambert e sugli unici membri rimasti ad abitarla, i genitori Alfred ed Enid. Significativamente, San

¹⁷⁷ S.Rohr, *The Tyranny of the Probable—Crackpot Realism and Jonathan Franzen's The Corrections* in «Neorealism- Between Innovation and Continuation» 49, 2004, p. 91.

¹⁷⁸ Jonathan Franzen, *The Corrections*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001, p.1.

Giuda (Taddeo) risulta essere il patrono delle cause perse - una circostanza che non sfuggirà essere richiamata anche in *Crossroads*, dove si è già osservato come il titolo della presunta trilogia possa simboleggiare la persistenza di aspirazioni irrealizzabili. Si avrà modo di analizzare come il senso di immobilità e stagnazione che la persistenza di una “causa persa“ potrebbe suggerire (si noterà in seguito come tutti i personaggi risultino in qualche modo “bloccati”) si dimostrerà essere una condizione di staticità dinamica; l’incipit del romanzo risulta in questo senso emblematico: «Un fonte freddo autunnale arrivava rabbioso dalla prateria. Qualcosa di terribile stava per accadere, lo si sentiva nell’aria. Il sole era basso nel cielo, una stella minore, un astro morente. Raffiche su raffiche di entropia».¹⁷⁹ I protagonisti del romanzo appaiono quindi tanto “bloccati”- «in general, Franzen’s novels teem with adult characters stuck in childlike situations who compulsively re-experience childhood scenarios»¹⁸⁰ - quanto coinvolti in un’entropica dinamica di cambiamento, disorientamento e collasso della realtà, ciò che Rohr identifica come gli effetti della globalizzazione. Tali effetti di spaesamento sembrano ripercuotersi senza remore sullo stato emotivo di Enid e Alfred:

Ringling throughout the house was an alarm bell that no one but Alfred and Enid could hear directly. It was the alarm bell of anxiety [...]By now it had been ringing for so many hours that the Lamberts no longer heard the message of "bell ringing" [...] ringing for so many months that the sound had given way to a kind of metasound [...] Which consciousness was particularly acute when the weather itself was in an anxious mood. Then Enid and Alfred - she on her knees in the dining room opening drawers, he in the basement surveying the disastrous Ping-Pong table - each felt near to exploding with anxiety.¹⁸¹

L’ ansia si manifesta, da parte di Enid, nell’accumulo di oggetti a scadenza breve o addirittura già scaduti, le cui date «The dates were not even close. The dates were

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ J.B.Hidalga, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury, 2017, p. 227.

¹⁸¹ J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 4.

historical»¹⁸², il che dimostra come «The alarm bell had been ringing for years».¹⁸³ Pare interessante notare come l'accumulo di oggetti messo in atto da parte di Enid possa essere interpretato come la rappresentazione icastica di quel fenomeno tipico dell'ipermodernità che abbiamo avuto modo di descrivere in precedenza, la perdita di coordinate epistemologiche del soggetto di fronte al mondo. L'accumulo di Enid comprende:

non-consecutive issues of Good Housekeeping, black-and-whitesnapshots of Enid in the 1940s, brown recipes on high-acid paper that called for wilted lettuce, the current month's telephone and gas bills, the detailed First Notice from the medical lab instructing co-payers to ignore subsequent billings for less than fifty cents, a complimentary cruise ship photo of Enid and Alfred wearing leis and sipping beverages from hollow coconuts, and the only extant copies of two of their children's birth certificates, for example.¹⁸⁴

Del resto, Enid e Alfred stessi sono impegnati in uno scontro silente che assume i connotati metaforici di una «civil war»¹⁸⁵ - lei nella propria roccaforte al primo piano della casa, il marito nella sua base nel seminterrato - o come, interpreta Rohr di: «a life gone to pieces».¹⁸⁶ Proprio in merito alla questione dell'accumulo e del disordine entropico Rohr ravvisa una modalità narrativa che identifica come rappresentativa dell'impianto generale del romanzo e che possiede delle similarità rispetto a quanto operato da alcuni autori della narrativa postmodernista. Scrive infatti Rohr:

From this perspective, the novel is true to the "crackpot" recipe and can indeed be related to the literary tradition of the classic post-modernist novel of the 1970s and 1980s. In the works not only of Thomas Pynchon but also, for example, of Don DeLillo and William H. Gass from this time, the fracturing and reconstitution of ordering systems characterize the novels at both the level of content and of aesthetics. The Corrections makes no secret of its literary forebears and happily creates intertextual relations.¹⁸⁷

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 6-7.

¹⁸⁵ *Ivi* p. 8.

¹⁸⁶ S.Rohr, *The Tyranny of the Probable—Crackpot Realism and Jonathan Franzen's The Corrections* in «Neorealism- Between Innovation and Continuation » 49, 2004, p. 94.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 93.

Si avrà modo di analizzare in seguito le implicazioni ulteriori di quello che Rohr definisce «crackpot realism» prima tra tutte la rilevanza che tale narrazione riveste nella parabola che il personaggio di Alfred ha modo di sperimentare nel corso del romanzo. Per il momento illustreremo invece la presenza di un ulteriore elemento simbolico racchiuso nel capitolo introduttivo di *The Corrections*, che significativamente, è anch'esso un oggetto:

To the west of the Ping-Pong table was Alfred's great blue chair. The chair was overstuffed, vaguely gubernatorial. It was made of leather, but it smelled like the inside of a Lexus. Like something modern and medical and impermeable that you could wipe the smell of death off easily, with a damp cloth, before the next person sat down to die in it.¹⁸⁸

Non sfuggirà come questo estratto contenga un presagio autoriale della morte di Alfred, in parallelo all'inserimento, nel contesto della guerriglia di oggetti in atto tra i due protagonisti, di un interessante riferimento alla logica delle merci capitalistiche - la Lexus, nonché il facile rimpiazzo della soggettività a favore di un'altra soggettività che è però cruciale che rimanga interessata alla medesima merce. Questo paragone è reso ancor più rilevante da quanto si legge poco più avanti nel corso del capitolo:

But the chair? The chair was a monument and a symbol and could not be parted from Alfred. It could only be relocated, and so it went into the basement and Alfred followed. And so in the house of the Lamberts, as in St. Jude, as in the country as a whole, life came to be lived underground.¹⁸⁹

Come l'intensa attività sismica che travolge l'esistenza dei personaggi del romanzo *Strong Motion*, anche la famiglia Lambert sembra percepire il richiamo di una forza sconquassante e tellurica, un principio sinistro che Alfred è il primo personaggio ad assecondare; Alfred stesso, una volta ritiratosi nel seminterrato, comincia a rispondere a questo principio attraverso la messa in atto dei suoi impulsi più primitivi - urina in barattoli del caffè vuoti, lascia proliferare una colonia di grilli sul tavolino da ping-pong e si lascia andare a fantasia di esercizio della violenza. Nell'atto di rappresentare il consumarsi di un mondo che Alfred non ha mai cessato di costruire e presentare a sé stesso sino al sopraggiungere della malattia, Franzen suggerisce come,

¹⁸⁸ Jonathan Franzen, *The Corrections*, cit., p. 9.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 11.

tanto in casa Lambert quanto nel resto della nazione, la realtà risulti, in superficie, sempre più sfuggente e intangibile, e si ritiri di conseguenza negli spazi più reconditi. Scrive Burn: «Franzen makes it clear early in the book that the Lambert household stands as a microcosm for America, and that this microcosm revolves around its basement».¹⁹⁰

Alfred non è però l'unico personaggio a preferire il ritiro dalla famiglia nello spazio del seminterrato: anche il figlio Gary - il maggiore e quello che, in maniera cruciale, risulterà essere il più simile al padre - trova riparo dal conflitto con la moglie Denise- e di riflesso, con i tre figli - nella cantina di casa. In questo modo la narrazione dello scontro e del conseguente ostracismo di padre e figlio dagli spazi comuni delle rispettive famiglie si configura, ancora una volta, come la modalità di rappresentazione di un certo distanziamento dalla realtà, inteso ora in senso individuale e addirittura psichico:

To understand the mind you pictured domestic activity, the hum of related lives on varied tracks, the hearth's fundamental glow. You spoke of "presence" and "clutter" and "occupation." Or, conversely, of "vacancy" and "shutting down." Of "disturbance." Maybe the futile light in a house with three people separately absorbed in the basement and only one upstairs, a little boy staring at a plate of cold food, was like the mind of a depressed person.¹⁹¹

Ecco dunque che, come appunta Burn: «Franzen uses the divided family to map the divided self».¹⁹² La condizione depressiva che sembra infondersi in casa Lambert come prodotto di divisioni e contrasti familiari conduce dunque nuovamente Alfred alla riconsiderazione della propria percezione del reale:

The suspicion that everything was relative. That the "real" and "authentic" might not be simply doomed but fictive to begin with. That his feeling of righteousness, of uniquely championing the real, was just a feeling. These were the suspicions that had lain in ambush in all those motel rooms. These were the deep terrors beneath the flimsy beds.¹⁹³

¹⁹⁰ S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum International Publishing Group, 2008, p. 121.

¹⁹¹ J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 282.

¹⁹² S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, cit., p. 121.

¹⁹³ J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 287.

Tutto ciò accade in conseguenza a quella che viene descritta come «cena della vendetta», un episodio raccontato in una lunga prolessi situata in corrispondenza del terzo capitolo del romanzo, il quale porta il titolo “In mare”. Si tratta della narrazione di una cena, preparata da Enid con l’obiettivo di punire Alfred per non averle telefonato nel corso delle due settimane trascorse in viaggio d’affari per conto della Midland Pacific, compagnia ferroviaria operante nel Midwest per la quale riveste il ruolo di ingegnere capo. Non si tratta della sola circostanza in cui Enid finisce per punire tacitamente il marito per il fatto di averla, in qualche maniera, tradita, e proprio da ciò si evince come la guerriglia messa in atto tra i due, e di cui si racconta nel capitolo introduttivo del romanzo, sia rappresentativa della prassi di silenzi, atteggiamenti passivo-aggressivi e taciti risentimenti che entrambi hanno sempre messo in atto nella gestione delle dinamiche di comunicazione coniugali. Eppure l’episodio della “cena della vendetta” risulta particolarmente significativo in quanto: «the long-ago dinner at issue might be considered the ground zero of the novel - the locus of its deepest infliction of damage».¹⁹⁴ Si tratta di un danno, o di un trauma, che interessa soprattutto il secondogenito della famiglia Lambert, Chip - al tempo Enid è incinta di quella che sarà la figlia più piccola, Denise-, che tutti e due i genitori risultano ferire il loro figlio di cinque anni forzandolo a rimanere seduto presso la tavola della cucina, anche dopo che tutti gli altri hanno finito di consumare il proprio pasto e fino a quando non avrà terminato di mangiare il cibo, per lui disgustoso, che si trova nel piatto:

Betrayal registers at every level: the mother who prepares the indigestible meal, the father who condemns Chip to remain at the table until he has downed it, the older brother Gary who goes through paroxysms of pleasure at humiliating Chip as he devours the despised dishes.¹⁹⁵

Quella stessa sera, dopo essersi ritirato nel seminterrato per procedere ad un esperimento nel suo laboratorio chimico amatoriale- nel quale realizzerà un’invenzione di cui si avrà modo di raccontare in seguito e che risulta cruciale per lo sviluppo della trama- e dopo che Enid e Gary si trovano anch’essi nella stessa parte della casa, lasciando Chip solo al piano di sopra, Alfred riemerge dal proprio rancore nei confronti

¹⁹⁴ P. Weinstein, *Jonathan Franzen: The Comedy of Rage*, Londra, Bloomsbury, 2015, p. 131.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

di Enid solo trovandosi di fronte al modellino di sedia elettrica costruito in legno dal figlio Gary: «electric chair: the subterranean logic of this traumatic scene is execution itself - how a family manages, all innocently, to continue doing the awful things it does to each other».¹⁹⁶ Appare che una folta e significativa serie di istanze vengano decostruite o messe in dubbio attraverso la rappresentazione del conflitto familiare in *The Corrections*, dando preminenza alla considerazione espressa qui sopra che vede la famiglia come unico di ricerca ed espressione di significato - l'unico rimasto, secondo il modo di vedere dell'autore. Una di queste concerne, ancora una volta, il personaggio di Alfred, l'uomo che sottolinea e memorizza sin dalla giovinezza frasi di Arthur Schopenhauer da un libro logorato dall'uso; lo stesso uomo che Enid non riesce ad impedirsi di amare pur vivendo accanto a lui scegliendo «to believe the promise of his looks»¹⁹⁷, «waiting for his personality to change».¹⁹⁸ L'aspetto che risulta più caratterizzante della personalità di Alfred - prima della sua durezza e imperscrutabilità - è il suo lavoro di ingegnere presso la Midland Pacific, rimasto a lungo l'unica fonte di reddito per la famiglia Lambert e, per proprio per questo, «the constitutional basis of the tyranny's legitimacy».¹⁹⁹

Alfred's abnegation, an archetypal example of what after Weber is usually understood as Protestant work ethic (especially as regards its business-like emphasis on delayed gratification), thus comes to seem as a kind of false consciousness, an ideologically induced containment device meant to postpone, by means of sheer exhaustion, an inevitable realization of vital emptiness.²⁰⁰

La stoica abnegazione che questa particolare etica del lavoro porta con sé si scopre essere demistificata ed esaurita dalla rappresentazione di un personaggio come Alfred, le cui premesse di disfacimento sembrano essere dispiegate già nel capitolo introduttivo del romanzo e amplificate, come si vedrà, nel corso del resto della narrazione. Significativamente, inoltre, egli appare mostrare i primi sintomi di

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 281.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 10.

²⁰⁰ J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 146.

degenerazione del suo stato di salute poco dopo il suo pensionamento; il lavoro di Alfred non rappresenta però soltanto una strategia di auto-narrazione del personaggio stesso volta a sopperire alla costante ricerca di significato, ma assume un preciso connotato politico e sociale: «Alfred's Midwestern code is also, as Franzen is keen on showing, a mindset marked by stiff social conservatism and patriarchal attitudes, made evident in the way he tends to tyrannize his wife».²⁰¹ In più, dal punto di vista più strettamente sociale:

there we find, again, Franzen's conflicted nostalgia for the industrial age: a tension between the sympathetic evocation of a communitarian dimension which was present in traditional industrial society and is perceived as lost in the world of late capitalism, and on the other hand the uneasy awareness of the environmental, social and our mode of production.²⁰²

In questo senso Alfred, con la sua integrità e serietà applicate alla professione di ingegnere, diventa il rappresentante designato di quella che viene definita da Zygmunt Bauman “era dell'hardware”.²⁰³ Si tratta, più precisamente, di una teoria che guarda alla strutturazione della società prima dell'avvento dell'epoca contemporanea della «modernità liquida», un'epoca caratterizzata da liquidità delle relazioni sociali, economiche e personali, nonché da identità più fluide e frammentate. Al contrario, la «modernità solida» sarebbe invece contraddistinta da istituzioni robuste e durature, come lo Stato-nazione, le grandi industrie e le strutture sociali solidamente definite; un modello sociale in cui le persone sembrano trovare la propria identità e il proprio ruolo sociale attraverso appartenenze chiare e immutabili a istituzioni come la famiglia tradizionale, il lavoro e la comunità locale. Se quindi, come si è detto, buona parte di *The Corrections* può essere interpretata - lo si è ben evidenziato dando spazio al pensiero di Rohr - come la narrazione degli effetti dell'intensificarsi della globalizzazione nel mondo ipermoderno, pare decisivo evidenziare come i genitori Lambert stiano a simboleggiare l'appartenenza ad uno spirito del tempo di certo diverso

²⁰¹ *Ibidem.*

²⁰² *Ivi*, p. 98.

²⁰³ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2002; trad.it *Modernità Liquida*, Roma, Laterza, 2002.

rispetto a quello che accoglie la crescita e la maturazione dei loro tre figli, che è anche lo sfondo delle principali vicende rappresentate nel romanzo:

In contrast, the Lamberts' offspring live in a late postmodern world of cool sophistication, instant gratification by means of consumption, financial speculation and relentless individualism – a world which besides seems destined to overcome any other cultural forms in the apparently irresistible momentum towards homogenization of contemporary commercial culture.²⁰⁴

The Corrections sembra dunque costituirsi come il racconto di un trapasso fondamentale e la malattia di Alfred sembra riprodurre tragicamente la caduta di un mondo a favore di un altro - senza considerare come la figurazione della degenerazione mentale di un patriarca e di una famiglia frammentata possegga forti risonanze rispetto alla tragedia shakespeariana *King Lear*:

Although this is sometimes obscured in his fiction by Franzen's nostalgias, late capitalism is only the consequence of the development of the immanent, reifying logic of capitalism. The advent of postmodernity was then implicit in modernity, just as Alfred's dementia was inscribed in his own genes.²⁰⁵

Si avrà modo di comprendere come il romanzo articoli il passaggio tra le soglie economiche della postmodernità e l'intensificarsi ipermoderno delle sue dinamiche di globalizzazione. Tuttavia, poiché queste ultime considerazioni sono state mosse a partire dalla descrizione degli avvenimenti occorsi nel capitolo introduttivo del romanzo, nel prossimo paragrafo procederemo ad analizzare la prima vera sezione di *The Corrections*; come già accaduto nel caso dell'introduzione, si partirà dell'analisi del capitolo per poi proporre un affondo sulle principali questioni teoriche e narrative che sorgono dalla lettura di quest'ultimo.

²⁰⁴ J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, ci., p. 149

²⁰⁵ *Ivi*, p. 147.

Dipanare i fili: l'intreccio della famiglia Lambert

Il primo capitolo di *The Corrections*, - "The Failure" - la cui lente si concentra in modo particolare sul secondogenito della famiglia Lambert, Chipper, si apre con l'arrivo di Alfred ed Enid a New York, non molti giorni dopo gli eventi di guerriglia domestica rappresentati nel capitolo precedente e il giorno della partenza dei due genitori per una crociera di lusso che li porterà verso il Canada. La struttura temporale di *The Corrections* viene ritenuta degna di nota nell'analisi del romanzo condotta da Burn, il quale ravvisa nel loro arrangiamento narrativo qualcosa di molto simile a ciò che accade ad Alfred più avanti nel corso del romanzo, quando cerca di districare una fila di vecchie luci natalizie: «He couldn't follow the three constituent wires through all their twists and braidings. The circuit was semiparallel in some complex way he didn't see the point of».²⁰⁶ Allo stesso modo, sostiene Burn, pare funzionare la narrazione dell'intreccio delle vicende dei tre figli della famiglia Lambert: «their biographies, as they are recast in the novel, are presented in messy parallel, with the arcs of their lives obscured by Franzen's carefully scattered chronology».²⁰⁷ Nonostante dunque l'impianto del romanzo risulti di matrice indubbiamente realista- lo si evince dalla messa in atto prevalente dei codici di realismo enumerati altrove in questo lavoro di ricerca, ma anche dalla preminenza assunta dalla raffigurazione del mondo sociale e degli effetti della globalizzazione - Franzen sceglie di adoperare un'architettura narrativa che lascia ben risaltare le ambiguità insite nel passaggio tra narrativa postmoderna quella in auge tra i giovani autori degli anni novanta. A differenza di quanto Franzen stesso asserisce con decisione nel saggio *Mr Difficult* - più precisamente, la volontà di muovere oltre rispetto agli intricati sviluppi della narrativa postmoderna - anche la costruzione temporale di *The Corrections* può risultare ardua da dipanare per un lettore non attento. Scrive Burn: «This process of narrative layering can occasionally be disorientating, and a reader might end up feeling like Alfred, when he

²⁰⁶ J. Franzen, *The Corrections*, p. 462.

²⁰⁷ S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum International Publishing Group, 2008, p. 101.

cannot see the point of his lights parallel circuitry».²⁰⁸ L'arco narrativo del romanzo, infatti, non richiede più di un totale di tre mesi per condurre il lettore al momento della morte di Alfred, ma copre l'intera costellazione familiare nel corso di quasi tre anni.

È pur vero che un tale arrangiamento temporale degli eventi pone in risalto i molti parallelismi esistenti tra i personaggi, in primo luogo quelli tra i tre fratelli: Gary e Chip agiscono entrambi nella speranza di “correggere” le azioni del padre, l'uno attraverso la propria aggressiva attività finanziaria, l'altro cercando di non replicare le stesse dinamiche di genere; similmente, Denise e Chip perdono entrambi il lavoro a causa del loro comportamento sessuale, ma, mentre Denise è attratta da uomini più grandi, Chip lo è da donne più giovani. Si chiarirà in seguito come i parallelismi in cui sono iscritti i personaggi risultino uno strumento utile alla resa di *The Corrections* come «encyclopedia of the twenty-first century self».²⁰⁹

Per il momento, ritornando all'analisi del capitolo “The Failure”, vediamo come Chip sia un ex-professore universitario, licenziato quasi due anni prima dell'arrivo dei suoi genitori a New York - che corrisponde, si potrebbe dire, al momento dell'azione presente- per aver intrattenuto una relazione sessuale con una studentessa del suo corso Narrativa di Consumo. Nel frattempo si impegna nella stesura di una sceneggiatura dal titolo «A Monthly of the Transgressive Art», da presentare alla redattrice Eden Procuo, con la cui segretaria intrattiene una relazione sessuale - e che lui, del tutto erroneamente, ritiene un fidanzamento. Un primo sguardo analitico sarà rivolto in breve al titolo del corso presieduto da Chip: l'insegnamento «Consuming Narratives» si propone di condurre gli studenti dell'élite del primo anno verso l'acquisizione di strumenti critici, di resistenza e analisi volti a disvelare l'ipocrisia occultata dietro le più spregiudicate campagne di narrazione pubblicitaria. Questo elemento acquisisce ancor più rilievo se si considera come Chip abbia rappresentato, per Franzen stesso, la più ardua sfida di scrittura e rappresentazione, primariamente a causa della sua somiglianza al personaggio stesso. Franzen racconta del suo periglioso percorso di scrittura in uno dei saggi raccolti nel volume *Farther Away*, dal titolo *Autobiographical fiction*:

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 115.

Much of this shame became concentrated in the character of Chip Lambert. I worked for a full year to get his story going, and at the end of that year I had about thirty usable pages. In the last days of my marriage, I'd had a brief relationship with a young woman I'd met when I was teaching. She wasn't a student and had never been my student, and she was much sweeter and more patient than the girl Chip Lambert gets involved with. But it was a very awkward and unsatisfactory relationship, a relationship that I now literally writhed with shame to think about, and for some reason it seemed necessary to incorporate it into Chip's story. The problem was that every time I tried to put Chip into a situation like mine, he became horribly repellent to me²¹⁰

La soluzione giunge a Franzen in questi termini, grazie alla svolta di una nuova consapevolezza:

My task, with Chip Lambert, was to find some way to include shame in the narrative without being overcome by it: some way to isolate and quarantine shame as an object, ideally as an object of comedy, rather than letting it permeate and poison every sentence [...] Once I had that idea, and could finally begin to laugh at shame, I wrote the rest of the Chip section in a few weeks and the rest of the novel in a year.²¹¹

Chip Lambert si configura dunque come la personalità dalla caratterizzazione più complessa del romanzo, e la sua vocazione da insegnante, volta a denunciare le più scorrette pratiche di divulgazione dei prodotti capitalistici, ricorda molto da vicino quanto Franzen ha cercato di comunicare al lettore nei suoi primi due romanzi. Eppure, *The Corrections* risolve la rabbia che aleggia su *The Twenty-Seventh City* e *Strong Motion* in una narrazione che assume toni decisamente più ironici, eliminando di necessità anche tutto il portato di denuncia sociale volta a instillare nel lettore il medesimo sentimento di cocente indignazione percepito da Franzen stesso:

What Franzen's earlier novels (fueled by rage) could address only as plotted conspiracy and capitalism-caused disaster becomes—in *The Corrections*—the materials of an intricate comic vision. The opposing players are both right and wrong; the novelist is no longer in the business of judging them.²¹²

Non molto dissimile è la parabola meta-narrativa che interessa la sceneggiatura di Chip, anch'essa focalizzata su una variazione sul tema di una relazione intrattenuta da un professore universitario con una sua studentessa. La caratterizzazione sessuale di

²¹⁰ J. Franzen, *Farther Away*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2012. p. 180.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² P. Weinstein, *Jonathan Franzen: The Comedy of Rage*, Londra, Bloomsbury, 2015, p. 118.

Chip risulta del resto particolarmente rilevante nel mettere in scena il desiderio strutturale del personaggio di poter guadagnare lo statuto di «functioning male adult»²¹³; si tratta di una modalità di intervento su sé stesso e sulla realtà che cerca di rimediare alla condizione fondamentale enunciata in questa frase: «Chip's problem was a loss of confidence».²¹⁴ Anche il manoscritto «A Monthly of the Transgressive Art» risente della medesima nevrosi sessuale che accompagna Chip verso la relazione con la studentessa Melissa e il conseguente licenziamento, e, in maniera cruciale, la sua stesura è accompagnata da un analogo sentimento di vergogna e tremenda incertezza.

Quando Julia Vrais, l'agente che Chip considera anche la sua fidanzata, obietta che la sua sceneggiatura fa un uso troppo esteso di riferimenti ai seni della protagonista, Chip non può far a meno di pensare che «seemed unfair and cruel to Chip, who would never have had the heart to write the script at all without the lure of imagining the breasts of his young female lead».²¹⁵ Si è già detto di come Chip e Gary, una volta diventati adulti, appaiano tesi, attraverso la messa in atto delle loro scelte e la messa in atto dei loro comportamenti, a “correggere” le azioni compiute dal padre Alfred; da questo punto di vista l'edonismo di Chip risulta essere «his reaction as a child to his father's repressive puritanism».²¹⁶

Sul finire del primo capitolo del romanzo, dopo aver lasciato i genitori e la sorella Denise nella sua casa di New York per poter correre presso l'ufficio di Eden Procurow e proporre dei cambiamenti - per lui - risolutivi alla sceneggiatura, Chip vede proporsi un lavoro da parte del marito di Julia Vrais, Gitanas Misevičius, signore della guerra lituano di cui, fino a quel momento Chip ignorava l'esistenza. Anche il personaggio di Chip viene quindi coinvolto in una trama volta a mostrare gli effetti più perniciosi della globalizzazione: «Chip is sent to Lithuania so that *The Corrections* may show from the field the deleterious effects of unchecked capitalism and economic globalization».²¹⁷ In

²¹³ Jonathan Franzen, *The Corrections*, cit., p. 19.

²¹⁴ *Ivi*, p. 18.

²¹⁵ *Ivi*, p. 26.

²¹⁶ J.B. Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, cit., p. 143.

²¹⁷ *Ivi*, p. 198.

seguito al crollo dell'Unione Sovietica, le società americane che in passato avevano investito sulla privatizzazione di compagnie lituane coinvolgono queste stesse compagnie in una rapida e devastante azione generale di liquidazione, guidata dall'altrettanto celere modalità di compravendita di azioni e commercio telematico nell'epoca dell'accelerazione del mercato globalizzato. In questo contesto a Chip - che vede sfumare ogni possibilità di sviluppo della propria sceneggiatura - viene affidato da Gitanas il compito di creare contenuti web che mostrino la Lituania un paese economicamente ancora sano e fonte di potenziali ghiotti investimenti americani:

But what if I need something different on this Web page and others like it? What if I need to erase what's here and put, in good American English, that our country escaped the Russian financial plague? Like, say, Lithuania now has an annual inflation rate less than six percent, per capita dollar reserves same as Germany, and a trade surplus of nearly one hundred million dollars, due to continued strong demand for Lithuania's natural resources!²¹⁸

Inoltre, nell'onnipresenza della Orfic Midland, figlia della stessa compagnia per cui Alfred ha svolto il proprio lavoro di ingegnere e che risulta impegnata anche nella liquidazione del porto lituano di Kaunas, si individua un particolare degno di nota, che rimarca l'implacabilità dei moderni modelli speculativi. Durante il suo viaggio in Lituania Chip verrà posto di fronte all'universalità dei modelli di prevaricazione e abuso delle masse, ma avrà anche modo di sperimentare una differenza assai rilevante tra il paese baltico e gli Stati Uniti:

The main difference between America and Lithuania, as far as Chip could see, was that in America the wealthy few subdued the unwealthy many by means of mind-numbing and soul-killing entertainments and gadgetry and Pharmaceuticals, whereas in Lithuania the powerful few subdued the unpowerful many by threatening violence.²¹⁹

Appare assai degno di nota come quanto considerato da Chip non sia molto distante dalla disamina condotta da Franzen nel saggio di Harper sui prodotti culturali contemporanei, i quali, come si è visto nel primo capitolo di questi tesi, contribuiscono in maniera significativa a minare la vocazione sociale della letteratura. Ciò che colpisce è però come la meta-narrativa che sembra coinvolgere Franzen e la stesura di *The*

²¹⁸ J. Franzen, *The Corrections*, ci., p. 120.

²¹⁹ *Ivi*, p. 468.

Corrections - ma anche i suoi primi due romanzi - e dunque la controversa gestione della rappresentazione sociale in letteratura, sembra essere risolta nella presa di consapevolezza finale acquisita da Chip rispetto alla propria sceneggiatura:

His great revelation came when he was a few kilometers from the Polish border. [...]he remembered Gitanas's remark: tragedy rewritten as a farce.²²⁰All of a sudden he understood why nobody, including himself, had ever liked his screenplay: he'd written a thriller where he should have written farce ²²¹

È vero infatti che Franzen, pur ponendo attenzione alla rappresentazione del mondo sociale in *The Corrections*, - soprattutto, come si è evidenziato, agli effetti della globalizzazione - non molto sembra essere compiuto dai personaggi per cercare di invalidare questo modello sociale, se non ritirarsi nella sfera della famiglia. Scrive Hidalgo: «is not much for the individual to do about this overpowering hegemony of capital, except to be carried away by it or retreat to the (relatively) safer sphere of family».²²² E così Franzen adotta il modulo realista - che abbiamo visto essere sempre, di necessità, legato alla rappresentazione del mondo sociale, ma al contempo, anche quasi mai vettore di premesse di cambiamento in questa sfera; egli però, nel contempo, introduce nel romanzo l'utilizzo dello scenario familiare, che, nell'uso fatto dall'autore, risulta debitore verso il cosiddetto paradigma del *romance*:

Indeed, it is not hard to interpret Franzen's vision of family as that of the last line of defence against the fragmenting forces of individuation which characterize advanced modernity. In his novels the family is the symbolic site where, as in a traditional romance, the inveterate structural narrative function of reconciliation takes place, bringing to the readers the reassuring, comforting effect of narrative closure in a pattern which recurs in all of Franzen's novels, except *The Twenty-Seventh City*, and that will attain culmination in *Freedom*.²²³

La presa di coscienza di Chip diventa emblematica del cambiamento occorso nell'ideologia autoriale, laddove l'interventismo sociale viene mutuato in un ripiegamento parziale verso il reame della famiglia. Ognuno dei figli della famiglia Lambert ha dunque modo di fornire alla narrazione un coefficiente fondamentale per la

²²⁰ La citazione è di Marx e la si trova in *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, saggio del 1852.

²²¹ *Ivi*, p. 566.

²²² J.B.Hidalgo, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, cit.,p. 129.

²²³ *Ivi*, p. 166.

quasi paradossale operazione di costruzione di un ordine in disfacimento, costruendo la propria parabola di sopravvivenza alle “correzioni”. Nel prossimo paragrafo si avrà modo di analizzare ulteriormente come la rappresentazione della famiglia giunga a veicolare questo portato simbolico, conducendo il romanzo verso la conclusiva morte di Alfred - il patriarca in disfacimento che finirà per soccombere al disorientamento della contemporaneità.

Un Ultimo Natale: realismo e riconfigurazione del reale

Il terzo capitolo di *The Corrections*, “Più ci pensava, più si arrabbiava”, proietta il romanzo verso la conclusione del suo arco narrativo, il momento che, al contempo, risulta essere il motore essenziale della trama, almeno per quanto riguarda la rappresentazione delle dinamiche familiari: il pranzo che Enid organizza per il giorno di Natale a St. Jude, in occasione del quale desidera che avvenga il ricongiungimento di tutta la famiglia. Per il figlio maggiore della famiglia Lambert, Gary, la volontà di Enid appare esercitare una pressione sul suo matrimonio - sposato con Caroline, Gary ha inoltre tre figli, un dato che contribuisce a rendere il suo personaggio il fratello più devoto alla replica del modello genitoriale - che contribuisce ad aggravare quello che lui ritiene essere il suo stato di “depressione clinica”. Il tema della depressione - che abbiamo già visto essere affrontato da Franzen nell’ambito della meta-narrativa che infonde il saggio di Harper - si coniuga alla problematizzazione del rapporto tra padre e figlio:

But his entire life was set up as a correction of his father's life, and he and Caroline had long agreed that Alfred was clinically depressed, and clinical depression was known to have genetic bases and to be substantially heritable, and so Gary had no choice but to keep resisting ANHEDONIA, keep gritting his teeth, keep doing his best to have fun...²²⁴

L’intero capitolo - la cui vicenda principale prende l’avvio circa un mese prima rispetto alla partenza di Alfred ed Enid da New York per la loro crociera - si focalizza

²²⁴ J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 189.

proprio sulla volontà di Caroline di convincere Gary a riconoscere di essere clinicamente depresso; egli però, al contempo, non fa che aumentare la curva della propria parabola di frustrazione e paranoia, scisso non solamente dal conflitto di emulazione verso il padre, ma anche dal contrasto silente tra Enid e Caroline. È infatti proprio alla madre che rivolge questo pensiero, che, se da una parte esemplifica quanto osservato rispetto alle dinamiche di replica dei genitori, bene illustra anche la rabbia enucleata dal personaggio in questo capitolo: «Of your three children, my life looks by far the most like yours! I have what you taught me to want! And now that I have it, you disapprove of it!».²²⁵

Nel corso del capitolo dedicato a Gary - che, come nota Burn, è diviso in due sezioni, forse proprio per rimarcare la scissione interiore del personaggio -²²⁶ si contano svariati elementi che contribuiscono a delineare il tema della neurochimica e dei medicinali capaci di ottenere un effetto di alterazione sulla mente. Prima di indagare più estesamente questi elementi, sarà utile osservare come l'inserimento di questi ultimi nella trama del romanzo risulti una scelta di ascendenza tematica postmodernista, dimostrando ciò che si è già osservato in precedenza, e cioè che il modulo letterario postmoderno e quello realista non debbano necessariamente essere posti in netta contrapposizione tra loro. Scrive Hidalgo:

In a way, in the above-mentioned choice of themes and motifs, Franzen is being the proverbial postmodernist. However, the contrast with the deeper realist and romance-like elements that sustain the novel renders them in a way secondary and suggests that such display of postmodernist *topoi* would be part of an attempt to meet the requirements of postmodernist credibility or to sheer imitativeness.²²⁷

In questo senso, uno dei dispositivi narrativi fondamentali messi in campo da Franzen risulta essere l'invenzione del farmaco Corecktall - non sfuggirà la risonanza con l'espressione "correct all", in evidente richiamo al titolo del romanzo -, strumento di cura sperimentale la cui formulazione è stata permessa anche grazie ad un brevetto depositato da Alfred molti anni prima della pensione e frutto di una sua sperimentazione

²²⁵ *Ivi*, p. 231.

²²⁶ S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, cit., p. 106.

²²⁷ J.B.Hidalga, *Jonathan Franzen and the Romance of Community*, cit., p. 129.

nel laboratorio domestico di casa Lambert. È dunque anche la possibilità di vendita di questo brevetto alla Axon Corporation - (parte del conglomerato aziendale della, come si è detto, onnipotente Orfic Midland) - che Alfred ha intenzione di concludere per una cifra ritenuta da Gary del tutto irrisoria - ad innescare il circuito di rabbia e risentimento che guida il personaggio verso l'opportunità «to be bold where Alfred had been timid». ²²⁸ Infine, in maniera assai significativa, Gary e la sorella Denise giungeranno a proporre Alfred per la sperimentazione del farmaco - che, concepito inizialmente come terapia per il Parkinson e l'Alzheimer giungerà infine a promettere di «renewing and improving the hard wiring of an adult human brain». ²²⁹ Questa circostanza, in particolare se applicata ad Alfred, il personaggio che più percepisce l'emersione di una paralizzante perdita di realtà, contribuisce in maniera considerevole all'affiorare di un ulteriore significato di impiego dell'invenzione del Corecktall:

Ultimately, this preoccupation is another expression of the contemporary anxiety [...] about a perceived loss of individuality and autonomy of the individual, since such technological advances are seen not only as facilitating mental manipulation but also as paving the way for the total reification of the self and the ensuing commodification of a realm which is generally seen as that of the innermost sources of identity. ²³⁰

L'invenzione condotta da Alfred assume dunque i connotati di un ennesimo ingrediente di quella che Rohr individua come «crackpot recipe». Non si può però non notare, allo stesso modo, come essa rappresenti un'ulteriore strategia di messa in atto dell'assai discussa funzione di critica sociale portata avanti dal romanzo, proprio per mezzo dell'inserimento della compravendita del brevetto da parte di una società - qual è la Orfic Midland - che, nel corso della narrazione, sembra acquistare potere su ognuno dei personaggi. A tal proposito, anche Enid, proprio a bordo della sua crociera verrà coinvolta nello sviluppo - e, nel suo caso, anche nella somministrazione - di un farmaco "correttivo", il cui impiego risulta essere promosso dalla compagnia Nordic Pleasulerines. È interessante osservare come al loro arrivo a New York, sul principio del

²²⁸ J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 189.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ J.B.Hidalga, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, cit., p. 129.

primo capitolo, Enid e Alfred, vadano incontro a Chip, indossando ciascuno una borsa con il nome e il logo dell'azienda, entrambi ignari, agli occhi sgomenti del figlio, di trasformarsi in veicoli di pubblicità istituzionale e replicando quindi quel modello di pervasività capitalista che Franzen sceglie di adoperare nel caso della Orfic Midland.

Il consulto che Enid intrattiene con il medico della nave da crociera assume dunque lo scopo di favorire la diffusione di un farmaco, l'Aslan - il quale, ad ulteriore dimostrazione delle molteplici interconnessioni rintracciabili nel romanzo, porta il nome del leone protagonista della saga letteraria delle Cronache di Narnia, la stessa che il figlio minore di Gary, Jonah risulta leggere e apprezzare -, la cui presentazione mette in atto il principio di rigido materialismo scientifico che Franzen rintraccia nella prassi scientifica di identificazione delle patologie mentali²³¹: «The chemical differences are pretty subtle, but if you're capable of fine control, why not offer it? Besides Asian 'Basic,' Farmacopea sells eight custom blends».²³²

Il quadro allarmante presentato dal medico della Gunnar Myrdal²³³ sembra acquisire toni ancora più angoscianti se si considera come, negli stessi istanti in cui Enid si trova sotto l'effetto ottundente dell'Aslan, ad assistere ad una conferenza a tema finanziario dal titolo «Surviving The Corrections», Alfred, al culmine delle allucinazioni indotte dalla malattia, precipita in mare dal ponte della nave. Mentre si trova in caduta verso l'oceano Alfred viene colto dal pensiero - racchiuso nelle analisi condotte sinora sul romanzo - che l'unica residua alcova di significato sia rappresentata proprio dalla famiglia, o, per lui, dai suoi tre figli:

²³¹ «But what we gain as science learns how to correlate the organic with the psychological, we lose in terms of the larger conversation. The poetic, the subjective, and particularly the *narrative* account of what a person is and what a life means – I feel like the novelist's vision is engaged in a turf war with the scientific, biological, medical account.» D.Antrim, *Interview with Jonathan Franzen*, in «Bomb» 77 (ultimo accesso 6 novembre 2024).

²³² J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 321.

²³³ Gunnar Myrdal, economista premio Nobel nel 1974, noto forse a Franzen soprattutto per il suo studio «An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy» (1944), in cui formula l'esistenza -al tempo- di un «circolo vizioso» tra il pregiudizio bianco verso la comunità afroamericana e le condizioni di vita sperimentate da quest'ultima. Secondo Burn la scelta di questo nome per la nave sottolineerebbe per Franzen:«the logic of a closed system's vicious circle operating between both American corporations and his characters»; S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, cit., p. 111.

Alfred stava ricordando le sere in cui sedeva al piano di sopra con in braccio i suoi figli, o sua figlia [...] mentre leggeva loro *Black Beauty* o *Le cronache di Narnia* [...]. Quelle erano sere, e ce n'erano state a centinaia, forse migliaia, in cui nulla di così traumatico da lasciare il segno era accaduto al nucleo familiare [...]. Gli venivano in mente adesso, quei controesempi dimenticati, perché alla fine, quando si stava cadendo in acqua, l'unica cosa solida a cui aggrapparsi erano i figli.²³⁴

La caduta di Alfred è un altro degli eventi occorsi durante la narrazione il cui svolgimento viene sapientemente anticipato dalla voce narrante, ancora una volta nel momento in cui i due genitori vengono scorti da Chip al loro arrivo a New York; in quell'occasione il padre si aggrappa al figlio per cercare di essere tratto in salvo, allo stesso modo in cui rivolgerà il suo pensiero a lui e ai fratelli nell'attimo della caduta: «Alfred balzò incontro a Chip con le movenze di un uomo in procinto di annegare, si gettò su di lui e gli afferrò la mano e il polso come se fossero la fune capace di trarlo in salvo».²³⁵

La caduta di Alfred in mare mette in scena in maniera simbolica la collisione tra il nuovo ed il vecchio, incorreggibile mondo: dopo la sua morte - la quale si verificherà nel capitolo conclusivo del romanzo - *The Corrections* si concluderà dopo solo tre righe:

When Alfred finally dies, the book continues for only three more lines: there is nothing left to say. The idea of “correction”—the title and abiding thematic of this novel, the concept its readers are invited to ponder—is never more ironically in play than in Alfred’s ongoing and uncorrectable disintegration.²³⁶

Prima di aver modo di indagare come il finale del romanzo porti a compimento - in una modalità del tutto opposta - la parabola della moglie Enid e del resto della famiglia Lambert, pare interessante osservare come la rappresentazione della dissoluzione di Alfred venga veicolata da parte di Franzen attraverso una specifica modalità di ritorno del represso. La mente di Alfred appare infatti - tanto durante i non rari momenti di delirio allucinatorio, quanto in quelli di lucidità - colpevolmente ossessionata dal sesso, varcando ripetutamente quella «barriera che si oppone estrinsecamente e meccanicamente al trionfo del desiderio».²³⁷ A tal proposito, si ritiene

²³⁴ J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 357.

²³⁵ *Ivi*, p. 16.

²³⁶ P. Weinstein, *Jonathan Franzen: The Comedy of Rage*, Londra, Bloomsbury, 2015, p. 108.

²³⁷ S. Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, in «Between» 3, 2013, p. 8.

emblematica la sequenza in cui egli si biasima duramente per l'atto sessuale compiuto mentre Enid è incinta della figlia Denise:

Alfred lay catching his breath and repenting his defiling of the baby. A last child was a last opportunity to learn from one's mistakes and make corrections, and he resolved to seize this opportunity. From the day she was born he would treat her more gently than he'd treated Gary or Chipper. Relax the law for her, indulge her outright, even, and never once force her to sit at the table after everyone was gone. But he'd squirted such filth on her when she was helpless. She'd witnessed such scenes of marriage, and so of course, when she was older, she betrayed him. What made correction possible also doomed it.²³⁸

Appare degno di nota come il proposito di cambiamento formulato da Alfred interessi proprio la figlia Denise, colei che, come scrive Burn: «lies in the center of this arrangement, just as throughout the book she functions as either an agent of division for, or the binding glue that brings unity to, the family as a whole».²³⁹ Sarà infatti proprio Denise a promuovere il ricongiungimento natalizio della famiglia a St. Jude: oltre a quest'ultimo, in ultimo, saranno presenti sia Gary, pur senza alcun membro della propria famiglia al seguito, che Chip, a conclusione di un assai rocambolesco viaggio di ritorno dalla Lituania. Il momento di ritrovo finale della famiglia, il lungamente atteso Ultimo Natale, risulta coincidere con la definitiva mappatura delle individualità rappresentate nel romanzo, le quali, pur nelle loro spesso opposte traiettorie di conflitto, concorrono all'opera di narrazione del mutamento, tanto individuale quanto sociale, prodotto dall'avvento dell'ipermodernità. Si è già accennato alla modalità conclusiva di assoluzione dei personaggi di Franzen, quella che Hidalgo ha denominato «narrativa della salvezza»; ebbene, il caso più rilevante appare essere, in questo senso, quello di Enid. Nelle ultime righe del romanzo si legge infatti:

All of her correction had been for naught. He was as stubborn as the day she'd met him. And yet when he was dead, when she'd pressed her lips to his forehead and walked out with Denise and Gary into the warm spring night, she felt that nothing could kill her hope now, nothing. She was seventy-five and she was going to make some changes in her life.²⁴⁰

²³⁸ J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 294; il tradimento di Denise è la relazione clandestina intrattenuta con un collega del padre durante un'esperienza di stage estivo presso la Midland Pacific.

²³⁹ S.J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, cit., p. 123.

²⁴⁰ J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 568.

La scelta di infondere nel romanzo questa modalità di evoluzione dei personaggi risulta assai rimarchevole, in quanto si dimostra il punto di congiunzione delle istanze teoriche di realismo e rappresentazione del mondo sociale indagate nel corso di questo lavoro di ricerca. Scrive Hidalgo:

Showing individual amelioration as the only way to improve society is a decision which has a political significance. Symbolically deactivating persistent social and political contradictions by transporting them to the more amenable sphere of the family, a domain where they can be solved by the wish-fulfilment power of romance and melodrama, involves an ideological move.²⁴¹

A riprova di ciò, le correzioni che, in ultimo, vengono operate dal sistema, sono economiche:

The Correction, when it finally came, was not an overnight bursting of a bubble but a much more gentle letdown, a year-long leakage of value from key financial markets, a contraction too gradual to generate headlines and too predictable to seriously hurt anybody but fools and the working poor.²⁴²

Enid ha modo di stupirsi di come gli effetti della correzioni siano nettamente più smorzati di quando era giovane: gli Stati Uniti hanno messo a punto delle misure di sicurezza per attutire gli urti. Non riuscire a sopravvivere alle correzioni è stato l'ultimo atto di rappresentazione che ha coinvolto negativamente Alfred, e, con lui, il vecchio ordine del reale.

Infine, mettere in atto la raffigurazione di contraddizioni storte della contemporaneità, ha richiesto, per Franzen, l'impiego prevalente di un modulo narrativo - quale quello del realismo - che ha permesso, a differenza delle ormai esaurite modalità di impiego della narrativa postmoderna, di indagare il reale laddove il postmodernismo aveva teso a metterne programmaticamente in dubbio le radici epistemologiche. Nel quadro di destabilizzante decadenza delle strutture del reale - la condizione di cui Alfred Lambert si dimostra tragica allegoria - la ristrutturazione dell'impiego del realismo letterario permette, infine, di provare faticosamente a ridefinire i contorni della realtà.

²⁴¹ J.B.Hidalga, *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, cit., p. 213.

²⁴² J. Franzen, *The Corrections*, cit., p. 563.

Bibliografia

- Agee, J. e Evans, W. 1941. *Let Us Now Praise Famous Men*, Bostoni, Houghton Mifflin. Trad.it. *Sia lode ora a uomini di fama*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- Annesley, J. 2006. *Market Corrections: Jonathan Franzen and the Novel of Globalization* in «*Journal of Modern Literature*» 29.
- Antrim, D. 2001. Interview with Jonathan Franzen in «*Bomb*» 77.
- Baudrillard, J. 1981. *Simulacre et Simulation*, Parigi, Éditions Galilée. Trad. it. (A cura di) M. G. Brega, Pgreco, *Simulacri e impostura. Bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Milano, Pgreco, 2008.
- Bauman, Z. 2002. *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press. Trad. it. *Modernità Liquida*, Roma, Laterza, 2002.
- Bell, D. 1976. *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Book Publishers.
- Bertoni, F. 2007. *Realismo e Letteratura, Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Brooks, P. 2005. *Realist Vision*, New Haven, Yale University Press; trad. it. *Lo sguardo realista*, Roma, Carocci Editore.
- Brugnolo, S. 2013. *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, in «*Between*» 3.
- Burn, S.J. 2008. *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, New York, Continuum International Publishing Group.
- Ceserani, R. 1997. *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri Editore.
- Corti, M. 1976. *Generi letterari e codificazioni: Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.
- DeCurtis, A, 2018. *Q&A with Don DeLillo*, in «*Rolling Stone*».

- DeLillo, Don. 1985. *White Noise*, New York, Viking Penguin.
- DeLillo, Don. 1997. *Underworld*, New York, Scribner.
- Dell, K. 2007. *The Family Novel in North America from Post-war to Post-millennium - a Study in Genre*, Riga, Vdm Verlag Dr Mueller.
- Derrida, J. 1967. *De la grammatologie*, Parigi, Les Editions de Minuit. Trad. it. Milano, Jaca Book, 1969.
- Donnarumma, R. 2014. *Ipermodernità: Dove va la Narrativa Contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Dubey, M. 2011. Post-Postmodern Realism? in «*Twentieth Century Literature*», 57.
- Freitag, S. 2009. *The Return of the Real in the Works of Jonathan Franzen*, Paderborn, Die Blaue Eule.
- Franzen, J. 1988. *The Twenty-Seventh City*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *La ventisettesima città*, Einaudi, 2002.
- Franzen, J. 1992. *Strong Motion*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Forte Movimento*, Torino, Einaudi, 2004.
- Franzen, J. 2001. *The Corrections*, New York Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Le Correzioni*, Torino, Einaudi, 2002.
- Franzen, J. 2002. *How to be alone*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Come stare soli*, Torino, Einaudi, 2012.
- Franzen, J. 2002. *Mr. Difficult - William Gaddis and the Problem of Hard-to-Read Books* in «*The New Yorker*».
- Franzen, J. 2006. *The Discomfort Zone*, New York, Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. *Zona Disagio*, Torino, Einaudi, 2008.
- Franzen, J. 2010. *Freedom*, New York, Farrar, Staus and Giroux. Trad. it. *Libertà*, Torino, Einaudi, 2011.
- Franzen, J. 2016. *Purity*, New York, Farrar Straus and Giroux. Trad. it. Torino, Einaudi, 2017.
- Franzen, J. 2021. *Crossroads*, New York Farrar, Straus and Giroux. Trad. it. Torino, Einaudi, 2022.

Galow, T. W. 2023. *Understanding Jonathan Franzen*, Columbia, University of South Carolina Press,

Green, J. 2007. *Late Postmodernism: American Fiction at the Millennium*, Gordonsville, Palgrave Macmillan.

Hidalga, J.B. 2017. *Jonathan Franzen and the Romance of Community: Narratives of Salvation*, New Yor, Bloomsbury Academic.

Hidalga, J.B. 2015. Knowable Conspiracies: A Reassessment of Formal and Ideological Aspects in Jonathan Franzen's *The Twenty-Seventh City* in «Miscelánea: a journal of english and American studies» 52

Hoffmann, G. 2005. *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Amsterdam, Rodopi,

Hutchinson, C. 2009. Jonathan Franzen and the Politics of Disengagement in «Critique» 2.

Huber, I. 2014. *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, Londra, Palgrave Macmillan.

Jameson, F. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press. Trad. it. *Postmodernismo. Ovvero La Logica Culturale del Tardo Capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.

Jameson, F. 2015. *The Antinomies of Realism*, New York, Verso Books. Trad.it. *Le Antinomie del Realismo*, Milano, Edizioni del Verri, 2018.

Jameson, F. 1981. *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell University Press. Trad. it. *L'incoscio Politico, il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990.

Lukács, G. 1978, *Il Significato Attuale del Realismo Critico*, in *Scritti sul Realismo*, Torino, Einaudi.

McLaughlin. 2004. R. *Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World* in «symplokē» 12.

Miller. L. 2001. *Only Correct*, in «Salon.com».

Murphy, J. 2001. *Mainstream and Meaningful* in «Atlantic Unbound».

Nealon, J.T. 2012. *Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford, Stanford University Press.

Porro, S. 2019. *The Crisis of the Social Novel in the United States: The «Tragic» Case of Jonathan Franzen's Strong Motion*, in «Iperstoria-Testi Letterature Linguaggi» 13.

Rebein, R. 2012. *Contemporary Realism-Poetics and Genres*, Cambridge, Cambridge University Press.

Rebein, R. 2015. *Turncoat: Why Jonathan Franzen Finally Said 'No' to Po-Mo'*, in N. Brooks and J. Toth, *The Mourning After: Attending the Wake of Postmodernism*, Amsterdam: Rodopi

Ribbat, C. 2002. *Handling the Media, Surviving "The Corrections": Jonathan Franzen and the Fate of the Author*, in «American Studies», 47.

Rohr, S. 2004. *The Tyranny of the Probable—Crackpot Realism and Jonathan Franzen's The Corrections* in «Neorealism- Between Innovation and Continuation», 49.

Shackelford, L. 2015. *Reading Topographies of Post-Postmodernism: Review of Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism by Jeffrey T. Nealon* in «Electronic Book Review».

Siti, W. 2011. *L'inganno del realismo*, in «La Stampa».

Smith, R. 2011. *Postmodernism and the Affective Turn*, in «Twentieth Century Literature» 57.

Timmer, N. 2010. *Do You Feel It Too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam, Rodopi.

Weich, D. 2004. *Jonathan Franzen Uncorrected. Interview with Jonathan Franzen* in «Powell's».

Weinstein, P. 2015. *Jonathan Franzen: The Comedy of Rage*, Londra, Bloomsbury.

Wolfe, T. 1989. *Stalking the Billion-Footed Beast - A Literary Manifesto for the New Social Novel* in «Harper's Magazine», 79.

Wood, J. 2001. *What the Dickens: Rev. of The Corrections, by Jonathan Franzen*, in «The Guardian».

Yi-Ling, Ru. 1992. *The Family Novel: Toward a Generic Definition*, Losanna, Peter Lang Publishing.

Žižek, S. 2002. Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili, Roma, Meltemi.

