

Comparatismi 4 2019

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20191520>

«Apocalyptically worrisome»: modernità tecno-mediatica e tradizione letteraria del presente

Stefano Ballerio

Abstract • L'articolo ripercorre le riflessioni di Jonathan Franzen su letteratura, nuovi media e società contemporanea, collegandole ad altre di David Foster Wallace e Karl Kraus. L'intento è delineare il posizionamento di Franzen, e secondariamente di Wallace, rispetto ad alcuni nodi del presente e, congiuntamente, nella tradizione letteraria della modernità.

Parole chiave • Jonathan Franzen; David Foster Wallace; Karl Kraus; Tradizione letteraria; Nuovi media

Abstract • The article presents Jonathan Franzen's reflections on literature, the new media, and contemporary society, connecting them to other reflections by David Foster Wallace and Karl Kraus. The aim is to outline Franzen's and (secondary) Wallace's stances towards some contemporary issues and, at the same time, the way they position themselves in modern literary tradition.

Keywords • Jonathan Franzen; David Foster Wallace; Karl Kraus; Literary Tradition; New Media

Ledizioni 

«Apocalyptically worrisome»: modernità tecno-mediatica e tradizione letteraria del presente

Stefano Ballerio

I. L'obsolescenza dell'arte seria

Nell'aprile del 1996, Jonathan Franzen pubblica su «Harper's» un saggio intitolato *Perchance to Dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels*. Circa sei anni dopo, tra il 2001 e il 2002, Franzen torna sul testo e lo rielabora per una riedizione, con il nuovo titolo *Why Bother (Perché scrivere romanzi)*, nella sua prima raccolta di saggi, *How to Be Alone (Come stare soli)*. Le ragioni della ripresa e delle modifiche sono esposte dallo stesso Franzen nell'introduzione alla raccolta: anche quel saggio discute di come «preservare individualità e complessità in mezzo al frastuono e alle distrazioni della cultura di massa: la questione di come stare soli».¹

Raccontando della sua prima ricezione e della propria decisione di riprenderlo in mano, Franzen scrive anche di come il saggio, a posteriori, gli fosse apparso il lavoro di «un individuo molto arrabbiato e con la testa piena di teorie», in preda a «un'angoscia apocalittica» per «[i]l fatto che gli americani guardassero tantissima TV e leggessero poco Henry James»,² e in qualche modo ironizza su questa angoscia che ritiene ormai trascorsa: il saggio, infatti, documenterebbe la liberazione del suo autore dalle proprie rabbiose ruminazioni sulle sorti della letteratura e della società e testimonierebbe il passaggio a una più consapevole accettazione, o perfino a una celebrazione, del proprio «essere lettore e scrittore».³

La tonalità emotiva del discorso, veramente, potrebbe suggerire che il saggio, più che documentare una liberazione ormai compiuta, fosse un momento di un processo che durava e continuava proprio attraverso la scrittura. In ogni caso, le considerazioni retrospettive di Franzen richiamano l'attenzione su un nodo di emozioni e disposizioni che ricorre nelle pagine degli scrittori che nella modernità (torneremo più avanti su questa indicazione troppo vaga) si confrontano con i nuovi media e le tecnologie dell'informazione mentre riflettono sulla letteratura: angoscia (o preoccupazione), rabbia, ironia e autoironia. Per provare a districare questo nodo, tuttavia, o per afferrarne almeno qualche filo, conviene prima ripercorrere per un tratto l'argomentazione di *Perché scrivere romanzi*.

Il saggio si apre sulla difficoltà di sottrarsi al discorso mediatico che Franzen racconta di avere sperimentato, nel 1991, mentre cercava di terminare il suo secondo romanzo (*Strong Motion* – in italiano *Forte movimento* –, che sarebbe stato pubblicato l'anno dopo) e insieme di superare il trauma della separazione dalla moglie, sullo sfondo della prima guerra del Golfo. Le difficoltà personali, il corso della storia politica e sociale e la

¹ Jonathan Franzen, *Qualche parola su questo libro*, in Id., *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa* [2002], trad. di Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 3-6: 6.

² Ivi, p. 4. «I used to consider it apocalyptically worrisome that Americans watch a lot of TV and don't read much Henry James» (Jonathan Franzen, *A Word About This Book*, in Id., *How to Be Alone* [2002], New York, Farrar Straus and Giroux, 2003, pp. 3-6: 4. Dei saggi di Franzen citerò in generale le traduzioni italiane, ma farò riferimento alle versioni originali ove ciò mi sembri opportuno).

³ Franzen, *Introduzione*, cit., p. 5.

percezione di una crescente marginalità della letteratura generano in lui un sentimento di «disperazione nei confronti del romanzo americano».⁴ Contemporaneamente, tuttavia, è proprio un romanzo – *Desperate Characters* (*Quello che rimane*) di Paula Fox – a offrirgli una rappresentazione di ciò che sta vivendo individualmente e socialmente: proprio mentre dispera del romanzo e della società americana, Franzen si sente «salvato» dal romanzo di Fox.⁵

Questa ambivalenza rispetto alla letteratura, della quale si deplora la crescente marginalità mentre le si attribuisce un potere salvifico, è un altro tratto che ricorre nelle riflessioni su letteratura, nuovi media e società e che non può essere risolto univocamente nel senso di un passaggio dalla disperazione alla speranza ritrovata. Inoltre, possiamo già osservare come la disperazione si leghi a una dimensione collettiva – la politica e la società, rispetto a cui la letteratura è sempre più irrilevante –, laddove la salvezza sembra essere individuale (*sembra*: anche su questo dovremo tornare); e come questo lessico di salvezza e disperazione (e «consolation», «hope», «religious grace»),⁶ oltre che rimandare al sentimento di angoscia di cui dicevamo, evochi ancora l'orizzonte apocalittico che qualificava quell'angoscia.

Il romanzo di Fox è del 1970, tuttavia, e l'America degli anni novanta non è più quella di vent'anni prima. Secondo Franzen, l'ascesa della televisione e la polverizzazione del dibattito pubblico sui nuovi media hanno prodotto una più grave crisi culturale, che colpisce inevitabilmente anche il romanzo. Dal racconto della propria esperienza personale e di scrittura, quindi, Franzen procede ad alcune riflessioni sul romanzo come genere e sulla sua funzione sociale, che possiamo sintetizzare così: il romanzo, che nell'Ottocento era il medium principale di istruzione sui costumi e sulla società, ha ceduto questa funzione ad altri media, e innanzitutto alla televisione e a Internet, che sono più efficaci nel fornire al pubblico contemporaneo il tipo di informazione sulla società che esso desidera;⁷ il romanzo non è più uno strumento per cambiare la società; e la narrativa letteraria è sommersa dall'intrattenimento di massa, anche perché il «lento lavoro della lettura» sembra incompatibile con «l'ipercinesia della vita moderna».⁸

A queste considerazioni si potrebbe obiettare che non tutti i romanzieri sembrano riconoscere al romanzo quella funzione di informazione sulla società di cui Franzen lamenta la perdita. Nelle sue *Lezioni di letteratura*, per esempio, Vladimir Nabokov domanda se sia «lecito aspettarsi, da un romanzo, informazioni su determinati luoghi e epoche» e, citando Austen e Dickens, risponde negativamente: «La verità è che i grandi romanzi sono grandi fiabe».⁹ O ancora ci si potrebbe chiedere se davvero, come scrive Franzen, altre arti riescano oggi a urtare la sensibilità morale dominante come riusciva o accadeva al romanzo

⁴ Jonathan Franzen, *Perché scrivere romanzi*, in Id., *Come stare soli*, cit., pp. 55-96: 55.

⁵ Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 57.

⁶ Jonathan Franzen, *Why Bother*, in Id., *How to Be Alone*, cit., pp. 55-97: 57.

⁷ Franzen non è certo il primo a sostenerlo. Adorno, per esempio, scriveva che, «[c]ome alla pittura sono stati sottratti molti dei suoi compiti tradizionali a opera della fotografia, così è stato sottratto molto al romanzo dal *reportage* giornalistico e dai mezzi di comunicazione dell'industria culturale, in particolare dal cinema. Il romanzo dovette concentrarsi su ciò che non si riesce a indennizzare con l'informazione» (Theodor W. Adorno, *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo*, in Id., *Note per la letteratura* [1969], trad. di Alberto Frioli, Enrico De Angelis, Giacomo Manzoni ed Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 27-33: 29).

⁸ Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 63.

⁹ Vladimir Nabokov, *Lezioni di letteratura*, a cura di Fredson Bowers, trad. di Ettore Capriolo, Milano, Garzanti, 1982, pp. 31-32.

nell'Ottocento e se davvero i musicisti hip-hop siano i Baudelaire del nostro tempo (e perché riferirsi a Baudelaire, in una riflessione sulla storia del romanzo?).

Prima di discutere la validità storiografica delle tesi di Franzen o di approfondirne il senso, tuttavia, mi interessa soffermarmi su una riflessione che egli ne ricava (lo sviluppo dell'argomentazione non è inattaccabile, ma poco importa): il pubblico contemporaneo sembra più interessato alle informazioni sulla realtà che non alle figure dell'immaginazione – «Viviamo sotto la tirannia del letterale»¹⁰ – e in questa preferenza si manifesta una dinamica più profonda, ovvero la tendenza del «consumismo tecnologico che governa il nostro mondo»¹¹ a mettere in dubbio l'interesse delle persone per le questioni esistenziali che si possono affrontare attraverso la narrazione letteraria. La vita delle persone «è sempre più strutturata in modo da evitare quei conflitti su cui la narrativa [...] ha sempre prosperato» e questo, al limite, implica un'«obsolescenza dell'arte seria in generale».¹² La crisi del romanzo rientra quindi in una più ampia crisi dell'«arte seria» e le sue radici affondano nella fuga sociale dal confronto con il dolore, i conflitti e i dilemmi dell'esistenza. Questa fuga, infine, è promossa da interessi economici e dinamiche tecnologiche che a qualsiasi confronto antepongono soluzioni tecnologiche e a pagamento.¹³

2. Una tradizione per il presente

Ciò che tormenta Franzen, dunque, non è tanto la crisi del romanzo come perdita della sua capacità di informazione sulla società, quanto la tendenza sociale a evitare quelle forme di confronto riflessivo con l'esistenza di cui vive l'arte seria in generale, per cercare invece soluzioni tecnologiche che favoriscono specifici interessi economici: «La tecnologia digitale – scrive ancora Franzen, recensendo nel 2015 *Reclaiming Conversation* di Sherry Turkle – è un capitalismo in iperguida, che inietta la sua logica del consumo e della promozione, della monetizzazione e dell'efficienza in ogni minuto della nostra vita»;¹⁴ e di seguito, citando le ricerche di Turkle, insiste sugli effetti negativi di queste tecnologie: perdita di empatia e di visione introspettiva, aumento del timore delle relazioni reali (off-line), sentimento di perdita di controllo.

Complessivamente, si tratta di riflessioni che richiamano un altro saggio, assai noto, di un altro rappresentante della stessa generazione di scrittori americani: *E Unibus Pluram* (1993) di David Foster Wallace. Verso la fine di quel saggio, in particolare, Wallace riferisce le profezie di George Gilder (che Wikipedia descrive come «investitore, scrittore, economista, tecno-utopista-propagandista e cofondatore del Discovery Institute», nonché detrattore del movimento femminista)¹⁵ sul futuro avvento del «telecomputer» (Wallace se

¹⁰ Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 66.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 70.

¹³ In un altro saggio della raccolta – *Il lettore in esilio* – Franzen nota come le riflessioni che Nicholas Negroponte propone nel suo *Essere digitali* siano sempre legate al denaro e riducano l'uomo a funzione di qualche sistema (cfr. Jonathan Franzen, *Il lettore in esilio*, in Id., *Come stare soli*, cit., pp. 164-178: 168). I media digitali non hanno a che fare con qualcosa come il pensiero o la saggezza, ma con i dati, e il futuro, come osserva Sven Birkerts nelle sue *Gutenberg Elegies*, si profila come un orrore popolato da «efficienti e ricchi manager informatici che vivono ai livelli più bassi di ciò che significa essere umani e non si accorgono della differenza» (ivi, p. 173). Si noti, di nuovo, la coloritura apocalittica del discorso.

¹⁴ Jonathan Franzen, *Capitalismo in iperguida*, in Id., *La fine della fine della terra* [2018], trad. di Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2019, pp. 67-72: 72.

¹⁵ «George Gilder», in *Wikipedia*; trad. mia.

ne ricorderà per il *teleputer* di *Infinite Jest*), che moltiplicherà l'offerta e quindi la libertà di scelta degli spettatori, e afferma (Wallace) che né il cambiamento della tecnologia che media l'offerta di intrattenimento, né il conseguente ampliamento di quell'offerta libereranno il pubblico americano dalla sua «schiavitù televisiva»;¹⁶ al contrario, l'evoluzione della tecnologia non potrà che aggravare la condizione di dipendenza del pubblico e la solitudine degli spettatori. Anche Wallace, in altre parole, evoca l'ideologia tecnocratica del nostro tempo e denuncia come illusorie o menzognere le sue profezie di una soluzione tecnologica per ogni male.

Scrivendo contro le derive della tecnologia contemporanea, Wallace e Franzen prendono posizione in un dibattito che indubbiamente è caratteristico del nostro tempo, poiché al nostro tempo appartengono la televisione, i social media e un'espansione senza precedenti dell'infosfera,¹⁷ ma contemporaneamente si inseriscono in un confronto che percorre tutta la modernità e che attraversa un momento cruciale all'inizio del Novecento. A quegli anni, quanto meno, ci rimanda un altro lavoro di Franzen, *The Kraus Project (Il progetto Kraus* [2013]).

Le radici del *Progetto* risalgono al 1982, quando Franzen, che trascorre alcuni mesi a Berlino con una borsa di studio, incontra l'opera di Karl Kraus e abbozza alcuni tentativi di traduzione. A trent'anni di distanza, Franzen riprende in mano quei primi abbozzi, perché è convinto che la riflessione di Kraus, per quanto radicata nel proprio tempo, torni oggi a essere attuale (o magari *inattuale* nel senso di Nietzsche) proprio in relazione al nodo di questioni di cui discutevamo: «nel nostro momento storico saturo di mass media, maniaco della tecnologia e ossessionato dall'apocalisse, Kraus ha più cose da dirci dei suoi contemporanei più accessibili».¹⁸ Pubblica quindi le proprie traduzioni di *Heine und die Folgen* (*Heine e le conseguenze* [1910]) e di *Nestroy und die Nachwelt* (*Nestroy e la posterità* [1912]) e le correda di un apparato di note nelle quali, in dialogo con Paul Reitter, studioso dell'opera di Kraus, e Daniel Kehlmann, scrittore austriaco, cerca di mettere in luce l'attualità del discorso krausiano per il nostro tempo. Ne deriva un lavoro interessante non solo per le questioni che tratta, ma anche per la stratificazione testuale e di linguaggi che lo costituisce e per la tradizione che contribuisce a delineare. Attraverso Kraus, infatti, Franzen prende posizione rispetto al proprio presente: individua una tradizione e vi si posiziona

¹⁶ David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Gli scrittori americani e la televisione* [1993], trad. di Martina Testa, in Id., *Tennis, tv, trigonometria, tornado e altre cose divertenti che non farò mai più* [1997], trad. di Vincenzo Ostuni, Christian Raimo e Martina Testa, Roma, minimum fax, 1999, pp. 29-104: 96

¹⁷ Per il concetto di *infosfera*, cfr. Luciano Floridi, *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta cambiando il mondo* [2014], trad. di Massimo Durante, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, in particolare pp. 47-62. Nomino ancora la televisione non solo perché ne parla Wallace, che scrive nel 1990, ma anche perché le più recenti riflessioni critiche sugli effetti dei media digitali sul discorso pubblico mostrano una forte continuità con quelle che già negli anni ottanta si concentravano sulla televisione: cfr. per esempio Neil Postman, *Divertirsi da morire. Il discorso pubblico nell'era dello spettacolo* [1985], trad. di Leone Diena, Venezia, Marsilio, 2002. Sulla relazione fra tecnologie mediatiche e solitudine, peraltro, si potrebbe risalire ancora più indietro: nel 1972, Hans-Georg Gadamer scriveva che «il linguaggio, quale comune medio tra gli uomini, decade sempre di più, nella misura in cui ci siamo sempre più adattati alla situazione monologica della società scientifica dei nostri giorni, e alla tecnica di informazione anonima alla quale siamo assoggettati» (Hans-Georg Gadamer, *L'incapacità del comunicare*, in Id., *Verità e metodo 2. Integrazioni* [1986/1993], trad. e cura di Riccardo Dottori, Milano, Bompiani, 1996, pp. 175-183: 182).

¹⁸ Jonathan Franzen, *Il progetto Kraus. Saggi di Karl Kraus annotati da Jonathan Franzen* [2013], con il contributo di Paul Reitter e Daniel Kehlmann, trad. di Claudio Groff e Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2014, p. 5.

per assumere una prospettiva storica sul presente.¹⁹ Nelle prossime pagine, quindi, vorrei cercare di mettere a fuoco questo duplice posizionamento, con lo scopo di offrire un contributo alla comprensione del senso storico della letteratura del nostro tempo. Ciò richiede innanzitutto di ricostruire il discorso di Franzen, e secondariamente di Wallace, senza dimenticare che questa ricostruzione sarà propriamente un'interpretazione – nel senso in cui l'ermeneutica è mediazione del pensiero e non ricostruzione, come sostiene Gadamer con Hegel, contro Schleiermacher²⁰ – e inoltre che non potremo limitarci a rendere l'autocomprensione della propria posizione che Franzen e Wallace offrono nei saggi che discuteremo. Senza orientarci a priori verso un'ermeneutica del sospetto, cioè, dovremo a tratti problematizzare questa autocomprensione.

Possiamo quindi osservare, come primo passo, che i saggi di Franzen e di Wallace dei quali stiamo discutendo, e limitatamente ai quali affronterò questo discorso, presentano un'analogia: prendono le distanze dalla letteratura postmoderna, più o meno polemicamente, e si richiamano alla modernità precedente. Più precisamente, Wallace è notoriamente un critico della metafiction e dell'ironia postmoderne: indubbiamente i suoi saggi non mancano di ironia (o di autoironia) e la sua narrativa usa anche dispositivi metafinzionali (ma soprattutto fino a *Westward the Course of Empire Takes Its Way* [1989]; dopo, la loro presenza diminuisce e il loro uso è assai diverso: si pensi a *Good Old Neon* [2001], o a *The Soul Is Not a Smithy* [2003]); inoltre, narratori quali Robert Coover, Thomas Pynchon, Don DeLillo o Donald Barthelme – cito nomi richiamati dallo stesso Wallace, per esempio nella nota intervista con Larry McCaffery del 1993 – hanno indubbiamente influito sulla sua scrittura. Tuttavia, la fisionomia complessiva della sua poetica, soprattutto per la relazione che essa prefigura con i lettori e per il tratto di profondo umanesimo che la contraddistingue, e il sentimento di dolore che pervade la sua narrativa segnano complessivamente un allontanamento dalla letteratura postmoderna, come lo stesso Wallace ha affermato ripetutamente e come convengono quegli interpreti della sua opera che ne hanno fatto un emblema del post-postmodernismo (o ipermodernismo, o metamodernismo, o altro: non affronterò la questione terminologica).²¹ L'esigenza di questo *allontanamento*, che

¹⁹ Volendo evitare digressioni su un tema troppo complesso perché lo si affronti in questa sede, mi limiterò a richiamare il saggio classico di T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* (1919), per l'idea che ogni generazione di scrittori in certo modo ricrei la propria tradizione retrospettivamente (per una trattazione più ampiamente storiografica, ma in senso critico, cfr. anche *L'invenzione della tradizione*, a cura di Eric Hobsbawm e Terence Ranger, trad. di Enrico Basaglia, Torino, Einaudi, 1983), e la più ampia elaborazione del fenomeno della tradizione, come continuità vivente e appello dal passato, che Gadamer propone in *Verità e metodo* (1960/1972).

²⁰ «[L]’essenza dello spirito storico non consiste nella restituzione del passato, ma nella mediazione, operata dal pensiero, con la vita presente» (Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo* [1960/1972], trad. e cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 2000, p. 361). Mi sembra che ciò valga anche per l'interpretazione delle opere dei propri contemporanei.

²¹ Cfr. per esempio Lee Konstantinou, *Four Faces of Postirony*, in *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth After Postmodernism*, a cura di Robin van den Akker, Alison Gibbons e Timotheus Vermeulen, Londra-New York, Rowman & Littlefield International, 2017, pp. 87-102; e Nicoline Timmer, *Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace*, in *Metamodernism*, cit., pp. 103-115. Altri interpreti insistono invece sulla continuità dell'opera di Wallace con la narrativa postmoderna, o quanto meno sulla necessità di problematizzare le sue prese di posizione. È il caso per esempio di Filippo Pennacchio (*Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018, in particolare pp. 215-222), che però affronta la questione in termini essenzialmente narratologici – prospettiva che mi sembra insufficiente – e con osservazioni relative soprattutto a *The Broom of the System* (1987) e a *Girl with Curious Hair* (1993) – laddove, a mio

non è contrapposizione, ma impossibilità di restare dove erano arrivati gli scrittori postmoderni, nasce innanzitutto, e notoriamente, dalla consapevolezza di come l'ironia e i dispositivi metafinzionali che essi avevano messo in campo per una critica della società – «L'ironia e il cinismo erano esattamente la reazione che ci voleva all'ipocrisia americana degli anni Cinquanta e Sessanta»,²² dice Wallace a McCaffery nell'intervista del 1993 – siano stati cooptati dall'industria culturale e banalizzati da schiere di epigoni, fino a trasformarsi in strumenti di mercificazione e immobilismo.²³ La conclusione di Wallace, che invoca una nuova generazione di scrittori «che abbiano l'infantile faccia tosta di essere sostenitori e rappresentanti di una serie di principi privi di doppi sensi»,²⁴ è diventata una sorta di manifesto per un nuovo orientamento della narrativa americana, anche per la sua convergenza con le dichiarazioni di intenti di altri scrittori della stessa generazione. La prima regola enunciata da William T. Vollman in *American Writing Today: Diagnosis of a Disease*, per esempio, è: «We should never write without feelings».²⁵ E lo stesso Franzen, in *Mr. Difficult*, denuncia gli eccessi e i limiti dell'autocoscienza postmoderna scrivendo che «l'essenza del postmodernismo è un'esaltazione adolescenziale della coscienza, una paura adolescenziale di farsi raggirare, una convinzione adolescenziale del fatto che tutti i sistemi siano falsi. La teoria è convincente, ma, come stile di vita, è una ricetta per la rabbia. Il bambino cresce a dismisura, ma non diventa mai adulto».²⁶ Senza dilungarmi su cose ormai note, quindi, rileverò ciò che più conta, nella riflessione di Wallace, per il nostro discorso:

giudizio, la scrittura narrativa di Wallace diventa molto più coerente con le sue prese di posizione storico-letterarie e di poetica *dopo* il 1993, e cioè con *Infinite Jest*. Né ciò dovrebbe sorprendere, dato che il 1993 è l'anno degli scritti e delle discussioni in cui matura la consapevolezza dei problemi a cui quelle prese di posizione sono correlate.

²² Larry McCaffery, *Un'intervista estesa a David Foster Wallace* [1993], trad. di Martina Testa, in David Foster Wallace, *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni*, a cura di Stephen J. Burn, trad. di Sara Antonelli, Francesco Pacifico e Martina Testa, Roma, minimum fax, 2013, pp. 53-107: 100.

²³ L'industria culturale, come mi fa notare Stefano Tani (comunicazione personale), svolgerebbe quindi la stessa funzione di smussamento e assorbimento in *commodity* di ogni tentativo di eversione sociale o letteraria che ha svolto fin dall'Ottocento la borghesia, capace in questo modo di depotenziare ogni rivolta. La stessa accusa, secondo Wallace, non dovrebbe invece essere mossa contro le arti della postmodernità, alla cui «logica del simulacro», invece, Fredric Jameson imputava di consolidare di fatto la «logica del tardo capitalismo» (Fredric Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], trad. di Massimiliano Manganelli, Roma, Fazi, 2007, p. 62).

²⁴ Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p. 104.

²⁵ William T. Vollmann, *American Writing Today: Diagnosis of a Disease*, «Conjunctions», 15, 1990. In seguito il saggio è stato ripubblicato in *Expelled from Eden: A William T. Vollmann Reader*, a cura di Larry McCaffery e Michael Hemmingson, New York, Thunder's Mouth Press, 2004, pp. 329-332. Cfr. Giuseppe Carrara, *Il problema (est)etico della rappresentazione. Poor People di William T. Vollmann*, «Enthymema», n. XXIII, 2019, pp. 6-19.

²⁶ «[T]he essence of postmodernism is an adolescent celebration of consciousness, an adolescent fear of getting taken in, an adolescent conviction that all systems are phony. The theory is compelling, but as a way of life it's a recipe for rage. The child grows enormous but never grows up» (Jonathan Franzen, *Mr. Difficult* [2002], in Id., *How to Be Alone*, cit., pp. 238-269, p. 268. Il saggio, apparso inizialmente sul «New Yorker» del 30 settembre del 2002, fu poi aggiunto a *How to Be Alone*, ma non all'edizione italiana della raccolta). A questo proposito, inoltre, Tani osserva che «il postmodernismo, visto ormai da una prospettiva temporale sostanziosa, con la sua iconoclastia giocosa, insofferente e vagamente adolescenziale nei confronti dei grandi sistemi letterari e non, oggi più di ieri appare come una rivalsa appunto adolescenziale nei confronti della tradizione logocentrica europea, sempre inseguita e finalmente sussunta, minimizzata e parodiata con uno sberleffo» (comunicazione personale).

che l'industria culturale e i nuovi media rappresentino un problema cruciale; che i problemi non siano stati risolti o anzi, se si pensa proprio agli effetti dell'industria culturale e dei nuovi media, che si siano aggravati; che le armi degli scrittori postmoderni siano passate al nemico; e che quindi sia necessario andare oltre nel senso indicato, non tanto di una contrapposizione, quanto di una ricerca in direzioni nuove.

Sorprendentemente, però, queste direzioni nuove, ancora nella chiusa di *E Unibus Pluram*, sono caratterizzate in termini di passato: gli scrittori che attendiamo, scrive Wallace, dovranno essere «[r]etrogradi, antiquati, ingenui, anacronistici». ²⁷ Di questi quattro aggettivi si è spesso ripetuto «ingenui», che insiste sulla tesi della consapevole *naïveté*. Se però vogliamo ragionare sulle implicazioni storico-letterarie del discorso di Wallace, dovremmo considerare anche gli altri tre, che prefigurano tutti un movimento *all'indietro* rispetto alla postmodernità. Ora, sebbene in altri interventi di diverso genere – altri saggi e interviste, cioè, ma anche recensioni e scritti autobiografici –, riflettendo sulla propria posizione rispetto alla letteratura del passato, Wallace cita i nomi di autori 'pre-postmoderni' quali Kafka, Joyce e Tolstoj, sarebbe impossibile indicare l'uno o l'altro di questi autori come un modello della sua scrittura. Di conseguenza, il movimento all'indietro al quale egli allude, mentre afferma la necessità di andare oltre, può essere interpretato, in senso lato e coerentemente con l'invocazione di una rinnovata sincerità, come ritorno alla serietà di prima, o alla consapevolezza della gravità dei problemi e dell'importanza della letteratura, e a quel punto del corso della storia in cui si è presa la via dell'ironia postmoderna, metaforicamente, per provare un'altra diramazione e finalmente andare oltre. Anche Wallace, in altre parole, si posiziona nella tradizione, in modo antagonistico o differenziale, per trovare un orientamento rispetto al proprio tempo. ²⁸

Torniamo quindi a Franzen. In *Mr. Difficult* anch'egli discute dell'eredità degli scrittori postmoderni, come abbiamo visto, e racconta delle oscillazioni dei propri sentimenti di affinità nei loro confronti. Negli anni del college, li ammira per la loro narrativa socialmente impegnata e aspira al loro status accademico (cita Pynchon e William Gaddis), ma non ama leggerli (a eccezione di DeLillo); ama, invece, i romanzieri dell'esecrato Ottocento e altri che nel Novecento non si inscrivono nella postmodernità: Dickens, Conrad, le sorelle Brontë, Dostoevskij e poi Saul Bellow, Ann Beattie e Christina Stead. ²⁹ In seguito, all'inizio degli anni novanta, e dunque nel periodo che ricorda anche in *Perché scrivere romanzi*, si appassiona a *The Recognitions* di Gaddis (ma mai al resto della sua opera) e, mentre arriva a comprendere con maggiore chiarezza le ragioni di quella generazione – il loro sospetto per il realismo, la loro arduità formale, la loro volontà di esporre le storture della società borghese –, si convince anche, in termini analoghi a quelli di Wallace, dell'impossibilità di restare alle loro conclusioni: «la narrativa tradizionale, basata su personaggi di sostanza e su una relazione di intimità fra lettore e scrittore, era semplicemente inadeguata alle crisi sociali e tecnologiche che gli scrittori del ventesimo secolo vedevano aprirsi intorno a sé», ³⁰ ma le soluzioni adottate dagli scrittori moderni e postmoderni erano

²⁷ Wallace, *E Unibus Pluram*, cit., p. 104.

²⁸ Ovviamente, ciò comporta un'interpretazione del passato dalla prospettiva del presente, o dalla propria situazione ermeneutica presente. Come nota ancora Gadamer, d'altra parte, «il tratto distintivo dell'esperienza storica è il fatto che noi ci troviamo in un accadere senza sapere ciò che ci accade, e che lo comprendiamo solo retrospettivamente. Proprio per questo motivo la storia va scritta di nuovo a ogni rinnovarsi del presente» (Hans-Georg Gadamer, *Testo e interpretazione* [1985], in Id., *Verità e metodo 2. Integrazioni*, cit., pp. 291-322: 294).

²⁹ Cfr. Franzen, *Mr. Difficult*, cit., p. 247.

³⁰ «[C]onventional 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-

soluzioni «di emergenza»,³¹ che non si possono replicare. Ciò vale soprattutto per le forme della narrativa postmoderna:

per continuare a sottoscrivere il programma postmoderno, per abbracciare l'idea che la sperimentazione formale sia un atto eroico di resistenza, bisogna credere che l'emergenza che Gaddis e gli altri pionieri suoi compagni stavano affrontando sia ancora tale a cinquant'anni di distanza. Bisogna credere che la nostra condizione di americani in contesti suburbani, dipendenti dalla benzina e intenti a guardare la TV sia ancora così nuova e urgente da impedire il ricorso alle forme della narrativa vecchio stile.³²

Il passo successivo non può essere che una rilegittimazione del realismo narrativo e certo *The Corrections* (*Le correzioni*, del 2001) segna una ripresa di quella tradizione,³³ mentre le brevi riflessioni sulla storia del romanzo che Franzen proponeva in *Perché scrivere romanzi*, alle quali si poteva contrapporre una di Nabokov, e la predilezione per romanzi come *Desperate Characters* rivelano la propria coerenza con il riorientamento di cui si è dato conto. Per comprendere meglio questo riorientamento, però, è necessario riandare alla questione dei nuovi media, che ancora una volta, negli americani intenti a guardare la televisione e nella problematizzazione delle forme difficili che costituisce larga parte di *Mr. Difficult* (e sulla quale torneremo),³⁴ è apparsa come nodo in relazione al quale trovare dei precedenti che valgano come punti di riferimento per il presente. E un precedente illuminante, come abbiamo anticipato, è per Franzen l'opera di Kraus, a cui ora dobbiamo tornare.

century writers saw developing all around them» (ivi, p. 258; trad. mia). Ancora Adorno, nel saggio già citato, scriveva che «il momento antirealistico del nuovo romanzo [Adorno pensa al romanzo del primo Novecento: Joyce, Proust, Mann, Musil, Kafka, Gide e altri. N.d.R.], la sua dimensione metafisica, viene essa stessa maturata dal suo oggetto reale, una società nella quale gli uomini sono strappati gli uni dagli altri e da se stessi» (Adorno, *op. cit.*, p. 29). Anche per lui il distacco dalle forme del realismo è una risposta a un cambiamento sociale che ha i tratti della divisione e della «reifificazione di tutti i rapporti tra gli individui» (*ibidem*).

³¹ «[A] literature of emergency» (*ibidem*; trad. mia).

³² «[T]o sign on with the postmodern program, to embrace the notion of formal experimentation as a heroic act of resistance, you have to believe that the emergency that Gaddis and his fellow pioneers were responding to is still an emergency five decades later. You have to believe that our situation as suburbanized, gasoline-dependent, TV-watching Americans is still so new and urgent as to preempt old-fashioned storytelling» (ivi, p. 259; trad. mia).

³³ Secondo Pennacchio, il romanzo compone un «macro-frame autoriale [...] con una serie di *sub-frames* figurali», nei quali però, a un'osservazione più attenta delle forme di rappresentazione del discorso e dell'interiorità dei personaggi, si coglie la continua riemersione della «voce del narratore» (Pennacchio, *op. cit.*, pp. 106 e 110). Riflettendo sul senso della ripresa di questo «modo di raccontare quasi paradigmaticamente ottocentesco» (ivi, p. 113; da parte mia, però, aggiungerei che la tessitura di voce narratoriale e rappresentazione figurale avviene su misure testuali inferiori a quelle del romanzo ottocentesco), Pennacchio cita fra l'altro un saggio di Paul Dawson in cui essa è interpretata come una risposta alla perdita di autorevolezza degli scrittori di letteratura, anche a causa della concorrenza dei media elettronici, nella società contemporanea (Paul Dawson, *Il ritorno dell'onniscienza nella narrativa contemporanea* [2009], trad. di Filippo Pennacchio, «Enthymema», n. XIII, 2015, pp. 45-63). È una tesi che secondo Pennacchio richiede qualche aggiustamento, ma che tocca una questione indubbiamente presente, come si è visto, nella riflessione di Franzen sulla situazione attuale della letteratura.

³⁴ Il titolo completo del saggio, nella sua prima edizione sul «New Yorker», era *Mr. Difficult: William Gaddis and the Problem of Hard-to-Read Books*.

3. Critiche dei media e della tecnologia

L'opera krausiana, nota Franzen, denuncia lo scatenamento delle forze distruttive della tecnologia e dei media negli anni della Grande guerra e prefigura l'odierna macchina del «tecnocostumismo», in cui «una retorica umanistica fatta di “emancipazione”, “creatività”, “libertà”, “connessione” e “democrazia” spalleggia l'esplicito monopolismo dei tecnocritici». ³⁵ L'atteggiamento di Kraus rispetto alle trasformazioni tecnologiche e mediatiche in atto nei suoi anni è descritto da Paul Reitter come «conservatorismo romantico», ³⁶ ma non porta a quella fuga dal moderno, e verso un romantico fraintendimento della guerra, di cui ha scritto lo storico Eric J. Leed nel tentativo di comprendere l'interventismo euforico e suicida di milioni di europei nell'estate del 1914. ³⁷ Kraus, al contrario, deplora la guerra e, senza alcuna indulgenza patriottica o nazionalistica, ne individua lucidamente le motivazioni economiche e le dinamiche di classe: «Chi si serve della macchina – scrive nell'epilogo a *Heine e le conseguenze* – guadagna nella misura in cui perdono tutti coloro che servono la macchina. Perché la macchina non rende libero l'uomo, lo rende schiavo, non lo porta verso se stesso, ma davanti ai cannoni». ³⁸ E in un saggio del novembre del 1914 – *In questa grande epoca (In dieser großen Zeit)* – aggiunge:

Dietro le bandiere e le fiamme, dietro gli eroi e i soccorritori, dietro tutte le patrie è stato eretto un altare di fronte al quale la scienza devota si torce le mani: Dio creò il consumatore! Ma Dio non creò il consumatore perché fosse felice sulla terra, bensì per uno scopo più alto: perché sulla terra fosse felice il commerciante. ³⁹

In questo stesso saggio, inoltre, Kraus imputa ai media di avere soffocato l'immaginazione del pubblico fino a rendere possibile il suicidio di massa della guerra, e cioè di avere creato le condizioni di possibilità del conflitto. Il reporter, scrive Kraus,

[h]a condotto l'umanità, grazie a decenni di pratica, a quel grado di mancanza di fantasia che la rende possibile condurre una guerra di annientamento contro se stessa. Dato che il reporter, con la smisurata efficienza dei suoi apparati, ha privato l'umanità di qualsivoglia capacità di fare esperienza e di sviluppare intellettualmente l'esperienza stessa, può inoculare l'indispensabile sprezzo della morte con il quale essa si getta in questa guerra. ⁴⁰

L'inimmaginabile accade perché non si è saputo immaginarlo (in caso contrario, non sarebbe accaduto) e questo fallimento dell'immaginazione è un prodotto dei media. Anche

³⁵ Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 101.

³⁶ Ivi, p. 108, n. 13.

³⁷ Cfr. Eric J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale* [1979], trad. di Rinaldo Falcioni, Bologna, il Mulino, 2004.

³⁸ Karl Kraus, *Tra le tendenze di vita*, in Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., pp. 213-223: 218-219. Così sosteneva anche Wallace: che la tecnologia possa liberare qualcuno dalla sua dipendenza o schiavitù è una menzogna o un'illusione.

³⁹ Karl Kraus, *In questa grande epoca*, trad. e cura di Irene Fantappiè, Venezia, Marsilio, 2018, p. 59.

⁴⁰ Ivi, p. 67. La critica dei media e della tecnologia, come satira, tragedia o aforisma, pervade l'intera opera krausiana. Come scrive Claudio Magris, «[p]er trentasette anni – dal 1899 al 1936, l'anno della sua morte – Kraus pubblicò e scrisse quasi interamente da solo una rivista, “Die Fackel” (La fiaccola), che era una sorta di incessante, feroce ed esilarante giudizio universale su quella che gli appariva la bugiarda follia della stampa e della storia» (Claudio Magris, *Il vendicatore della natura*, in Id., *Itaca e oltre* [1982], Milano, Garzanti, 1991, pp. 209-215: 211) – e poi ci sono gli *Ultimi giorni dell'umanità*. Qui mi limiterò ai saggi tradotti da Franzen e a pochi altri.

nei due saggi tradotti da Franzen Kraus insiste sulla paralisi della «capacità produttiva intellettuale» causata «dagli articoli di fondo»⁴¹ e sul diffuso ottundimento generato – estezzazione e anestesia – da un «giornalismo fornito di elementi intellettuali»: «Credetemi, voi che indossate colori vivaci, in civiltà nelle quali ogni imbecille possiede un'individualità, le individualità rimbecilliscono».⁴² E nel saggio del 1914, di nuovo, si sofferma sull'«automutilazione spirituale compiuta dall'umanità per mezzo della stampa», arrivando a chiedersi se un giorno la guerra mondiale stessa, sua «irradiazione», non potrà sembrare un evento, al confronto, «insignificante».⁴³

La condanna investe innanzitutto quegli scribacchini senza nome, mestieranti epigoni di Heine, per la cui strumentazione retorica seriale Kraus ricorre a un lessico che rimanda al campo semantico delle macchine e, in particolare, della (mistificatoria) riproducibilità tecnica. Discutendo appunto del rapporto tra Heine e i suoi epigoni, egli dapprima scrive che «[l]'originale sbiadisce, perché il disgustoso bagliore della copia ci apre gli occhi»;⁴⁴ poi, aggiunge:

Certo, per apprezzare un'invenzione [Erfindung] che si è perfezionata in un *moderno macchinario* [einer modernen Maschine] bisogna applicare la legittimità storica. Ma se si valuta in modo assoluto, non si dovrebbe ammettere che la prosa di Heinrich Heine è stata superata dai *tecnici* [Technikern] della contemplazione, dai giovanotti disinvolti e dai *mistificatori* della grazia [Grazieschwindlern]?⁴⁵

La critica dei media si salda con la critica della tecnologia, come notava Franzen, e a breve ricorderemo come Kraus attacchi l'idea stessa di progresso. Prima però conviene aggiungere che le sue bordate sono dirette anche contro quei letterati – nel saggio del 1914 troviamo i nomi di Gerhart Hauptmann, Richard Dehmel e Hugo von Hofmannsthal – che, nell'imminenza della guerra, soggiacendo alla *mobilisation by shame* della propaganda bellicista, si danno al giornalismo per prestare servizio con la propria scrittura. E questa rottura delle ostilità contro i letterati che prestano servizio, ora, ci ricorda che i saggi krausiani devono essere letti anche come manovre condotte entro il conflitto intellettuale che percorse la repubblica delle lettere – quella «Repubblica», come scriveva Pierre Bayle nel suo *Dictionnaire*, dove «la sola autorità riconosciuta è quella di Verità e Ragione, sotto i cui

⁴¹ Karl Kraus, *Nestroy e la posterità*, in Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., pp. 93-187: 172. Ma è difficile resistere alla tentazione di citare con larghezza le voluttuose invettive krausiane: «Un decennio di asservimento fraseologico ha fornito alla fantasia popolare più letame teatrale di un secolo di potere assolutistico, e con la rilevante differenza che la capacità produttiva intellettuale è stata stimolata dai divieti proprio come viene invece paralizzata dagli articoli di fondo». È anche questa una considerazione inattuale, che richiama un passo del *Crepuscolo degli idoli* in cui Nietzsche scrive che «le istituzioni liberali», la cui conquista «promuove possentemente la libertà», una volta conquistate «rendono piccoli, codardi e gaudenti» per il «livellamento» che producono (*Crepuscolo degli idoli* [1889], nota introduttiva di Mazzino Montinari, trad. di Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1983, p. 113).

⁴² Karl Kraus, *Heine e le conseguenze*, in Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., pp. 3-92: 26 e 8. Anche Marshall McLuhan, come mi ricorda ancora Tani, avrebbe detto che «i media intorpidiscono e mutilano il mezzo di lavoro o di comunicazione che sostituiscono – in questo caso il cervello –, portando all'afasia e all'ottundimento».

⁴³ Kraus, *In questa grande epoca*, cit., p. 69.

⁴⁴ Kraus, *Heine e le conseguenze*, cit., p. 43.

⁴⁵ Ivi, p. 42; corsivi miei.

auspici si muove liberamente guerra a chiunque»⁴⁶ – in parallelo con la guerra delle armi. A Gerhart Hauptmann che difendeva l'operato dell'esercito tedesco in Belgio, per esempio, aveva risposto anche Romain Rolland, con una lettera aperta, pubblicata sul «Journal de Genève» il 29 agosto del 1914 e poi ripresa in *Au-dessus de la mêlée* (1915), in cui gli intellettuali tedeschi erano invitati a schierarsi contro il nazionalismo germanico e per la civiltà europea.

Più in generale, i temi affrontati da Kraus ricorrono variamente nelle pagine degli scrittori europei che si confrontano tra loro e con la storia negli anni della guerra e in quelli circostanti. L'idea di un servizio prestato alla nazione mediante la scrittura, per esempio, si ritrova nei *Pensieri di guerra* (*Gedanken im Kriege* [1914]) di Thomas Mann, ma assunta a propria divisa, e ancora nelle *Considerazioni di un impolitico* (*Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918]), dove inoltre la critica del cosmopolitismo di matrice francese richiama, e questa volta consentaneamente, il disprezzo krausiano per gli epigoni di Heine. Linguaggio giornalistico, propaganda bellicista e ipocrisia del pubblico sono stigmatizzati da Proust nelle sue lettere degli anni della guerra e nella pagina celebre della *Recherche* in cui Mme Verdurin legge dell'affondamento del Lusitania e si consola intingendo la brioche nel cafelatte.⁴⁷ E come non pensare all'heideggeriana «chiacchiera» e al «livellamento» prodotto dal «Si», se vogliamo spingerci negli anni venti, in relazione a ciò che Kraus dice dell'ottundimento intellettuale prodotto dal linguaggio giornalistico?⁴⁸

Ora però non voglio soffermarmi sull'appartenenza inattuale o polemica di Kraus al proprio tempo, ma tornare su ciò che lo lega al *nostro* tempo, o su come il riferimento alla critica krausiana, più precisamente, sia per Franzen un modo per orientarsi rispetto al presente. Torniamo quindi alla questione del progresso: anche su questo terreno, dicevo, Kraus assume una disposizione negativa. Nel saggio del 1914, egli descrive la cultura come «il tacito accordo di subordinare i viveri allo scopo di vita» e la civilizzazione come «l'asservimento dello scopo di vita ai viveri», per poi aggiungere che questo è l'ideale servito dal progresso, il quale «vive per mangiare, e a volte dimostra addirittura di poter morire per mangiare».⁴⁹ Ma già nel 1909 egli aveva dedicato al tema del progresso un saggio specificamente intitolato *Der Fortschritt* (*Il progresso*), dove il progresso era descritto come punto fisso e punto di vista (*Standpunkt*) che genera l'illusione di un movimento in avanti. Nell'analisi di Kraus il concetto di progresso è ingannevole in quanto scambia scopi e mezzi: velocità e accelerazione valgono per sé e non più in quanto conducano a qualcosa che sia compreso come valore.

Franzen dice di essere colpito dalla «precocità e dalla chiarezza con cui [Kraus] riconobbe la divergenza del progresso tecnologico da quello morale e spirituale»⁵⁰ (siamo di nuovo alla demistificazione delle soluzioni tecnologiche) e certo la denuncia krausiana del

⁴⁶ Pierre Bayle, «Catus», in Id., *Dictionnaire Historique et Critique* [1697], 5ª ed., 4 voll., Amsterdam-Leyde-La Haye-Utrecht, vol. II, p. 102, n. D; trad. mia.

⁴⁷ Cfr. per es. la lettera a Daniel Halévy del 16 novembre 1914, in Marcel Proust, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, vol. XIII, Paris, Plon, 1985, p. 331; e Id., *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, vol. IV, *Le temps retrouvé*, texte établi et annoté par Eugène Nicole et Brian Rogers, Gallimard, Paris, 1989, pp. 351-352.

⁴⁸ Mi riferisco, ovviamente, a ciò che Heidegger scrive nei §§ 35 e 27 di *Essere e tempo*.

⁴⁹ Kraus, *In questa grande epoca*, cit., pp. 59-61.

⁵⁰ Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 96, n. 2. Naturalmente si potrebbe risalire a diagnosi anche più precoci – al «fanal oscuro» di Baudelaire (*Exposition universelle de 1855*), per esempio, o alle «magnifiche sorti e progressive» della *Ginestra* leopardiana –, ma, come dicevo, vorrei tenere il discorso orientato verso Franzen e il presente.

concetto di progresso non poteva che incontrare il suo assenso. In un saggio del 2008 – *La pulcinella cinese* –, egli racconta di avere avuto l'impressione, arrivando in aereo a Shanghai, che la città fosse il «posto più progredito che avesse mai visto»,⁵¹ ma di seguito, dopo averne descritto la visione dall'alto e poi da terra, si corregge: «Era come se gli dèi della storia mondiale avessero chiesto: “Qualcuno vuole sprofondare nella merda fino a sopra i capelli?”, e quel posto avesse alzato la mano dicendo “Sì!”».⁵² Dopodiché, riflettendo ancora sul paesaggio urbano cinese, conclude: «quello che [...] avevo voluto descrivere come progresso era, decisi, più semplicemente un ritardo: la tristezza della modernità, l'inquietante periodo di illuminazione prolungata prima delle tenebre».⁵³ La denuncia del progresso che espone la modernità come crepuscolo suggerisce nuovamente l'analogia fra il presente nostro e di Franzen e il tempo di Kraus, momenti entrambi in cui le tecnologie mediatiche compiono un balzo, di scala e di strumenti, con effetti deleteri – questa è la tesi – sulla condizione umana e sulla letteratura.

Anche qui, inoltre, si coglie la maggiore affinità di Franzen con una certa modernità del primo Novecento, più che con la letteratura postmoderna.⁵⁴ In una serie di lezioni sul *Mito moderno del progresso*, infatti, Jacques Bouveresse rileva la differenza tra «l'atteggiamento dei postmoderni più tipici e quello di pensatori come Kraus o Wittgenstein» e ne individua «[l]a ragione essenziale [...] nel fatto che il postmodernismo sia una dottrina in ultima analisi fondamentalmente ottimista, che non rimette affatto in discussione la necessità – se non di progredire – quanto meno di avanzare»;⁵⁵ mentre Antoine Compagnon, studiando il filone antimoderno della modernità, individua nel pessimismo una delle sue figure ricorrenti.⁵⁶

Ora, se pensiamo agli autori che abbiamo ricordato, potremmo essere portati a ricondurre questa polarizzazione degli umori a una contrapposizione di carattere politico. Si potrebbe suggerire, cioè, che le riflessioni critiche, le denunce e la sfiducia degli autori del primo Novecento richiamati si leghino al loro diffuso conservatorismo (non per caso, si potrebbe osservare, ci siamo trovati a citare il Nietzsche detrattore delle istituzioni liberali); e che l'asserito ottimismo dei postmodernisti, al contrario, si legherebbe al loro spirito sovversivo o, appunto, *progressista*. E magari si potrebbe avvalorare questa tesi notando, inversamente, il cauto ottimismo di Walter Benjamin, che nell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* valutava anche positivamente, in prospettiva rivoluzionaria, le mutate forme di ricezione dell'arte nella nuova società mediatica e di massa. Come notava già Cesare Cases, tuttavia, l'apertura di Benjamin nasceva dalla sua speranza che queste forme di ricezione contrastassero quella cultura artistica tradizionale – di un'arte auratica,

⁵¹ Jonathan Franzen, *La pulcinella cinese*, in Id., *Più lontano ancora* [2012], trad. di Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2012, pp. 157-195: 165.

⁵² Ivi, p. 166.

⁵³ Ivi, p. 187.

⁵⁴ Dico *anche qui*, perché, come si sarà osservato, i punti di contatto tra le critiche di Franzen e di Kraus delle rispettive civiltà mediatiche sono molteplici: dove Kraus scrive che «un tempo che non sente la lingua può giudicare soltanto il valore dell'informazione» (*Nestroy e la posterità*, cit., p. 179), per esempio, siamo rimandati alla «tirannia del letterale» di Franzen; il disprezzo krausiano per le identità imbecilli è subito chiosato da Franzen con un riferimento a Facebook; e così via.

⁵⁵ Jacques Bouveresse, *Il mito moderno del progresso. La critica di Karl Kraus, Robert Musil, George Orwell, Ludwig Wittgenstein e Georg Henrik von Wright* [2017], trad. di Alberto Folini, Milano, Neri Pozza, 2018, p. 106.

⁵⁶ Cfr. Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes* [2005], trad. di Alberto Folini, Milano, Neri Pozza, 2017, in particolare pp. 63-85. Per la letteratura francese, Compagnon parla di una autentica moda del pessimismo – pessimismo *storico*, prima che psicologico – intorno alla metà degli anni ottanta dell'Ottocento.

o culturale – di cui si sarebbero appropriati, distorcendola, i fascismi;⁵⁷ Brecht e Adorno, che avrebbero osservato negli Stati Uniti le possibilità di appropriazione dei media da parte del capitalismo, sarebbero stati assai meno ottimisti. Né Franzen e Wallace – se ora risaliamo al presente – possono essere ascritti, con il loro pessimismo e le loro critiche dei media e del progresso, al campo conservatore. La polarizzazione umorale, insomma, non coincide semplicemente con la contrapposizione politica.

Proverò quindi a formulare un'ipotesi di minore portata, ma forse più specifica, a partire da un passo di quel manifesto della letteratura postmoderna che è *The Literature of Exhaustion* (*La letteratura dell'esaurimento* [1967]) di John Barth, che sembra esemplificare proprio l'ottimismo postmodernista sulla possibilità di avanzare ancora, se non di progredire, di cui parla Bouveresse. Scrivendo di Borges, infatti, Barth afferma che il suo racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* mostra come «un artista possa paradossalmente trasformare il senso della fine che percepisce nel nostro tempo [the felt ultimacies of our time] in materiale e strumenti per la propria opera».⁵⁸ E poi:

può benissimo darsi che il tempo del romanzo come una delle principali forme d'arte sia finito, come i «tempi» della tragedia classica, dell'opera lirica italiana e tedesca, o delle corone di sonetti. Non credo che questa debba necessariamente essere una causa di allarme, se non forse per certi romanzieri, e un modo per affrontare tale sensazione potrebbe essere scrivere su un romanzo. Che il romanzo, dal punto di vista storico, muoia o continui a esistere come una delle principali forme d'arte a me pare proprio irrilevante; se un numero sufficiente di scrittori e di critici prova delle *sensazioni* apocalittiche [*feel apocalyptic*] a riguardo, queste loro sensazioni diventano già di per sé un fatto culturale di rilievo, come la *sensazione* che la civiltà occidentale, o il mondo intero, finirà tra non molto.⁵⁹

Potremo anche essere alla fine, in altre parole, ma non c'è ragione di allarmarsi: andremo avanti parlando proprio della fine, con l'ironia del caso.⁶⁰

Il passo barthiano esemplifica l'idea di Bouveresse, come dicevo, e inoltre ne suggerisce una possibile trasformazione e specificazione: gli scrittori postmoderni non prendono troppo sul serio gli altrui sentimenti apocalittici non perché siano ottimisti rispetto al corso della società, o dei media, o della tecnologia, ma perché confidano nelle proprie armi. Non sembra improprio nominare Roland Barthes, al cui verbale di morte dell'autore si richiama lo stesso Barth nel suo manifesto e che in *Dall'opera al testo* (1971) scrive di originalità e intertestualità in termini assai vicini a quelli del romanziere americano:⁶¹ chi più di lui, nei

⁵⁷ Cfr. la prefazione di Cesare Cases a Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1936], trad. di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 1991.

⁵⁸ John Barth, *La letteratura dell'esaurimento*, in Id., *L'algebra e il fuoco. Saggi sulla scrittura*, a cura di Martina Testa, trad. di Damiano Abeni, Roma, minimum fax, 2013, ebook.

⁵⁹ Ivi.

⁶⁰ Proprio nel «senso della fine di questo o di quello» Jameson coglieva il primo carattere degli anni della postmodernità (Jameson, *op. cit.*, p. 19).

⁶¹ Aggiungo questi rilievi che ad alcuni sembreranno scontati perché altri, invece, non saranno ugualmente disposti a riconoscere la prossimità di certi sviluppi della teoria letteraria strutturalista con il postmodernismo. Già Jameson, d'altra parte, aveva definito «fenomeno postmodernista» il discorso teorico del poststrutturalismo (Jameson, *op. cit.*, p. 29), osservando tra l'altro che «ciò che spesso viene chiamato intertestualità non riguarda più la profondità», ma una «superficialità» nella quale forse si può cogliere «il supremo aspetto formale di tutto il postmodernismo» (ivi, pp. 29, 27); e Barthes, già dove comunicava la morte dell'autore, negava che la scrittura avesse un fondo, per cui il suo spazio poteva «essere percorso, non trapassato» (Roland Barthes, *La morte dell'autore* [1968], in Id., *Il brusio della lingua*, trad. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56: 55).

Miti d'oggi (1957), ha esposto il fango dell'ideologia affiorante nei media? Ma Barthes lo affronta con le armi della semiotica trionfante, analogamente a come nella prima parte di *Critica e verità* (1966) l'ideologia del verosimile critico, difesa non solo dagli accademici, ma anche dalla stampa, è fatta a pezzi con una sicurezza della vittoria che nessun romanziere o saggista di oggi sembra avere. Postmodernisti e strutturalisti attraversano la semiosfera confidando nelle proprie armi di ironia, analisi e scrittura tanto quanto Franzen e altri guardano oggi all'infosfera in preda a un sentimento di catastrofe imminente.

Sospetto che il passaggio da *semio-* a *info-*, che è un passaggio da qualcosa di umano – il segno – a qualcos'altro rispetto a cui le macchine possono soppiantarci – l'informazione –, abbia una parte non secondaria in questo cambiamento di umore. In ogni caso, riappaiono la rabbia e l'angoscia di cui dicevo inizialmente e che ora si mostrano legate al sentimento della propria debolezza. «*La cultura non riesce a prendere fiato*», scrive Kraus in un saggio intitolato *Apokalypse (Apocalisse [1908])* – e Franzen non manca di citarlo.⁶² Anni dopo *Perché scrivere romanzi*, i suoi saggi continuano a parlare di angoscia e di rabbia: in *I Just Called to Say I Love You*, per lo svuotamento del linguaggio e delle relazioni provocato dall'uso dei telefoni cellulari;⁶³ in *Il dolore non vi ucciderà*, per tutte le «cose sbagliate», e cioè per la distruzione dell'ambiente, il tecnconsumismo capitalista e la politica estera americana;⁶⁴ in *Salva quello che ami*, per la mancanza di una reazione sociale efficace al cambiamento climatico, che viene discussa, sulla scorta di *Reason in a Dark Time* di Dale Jamieson, come un fallimento dell'intelligenza umana e dell'ideale di razionalità dell'Illuminismo, la cui «grande speranza [...], con il problema del cambiamento climatico, è naufragata del tutto».⁶⁵ E ripetutamente si affaccia l'idea della fine, che sempre più spesso assume l'aspetto del disastro ambientale, come mostravano gli ultimi passi citati e come dichiara il titolo dell'ultima raccolta: *The End of the End of the Earth*.⁶⁶

Proprio questo titolo, però, sembra suggerire la necessità di un chiarimento, poiché in esso non si allude direttamente alla fine del mondo, o del pianeta, ma alla fine di questa fine. Nel saggio del 1996 dal quale abbiamo preso le mosse, inoltre, Franzen sosteneva di essersi liberato dalla propria «angoscia apocalittica»: che cosa dobbiamo fare di questa rivendicazione, se rabbia e angoscia durano ancora a vent'anni di distanza?

⁶² Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 96, n. 2. Secondo Edward Timms, proprio con *Apocalisse* e altri saggi del biennio 1908-1909 Kraus assume il proprio «ruolo apocalittico» (Edward Timms, *La Vienna di Karl Kraus [1986]*, trad. di Giovanni Arganese e Marco Cupellaro, Bologna, il Mulino, 1989, p. 299).

⁶³ Jonathan Franzen, *I Just Called to Say I Love You [2008]*, in Id., *Più lontano ancora*, cit., pp. 131-148

⁶⁴ Jonathan Franzen, *Il dolore non vi ucciderà [2011]*, in Id., *Più lontano ancora*, cit., pp. 3-13: 11.

⁶⁵ Jonathan Franzen, *Salva quello che ami*, in Jonathan Franzen, *La fine della fine della terra [2018]*, trad. di Silvia Pareschi, Torino, Einaudi, 2019, pp. 41-65: 50.

⁶⁶ In un articolo apparso sul «New Yorker» l'8 settembre 2019, riflettendo sulle possibilità che ancora abbiamo di scongiurare il disastro ambientale, Franzen scrive: «Call me a pessimist or call me a humanist, but I don't see human nature changing anytime soon» (Jonathan Franzen, *What if We Stopped Pretending?*, «The New Yorker», 8 settembre 2019; «Chiamatemi pessimista o chiamatemi umanista, ma non penso che la natura umana cambierà presto in modo sostanziale»); Jonathan Franzen, *Smettiamo di fingere*, trad. di Silvia Pareschi, «Internazionale», n. 1329, 18/24 ottobre 2019, pp. 46-50: 49). E Sarah Jones, sul «New York Magazine» (10 settembre), gli risponde che «la salvezza sarà possibile solo se crediamo nella nostra capacità di progresso. Il pessimismo è la reazione che non possiamo permetterci» (Sarah Jones, *La speranza è preziosa*, trad. di Bruna Tortorella, «Internazionale», n. 1329, 18/24 ottobre 2019, pp. 50-51: 51).

4. Una comunità letteraria

Torniamo a *Perché scrivere romanzi*: dopo avere dispiegato i propri argomenti sulle derive tecno-mediatiche e sull'obsolescenza dell'arte seria, Franzen arriva a riconoscersi affetto da «realismo depressivo»,⁶⁷ ossia da una combinazione di depressione ansiosa e certezza di avere ragione (è il resto del mondo che sbaglia) che spesso si accompagna all'evocazione di un'età dell'oro ormai trascorsa: quando il romanzo (realista) decideva del corso della società, per esempio, o quando gli americani, immuni dall'influsso nefasto dei media, dedicavano ogni ora libera alla letteratura. Poiché la cultura umanistica, dalla rivoluzione industriale in avanti, si è trovata spesso a indulgere in simili illusioni retrospettive, tipicamente a scopo di «immunizzazione» dal presente,⁶⁸ è confortante che Franzen ammetta infine che si tratti di una forma di autoinganno: indubbiamente la televisione e i social media hanno sottratto tempo alla letteratura («Chi ha tempo di leggere letteratura – scriverà ancora nel *Progetto Kraus* – quando ci sono tanti blog su cui tenersi aggiornati, tante dispute culinarie da seguire su Twitter?»),⁶⁹ ma forse non dovremmo oscurare tutto in un racconto di caduta, apocalissi e un giorno – chissà? – resurrezione. Franzen, quanto meno, racconta di essere guarito dal realismo depressivo e di averne rifiutato le illusioni, o le psicosi, anche a seguito dell'incontro con le ricerche della sociologa Shirley Brice Heath sul pubblico della narrativa letteraria in America, che lo aiutano a vedere nuovamente intorno a sé una vasta comunità di persone che leggono proprio per riflettere su se stesse, o per confrontarsi con quei dilemmi dell'esistenza dai quali sembrava che tutti volessero fuggire – Franzen parla di «realismo tragico», espressione che di nuovo rimanda alla tradizione del realismo ottocentesco, o almeno alla caratterizzazione che ne offriva Auerbach –, e per «cercare dentro di sé, tramite la carta stampata, una via d'uscita dall'isolamento».⁷⁰ La solitudine è superata e la letteratura ritrova una funzione e una legittimazione: «Aspettarsi che un romanzo regga tutto il peso della nostra società disturbata – che ci aiuti a risolvere i nostri problemi contemporanei – mi sembra una peculiare illusione americana. Scrivere frasi talmente autentiche che si possa trovarvi rifugio: Non è abbastanza? Non è già tanto?».⁷¹

Proprio queste riflessioni, tuttavia, ci costringono a problematizzare la posizione di Franzen: se continuiamo a parlare di «società disturbata» e di «frasi autentiche» in cui «trovare rifugio», è davvero cambiato qualcosa rispetto alla visione del realismo depressivo? Certamente, resta l'idea di un discorso sociale inautentico e appunto disturbato – o disturbante, patogeno – rispetto al quale la letteratura costituirebbe una possibilità di salvezza spirituale. Nell'introduzione a *Runaway* di Alice Munro, Franzen sarà ancora più esplicito: «Una narrativa migliore può forse salvare il mondo? C'è sempre una piccola speranza (a

⁶⁷ Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 72.

⁶⁸ L'espressione, di Roberto Esposito, è ripresa e applicata alla cultura della modernità da Francesco Erspamer, di cui cfr. *Paura di cambiare. Crisi e critica del concetto di cultura*, Roma, Donzelli, 2010, p. 4. Similmente Romano Luperini, citando Montale (*Fine dell'infanzia*) e prima Sbarbaro, Gozzano e Pirandello, scrive che «[è] la coscienza del moderno a far rinascere la vecchia leggenda di un'epoca felice ormai trascorsa, quella dell'infanzia, insieme, del soggetto e del mondo. Il pre-moderno diventa mito» (Romano Luperini, *L'autocoscienza del moderno* [2000], in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 7-21: 10).

⁶⁹ Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 25.

⁷⁰ Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 88.

⁷¹ Ivi, p. 84; «Expecting a novel to bear the weight of our whole disturbed society—to help solve our contemporary problems—seems to me a peculiarly American delusion. To write sentences of such authenticity that refuge can be taken in them: Isn't this enough? Isn't it a lot?» (Franzen, *Why Bother*, cit., p. 84).

volte succedono cose inaspettate), ma la risposta è quasi sicuramente no. C'è una discreta possibilità, però, che possa salvarvi l'anima.⁷² Qualcosa, d'altra parte, è cambiato: le aspettative relative alla letteratura, dalla quale Franzen non si attende più un'azione diretta sul dibattito pubblico e sulla società, per prevenire il disastro ambientale (la «fine della terra») o la prossima guerra in Medio Oriente, ma un'azione sui lettori, o sulle loro coscienze, per prevenire la fine di una cultura, o di una forma di umanità (quella che, tra l'altro, si oppone alla «fine della fine della terra» tenendo viva la consapevolezza della sua possibilità). E questo cambiamento, unito al riconoscimento sopraggiunto di una comunità di lettori che leggono e riflettono, scongiura i precedenti timori di un'«obsolescenza dell'arte seria», o di una fuga sociale dal confronto con l'esistenza. Se poi la rabbia e l'angoscia del 1996 durano ancora nei saggi di vent'anni dopo, sarà perché le questioni ambientali e politiche non si risolvono con quelle letterarie. Per questo, mentre all'«anima» si offrono romanzi, si scriveranno altri saggi arrabbiati e angosciati su tutte le «cose sbagliate».

Il discorso non è privo di coerenza, ma suscita un interrogativo: parlare di salvezza dell'anima e di frasi autentiche in cui rifugiarsi, abbandonando l'illusione di una narrativa che risolva i problemi del nostro tempo, non equivale a retrocedere a un'idea vecchia quanto il Romanticismo e compensare la ritirata dalla storia con la promessa di un'utopia morale? Già Kraus, nel demandare il proprio successo alla posterità, cadeva forse in questa accettazione della sconfitta nel presente per un ripiegamento nell'interiorità e una vittoria in un futuro che forse non sarebbe mai venuto. Quanti autori moderni hanno ripetuto questo gesto? È lucidità o semplice resa?

Non mi impegnerò sulla questione dei tempi, della vita individuale e della storia, ma aggiungerò qualche parola sulla salvezza di cui scrive Franzen, osservando che essa è individuale, in quanto interessa ogni lettore nella sua interiorità, ma perviene poi a un orizzonte sociale, in quanto implica il costituirsi di una comunità di cultura:

Che ne siano consapevoli o meno, gli scrittori stanno preservando una tradizione di linguaggio preciso ed espressivo; un'abitudine a guardare oltre la superficie delle cose; forse una comprensione dell'esperienza privata e del contesto pubblico come elementi distinti ma compenetrati; forse mistero, forse usanze. Ma soprattutto stanno preservando una comunità di lettori e scrittori, i cui membri si riconoscono fra loro perché ritengono che non esista niente di facile.⁷³

In questo senso, la letteratura è anche «[u]na via d'uscita dalla solitudine»,⁷⁴ secondo la formula che Franzen ricorda di avere condiviso, di nuovo, con Wallace, per il quale solitudine e solipsismo erano temi fondamentali – si pensi a *Infinite Jest*, *Oblivion* (il racconto [2004]), *Good Old Neon...* – e di cui possiamo citare nuovamente un passo dell'intervista con McCaffery del 1993: «Nel mondo reale tutti soffriamo da soli; la vera empatia è impossibile. Ma se un'opera letteraria ci permette, grazie all'immaginazione, di identificarci con il dolore dei personaggi, allora forse ci verrà più facile pensare che altri possano identificarsi con il nostro».⁷⁵

Torniamo così al confronto con la narrativa postmoderna: per Wallace, perché l'ironia postmoderna, con la dipendenza dall'intrattenimento che essa favorisce, rinchiude le

⁷² Jonathan Franzen, *Chi ti dice che non sia tu il maligno?*, in Id., *Più lontano ancora*, cit., pp. 263-275: 274.

⁷³ Franzen, *Perché scrivere romanzi*, cit., p. 90.

⁷⁴ Jonathan Franzen, *David Foster Wallace*, in Id., *Più lontano ancora*, cit., pp. 149-155: 149.

⁷⁵ McCaffery, *op. cit.*, p. 54.

persone ciascuna nella propria solitudine; per Franzen, perché cercare una relazione con i lettori, scrivendo per la comunità letteraria, significa scegliere il «Contract model» – nei termini di *Mr. Difficult* – contro lo «Status model» dei narratori postmoderni. Il *Contract model* concepisce infatti la narrativa come una forma di connessione tra scrittori e lettori, contro la «solitudine esistenziale»⁷⁶ di ciascuno, e come un'esperienza di piacere, laddove lo *Status model* insiste sulla levatura artistica dell'opera letteraria, sulla statura intellettuale dello scrittore e sull'irrelevanza del giudizio del lettore comune. Franzen confessa la propria attrazione per lo *Status model*, ma in profondità si dice per il *Contract*, a condizione che il modello non sia distorto in un'interpretazione «di mercato»⁷⁷ che riduca il lettore a consumatore e la letteratura a prodotto soggetto al suo volubile 'mi piace'. La lettura, precisa Franzen, richiede responsabilità e disposizione a confrontarsi con l'eventuale difficoltà dell'opera: «talvolta il Contratto impone di lavorare. So che I piaceri di un libro non sono sempre facili. Mi aspetto di lavorare; *voglio lavorare*». ⁷⁸ Analogamente Wallace ritiene che il lettore debba mettere nella lettura la sua parte di «lavoro linguistico»,⁷⁹ invece di adagiarsi nella passività caratteristica della fruizione dei prodotti di intrattenimento e quindi nella stasi e nella disperazione che ne derivano, e che questa aspettativa dello scrittore abbia «a che fare con l'amore». ⁸⁰ In un passo particolarmente circonvoluto di *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, anzi, Wallace arriva ad affermare che la letteratura a venire richiederà «un architetto capace di odiare abbastanza da appassionarsi abbastanza da amare abbastanza per commettere quel tipo particolare di crudeltà che solo un vero innamorato sa infliggere». ⁸¹ E Franzen, nelle sue *Dieci regole per scrivere narrativa*, gli fa eco affermando che «[b]isogna amare per poter essere implacabili» e che «[i]l lettore è un amico, non un avversario, non uno spettatore». ⁸²

Scrivere per i lettori, dunque, significa contare sulla loro intelligenza e richiedere il loro impegno. ⁸³ Ciò che resta escluso è l'arduità formale fine a se stessa, la difficoltà che derivi da un'esibizione narcisistica del proprio virtuosismo, da parte dell'autore, invece che da una necessità artistica. Nuovamente Franzen e Wallace sono uniti in questa avversione per il virtuosismo come mero esibizionismo: Wallace lo incarna in un personaggio di *Westward*, D.L., che sarebbe il *villain* della storia, se non fosse una vittima ella stessa, mentre Franzen lo censura in *Mr. Difficult* attraverso una condanna dell'opera di Gaddis, a eccezione di *The Recognitions*, e di tutta quella narrativa, soprattutto postmoderna, in cui «la

⁷⁶ «[E]xistential loneliness» (Franzen, *Mr. Difficult*, cit., p. 240).

⁷⁷ «[F]ree-market extreme» (ivi, p. 241).

⁷⁸ «[T]he Contract sometimes calls for work. I know the pleasures of a book aren't always easy. I expect to work; I *want* to work» (ivi, p. 268).

⁷⁹ McCaffery, *op. cit.*, p. 75.

⁸⁰ Ivi, p. 103.

⁸¹ David Foster Wallace, *Verso Occidente l'impero dirige il suo corso*, trad. di Martina Testa, Roma, minimum fax, p. 160; «an architect who could hate enough to feel enough to love enough to perpetrate the kind of special cruelty only real lovers can inflict» (David Foster Wallace, *Westward the Course of Empire Takes Its Way*, in Id., *Girl with Curious Hair*, Londra, Abacus-Little, Brown, pp. 231-373: 332).

⁸² Jonathan Franzen, *Dieci regole per scrivere narrativa*, in Id., *La fine della fine della terra*, cit., p. 117: 117.

⁸³ Il lettore colto europeo, di fronte a questa conclusione, si chiederà se non abbiamo letto tutti Sartre, ma forse dobbiamo tenere presente che Franzen, come Wallace, scrive innanzitutto per un pubblico americano che non frequenta abitualmente la tradizione letteraria europea ed è così immerso nel consumo, agli occhi di entrambi, da motivare questo richiamo all'impossibilità di una fruizione passiva della letteratura.

difficoltà della scrittura può servire da cortina di fumo per un autore che non abbia niente di interessante, profondo o divertente da dire». ⁸⁴

Questa condanna, da un punto di vista storico-letterario, lascia perplessi. Davvero la difficoltà fine a se stessa deve essere imputata innanzitutto alla narrativa postmoderna? Altri resoconti attribuiscono a questa narrativa, al contrario, un ritorno alla leggibilità perduta con il modernismo, mentre Jameson rilevava nell'architettura postmoderna «la cancellazione del confine (essenzialmente proprio del modernismo avanzato) tra la cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale» e un rifiuto del «gesto imperioso del Maestro carismatico» «del movimento moderno» ⁸⁵ (Franzen, invece, sembra convinto dell'importanza di quel confine: quanto meno, rifiuta di partecipare allo show di Oprah Winfrey, nel 2001, perché ritiene che *The Corrections* diversamente dai romanzi abitualmente proposti in quel contesto, presenti tratti di *high art*). ⁸⁶ E infine John Barth, nel saggio-manifesto che ricordavamo, non predicava un virtuosismo fine a se stesso, ma un virtuosismo appassionato, e giudicava che una tecnica aggiornata agli ultimi ritrovati dell'arte fosse condizione necessaria (lo diceva in disaccordo con Saul Bellow) ma non sufficiente di valore. Wallace non lo aveva dimenticato e infatti la censura del virtuosismo esibizionistico di D.L., in *Westward*, è affidata a Ambrose, il maestro di scrittura creativa nel quale si presenta, in *figura ficta*, proprio Barth.

La maggiore propensione di Wallace all'arduità formale, d'altra parte, è nota. Quanto a Franzen, mi sembra che il suo resoconto storico-letterario sia problematico e insieme significativo del suo posizionamento rispetto alla tradizione letteraria recente e remota. Soprattutto, però, mi sembra che le sue riflessioni sulla difficoltà della scrittura insistano con costanza, nonostante i problemi indicati, su tre tesi rilevanti per la domanda posta sopra, e sulla quale vorrei chiudere, in relazione alla salvezza offerta dalla letteratura: che la letteratura sia una comunità di autori e lettori, oltre che una tradizione di opere; che autori e lettori abbiano responsabilità reciproche; e che una responsabilità degli autori, in particolare, sia quella di porsi il problema dell'accessibilità del proprio lavoro per i lettori. Comunità, responsabilità e accesso: qui non siamo più nell'interiorità dell'«anima», ma su un terreno politico e in una prospettiva democratica. E infatti, come osserva ancora Franzen, offrendo una conferma *e contrario*, molti cybervisionari e apologeti della cultura mediatica accusano la letteratura, per la sua difficoltà (*variabile* difficoltà, dovremmo dire, ma rispetto al mondo digitale e dell'intrattenimento...), di elitismo antidemocratico. Ma questa, ovviamente, non è che una mossa retorica contro chi resiste all'omologazione, perché la composizione sociale del pubblico della letteratura è alquanto eterogenea e soprattutto, come nota Franzen nel *Lettore in esilio*, perché l'élite letteraria, se così vogliamo chiamarla, è aperta e «autoselettiva. Chiunque sappia leggere è libero di farne parte». ⁸⁷ La comunità letteraria è potenzialmente una repubblica aperta a tutti. L'accesso non sarà sempre facile e la partecipazione comporterà delle responsabilità, ma converrà anche ricordare che la scuola e l'università hanno un ruolo cruciale nell'estendere la cittadinanza. Potrebbe essere ancora il progetto incompiuto della modernità, o una di quelle cose serie da ricominciare a dire anche se ci sentiamo ridicoli.

⁸⁴ «[L]iterary difficulty can operate as a smoke screen for an author who has nothing interesting, wise, or entertaining to say» (Franzen, *Mr. Difficult*, cit., p. 267).

⁸⁵ Jameson, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁶ Cfr. Emily Eakin, *Into the dazzling light*, «The Observer», 11 novembre 2001.

⁸⁷ Franzen, *Il lettore in esilio*, cit., p. 177.