

FRANZEN E LO SPETTRO DELL'IMPURITÀ NELLA SOCIETÀ  
CONTEMPORANEA.  
UNA LETTURA DI *PURITY* ATTRAVERSO GRAMSCI, SHAKESPEARE,  
MARY DOUGLAS.

DOI: 10.7413/18281567082

**di Luca Peloso**

Università degli Studi dell'Insubria, Varese – Como

**Jonathan Franzen and the Nightmare of Pollution in Contemporary Society.  
Reading *Purity* through Gramsci, Shakespeare, Mary Douglas**

*Abstract*

Jonathan Franzen is one of the greatest living writers. I propose to read his most recent book, the novel *Purity*, in two ways: 1) as a tale about the clash between old and new generation, by using Shakespeare's *Hamlet* and Gramsci's *Lettere dal carcere* in order to point out the challenges posed by novel; 2) as a dialogue with/an answer to *Purity and danger* by anthropologist Mary Douglas, since Franzen studies the couple purity-impurity as a system – or an Ideology – through which Western Contemporary Society protects and defines itself. With this analysis I also intend to show some points of intersection between Philosophy and Literature.

**Keywords:** Franzen, Douglas, Purity, Society, Literature.

“Si affaccia all'età adulta una generazione scettica, priva non di ideali ma di certezze....”

*Primo Levi, I sommersi e i salvati*

“Le persone che le avevano lasciato in eredità un mondo rovinato stavano litigando furiosamente.”

*Jonathan Franzen, Purity*

Per A. C., *Of all the Souls that stand create –  
I have elected – One –  
(Emily Dickinson)*

### Jonathan Franzen tra letteratura e filosofia

Perché un saggio su Jonathan Franzen? A molti risulterà discutibile l'idea che questo chiacchierato scrittore abbia qualcosa da dire sulla società contemporanea. Ma per l'appunto, Franzen è un autore più chiacchierato che studiato, e la diffidenza nei suoi confronti – piuttosto diffusa – deriva da pregiudizi che vanno sradicati. Questo non significa che vadano ingigantite le sue qualità. Il lettore di romanzi sa, ad esempio, che la prosa di Franzen non dispone del virtuosismo umoristico e cerebrale di un David Foster Wallace, né del superbo massimalismo epico di un William T. Vollmann. Inoltre, se escludiamo alcune pagine intense e qualche momento di vera grazia (in *Come stare soli* e *Più lontano ancora*), Franzen è un saggista come minimo discontinuo, perlopiù incapace di profondità<sup>1</sup>. Ciononostante ha dimostrato, negli anni, di essere un grande narratore, oltre che un polemista dotato di mordente<sup>2</sup>, guadagnandosi – assieme ai già citati Wallace e Vollmann – un posto di tutto rispetto nella letteratura americana degli ultimi trent'anni. Si tratta semplicemente di riconoscere che il suo punto di forza non è lo stile.

Il presente saggio intende fornire un contributo allo studio della rilevanza di Franzen come romanziere nella (e della) contemporaneità, a partire da un approccio prevalentemente filosofico e socio-antropologico alla sua opera. Ci concentreremo su *Purity*, il suo ultimo romanzo, uscito negli Stati Uniti nel 2015 e pubblicato in Italia da Einaudi nel marzo di quest'anno. Un libro ricco, appassionante, di grande complessità, sul quale mancano, al momento, studi di una certa ampiezza. Ma prima di dare il via all'analisi sono necessarie alcune considerazioni.

---

<sup>1</sup> Ci riferiamo in particolare a *Zona disagio*, raccolta di saggi la maggior parte dei quali di rara, sconcertante vacuità (si vedano soprattutto le considerazioni su sofferenza e arte e il resoconto del rapporto dell'autore con la letteratura tedesca). Ma il 'vero' Franzen non è quello di *Zona disagio*: che perciò finisce per essere la conferma del luogo comune secondo il quale anche gli ottimi scrittori possono scrivere pessimi libri (foss'anche uno solo, come in questo caso). D'altro canto, è uno dei suoi più attenti studiosi ad affermare che “Franzen's fiction works on much more complex ground than the rhetorical flourishes of his nonfiction suggests” (S. J. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, Continuum, New York, 2008, p. 51).

<sup>2</sup> Cfr. J. Franzen, *Il progetto Kraus*, Einaudi, Torino, 2014. Il lettore franzeniano troverà dei passi dedicati all'antitesi purezza vs sporcizia, cuore problematico di *Purity*, anche in questo libro; ad esempio in uno dei rari attacchi frontali di Franzen al suo beniamino di un tempo (cfr. Ivi, p. 71).

Per quanto sia ormai famoso e stimato nel mondo, in Italia Franzen non è ancora un autore di culto: ha un seguito di lettori affezionati, ma non il grande pubblico che meriterebbe. Prova ne sia il fatto che, dall'8 marzo (data dell'uscita di *Purity*), le vendite non lo hanno mai visto in vetta alle classifiche: siamo insomma lontani dai grandi *exploits* degli autori statunitensi di qualche decennio più anziani di lui<sup>3</sup>. Prova ne sia, ancora, il giudizio del decano dei recensori italiani, Goffredo Fofi, che ha etichettato *Purity* come “una costruzione imponente ma frigida e di testa”<sup>4</sup>, a testimoniare che spesso sono proprio i critici di professione i meno indicati a cogliere l'importanza degli scritti che segnano il passaggio di un'epoca (non solo in Italia, se è vero che Harold Bloom, nel suo ultimo poderoso studio sul sublime americano, accusa sbrigativamente Franzen e Wallace di non aver realizzato opere all'altezza delle loro ambizioni<sup>5</sup>). Infine, la sequela di voci levatesi – dai blog o dalle pagine dei giornali – per polemizzare con la mancanza di originalità, o la presunta pedanteria, insita nella critica della contemporaneità cui si dà voce nel romanzo: come se il valore di *Purity* si misurasse su alcune posizioni polemiche in esso contenute (di cui peraltro l'autore non ha mai fatto mistero). Il lettore modello, che è poi l'interlocutore ideale dello scrittore, sa benissimo che certi assunti presenti nell'*ouverture* della parte sesta («L'assassino») non sono per niente 'nuovi', e anzi si limitano a riesumare alcuni fantasmi francofortesi al fine di bersagliare l'odierna tecnocrazia<sup>6</sup>. Ma

---

<sup>3</sup> Uno dei motivi per cui Franzen non è universalmente celebrato, potrebbe risiedere nel fatto che a differenza dei Grandi Vecchi della letteratura americana contemporanea (Roth, McCarthy, Pynchon, De Lillo), ha presumibilmente ancora molti anni da vivere (e da scrivere); inoltre, a differenza di Wallace non è ancora morto, perciò non è possibile farne né un santino né un santone; infine, a differenza di Vollmann, più elitario (oltre che meno tradotto), Franzen è realmente pop: è un caso di successo. Perciò infastidisce gli invidiosi, che non potendo negare il suo talento si affannano di volta in volta a sminuire il valore delle sue opere.

<sup>4</sup> G. Fofi, «Preparativi per la prossima vita», in *Internazionale*, n. 1146, anno 23, 25/31 marzo 2016, p. 80. Fa una certa impressione ritrovare, all'interno dello stesso numero, un inappuntabile articolo di Laurie Penny dal titolo «Una generazione angosciata»: la stessa in cui Franzen dà prova di sapersi immedesimare (cfr. L. Penny, «Una generazione angosciata», in *Ibidem*).

<sup>5</sup> Cfr. H. Bloom, *Il canone americano. Lo spirito creativo e la grande letteratura*, Rizzoli, Milano, 2016, p. 144.

<sup>6</sup> “Prima di smettere di rilasciare interviste – ci viene detto in relazione ai propositi di Andreas Wolf – l'autunno precedente, aveva cominciato a usare la parola *totalitario*. Gli intervistatori più giovani, per i quali la parola significava sorveglianza assoluta, controllo mentale assoluto, eserciti grigi in parata con missili a medio raggio, avevano pensato che stesse dicendo qualcosa di ingiusto su internet. Ciò che aveva in mente, in realtà, era solo un sistema da cui era impossibile uscire. La vecchia Repubblica si era senz'altro distinta per sorveglianza e parate, ma l'essenza del suo totalitarismo era più quotidiana e sottile. Potevi collaborare con il sistema oppure osteggiarlo, ma l'unica cosa che non potevi fare, che tu avessi una vita sicura e gradevole o che ti trovassi in prigione, era rimanergli estraneo.” (J. Franzen, *Purity*, Einaudi, Torino, 2016, traduzione di Silvia Pareschi, pp. 505-506). Un chiaro rinvio a *L'uomo a una dimensione*, dove è scritto fra l'altro che “in questa società l'apparato produttivo tende a diventare totalitario nella misura in cui

cosa c'è di tanto scandaloso, posto che è lo stesso Franzen a riconoscere che Marcuse, Horkheimer e Adorno sono stati importanti per la sua formazione?<sup>7</sup> Un romanzo non va misurato secondo i parametri dell'originalità filosofica, non più di quanto un saggio debba essere valutato esclusivamente sul piano della scrittura o dello stile. I due ambiti, che riflettono il rapporto più generale tra filosofia e letteratura, certo interagiscono ma non vanno confusi in sede critica, essendo tale rapporto problematico, tendenzialmente antagonista<sup>8</sup>. È quantomeno sospetto il giudizio su un'opera di carattere estetico a partire dalla concezione del mondo che esprime: anche se è un passo falso in cui le più grandi personalità della cultura sono spesso incorse<sup>9</sup>. Il valore di un'opera estetica trascende i contenuti ideologici, politici, antropologici da cui muove: la buona narrativa è innanzitutto un rapporto tra forme e contenuti, non una galleria in cui i secondi sono esposti indipendentemente dalla prima<sup>10</sup>. La critica della contemporaneità che Franzen dispiega nei suoi romanzi, specie in *Purity*, non sta sullo stesso piano delle opinioni formulate nei suoi saggi sparsi, e compendiate ne *Il progetto Kraus*. Se questa critica suscita un certo interesse è proprio nella misura in cui le idee diventano nei romanzi qualcos'altro che pure opinioni, in quanto ricevono una 'sistemazione' artistica: fermo restando che 'letterarietà' e pensiero non vanno confusi. Come dice bene Calvino, “solo quando lo scrittore scrive *prima* del filosofo che lo interpreta, il rigore letterario servirà di modello al rigore filosofico: anche se scrittore e filosofo convivono nella stessa persona”<sup>11</sup>. Calvino cita, a sostegno della sua tesi, scrittori-pensatori come Dostoevskij, Kafka, Camus e Genet. Chiaramente non intendiamo sostenere che nel romanzo di Franzen alligni un

---

determina non soltanto le occupazioni, le abilità e gli atteggiamenti socialmente richiesti, ma anche i bisogni e le aspirazioni individuali.” (H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 9).

<sup>7</sup> Cfr. J. Franzen, *Più lontano ancora*, Einaudi, Torino, 2014, p. 122.

<sup>8</sup> Cfr. I. Calvino, «Filosofia e letteratura», in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 2011, pp. 184-192. Si potrebbe obiettare che Franzen sembra mirare proprio a quel 'romanzo filosofico' il cui capostipite è *Robinson Crusoe*, un testo molto amato dallo scrittore (cfr. J. Franzen, *Più lontano ancora*, cit., pp. 17-52). Ma questo è già un passo successivo rispetto alle critiche sopra menzionate.

<sup>9</sup> Si veda il pregiudizio ideologico di un grande critico *sui generis* come Pasolini, in merito a un grande scrittore – altrettanto *sui generis* – come Céline (P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, 1931-3).

<sup>10</sup> “Per me l'espressione letteraria (linguistica) è un rapporto di forma e contenuto” (A. Gramsci, *Vita attraverso le lettere*, Einaudi, Torino, 1994, p. 249). Sul rapporto determinato tra forma e contenuto insiste anche Karl Kraus: “ci sono due specie di scrittori. Quelli che lo sono, e quelli che non lo sono. Nei primi forma e contenuto stanno insieme come anima e corpo, negli altri forma e contenuto vanno insieme come corpo e vestito” (K. Kraus, *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano, 2009, p. 131).

<sup>11</sup> I. Calvino, «Filosofia e letteratura», cit., p. 186.

pensiero degno di quei nomi. Eppure la lettura di *Purity* si rivela feconda non solo sul piano letterario: nella misura in cui l'autore tiene a freno la tentazione del monologo<sup>12</sup> e squaderna il carattere prevalentemente dialogico della sua costruzione, anziché sovrapporre il suo sguardo d'autore, giudicante, sulle ombre dei personaggi, come avveniva invece nei suoi primi lavori<sup>13</sup>, in *Purity* è la realtà che parla per così dire da se stessa.

Riteniamo per ciò stesso che *Purity* rappresenti il terreno ideale per riviste come la nostra, che si pone come obiettivo quello di “analizzare i luoghi di intersezione dove i concetti si fanno immagini, simboli, miti e viceversa”. Vi è infatti una continua osmosi, nel romanzo, tra universo dei concetti e universo del racconto, piano del pensiero e piano dell'immagine, dimensione razionale e dimensione simbolica. Nostro scopo è addentrarci in questo spazio d'intersezione. Per farlo abbiamo scelto tre piste interpretative: innanzitutto quella shakespeariana, perché in *Purity*, per la prima volta sistematicamente, Franzen fa i conti con il Bardo e lo fa in grande stile<sup>14</sup>, riscrivendo *Amleto* attraverso il personaggio di Andreas Wolf, oltre che disseminando tracce ed echi amletici in tutto il libro: anche se per la verità non si limita ad *Amleto*, dato che i riferimenti – diretti o indiretti – a Shakespeare spaziano da *Re Lear* a *Macbeth*, da *Le allegre comari di Windsor* a *Coriolano*. La seconda pista s'impenna invece sul ruolo di un pensatore politico citato da Franzen, Antonio Gramsci, la cui filosofia del potere facilita la comprensione del testo e ne chiarisce, come vedremo,

---

<sup>12</sup> Le prime pagine della sesta parte, da cui abbiamo estrapolato la citazione alla nota n. 5, sono un esempio dell'effettiva presenza di uno sguardo polemico sulla materia trattata, a volte inequivocabilmente altezzoso, ad esempio in passi come questo: “Ma in realtà le persone intelligenti erano molto più terrorizzate dal Nuovo Regime che dalle entità che il regime aveva convinto le persone meno intelligenti a temere, come l'Nsa e la Cia” (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 509).

<sup>13</sup> “In *The Twenty-Seventh City and Strong Motion*, rage is, so to speak, narratively espoused. [...]. Rage guides Franzen's choices of what is observed and how it is observed. [...] Beginning with *The Corrections*, though, Franzen starts resisting the temptation to preemptively judge his fictional scene” (P. Weinstein, *Jonathan Franzen The Comedy of Rage*, Bloomsbury, New York, 2015, pp. 223-4). Osservazione che vale per Franzen, e che perciò non va intesa in senso normativo generale. Non solo i classici citati da Calvino, ma anche alcuni contemporanei rendono meglio la complessità del reale attraverso il monologo che tramite l'orchestrazione onnisciente e 'impersonale' di un insieme di personaggi (dove peraltro può trovare posto, com'è il caso di Franzen, il 'monologo' diaristico). Ma si tratta per l'appunto di autori dall'indole genuinamente filosofica, come David Foster Wallace: si vedano, tra gli altri, «Caro vecchio neon» (in D. F. Wallace, *Oblio*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 169-215), e «La filosofia e lo specchio della natura» (Ivi, pp. 217-225).

<sup>14</sup> Anche se il lettore franzeniano ricorderà come il precedente romanzo dello scrittore, *Libertà*, si aprisse (e si chiudesse) nel segno del *Racconto d'inverno*. Su questo rimando alla nota conclusiva del mio «Realtà e rappresentazione ne *Il racconto d'inverno* di Shakespeare», in *Metabasis*, n. 18, pp. 162-3. In questa chiave shakespeariana *Libertà* è davvero, come *Il racconto d'inverno*, “il matrimonio ripensato come volontà di risposarsi – cioè come rinuncia alla vendetta contro il tempo, in termini nietzscheani, e come felicità della ripetizione o, se vogliamo, come accettazione della quotidianità” (S. Cavell, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Einaudi, Torino, 2004, p. 223).

la prospettiva. La terza consisterà infine in un dialogo fittizio tra *Purity* e il saggio *Purezza e pericolo* dell'antropologa Mary Douglas. Abitare l'intersezione tra *mythos* e *logos* significherà, in quest'ultimo stadio, cercare di evitare l'applicazione meccanica delle categorie di Douglas al testo franzeniano; si tratterà, piuttosto, di far interagire le due forme discorsive, cercando i punti di raccordo, le affinità e le concordanze, ma anche le discrepanze e le discontinuità: in modo da evitare sia il rischio di fare di *Purity* un'illustrazione narrativa di tesi preconcepite, sia di rendere *Purezza e pericolo* il depositario dei contenuti del romanzo. Questo dovrebbe porci nella condizione di riflettere sulle differenti articolazioni di un comune (s)oggetto, la società, trattato dai due autori ciascuno secondo il proprio linguaggio, in un modo che consenta di problematizzare entrambi: di mostrare cioè come *Purity* racconti e talvolta addirittura integri la teoria di Douglas, proprio mentre quest'ultima fornisce alcune chiavi per accostarsi con maggiore consapevolezza a Franzen. In tal senso, il secondo paragrafo, che comprende la pista shakespeariana e quella gramsciana, ed è incentrato in buona sostanza su figure e temi legati all'individuo, dovrebbe prolungarsi e confluire nel terzo, che sviscera gli stessi temi a partire dalla collettività.

La presente indagine mira a saldare i temi cari alla poetica franzeniana con le questioni più urticanti della contemporaneità, cercando di non eludere la questione, cui i migliori scrittori di ogni epoca non possono sfuggire, dell'incontro tra l' 'eternità' come temporalità propria del discorso letterario – che quand'è serio rifugge le mode – e il corpo a corpo con il carattere eternamente cangiante del mondo, cioè l'attualità, i problemi del proprio tempo. In questa chiave *Purity* è sia un libro sulla giovinezza, sia un libro sui giovani, *questi* giovani.

Inutile aggiungere che essa non concerne direttamente lo specifico letterario del testo. Quel che ci interessa è il modo in cui Franzen, forte di una carica demistificatrice ed empatica stupefacenti, riesce a raccontare ciò che gli è estraneo. Perché è vero, nel corso della sua ormai trentennale carriera egli ha sempre raccontato il mondo, le famiglie, le diverse età della vita, i matrimoni: ma sempre avendo se stesso come sistema di riferimento. Con *Purity* racconta per la prima volta una generazione che non è la sua.

## 2. *Purity*, romanzo 'generazionale' dall'anima gramsciana e dalle venature shakespeariane

“Tutte le quistioni dell'anima e dell'immortalità dell'anima e del paradiso e dell'inferno non sono poi in fondo che un modo di vedere questo semplice fatto: che ogni nostra azione si trasmette negli altri

secondo il suo valore, di bene e di male, passa di padre in figlio,  
da una generazione all'altra in movimento perpetuo.”  
(A. Gramsci, *Lettere*)

Quarant'anni fa Pier Paolo Pasolini apriva le *Lettere luterane* con una sezione dedicata ai 'giovani infelici'. Da allora non è cambiato granché: i giovani continuano ad essere infelici. Naturalmente *Purity* non è *solo* un romanzo sul disagio giovanile, e anzi interpretarlo esclusivamente come tale suona quasi offensivo. È sufficiente una prima lettura per rendersi conto che in esso trovano collocazione i grandi temi della migliore letteratura di sempre, quelli del *Faust* di Goethe<sup>15</sup>, dei tragici greci, di Kafka e dei grandi scrittori americani; per giunta non c'è nessuna concessione alle aspettative del lettore né alla sua eventuale pigrizia, in *Purity*. Anche lo stile, così volutamente dimesso rispetto alle prodezze pirotecniche de *Le correzioni* e di *Libertà*, opera una svolta, a riprova che Franzen ha cambiato passo, e non ha più bisogno di dimostrare *ab initio* il valore della sua scrittura: è semmai preoccupato di concentrare efficacemente in uno spazio ristretto un'infinità di elementi<sup>16</sup>. Per cui se lo stordimento iniziale era dato, in passato, dalla pura vertigine della sintassi, ora deriva piuttosto da una specie di sovraffollamento a livello della poetica: *Purity* confessa da subito l'ossessione enciclopedica, il deliberato proposito di candidarsi a *summa* della contemporaneità. Nelle prime trenta pagine trovano posto infatti: il tema della purezza e del suo 'correlato oggettivo', l'impurità, come binomio-cardine intorno al quale gravitano tutte le metafore, le analogie, i simboli, le allegorie, persino i moti psichici dei personaggi; il corpo, la cui realtà s'impone nella commedia umana di Franzen con tanta inesorabile, inerziale prepotenza da evocare lo spettro di Nietzsche, non a caso citato nel prosieguo<sup>17</sup>; la malattia; la follia; la depressione;

---

<sup>15</sup> Il romanzo reca in esergo la celebre sentenza goethiana sull'eterno spirito che vuole il bene ma compie il male. Essa viene così ad essere simultaneamente un rinvio ad *Amleto*, da cui Goethe – e Franzen per mezzo di lui – lo mutua. Claudio, lo zio del principe danese, è infatti il primo personaggio drammatico ad incarnare la figura che “sa cosa è bene, e fa il male” (N. Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano, 2013, p. 163). A sua volta questo 'spirito' è rintracciabile nelle Lettere paoline (“Infatti io non compio il bene che voglio, ma il male che non voglio” Rm 7, 19). Franzen vola alto.

<sup>16</sup> Per convincersene è sufficiente confrontare la sezione d'apertura de *Le correzioni* e la prima frase di *Libertà*, con l'incipit di *Purity*.

<sup>17</sup> È lo stesso Franzen a riconoscere il ruolo di Nietzsche – in particolare della *Nascita della tragedia* – per la sua formazione (cfr. J. Franzen, *Zona disagio*, cit., p. 145). È nota la sentenza nietzscheana per cui “c'è più verità nel tuo corpo che nella tua migliore sapienza”. *Purity* è, tra le altre cose, un romanzo dove il corpo rivendica perentoriamente ragioni che la ragione non conosce.

l'infelicità, di cui Franzen mostra di conoscere sfumature e gradazioni; la morte; il peso del passato; la metamorfosi, biologica e psichica, da intendere anche come maturazione; l'amore, di cui l'intero romanzo sonda le difficoltà, i limiti ma anche le gioie; la libertà agognata e quella reale o possibile; la disuguaglianza, sia economica che di genere<sup>18</sup>, e di conseguenza il potere; il sesso; l'identità (da cui la riscrittura di *Amleto* costituita dalla seconda e sesta parte); la linea d'ombra che separa la giovinezza dall'età adulta; la solitudine, che tanta parte ha nei saggi franzeniani migliori<sup>19</sup>; la fiducia, sia come sottoinsieme problematico dell'amore, sia come atteggiamento nei confronti del mondo e del futuro; i sensi, poiché in *Purity* il senso per eccellenza non è – come nella Bibbia – l'udito (“Ascolta, Israele”) o – come nella grecoità – la vista (il *theorein*), ma l'olfatto, il meno 'culturalizzato' e perciò il più viscerale dei cinque; le minacce storiche che incombono sull'umanità, come l'inquinamento e l'atomica; la fama; i nuovi media; Internet; il problema della scelta e della decisione; il suicidio, sia come prolessi narrativa (cfr. Andreas Wolf alla fine della sesta parte), sia come problema filosofico-esistenziale, sia, infine, come sofferta meditazione dell'autore per l'amico di una vita David Foster Wallace; la necessità dell'accettazione di sé come esseri imperfetti, 'anormali', tema che si ricollega al binomio concettuale con cui abbiamo dato inizio all'elenco, e che conferma come l'apparato circolatorio del senso, in *Purity*, sia perfettamente funzionante ad ogni livello. *Purity* è una miniera, in cui tutti precedenti filoni franzeniani vengono setacciati in un'unica impresa di scavo.

---

<sup>18</sup> È assai probabile che l'inizio contenga un riferimento polemico a *Patrimonio* di Philip Roth, che come *Purity* si apre su una scena dove un genitore lamenta una palpebra cadente; anch'esso, come *Purity*, contiene una variazione sul tema 'diagnosi errata' riguardo un'inesistente paralisi di Bell (cfr. P. Roth, *Patrimonio*, Einaudi, Torino, 2007, p. 3). In tal caso abbiamo sin dall'inizio un'importante presa di posizione: mentre Roth pone al centro della vicenda se stesso e suo padre malato, cioè due orgogliosi e fieri maschi bianchi americani, che la mortalità ridimensiona e infine distrugge, Franzen si immedesima in una giovane donna fragile e insicura, alle prese con una madre diversamente fragile e insicura. Quella di Roth è una parabola sulla virilità menomata, quella di Franzen una ricognizione nelle risorse della femminilità come condizione di svantaggio socio-culturale in un mondo dominato da quegli uomini (bianchi) che Roth non ha mai smesso di celebrare. Siamo insomma, sin dalla prima pagina, rimandati a quei passi del *Progetto Kraus* in cui Franzen racconta il suo conflitto con i padri letterari (Roth e Updike – cfr. J. Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., pp. 83-4 – ma soprattutto Pynchon – cfr. Ivi, p. 122-31 –), gli stessi che Wallace in un saggio definisce i Grandi Narcisisti (purché nel suo caso si espunga Pynchon e subentri Mailer): cfr. D. F. Wallace, «La fine di qualcosa senz'altro, verrebbe da pensare (Su *Verso la fine del tempo*, di John Updike)», in Id, *Considera l'aragosta*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 55-63).

<sup>19</sup> Cfr. «L'alcova imperiale», «Perché scrivere romanzi?», «Il lettore in esilio», «Materiale di recupero» e «Libri a letto» contenuti in *Come stare soli* (J. Franzen, *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, Einaudi, Torino, 2011), così come «L'isola più lontana» e «I just called to say I love you» in *Più lontano ancora* (J. Franzen, *Più lontano ancora*, cit.).



Noi abbiamo scelto quello che a nostro avviso riassume il senso degli sforzi e delle ambizioni di Franzen: il tema del rapporto tra le generazioni, esaminato alla luce del binomio purezza-impurità (problema quest'ultimo che esploreremo nel dettaglio, sul versante antropologico, nel prossimo paragrafo)<sup>20</sup>.

Al fine di ripercorrerlo criticamente, un resoconto della trama del romanzo sarebbe pleonastico; inoltre essa è tanto deliberatamente tortuosa<sup>21</sup> che incorreremmo in lungaggini. Diamo quindi per scontata almeno una lettura integrale del testo, in modo da procedere immediatamente col lavoro di analisi.

Ciò che maggiormente impressiona in *Purity* è la generale latitanza degli adulti. La madre di Purity detta Pip, è una ragazzina mai cresciuta, che ha messo al mondo una figlia per puro desiderio di possesso; il padre di Pip è un debole, cui è mancato il coraggio di far fronte a una relazione con una donna difficile senza abdicare a se stesso; il primo datore di lavoro di Pip, Igor, è un padre di famiglia che non disdegna di flirtare con la sua giovane dipendente come un adolescente in calore; Stephen, l'uomo maturo per cui Pip all'inizio ha una cotta, è cresciuto solo nei bicipiti; Andreas Wolf, il grande tessitore del romanzo, ha delle turbe irrisolte che si trascinano sin dall'infanzia (e che ricalcano lo choc provato da Amleto di fronte alla disinvoltura sessuale di Gertrude); Horst, il molestatore ucciso da Andreas, è una sorta di *alter ego* diabolico di Stephen; Leila e Annagret, quarantenni rampanti, si affannano ad indottrinare le ragazze in cui rivedono se stesse più giovani, o perché sono madri mancate o perché non hanno risolto l'insicurezza che ne mina alla radice

---

<sup>20</sup> Da questo punto di vista siamo tentati di istituire un parallelismo, che qui può avere solo il carattere di spunto, tra *Purity* e la produzione teatrale di Pasolini, che si confronta con molti incubi e fantasmi là presenti (tra i quali un sistema economico rapace, la resistenza/ribellione/passività rispetto ai padri, il dolore della solitudine nella società di massa). Cfr. P. P. Pasolini, *Teatro*, Mondadori, Milano, 2001, con particolare riferimento a *Porcile* e ad *Affabulazione*. È anche interessante rilevare come il 'totalitarismo dei media', su cui Franzen insiste all'inizio della sezione «L'assassino» (cfr. J. Franzen, *Purity*, cit., 505-10), abbia più di un punto di contatto col 'totalitarismo dei consumi' degli ultimi anni della produzione cinematografica e saggistica pasoliniana (*Scritti corsari, Lettere luterane, Salò*). Con la differenza che in Pasolini il corpo della donna è assente (come faceva notare Laura Betti a proposito dell'intervento pasoliniano sull'aborto), mentre in Franzen non solo il corpo femminile, ma *la donna* nella sua interezza – l'essere femminile come sensibilità, prima ancora che figura sociale – è in primo piano.

<sup>21</sup> Per avere un'idea riguardo la complessità dell'ordine temporale nella narrativa di Franzen, rimandiamo al capitolo «A Map of the Territory. American Fiction at the Millennium» e ai paragrafi «Temporal form» e «Narrative strategies (I): Narrative corrections and temporal form» presenti rispettivamente nel quarto e quinto capitolo dello studio di Burn (S. Burn, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, cit., pp. 1-27, 78-82, 101-108). Per quanto riguarda invece la struttura temporale di *Purity*, rinviamo al già citato capitolo «"Hungering for Clean": *Purity*» presente nello studio di Weinstein (cfr. P. Weinstein, op. cit., pp. 203-226).

l'orientamento nel mondo. In una parola, *Purity* è la parabola del fallimento di una generazione. Significa forse che siamo in presenza di un'opera scritta contro qualcuno? Certo no: come scrive Deleuze, i buoni libri non sono mai *contro* qualcosa ma *per* qualcosa<sup>22</sup>; Franzen non si lascia andare a facili accuse. Il suo è, piuttosto, un libro sulla fatica di essere figli *oggi*, e dunque sull'agio di esserlo *ieri*, in tempi di grandi speranze e boom economico. È un libro sul disagio di essere cresciuti in un mondo privo di modelli, sulla frustrazione di non poter contare sul sollievo dato dalla loro sostituzione; sulla rabbia di chi è stato privato del conforto dato dal parricidio. La generazione dei padri, in cui sono coinvolte, pur in misura minore, anche le madri, se ne sta lì, tronfia, sazia di un potere economico schiacciante (“economia, economia”, suggerisce Amleto ad Orazio<sup>23</sup>) ma priva di autorevolezza. Pregna di una vacuità senza pari e senza nome. Venire uccisi per mano dei figli è un'opportunità che bisogna sapersi guadagnare<sup>24</sup>.

Come già nei precedenti lavori di Franzen, anche *Purity* è romanzo di personaggi: e benché, come *Moby Dick*, sia un romanzo di romanzi, dove molte storie si incrociano a partire da una serie di concentriche onde d'urto, i cui epicentri sono altrettanti volti e nomi (Andreas, Leila, Tom, Anabel), per la prima volta nella sua carriera lo scrittore dell'Illinois sceglie d'intitolare un suo romanzo con il nome della protagonista femminile. *Purity*, romanzo che lavora sulla ricorsività<sup>25</sup> e la

---

<sup>22</sup> “Nessun libro *contro* qualcosa ha mai importanza; soli contano i libri «per» qualcosa di nuovo, e che sanno produrlo” (G. Deleuze, *Lo strutturalismo*, SE, Milano, 2004, p. 62).

<sup>23</sup> Atto I, scena seconda, v. 180. Il passo continua: “l'arrosto del funerale è stato servito, freddo, sui tavoli nuziali” (W. Shakespeare, *Amleto*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 33). Il benessere che i trapassati si sono faticosamente conquistato, i padri se lo sono trovato pronto e servito, mentre i figli devono accontentarsi delle briciole. Geniale preveggenza del Bardo; eterna impurità degli eredi.

<sup>24</sup> “Un uomo, per crescere, deve trovare un modo per ammirare suo padre ma anche superarlo. Nel caso di una parentela letteraria, vale a dire metaforica, può anche avere bisogno di respingere una falsa paternità, come fa Kraus in *Heine e le conseguenze*” (J. Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 122). Un venti-trentenne italiano che intenda svolgere un mestiere intellettuale in ambito letterario e/o filosofico si trova oggi nella condizione di Kraus: intorno a lui il nulla. Non gli resta che ammirare e cercare di superare la generazione dei padri dei suoi padri, vale a dire gli intellettuali italiani nati tra la fine degli anni '10 e l'inizio dei '20 (Pasolini, Sciascia, Calvino, Primo Levi, Rigoni Stern, ecc. ecc.). O concepire come padri culturali gli stessi Franzen, Wallace e Vollmann, che effettivamente – sul piano anagrafico – potrebbero essergli tali, ma ai quali è perlopiù indotto ad accostarsi come fratello minore.

<sup>25</sup> “Its nervous, recursive narrative structure challenges a reader's expectations” (P. Weinstein, op. cit., p. 203). Weinstein adotta, per indagare i rapporti familiari, il riferimento sofocleo, leggendo la relazione tra Andreas e la madre Katya in chiave edipica (Ivi, pp. 203, 210). Qui si è preferito seguire la pista shakespeariana, leggendolo fondamentalmente come riscrittura del rapporto tra Amleto e Gertrude.

permutazione<sup>26</sup>, è infatti principalmente la storia di Purity, detta Pip. È il romanzo di Pip come simbolo di una generazione frustrata. Sin dalla prime pagine ciò è evidente, a partire dalla messa in scena di una madre nevrotica che tiranneggia la giovane figlia: il libro si apre infatti con una telefonata di Pip ad Anabel, che le si rivolge con lo stucchevole appellativo “micetta” (*pussycat*), per cui il lettore ha subito la prova che la figlia è agli occhi della madre un animale domestico (lei se ne renderà conto molto tardi). Eppure l'autore previene i nostri sospetti: “la madre di Pip – leggiamo – benchè cronicamente depressa, non era pazza”<sup>27</sup>. *Purity* dunque non concerne la presunta 'follia' della vecchia generazione (essa riguarda semmai l'individuo, come è chiaro dalla 'meteora' Andreas Wolf), bensì la sua cronica inadeguatezza. Franzen ha buon gioco nel mostrare il contrasto fra l'ingiustificabile inettitudine di una madre psicologicamente infantile (che tale rimarrà) e la *giustificabile* immaturità di Pip, una giovane che di essere 'instabile' e spensierata avrebbe tutto il diritto, se non fosse che ci pensa la realtà materiale (il suo debito di centotrentamila dollari) ad ancorarla stabilmente al suolo. Senza contare che gli adulti che la circondano ci vengono dipinti in qualche misura come dei replicanti appena meno inaffidabili di sua madre. È il motivo per cui Franzen insiste sulla quasi atavica mancanza di fiducia di Pip nel suo prossimo. Anabel tiranneggia la figlia perché costitutivamente incapace di avere relazioni con gli altri (“Pip era l'unica persona che superava l'esame, l'unica che lei amava”<sup>28</sup>), e soprattutto non le rivela l'identità del padre, con essa il suo passato. Lo fa, sostiene, per proteggerla, mentre in realtà protegge se stessa

---

<sup>26</sup> Ci limitiamo a segnalare il particolare più vistoso, quel «Moonglow Dairy» che apre la quarta parte (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 271), dove “Dairy” è anagramma di “Diary”, che Tom Aberant scrive dando corpo alla sezione successiva (*ibid.*, pp. 355-502), a sua volta riscrittura speculare e dislocazione simmetrica del diario clinico di Patty, collocato, in *Libertà*, nella prima metà del libro. Il gioco della permutazione potrebbe continuare all'infinito: il diario in *Libertà* è redatto da una donna, in *Purity* da un uomo. Nel primo però manca una totale incondizionata 'osservazione partecipante' rispetto a una protagonista femminile: c'è l'empatia, naturalmente, ma prevale l'osservazione. Con Pip, invece, è come se Franzen arrivasse a un grado di tale partecipazione-identificazione con la protagonista, che non ha nemmeno più bisogno di scrivere in prima persona (femminile): e infatti la sezione più autobiografica è quella del diario di Tom (anche se, tecnicamente, il diario di Patty in *Libertà* è scritto col personaggio che parla di sé in terza persona, e dunque il diario di Tom è in realtà il primo lacerto franzeniano ad essere redatto interamente in prima). Nel suo ultimo libro, l'autore di Chicago spinge quindi il lavoro sul personaggio femminile a un tale grado d'intensità, da indurre il lettore a chiedersi come in futuro potrà abbattere nuove barriere.

<sup>27</sup> J. Franzen, *Purity*, cit., p. 6.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 9.

dall'incombenza di chiudere i conti con il *proprio* passato<sup>29</sup>. Anabel è una madre esemplarmente egoista, come traspare dal dialogo tra lei e Pip in conclusione della prima parte:

– Tu non mi dici *niente*.

– Ti dico tutto.

– Niente di importante.

Sua madre si appoggiò allo schienale e tornò a girarsi verso la finestra vuota. – No, hai ragione, – disse. – Non ti dico tutto. Ho le mie ragioni, ma non ti dico tutto.

– Bene, allora lasciami in pace. Non hai alcun diritto su di me.

– Ho il diritto di amarti più di qualunque cosa al mondo.

– E invece no! – gridò Pip. – Invece no! Invece no! Invece no!<sup>30</sup>

Per soprammercato, Pip convive con un perenne, insostenibile senso di colpa che le impedisce d'intravedere la violenza intrinseca alla sua particolare situazione di figlia e di orfana (di padre, materialmente, anche se non letteralmente; di madre, simbolicamente). Quel che sa di sé e che suo padre non esiste e sua madre è un peso morto. Sulla latitanza delle figure genitoriali per quei giovani alle prese con un mondo che non riconoscono, e soprattutto *in cui non si riconoscono*, Franzen non potrebbe essere più esplicito:

Tutto questo, naturalmente, era diventato fonte di violento imbarazzo quando Pip era entrata nell'adolescenza. Ma ormai era troppo impegnata a odiare e punire sua madre per valutare danni che la sprovvedutezza materna stava infliggendo alle sue prospettive future. Nessuno le aveva detto che, se voleva fare qualcosa di buono nel mondo, forse non era un'ottima idea laurearsi con un debito studentesco di centotrentamila dollari. Nessuno l'aveva avvertita che la cifra a cui prestare attenzione durante il colloquio con Igor, il responsabile della promozione alla Renewable

---

<sup>29</sup> Il tema dell'ossessività con cui la protezione diventa il pretesto invocato da alcuni genitori per giustificare delle mancanze, è anche il tema di un capolavoro del cinema americano degli ultimi vent'anni, *Million Dollar Baby* di Clint Eastwood. E ricordiamo tutti come è finita per Maggie/Swank e Frankie/Eastwood. Non bene.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 83-4.

Solutions, non erano i «trenta o quarantamila dollari» di provvigioni che Pip, a sentir lui, avrebbe guadagnato nel primo anno, bensì lo stipendio base di ventunmila dollari che le veniva offerto; o che un venditore persuasivo come Igor poteva anche essere bravo a vendere lavori di merda a ventunenni ignare.<sup>31</sup>

Pip fa parte della folta schiera di giovani senza prospettive (con tutte le aggravanti socio-economiche che il caso americano presenta rispetto all'Europa). La sua generalizzata sfiducia emerge come una ferita esposta su cui costantemente qualcuno getta del sale, normalmente gli stessi cui Pip lancia richieste d'aiuto rispedito al mittente: Igor, disposto a flirtare con lei per pura estensione del suo potere dalla sfera economica a quella sessuale; la sua coinquilina Annagret (si noti la radice in comune con Anabel, un segnale di pericolo<sup>32</sup>), 'sorella maggiore' con velleità materne<sup>33</sup>. Ciò inevitabilmente si riflette sulla sua vita affettiva<sup>34</sup>. Lo stato del suo rapporto con se stessa (e dunque con l'altro) è mirabilmente sintetizzato nell'episodio del primo incontro con Jason, che alla fine del libro diventerà il suo compagno: una parentesi disastrosa, fatta di incomprensioni e di equivoci, ma anche di slanci arrestati sul nascere: Jason sta per confessarle anch'egli i motivi della sua 'anormalità', ma a questo punto della storia sono tutti e due troppo orgogliosi e maldestri per incontrarsi: l'ultima parte, «Arriva la pioggia»<sup>35</sup>, sarà precisamente una fenomenologia dell'incontro, dove il tennis<sup>36</sup> diventa metafora, facile ma efficace, dell'equilibrio tra due persone

---

<sup>31</sup> J. Franzen, *Purity*, cit., pp. 9-10.

<sup>32</sup> In Franzen particolari come questo non sono mai casuali. Per il significato dei nomi nell'opera franzeniana, così come per temi-chiave della sua opera quali le donne, l'Altro, la natura, la famiglia, si veda lo studio di Arianna Curci dal titolo *Il percorso dell'autore* (A. Curci, *Il percorso dell'autore. Identità e metamorfosi nei romanzi di Jonathan Franzen*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Milano, a.a. 2014/15).

<sup>33</sup> Cfr. J. Franzen, *Purity*, cit., p. 26.

<sup>34</sup> Ivi, p. 14.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 583-638. Franzen sceglie la pioggia, dunque l'acqua, in quanto “il più femminile degli elementi” (N. Fusini, *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra*, Bulzoni, Roma, 2005, p. 17). Se in *Amleto* Ofelia muore affogata nel fiume, Pip, che è l'anti-Ofelia, colei che resiste e respinge il suo pazzo Amleto (Andreas), rifiutandosi di sprofondare nella follia – perché, se è certo inesperta come la figlia di Polonio, a differenza di quella è niente affatto 'innocente' – viene simbolicamente purificata dalla pioggia, la quale posandosi su di lei 'lava', allontanandoli definitivamente, i suoi sensi di colpa. Il finale dunque è tutto nel segno della femminilità: non è affatto una celebrazione della coppia (dell'incontro fra i sessi, semmai).

<sup>36</sup> Anche il tennis, peraltro, viene nominato nell'atto secondo della tragedia shakesperiana: non si tratta quindi solo di un affettuoso omaggio a Wallace, ma di un preciso e coerente motivo poetico (cfr. W. Shakespeare, op. cit., p. 77).

che anziché competere (come fanno Tom e Anabel, i genitori di Pip, e in parte lo stesso Tom con Leila), mirano a “tenere la palla in gioco”<sup>37</sup>. Ma per riuscireci dev'essere chiaro, alle due singolarità, di che cosa sono fatte: la reciproca distinzione e differenza. *Purity* diventa così l'arco sotteso tra la Pip della prima parte, insicura e sola (affettivamente, esistenzialmente), e la Pip risoluta e volitiva del finale, in grado di prendersi cura dei suoi genitori come loro non hanno saputo fare con lei. *Purity*, libro-personaggio, è la lenta, faticosa riproduzione della metamorfosi di Pip: un apprendistato dei sentimenti e un'educazione alle emozioni. Come si acquisisce un'identità, come si giunge a *saper* amare? Se non si sa chi si è, come si può sapere chi si vuole e cosa si vuole? A queste domande forniscono possibili risposte le sezioni dalla seconda alla sesta: da questo punto di vista la storia di Andreas, intesa come riscrittura di *Amleto*, non è che il contraltare tragico della commedia di Pip, che rinasce a nuova vita laddove Andreas, appena prima dell'ultima catartica sezione, si suicida. Tutto ciò che di 'storico' entra nella parabola di Andreas – la Germania est, il passaggio dal vecchio giornalismo all'era del Sunlight Project<sup>38</sup> e dei social media – è funzionale all'interrogazione filosofico-letteraria dell'identità umana, perché tutte le ansie di questo personaggio sono 'storiche', non metafisiche: proprio come secolari sono le ragioni alla base della paura di morire cui l'eroe shakespeariano dà voce nel celebre monologo all'inizio del III atto<sup>39</sup>. In questo modo, Franzen fonde la struttura del romanzo moderno (il Flaubert de *L'educazione sentimentale*, Defoe, Cervantes) con i motivi della tragedia shakespeariana: anche *Macbeth* infatti aleggia<sup>40</sup>.

*Purity* come romanzo di formazione di Pip, dunque. Ne abbiamo sotto gli occhi le dinamiche: la giovane è costantemente divisa tra il comprensibile fastidio per essere trattata con

---

<sup>37</sup> Cfr. J. Franzen, *Purity*, cit., p. 617.

<sup>38</sup> Vale a dire l'organizzazione da Andreas presieduta che divulga su Internet notizie clandestine, organizzazione presso la quale Pip effettua una stage in Bolivia (cfr. Ivi, pp. 273-353). Non è per caso se il progetto si chiama 'Sunlight'. Nel primo atto di *Amleto* il principe risponde a Claudio, che gli chiede conto del suo umore notturno, con queste parole: “I am too much in the sun” (cfr. W. Shakespeare, op. cit., p. 24).

<sup>39</sup> Cfr. Ivi, pp. 125-7. Sulla natura 'storica' delle angosce amletiche cfr. N. Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano, 2013, pp. 107-190. In *Amleto*, scrive tra l'altro Fusini, “non v'è emozione pura. Trionfa al contrario il motivo 'sporco' di una esistenza macchiata” (Ivi, p. 108). Si capisce perché Franzen lo ha scelto come uno dei suoi principali modelli letterari, e come l'intero romanzo franzeniano possa essere interpretato integralmente, testo di Shakespeare alla mano, come una variazione intorno ai temi amletici.

<sup>40</sup> Nei temi della mancanza di limiti nel moto dei corpi e delle passioni umane. Cfr. Ivi, p. 126 e 147.

accondiscendenza dagli adulti (sua madre, Igor, Stephen, Annagret, Tom, Leila<sup>41</sup>), e la sua mancanza di autostima, di cui però gli adulti non possono essere i soli responsabili (altrimenti il mondo intero diventa un complotto, come è per Andreas e com'è per Amleto), ma le cui effettive pressioni hanno un ruolo preponderante: “da sua madre aveva imparato l'importanza di dare un significato morale alla propria vita, e al college aveva imparato a sentirsi angosciata e colpevole per gli insostenibili modelli di consumo del paese”<sup>42</sup>. Per quanto riguarda il primo aspetto, Franzen riannoda il discorso là dove l'aveva lasciato, ridando voce al suo scetticismo riguardo la piena, concreta libertà degli esseri umani. *Purity* insiste quanto i suoi precedenti lavori sul peso del passato e l'assimilazione del comportamento da quei primi modelli che sono i genitori: sulla fisiologica crudeltà insita nel 'plagio' che, in parte, è necessariamente presente – fino a un certo limite anagrafico, superato il quale subentra la psicopatologia – nei rapporti tra genitori e figli: per cui diventare adulti è divenire *eredi* nella misura in cui si accettano le proprie radici dopo aver desiderato di reciderle (“nel bene e nel male, lei era figlia di sua madre”, dirà infine Pip a se stessa per bocca del narratore<sup>43</sup>). Il sottinteso è chiaro: come Anabel è rimasta adolescente perché ha pensato di poter rifiutare del tutto le sue origini (le ricchezze del padre, il ceto altoborghese), anziché accettarlo per trarne qualcosa di buono, allo stesso modo chiunque si rinchioda in un irrealistico delirio di cristallina purezza, è destinato a non crescere mai. L'individuale è l'altra faccia del sociale: qui lo scrittore americano si rifà proprio a Marcuse, laddove questi afferma che anche il rigetto è riconducibile alla logica della società dei consumi; il rifiuto come affermazione-conferma della regola proprio perché la nega (Stephen ad esempio non crede nel denaro perché dice di opporsi al capitalismo, ma non vede come una contraddizione il fatto di farsi pagare il conto da Pip, che non può permettersi di fare l'idealista).

Ma cosa significa in concreto accettare il proprio passato, se i vincoli con esso sono indissolubili? Che cos'è che fornisce una possibile via d'uscita a un labirinto che ha tutta l'aria di essere unicursale? Di una concezione del mondo che sembra inespugnabile come una fortezza, nel suo rigido pessimistico determinismo? Nel romanzo la risposta è forte e chiara, e collima con quella della dottrina cristiana: l'amore, la gratuità – con cui Franzen integra la necessità del perdono che

---

<sup>41</sup> É, questo, un tema antico quanto la letteratura: cfr., su tutti, il *Sofista* di Platone, soprattutto 242 c-e.

<sup>42</sup> J. Franzen, *Purity*, cit., p 34.

<sup>43</sup> Ivi, p. 611.

riprende dalle opere shakespeariane dell'ultimo periodo, come attesta il finale di *Libertà*. Egli, impareggiabile Virgilio nell'inferno lastricato di buone intenzioni che sono le relazioni con gli altri<sup>44</sup>, così a suo agio nei panni dell'entomologo dei rapporti umani<sup>45</sup>, è anche capace di veri e propri slanci di umanità, se non addirittura di tenerezza<sup>46</sup>. Per dimostrare questa tesi, cui la critica ostinatamente si oppone (considerando Franzen come romanziere 'freddo', 'di testa'), ci concediamo una breve digressione.

Siamo ad Auschwitz, e la prigioniera Ruth Klüger ha dodici anni. È il momento delle selezioni: chi passa è assegnato a un lavoro e quindi alla sopravvivenza, chi non passa va in gas. La piccola Ruth attende in fila, finché la copista accanto alla SS di turno, un'internata di diciannove o vent'anni, si fa avanti e, benché la SS sia a portata di orecchio, chiede sottovoce alla ragazzina quanti anni ha. "Tredici", risponde Ruth. "Di che ne hai quindici", sussurra lei. Ruth ascolta il consiglio, si fa avanti, e l'addetto alle selezioni, dopo aver registrato il parere della copista (che osserva quanto Ruth sia robusta e abile al lavoro), risparmia la vita alla ragazzina. Scrive Klüger:

Il mio caso ha la particolarità dell'intervento di quell'estranea. [...] la mia SS [...] doveva risolvere il caso in un senso o nell'altro, far trascrivere il mio numero oppure no. In quel momento gli faceva comodo dare ascolto alla mia vera salvatrice. Voglio dire che il suo atto fu arbitrario, *quello di lei libero. Libero, perché conoscendo le circostanze si sarebbe pronosticato il contrario, perché la sua decisione spezzava la*

---

<sup>44</sup> Su questo aspetto rimandiamo al già citato lavoro di A. Curci, dove si mette in evidenza l'evoluzione dell'autore da una posizione di tipo sartriano (l'inferno sono gli altri) a un'altra, meno autoindulgente, per cui l'inferno è dentro di noi.

<sup>45</sup> Lo testimonia l'asserzione metalinguistica che mette in bocca a Leila sui topi di laboratorio: "Vi credevo due persone normali e assennate – dice Leila a Tom e Pip, dopo che quest'ultima si è insediata in casa dei due, portando scompiglio nella loro relazione – . È una delle cose che mi piacciono di voi. E adesso mi sento un topo da laboratorio rinchiuso in una gabbia con un altro topo per vedere cosa succede." (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 341). Ennesimo rimando all'*Amleto* shakespeariano, visto che «La trappola per topi» è precisamente la messinscena di cui il principe danese si serve per smascherare l'assassino dello zio.

<sup>46</sup> Mentre invece, lo si è accennato in precedenza, quando dà forma alla sua anabasi è davvero *verticale* nel senso in cui Bachtin definisce verticalità quella di Dante e Dostoevskij (cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 304-5). Lo sforzo di Franzen ci sembra tanto più rilevante in quanto tenta continuamente di coniugare l'orizzontalità shakespeariana come *espansione* (della coscienza) con la verticalità come *immersione* nei mali dell'anima. Da quest'ultimo punto di vista *Purity* è un vastissimo campionario graduato dei malanni esperibili in quella caduta verso il basso che è, per buona parte (almeno in Franzen), l'esistenza umana. Citiamo quelli che rivendicano ruoli importanti nell'economia psichica dei personaggi: vergogna, senso di colpa, rabbia, ansia, depressione, paura, odio, invidia, gelosia, lussuria, isteria, omicidio, suicidio. In Franzen non c'è asceti. E tuttavia c'è l'amore come *possibilità* di emancipazione dai mali sopra citati.



*catena della causalità.* Era una prigioniera, e rischiava molto suggerendomi una bugia e mettendosi poi apertamente dalla mia parte, io troppo giovane e piccola per il trasporto di lavoro, e a lei affatto sconosciuta. [...] Mai e in nessun luogo l'occasione di un atto libero e spontaneo si è data come là e allora. [...] *Forse dovremmo definire la libertà semplicemente come ciò che non è prevedibile.* Perché nessuno è mai riuscito a prevedere il comportamento umano come, per esempio, quello delle amebe. Con i cani, i cavalli e le mucche è già un po' più difficile, ma con gli uomini non si riesce ad andare oltre un certo grado di probabilità. [...] Anche se di una persona si sapesse tutto quello che c'è da sapere, e si inserissero quei dati nel computer più sofisticato che si possa immaginare, il concorrere di elementi che ho descritto resterebbe imprevedibile: c'è stata una donna, che io non conoscevo, che non ho mai più rivisto, che mi volle salvare, senza ragione, e che ci riuscì.

Per questo ritengo che l'approssimazione estrema alla libertà possa avvicinarsi solo nella prigionia più desolata e nella vicinanza alla morte, ossia là dove le possibilità di decisione sono ridotte quasi a zero. *Nel minuscolo raggio d'azione che ancora resta, là, subito prima dello zero, là è la libertà.*<sup>47</sup>

Su quanto la questione della libertà sia al centro della poetica e dei roveli di Franzen, non c'è bisogno di dire<sup>48</sup>: quel che qui ci interessa è che tutto, in questo suo ultimo lavoro, va nella direzione della ricostruzione di un inferno ancora più esteso e pervasivo rispetto ai precedenti romanzi; certo non estremo e letterale come Auschwitz, ma anch'esso opprimente e schiacciante come può esserlo la società borghese (che poi è il mondo). A partire dalla messa in scena di quest'inferno Franzen tenta di orientarsi al fine di reperire un punto d'osservazione da cui guardare un'azione, foss'anche una sola, che non sia eterodiretta, prevedibile, letteralmente *già scritta*. Un'azione *libera*.

Prosegue Klüger:

---

<sup>47</sup> R. Klüger, *Vivere ancora*, SE, Milano, 2005, pp. 115-6 (cors. nostri).

<sup>48</sup> Su questo tema rimandiamo a E. Waldstein, *Freedom and Necessity in Franzen and Wallace*, Paris, September 12, 2014.

Con quanta più attenzione rifletto sulla scena che seguì, tanto più inconsistente e priva di sostegno appare la sua peculiarità, il fatto che una persona, per libera decisione, salvi un estraneo, in un luogo che sviluppava fino alla criminalità l'istinto di autoconservazione. C'è, in quella scena, qualcosa di esemplare e qualcosa che non ha esempio. *Simone Weil trovava sospetta quasi tutta la narrativa, perché in essa, quasi sempre, il bene è noioso e il male interessante, un esatto capovolgimento della realtà, a suo giudizio. Forse, sul bene, le donne ne sanno più degli uomini, che amano tanto banalizzarlo.* Simone Weil aveva ragione, lo so da allora, il bene è ineguagliabile e anche inspiegabile, perché non ha nessuna causa precisa se non se stesso, né vuole qualcosa se non se stesso. [...] Hannah Arendt ha fornito il pendant alle affermazioni di Simone Weil sul bene, quando ha richiamato l'attenzione sulla semplice circostanza che il male viene commesso nello spirito di un'ottusa angustia d'idee. [...] *Forse, sul male, le donne ne sanno più degli uomini, che amano tanto demonizzarlo.*<sup>49</sup>

Questo passo è decisivo. Rileggiamolo cercando di tenere a mente quanto detto sinora, e soprattutto ricordando le coordinate della narrativa franzeniana, che alla luce di questo passo appare come un'operazione sottile e innovativa. Essa infatti non abbraccia totalmente (non può) l'auspicio della Klüger che fu già di Simone Weil: non resiste al fascino del male, e in certa misura, non possiamo negarlo, lo demonizza (Andreas è senza dubbio una figura univocamente demoniaca, al contrario dell'Amleto shakespeariano che ha anche spiccate virtù comiche). Ma non si limita a questo: mentre indaga le mille pieghe del Male apre sottotraccia, pazientemente, un sentiero alternativo. È questo che il lettore deve imparare a reperire, portandolo allo scoperto: altrimenti l'intero tragitto gli apparirà esclusivamente come una serie di colpi inflitti alla sua incolumità (Franzen, è fin troppo noto, sa essere spietato). Se *Purity* non rinnega il 'principio maschile', certo ne smussa gli spigoli: demonizza il male, come Dostoevskij, per non sbarrare le porte alle potenze inaccessibili che imperversano in noi<sup>50</sup>, ma in qualche misura lo nega come straordinario, palesandone la banalità dei

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 113 (cors. nostri).

<sup>50</sup> Cfr. R. Girard, *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 2011, p. 301.

pretesti e dei meccanismi (come in sede teorica fece Hannah Arendt); cercando il bene come 'straordinaria' bellezza implicita nelle relazioni (che secondo Klüger la narrativa classica, 'maschile', sminuisce<sup>51</sup>). Il convincimento sotteso a quest'operazione lo troviamo nel celebre finale delle *Città invisibili* di Italo Calvino:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.<sup>52</sup>

Franzen è dello stesso avviso: le famiglie, le coppie, gli ambienti lavorativi, l'intero consesso umano è un inferno mondano, lo formiamo per il puro semplice fatto dell'aggregazione. Ma allora l'inferno di Klüger è lontano 'solo' nella forma, se è vero, come scrive Antelme, che il Lager mostra alla luce del sole ciò che nella vita civile è non rimosso ma nascosto, “il movimento del disprezzo – la piaga del mondo – così come, più o meno camuffato, impera ovunque nei rapporti umani di tutto il mondo da cui noi eravamo stati tolti”<sup>53</sup>. Il disprezzo è fratello dell'odio, ed è proprio l'odio la penultima parola di *Purity*: appena prima di staccare su Jason e Pip, la 'cinepresa' di Franzen ci fa arrivare, fuori campo, un litigio, “le urla. Il suono dell'odio puro”<sup>54</sup>. Questo è perlopiù il mondo 'normale', ci dice Franzen: ma a questa 'normalità', a questa banalità del male, ci si può opporre<sup>55</sup>. Per questo l'odio, sodale della morte, l'autore ce lo mostra in tutte le sue forme: “l'orrore – scrive di nuovo

---

<sup>51</sup> Si vedano anche le sue riflessioni sulla Bibbia, a proposito del Libro di Ruth come antagonista femminile del Libro dei Maccabei e del Libro di Ester (cfr. R. Klüger, op. cit., p. 39).

<sup>52</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2010, p. 164.

<sup>53</sup> R. Antelme, *La specie umana*, Einaudi, Torino, 1997, p. 61. Gli fa eco il Primo Levi de *La tregua*, che afferma che guerra è ovunque. Non solo in Lager.

<sup>54</sup> J. Franzen, *Purity*, cit., p. 637.

<sup>55</sup> Su questo cfr. J. Franzen, *Più Lontano ancora*, cit., pp. 5-14, dove Franzen mette in luce la natura ancipite del litigio amoroso: negativo, se lo intendiamo come pretesto per sfogare odio e rabbia (come fanno Tom e Anabel), positivo nella misura in cui rinvia a quell' 'impurità' a cui Franzen guarda come la parte meno piacevole e tuttavia più autentica di noi stessi.

Klüger – richiede un esame approfondito”<sup>56</sup>. Ma oltre alla morte e all'odio che mortifica c'è la vita, e l'amore che la riempie. Se esaminiamo il primo, il terzo e il quarto capitolo, notiamo che assieme alla passione – sia come forza dirompente che come *passio*, processo del patire – si fa strada il lato edificante, *positivo*, del percorso di Pip: la sofferenza, dal punto di vista dell'economia narrativa, in Franzen non è mai fine a se stessa<sup>57</sup>. C'è un'anima quasi teologica in *Purity*<sup>58</sup>, che non è meno importante di quella scettica ed ha a che fare direttamente con la sua concezione filosofica della realtà<sup>59</sup>, in cui trova posto la convinzione che vi siano delle opportunità nell'esperienza del dolore: concezione che però, in Franzen, scansa tanto la retorica quanto il moralismo. I capitoli appena citati non sono che una serie di prove di sopportazione che Pip, eroe-antieroe, deve attraversare per giungere infine a divenire ciò che può essere: ciò che può trovare di sé (un'identità acquisita) e in sé (un equilibrio emotivo e sentimentale)<sup>60</sup>. Si tratta di prove più difficili di quelle formalizzate nei paradigmi del tipo 'viaggio dell'eroe', perché Pip non sa neppure qual è lo scopo per cui è chiamata

---

<sup>56</sup> R. Klüger, op. cit., p. 74.

<sup>57</sup> La bellezza invece lo è sempre: ma non per questo non ferisce (cfr. Ivi, pp. 99-100, 163).

<sup>58</sup> Sulla presenza della Bibbia in Franzen cfr. S. Burn, op. cit.. Questo aspetto assumerà un rilievo decisivo più avanti.

<sup>59</sup> In *Purity* risulta particolarmente interessante l'uso dei nomi e della vulgata dei filosofi da parte dai personaggi: si veda il passo in cui Lucy dice a Tom: “Anabel dovrebbe leggere Nietzsche e superare questa cosa del bene e del male. L'unico filosofo di cui parla è Kierkegaard. Te lo immagini, andare a letto con Kierkegaard? Non smetterebbe mai di chiedere: «Posso farti questo? Ti piace quest'altro?»” (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 399), per mezzo del quale il lettore è rimandato all'albero delle decisioni con cui Tom radiografa mentalmente i suoi alterchi con Anabel, senza che le sue previsioni gli impediscano di ricadere fatalmente nella trappola, ripetendo così puntualmente l'eterno copione dei furiosi litigi coniugali. In un'altra occasione Tom sta leggendo Hegel (cfr. Ivi, p. 417), e il lettore non può fare a meno di pensare che le cose assumeranno una brutta piega, per Tom e Anabel, proprio in quanto si dedicano a Hegel e Kierkegaard anziché a Nietzsche o (vedremo perché) a Gramsci. Il lettore sa infatti che in Franzen il reale non è razionale, nemmeno quando lo sembra, anzi soprattutto quando lo sembra (“Io non conosco *sembra*”, dichiara Amleto nel primo atto – W. Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 25). Questo 'anti-hegelismo' franzeniano è anche desumibile, in *Purity*, dal fatto che la filosofia è sempre associata alla vita pratica o al corpo: si veda il riferimento ironico a Epicuro nel diario di Tom (cfr. Ivi, p. 410).

<sup>60</sup> Franzen non ci regala illusioni sulla natura di Pip, che se da un lato ha tutte le carte in regola per risultare amabile agli occhi del lettore (è fragile, insicura, infelice, povera, graziosa ma non bellissima), d'altro canto non è innocente, non è Ofelia. Al contrario, ci sono tratti, in lei, che ricordano Gertrude: la sua disponibilità sessuale, ad esempio, o l'insulsaggine che talora balugina quando si accosta a uomini maturi per lusingare se stessa. Gli stessi elementi del carattere di Pip che suscitano in noi simpatia, in altri casi suscitano repulsione: come appunto la fragilità. Se questa infatti può essere intesa come insicurezza e mancanza di autostima, è innegabile che essa va anche intesa nel senso in cui Amleto, pensando a sua madre risposatasi dopo che il marito è appena morto, dice: “fragilità, il tuo nome è donna”. Del resto è chiaro – Franzen non lascia adito ad equivoci – che è proprio perché non è innocente come Ofelia che Pip non si fa travolgere dalla personalità di Andreas e, anziché sprofondare nell'autoinganno, giunge a trovare se stessa.

a superarle<sup>61</sup>. Il suo confronto con il mondo non fa leva su un'identità incompiuta ma forte, che come un vascello con qualche falla si mette in mare per non farsi travolgere da imbarcazioni più 'navigate' della sua mentre infuria la tempesta. Il problema di Pip è trovare e insieme corroborare l'identità, mentre è già in mezzo al mare in tempesta coi piedi su una zattera di fortuna. È possibile mettere a punto un mezzo quando si dovrebbe averlo pronto per l'uso, costruirlo mentre lo si sta *usando*? Se Pip naviga a vista, non è solo per le difficoltà economiche: è anche e soprattutto perché la sua malferma identità viene a contatto con altre che pur non essendo più solide della sua, possono contare su comodi punti di riferimento per il loro vagabondaggio (una famiglia 'normale', delle persone su cui contare). Pip non ha niente di tutto questo. Alberga un'identità che per un quarto le è sconosciuta (suo padre) e per una metà è in evoluzione. Il processo alla base dell'identità di Pip non è, come per Foucault, la foggatura. La sua identità non funziona come un dispositivo, anche in questo Franzen è shakespeariano: l'io è già dato, solo che la sua cera non si è ancora indurita<sup>62</sup>. Il 'nulla' di Pip non è *tabula rasa*, è una mancanza fin troppo 'piena', tangibile: Tom è *realmente* suo padre anche se deve impiegare oltre vent'anni per scoprirlo; sua madre è *reale*, anche se irrealistiche sono le sue idee sul mondo; *reale* è Pip stessa, che nel finale di fronte ad una Anabel ancora intenta a nascondersi dietro formule imparate a memoria, come appunto “nulla è reale”, ribatterà proprio “io sono reale”<sup>63</sup>. Ed è nello sforzo di esplorare le determinazioni della realtà secondo Franzen, che ci imbattiamo in due passi apparentemente oscuri e secondari, attraverso i quali invece lo scrittore rivela fino in fondo i suoi propositi. Due passi in cui figura, esplicitamente in un caso, implicitamente nell'altro, nientemeno che Antonio Gramsci.

A pagina 61 dell'edizione italiana, troviamo Pip sorprendere Stephen (l'uomo di cui si crede innamorata) a leggere un libro, che lei gli strappa di mano. Il narratore ci dice solo che si tratta di un testo dalla copertina rossa, e che l'autore è Gramsci. Dopodiché il dialogo tra i due riprende e la situazione degenera. Il riferimento al pensatore italiano a prima vista sembra innocuo: in un

---

<sup>61</sup> “Mi ricordi tanto me stessa alla tua età, quando avevo bisogno di uno scopo nella vita”, dice Annagret alla protagonista. Il narratore registra subito: “A Pip non piacque affatto quella frase” (J. Franzen, *Purity*, cit., pp. 22-23). Supponenza paternalistica a parte, Pip è infastidita perché sa bene, in quel preciso momento, di non avere scopi.

<sup>62</sup> “Non è un processo di foggatura dell'io, bensì di revisione dell'io; per Foucault, l'io viene foggato, ma per Shakespeare viene dato ed è soggetto a successive mutazioni” (H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, BUR, Milano, 2013, p. 296).

<sup>63</sup> J. Franzen, *Purity*, cit., p. 627.

romanzone di oltre 600 pagine, esso sembra venire inghiottito nella fitta schiera di nomi/numi culturali che va da Bellow a Steinbeck, da Dreiser a Dos Passos<sup>64</sup>, e perdersi per strada. E invece finisce per rivestire la funzione del fucile appeso al muro nella metafora di Cechov: qualche centinaio di pagine dopo spara. A pagina 610 compare infatti un capoverso di poche righe che è una chiara allusione-ripresa dei motivi gramsciani. Eccolo:

Pip annuì, ma stava pensando *che il mondo era terribile, un'eterna lotta per il potere.*

I segreti erano potere. I soldi erano potere. Essere necessari a qualcuno era potere.

Potere, potere, potere: com'era possibile che il mondo girasse intorno a una cosa che creava solitudine e angoscia in chi la possedeva?<sup>65</sup>

Siamo a uno snodo importante della presa di coscienza di Pip. Recita l'edizione originale: “Pip nodded, but she was thinking about *how terrible the world was*”: una traduzione quasi letterale di un'espressione tratta dall'epistolario gramsciano, dove si legge che “il mondo è grande e terribile”<sup>66</sup>. In breve, il mondo di *Purity* è lo stesso cui Gramsci guardava col pessimismo della ragione e l'ottimismo della volontà, rifuggendo la disperazione che paralizza, e con essa lo sconforto dato da un determinismo teorico e sociale senz'alcuna via d'uscita per l'azione. Guardando concretamente al lavoro d'identificazione col personaggio-Pip, potremmo dire che l'esempio gramsciano funge da guida morale e pratica, e che il suo lascito, nelle parole della protagonista, potrebbe suonare più o meno così: è vero, il potere economico è di altri; è vero, i Figli hanno ereditato un mondo pieno di lordure. Ma ciò non significa che tutto sia perduto. Questo perché, come scrive Gramsci,

---

<sup>64</sup> La funzione di questi nomi/numi tutelari non ha ovviamente nulla a che fare con quella riservata a Gramsci. Quando Franzen cita questi nomi (cfr. Ivi, p. 96) per bocca di Andreas, che li definisce “fastidiosamente ingenui” (a p. 121 Steinbeck è addirittura annoverato tra gli scrittori per ragazzi *sic et simpliciter*), anche se il suo giudizio di autore non va fatto coincidere interamente con quello del personaggio, è chiaro che sta parodiando affettuosamente alcuni scrittori americani, anche grandi, i quali pur non negando affatto l'orrore dell'esistenza umana, indorano la pillola dei mali sociali in nome di un ottimismo tanto della ragione quanto della volontà. Franzen che, come Andreas, è in parte 'tedesco', ha un approccio più 'europeo' alla trattazione del rapporto tra letteratura e vita: la sua eredità letteraria, come quella umana di Pip (e metaforicamente di tutti noi), è 'contaminata' dall'incrocio di più culture.

<sup>65</sup> J. Franzen, *Purity*, cit., p. 610.

<sup>66</sup> A. Gramsci, *Vita attraverso le lettere*, cit. p. 41.

l'uomo ha in se stesso la sorgente delle proprie forze morali, [...] tutto dipende da lui, dalla sua energia, dalla sua volontà, dalla ferrea coerenza dei fini che si propone e dei mezzi che esplica per attuarli da non disperare mai più e non cadere più in quegli stati d'animo volgari e banali che si chiamano pessimismo e ottimismo. Il mio stato d'animo sintetizza questi due sentimenti e li supera: sono pessimista con l'intelligenza, ma ottimista per volontà. Penso, in ogni circostanza, alla ipotesi peggiore, per mettere in movimento tutte le riserve di volontà ed essere in grado di abbattere l'ostacolo. Non mi sono fatto mai illusioni e non ho avuto mai delusioni. Mi sono specialmente sempre armato di una pazienza illimitata, non passiva, inerte, ma animata di perseveranza.<sup>67</sup>

*Purity* è dunque sotto il segno di Gramsci, come lo stesso autore ha lasciato intendere in un'intervista<sup>68</sup>. Chi altro è Pip, se non l'incarnazione del pessimismo razionale e dell'ottimismo volontaristico? Il filosofo italiano diventa così l'anello di congiunzione tra la problematica degli eredi, che costituisce uno dei cuori dell'*Amleto*, e la sua riscrittura nel quadro della società contemporanea<sup>69</sup>. Franzen, come Gramsci, non rinnega affatto la modernità, e come Gramsci è avverso a qualsiasi *religio civilis*, rigurgito insano nell'uomo moderno. L'anti-eroina di *Purity* conta – gramscianamente – solo su se stessa, non perché affetta da individualismo o robinsonismo, bensì in nome di un pragmatismo che non esclude la leggerezza, pervenendo infine a rinnegare le passate illusioni di purezza. Leggiamo ancora nelle *Lettere*:

Mi sono convinto che bisogna sempre contare solo su se stessi e sulle proprie forze; non attendersi niente da nessuno e quindi non procurarsi delusioni. Che occorre proporsi di fare solo ciò che si sa e si può fare e andare per la propria via. [...] Io non

---

<sup>67</sup> A. Gramsci, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 229.

<sup>68</sup> Ha detto Franzen ad Antonio Monda: “Non pretendo di essere un esperto di Gramsci, ma quella sua affermazione su ottimismo e pessimismo mi ha sempre colpito. E si adatta bene al senso del libro” (A. Monda, *Jonathan Franzen: Mi ispiro a Gramsci ma scrivo commedie*, Repubblica, 5/3/2016)

<sup>69</sup> Scrive Nadia Fusini a proposito di *Amleto* che “il Cristianesimo, scaturito dalla religione del Padre, diviene una religione del Figlio. Orfano” (N. Fusini, *Di vita si muore*, op. cit., p. 136). *Amleto* incontra *Purity*, ancora una volta. Franzen rilegge Shakespeare passando per Gramsci.

voglio fare il martire né l'eroe. Credo di essere semplicemente un uomo medio, che ha le sue convinzioni profonde, e non le baratta per niente al mondo.<sup>70</sup>

Pip è permeata da questo sentimento di 'medietà', ed è per questo che agli occhi di Franzen (oltre che ai nostri) è così adorabile: il suo essere 'speciale' risiede precisamente nel rifiutare sin dall'inizio di credersi tale: un rifiuto dell'eccezionalismo che non coincide affatto con una falsa umiltà<sup>71</sup>. Il suo esempio ha un carattere esortativo: perché all'inizio Pip, tale 'normalità' la vive con vergogna, come una colpa (e il lettore non può biasimarla, vista l'ossessione della distinzione che è tipica della società occidentale<sup>72</sup>). È solo da un certo momento in poi che la rivendica con orgoglio: che fonda, a partire dalle sue 'anomalie' vissute come caratteristiche inalienabili, un approccio non-passivo verso il futuro. Il senso della presa di coscienza 'gramsciana' sul mondo grande e terribile, è che esso è tale non solo o non tanto perché oppresso dal potere, ma perché rovinato dal desiderio di ottenerne; ed è significativo che Pip non 'rifiuti' il mondo con scelte radicali, ma che prenda atto di ineludibili rapporti di forza, riconoscendoli come tali, anziché rifugiarsi, come sua madre, in una sciocca chimera di resistenza che, nei fatti, coincide con una fuga. Pip trova un posto nel mondo quando accetta come intrasgredibili i vincoli fisici, affettivi e parentali che condizionano le regole scritte e non scritte da riconoscere per diventarne parte attiva. È un personaggio esemplare in quanto rifiuta le alternative secche, che Gramsci sintetizza nell'antitesi ottimismo *versus* pessimismo, e che Franzen incarna nell'ottimistico 'impegno' di Andreas da una parte, e nella pessimistica fuga dal mondo di Anabel dall'altra. È esemplare perché sceglie quella 'via di mezzo' che suo padre, più lucido di sua madre, pur sapendo essere il solo modo di abitare la realtà, non è riuscito ad imboccare. L'intero romanzo è abitato dal soffio di una *praxis* gramscianamente intesa

---

<sup>70</sup> A. Gramsci, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 182.

<sup>71</sup> Cfr. il pensiero di Pip in proposito durante la trasferta boliviana, in cui parlando dei film per bambini afferma: "parlano tutti della persona speciale, del prescelto. «Solo tu puoi salvare il mondo dal Male». Cose di questo tipo. E pazienza se essere speciali non significa più niente quando ogni bambino è speciale. Ricordo che guardavo quei film e pensavo a tutti i personaggi non speciali, tipo i membri del coro. Quelli a cui toccava il duro compito di appartenere alla società. È a loro che mi sento vicina" (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 305).

<sup>72</sup> Il rimando è naturalmente a Bourdieu, autore che Franzen cita (cfr. J. Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 200) e dunque presumibilmente conosce (cfr. P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 2001).



(purché in senso morale e non ideologico); a dire il vero non solo questo romanzo, ma anche molte delle riflessioni saggistiche franzeniane sulla solitudine<sup>73</sup>.

Veniamo ora all'ultima sezione, quella in cui diventa chiaro – per usare una felice espressione di Mandela – che “è quello che facciamo di ciò che abbiamo, non ciò che ci viene dato, che distingue una persona da un'altra”<sup>74</sup>. Non senza aver prima sottolineato come nel processo che conduce alla 'resa dei conti' di Pip con i suoi genitori, sia la zia a svolgere un ruolo capitale nel motivarla a esigere quel che le è dovuto: a indicare l'importanza della consanguineità propria ai legami obliqui o indiretti rispetto alla linearità della discendenza genitore-figlio (come ad esempio il legame fraterno, uno dei pochi, in Franzen, a non uscire distrutto dalla sua impietosa radiografia delle relazioni familiari, legame su cui non a caso Pip, in quanto figlia unica, non può contare<sup>75</sup>).

Siamo alle battute finali, dove troviamo una protagonista assai diversa da quella che avevamo conosciuto all'inizio, perché nel frattempo ha fatto molte cose: ha scoperto l'identità di suo padre, Tom Aberant; è partita dalla sua città per trasferirsi in un'altra, dopodiché ha lasciato il suo paese per qualche tempo; è passata attraverso più tentativi di relazione, tutti naufragati; ha capito, infine, cosa (non) vuole. Può vantare qualche esperienza in più. E tuttavia la ritroviamo, in apertura dell'ultimo capitolo, nel locale in cui all'inizio ha conosciuto Jason: dove ora lavora, dietro al bancone. La sua situazione non è dunque migliorata, e persino la tristezza ha assunto una tonalità diversa, facendosi più amara<sup>76</sup>. Finché un giorno rivede Jason. Dal primo incontro 'mancato' non si sono più visti, e anche lui è cambiato. Ci viene detto che “lei non si sentiva più la stessa persona che

---

<sup>73</sup> Una comparazione sistematica tra Franzen e Gramsci, terreno di ricerca ancora vergine, esula dagli scopi del presente saggio. Ma è sufficiente una lettura parallela di alcuni testi gramsciani con alcune pagine franzeniane, per capire quanto i due, su un terreno etico, abbiano in comune. Tanto per cominciare è noto quanto la solitudine (culturale, esistenziale) abbia avuto un peso determinante per entrambi. Si confrontino, solo per dare un'idea di dove potrebbe condurre uno studio serio su tali temi, due affermazioni. La prima è di Gramsci, tratta dalle *Lettere*: “bisogna sempre essere superiori all'ambiente in cui si vive, senza perciò disprezzarlo o credersi superiori. Capire e ragionare” (A. Gramsci, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 182). La seconda compare un saggio di Franzen: “tutti dovrebbero essere elitari – e tenerlo per sé” (J. Franzen, *Come stare soli*, cit., p. 256).

<sup>74</sup> N. Mandela, *Lungo cammino verso la libertà. Autobiografia*, Feltrinelli, Milano, 2013, p. 166.

<sup>75</sup> Cfr. la conferenza sulla narrativa autobiografica (cfr. J. Franzen, *Più lontano ancora*, cit., pp. 119-140).

<sup>76</sup> Se ne *Le correzioni* a dominare era la rabbia, e in *Libertà* la depressione, qui sembra proprio la tristezza, o se si preferisce la 'malinconia' di matrice amletica, gravida d'infelicità, ad essere la nota dominante, la tonalità più pervasiva: come in *Infinite Jest*. Cfr. J. Franzen, *Purity*, pp. 157, 166, 236-7, 362-3, 381, 467, 483, 488, 510, 580, 585, 593, 613. Sulla 'tristezza infinita' di Wallace si veda l'orazione funebre contenuta in *Più lontano ancora* (J. Franzen, «David Foster Wallace. Orazione funebre», 23/10/2008, in Id., *Più lontano ancora*, cit., pp. 163-8), dove appunto si parla di *Infinite Sadness* come possibile titolo alternativo di *Infinite Jest* (Ivi, p. 165).

lo aveva lasciato aspettare per un'eternità nella sua stanza e poi lo aveva riempito di insulti, ma lui non aveva modo di saperlo, perché Pip, naturalmente, era anche la stessa persona”<sup>77</sup>. Nei due si riaccende qualcosa, cominciano a frequentarsi, concedendosi una nuova possibilità: a differenza di Walter e Patty in *Libertà*, a differenza delle altre coppie intorno a Pip, Tom-Leila, Tom-Anabel, Charles-Leila, Stephen-Marie, lei e Jason non hanno nemmeno avuto tempo per *fallire*. Il cerchio si chiude, e comincia il trattatello pedagogico franzeniano, in un crescendo ricco di temi e figure wallaciani (il tennis, i cani, la dipendenza dai farmaci, il suicidio). Jason e Pip decidono, una volta superato l'imbarazzo, di scambiare qualche colpo sui campi da tennis. E proprio attraverso il tennis Franzen tira le fila del discorso sull'impurità (“si poteva immaginare un oggetto più perfetto di una pallina da tennis?”<sup>78</sup> leggiamo, per poi scoprire che il cane di Jason la riporta a Pip “sporca e bavosa”<sup>79</sup>) come espediente sia *intra* che *extra*-diegetico per abitare il solco della tradizione di cui è parte (in questo senso l'insistenza sulla pallina è un chiaro rinvio ad *Underworld* di De Lillo<sup>80</sup>). Il gioco tra Pip e Jason ci restituisce infatti tutta la misura dello sforzo con cui Franzen cerca di renderlo emblematico: “l'alchimia che si era creata fra lei e Jason c'era ancora, se non altro sotto forma di rimpianto per non avervi mai dato seguito”<sup>81</sup>. Comprensibile, visti gli esempi che hanno di fronte, che esitino ad impegnarsi<sup>82</sup>. Fino all'ultimo Pip tentenna: “le era sempre costato fidarsi degli altri; adesso aveva davanti un'intera vita di sfiducia”<sup>83</sup>, e ci viene detto che dalla lettura delle

---

<sup>77</sup>J. Franzen, *Purity*, cit., p. 586. Si tratta di un calco genuinamente autobiografico, che sollecita una volta di più l'identificazione 'totale' dell'autore con Pip. Scrive infatti Franzen ne *Il progetto Kraus*, rievocando la sua giovinezza: “i particolari sono così vaghi e sfuggenti che le parole fanno fatica a catturarli, ma c'entra il fatto di sentirmi ancora *la stessa persona che ero a ventidue anni, e al contempo di non essere mai stato quella persona, neppure allora*” (J. Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 152; cors. nostro).

<sup>78</sup>J. Franzen, *Purity*, cit., p. 595.

<sup>79</sup>Ivi, p. 614.

<sup>80</sup>In cui, com'è noto, uno dei 'funtivi' principali è una pallina da baseball (cfr. Don De Lillo, *Underworld*, Einaudi, Torino, 2000). Il baseball è per Roth e De Lillo ciò che il tennis è per Franzen e Wallace.

<sup>81</sup>J. Franzen, *Purity*, cit., p. 598.

<sup>82</sup>C'è un passo in cui è riassunta l'opinione di Pip in proposito: “nelle coppie ho visto solo cose brutte. Bugie, incomprensioni e offese, o altrimenti questa specie di opprimente... non saprei, *gentilezza*” (Ivi, p. 255). A questa precisa accezione di 'gentilezza' (*niceness*) è dedicato un affondo, nel *Progetto Kraus*, relativo alla tirannia ricattatoria della Rete (cfr. J. Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 79-80).

<sup>83</sup>Ivi, p. 602.

memorie del padre Pip ha imparato a diffidare delle relazioni strette in 'tenera' età<sup>84</sup>. I due cominciano a giocare, e Franzen diviene esplicito come mai prima:

Non appena si ritrovarono sul campo, Pip scoprì che Jason era un pessimo giocatore, addirittura peggiore di lei. Cercava di annientare ogni colpo, a volte mancando del tutto la palla, più spesso mandandola a rete o sopra la testa di Pip, e i suoi colpi buoni erano proiettili imprevedibili. Dopo dieci minuti, Pip chiese una sospensione. Choco, legato all'esterno della recinzione, si alzò speranzoso.

– Non sono una professionista, – disse Pip, – ma credo che tu batta troppo forte.

– Quando la colpisco è *fantastico*.

– Lo so. Ma stiamo cercando di battere insieme.

Jason si rannuvolò. – Faccio schifo, eh.

– È per questo che ci stiamo allenando.<sup>85</sup>

Fino a che l'autore non scopre del tutto le carte: “per molto tempo l'intensità della loro concentrazione sul campo fu un adeguato sostituto di quell'intensità esterna al campo dalla quale Pip rifugiava ancora e che Jason, malgrado la sua personalità entusiasta, era abbastanza sensibile da non imporle”<sup>86</sup>. Lentamente, finalmente, il rapporto tra Pip e Jason si evolve e i due imparano ad ascoltarsi. Sono le pagine in cui Franzen dà il meglio di sé, riconciliando il lettore con le situazioni e i personaggi con se stessi, con gli altri, con la natura e i suoi ciclici trapassi; dove persino le minacce storiche si allontanano e le angosce più profonde tacciono:

Continuando ad allenarsi due o tre volte alla settimana, lei e Jason migliorarono, tanto da potersi deprimere o arrabbiare quando tornavano improvvisamente a peggiorare.

*Non giocavano mai una partita, si limitavano a palleggiare, lavorando insieme per*

---

<sup>84</sup> “Un'altra lezione che aveva imparato dalle memorie di Tom era che dovrebbe esserci una legge contro le relazioni sentimentali prima dei trent'anni” (Ivi, p. 612). Qui Franzen lascia sottilmente intendere che essendo le riflessioni di Tom riferite alla *sua* generazione, quella dei *baby boomers*, non è detto che la 'lezione' valga anche per la generazione di Pip e Jason.

<sup>85</sup> Ivi, p. 615.

<sup>86</sup> Ivi, pp. 616-7.

*tenere la palla in gioco.* Settimana dopo settimana, la luce cominciò a cambiare, le loro ombre ad allungarsi sulla linea di fondo, il crepuscolo profumato d'autunno ad arrivare prima. Era la stagione più asciutta e meno nebbiosa dell'anno a Oakland, ma ora a Pip dava meno fastidio, perché significava condizioni costantemente ideali per il tennis. Bacini idrici e pozzi si prosciugavano in tutto lo stato, il gusto e la limpidezza dell'acqua del rubinetto peggioravano, i contadini soffrivano, la Carolina del Nord risparmiava l'acqua mentre la contea di Orange stabiliva nuovi record di consumo mensile, ma niente di tutto questo aveva importanza nell'ora e mezza che Pip passava sul campo con Jason.

Infine arrivò un fresco pomeriggio azzurro, una domenica, il giorno dopo la fine dell'ora legale, quando si incontrarono al parco alle tre e palleggiarono così a lungo che la luce cominciò a calare. [...] Pip non avrebbe più voluto smettere. Facevano palleggi lunghissimi, avanti e indietro, *whack* e *whack*, così lunghi che la facevano ridacchiare di felicità. Il sole calò, l'aria diventò deliziosamente fresca, e loro continuarono a palleggiare. La palla rimbalzava in un piccolo arco, Pip l'agganciava con gli occhi, assicurandosi di vederla, vederla, vederla e basta, non pensarci, mentre il corpo faceva il resto senza che glielo ordinasse. L'istante in cui la racchetta toccava la palla, la soddisfazione di invertirne l'inerzia, la dolcezza del punto dolce. *Per la prima volta dal suo periodo iniziale a Los Volcanes, Pip provava un perfetto appagamento. Sì, una specie di paradiso: lunghi palleggi in una sera d'autunno, un esercizio di abilità in una luce ancora sufficiente per giocare, il fedele poc di una pallina da tennis. Non le serviva altro.*<sup>87</sup>

Si tratta di un passo d'incantevole padronanza compositiva, interamente costruito sull'armonica integrazione tra semplicità dello stile e chiarezza poetica. Dopo averci sfiancato, Franzen ci regala una prima sensazione positiva non passeggera. Ci sono volute 600 pagine.

Ma guai a pensare a un lieto fine. I conti con il proprio passato, la normalissima 'originalità' di Pip abbisogna della conoscenza delle sue radici, e per ciò stesso del tentativo di rimediare tardivamente

---

<sup>87</sup> Ivi, pp. 617-8 (cors. nostri).

alla catastrofe all'origine dei suoi guai: Pip è quindi chiamata ad uscire dalla condizione di figlia, per diventare genitore dei suoi genitori, i quali da venticinque anni non hanno alcun contatto. Combina un incontro, si porta dietro Jason per stemperare la tensione con un diversivo, lascia soli sua madre e suo padre affinché si chiariscano, esortandoli a quel perdono che è l'altra faccia della fiducia<sup>88</sup>. La poetica franzeniana si apre adesso a spunti propri dell'etica cristiana, da cui mutua lessico e concetti, per quanto mondanizzati: l'intesa tra Pip e Jason, lo si è visto nel passo, è “una specie di paradiso” (*a kind of heaven*)<sup>89</sup>; la trascendenza è uno spazio vuoto che tuttavia ha lasciato categorie utili alla comprensione della vita pratica. (Li vedremo meglio, i termini di questa 'apertura', alla fine del prossimo paragrafo). Jason e Pip si allontanano affinché Tom e Anabel se la sbrighino da soli, dopodiché si giunge all'agrodolce finale:

Ballarono per mezz'ora mentre la pioggia cadeva e il San Lorenzo cresceva. Jason era un ballerino ridicolo, un ballerino che pensava troppo, e a Pip piaceva che entrambi potessero fare quello che si sentivano di fare, che nel suo caso era non pensare, solo muoversi, solo essere felice nel proprio corpo. Quando alla fine uscirono, aveva smesso di piovere e le strade erano vuote come alla fine del mondo. Mentre risalivano il vialetto, videro Choco in piedi sulla veranda, con un limone in bocca, che agitava la coda nel suo modo complesso. Jason rallentò e si fermò.

– Allora, – disse Pip. – Eccoci qua.

– Sei sicura che non posso restare in macchina?

– Stai conoscendo i genitori. Questi sono i genitori.

Ma non appena aprì lo sportello, Pip sentì le voci. Le urla. Il suono dell'odio puro. Trapelava dai sottili muri della casa.

[...]

Pip richiuse lo sportello per non far entrare le parole, ma l'alterco si sentiva anche con lo sportello chiuso. Le persone che le avevano lasciato in eredità un mondo rovinato

---

<sup>88</sup> “ – Insomma, dev'esserci un modo per voltare pagina, – disse Pip. – Dev'esserci un modo per perdonare e andare avanti. Non me ne andrò finché non lo avrai trovato.” (Ivi, p. 625). Il destinatario delle parole è sua madre. E sempre Pip, poche pagine più avanti, insiste: “I deboli portano rancore, mamma. I forti perdonano” (Ivi, p. 633).

<sup>89</sup> Ivi, p. 618 [546].

stavano litigando furiosamente. Jason sospirò e le prese la mano. Lei gliela strinse forte. Doveva essere possibile fare meglio dei suoi genitori, ma non era sicura di riuscirci. Solo quando il cielo riaprì le cateratte, quando la pioggia arrivata dall'immenso, buio oceano occidentale cominciò a battere sul tetto della macchina e il suono dell'amore coprì gli altri suoni, solo allora Pip pensò che forse ce l'avrebbe fatta.<sup>90</sup>

La vecchia generazione non ha ancora disimparato a odiare. Ma non è detto che l'odio, nell'eterno cominciamento insito in ogni vita, quindi in ogni nuova generazione, abbia l'ultima parola. Nelle parole di Hannah Arendt:

ogni fine della storia contiene necessariamente un nuovo inizio; questo inizio è la promessa, l'unico «messaggio» che la fine possa presentare. L'inizio, prima di diventare avvenimento storico, è la suprema capacità dell'uomo: politicamente si identifica con la libertà umana. «*Initium ut esset, creatus est homo*», «affinché ci fosse un inizio, è stato creato l'uomo», dice Agostino. Questo inizio è garantito da ogni nuova nascita; è in verità ogni uomo.<sup>91</sup>

### 3. Purezza e impurità. Jonathan Franzen e Mary Douglas, antropologia e romanzo sociale

“Pensi che io abbia le mani sporche?  
Le ho, come tutti quelli che devono scegliere”  
(tratto da P. Levi, *Se non ora, quando?*)

Come tutti i grandi scrittori, Franzen dispone di una cosmologia e di un'assiologia a lui proprie, con le quali struttura un vasto universo antropologico. Per rendersene conto, è sufficiente mettere in relazione il virtuosistico passo del diario di Tom Aberant in cui vengono compendiate le principali

---

<sup>90</sup> Ivi, pp. 636-7.

<sup>91</sup> H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino, 2004, p. 656.

ansie dell'uomo contemporaneo, prima fra tutte la guerra nucleare<sup>92</sup>, con lo stupendo finale di *Tristi tropici*, dove la prospettiva scientifica-antropologica dell'autore è definita dall'eterna dissociazione strutturale comune all'uomo primitivo e all'inventore delle macchine atomiche e termonucleari<sup>93</sup>: due passi sorprendentemente affini più ancora che sul piano analogico, nel proposito di riunire in un unico gesto retorico-narrativo l'intera compagine umana e la sua storia<sup>94</sup>. Si sarebbe quasi tentati di dire che quella di Franzen è una concezione lévi-straussiana dello spirito umano, le cui creazioni “si confonderanno nel disordine quando egli sarà scomparso” in quanto “il loro senso non esiste che in rapporto all'uomo”<sup>95</sup>. Ma il nostro obiettivo non è definire la *weltanschauung* franzeniana come discorso (letterario) sui massimi sistemi dell'universo e della comunicazione: consiste, più modestamente, nel dimostrare come egli, tramite la narrazione, sviluppi un percorso coerente e unitario sulla modalità propria alla contemporaneità di un'articolazione operativa nelle società di ogni tempo e latitudine: il nesso purezza-impurità, attraverso il quale l'insieme sociale viene definito e compattato affinché la convivenza possa contenere il caos senza venirne inghiottita. Al fine di individuare le linee principali del discorso franzeniano, ci serviremo di un importante saggio del 1966, dal titolo *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*<sup>96</sup>, dell'antropologa britannica Mary Douglas. La parziale sovrapposizione dei rispettivi titoli, del resto, costituisce già un *trait d'union* e un'esortazione ad accostarli.

Tutto *Purity* è concepito come antifrasi narrativa del titolo, il quale designa uno spazio vuoto in quanto 'purezza' non rappresenta che un nudo nome, comune e proprio, la cui 'realtà' la protagonista è chiamata paradossalmente a smentire con la sua vita. Mano a mano che si avanza con la lettura l'impurità diventa irrecusabile e si fa chiaro che tutti i personaggi ne sono affetti: che essa è sostanza e non accidente dell'esistenza umana. Partiamo anzitutto da un dato, che Douglas mette in luce con chiarezza: poiché non esiste società senza simbolismo, le società primitive non si

---

<sup>92</sup> Cfr. J. Franzen, *Purity*, cit., pp. 244-5.

<sup>93</sup> C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano 2011, pp. 355-7.

<sup>94</sup> Lo stessa operazione che, a livello di narrazione per immagini, realizza Kubrick nella prima parte di *2001: Odissea nello spazio* e, in forma scritta, Umberto Eco nel racconto *La cosa* (cfr. U. Eco, *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 46-50).

<sup>95</sup> C. Lévi-Strauss, op. cit., p. 356.

<sup>96</sup> M. Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna, 2011.

differenziano dalla nostra quanto a funzione dei meccanismi primari. La differenza risiederebbe nella diversa qualità dell'esperienza:

Noi moderni operiamo in molti differenti campi di azione simbolica. Per i Boscimani, i Dinka e molte culture primitive il campo dell'azione è uno solo. [...] La differenza tra noi e loro non è che il loro comportamento si basa sul simbolismo ed il nostro sulla scienza, poiché anche il nostro comporta significati simbolici. La vera differenza sta nel fatto che noi non trasferiamo lo stesso ordine di simboli, sempre più potenti, da un contesto all'altro: la nostra esperienza è frammentata. I nostri rituali creano una quantità di sottomondi, senza relazione tra essi, mentre i loro creano un unico universo, coerente dal punto di vista simbolico.<sup>97</sup>

A questo livello, l'impresa di Franzen non differisce da quella di ogni narratore che si rispetti: riunire i numerosi livelli dell'esperienza umana in un unico flusso, dopo che il progresso delle scienze li ha irrimediabilmente separati, parcellizzandola. Ma Franzen non si limita a questo. Se è vero che ogni cultura (dunque ogni società) dispone di nozioni operative quali sporcizia e contaminazione<sup>98</sup>, che nascono precisamente in risposta a processi che potrebbero distruggerla<sup>99</sup>, Franzen da una parte riconduce questo problema al dilemma esclusione/inclusione nella società (il patrigno di Andreas Wolf è un funzionario di Stato, mentre il suo padre biologico è un *fuorilegge*<sup>100</sup>); dall'altra cerca di indagare le sfaccettature che l'opposizione assume nelle singole coscienze. È perfettamente consapevole del salto qualitativo, a partire dalla modernità, del rapporto tra individuo e natura della contaminazione, che si riconfigura prosaicamente a partire dai vantaggi

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 121.

<sup>98</sup> “Ogni cultura deve avere le proprie nozioni di sporcizia e di contaminazione che vengono a contrapporsi alle sue nozioni di struttura positiva, senza che queste ultime siano negate” (M. Douglas, op. cit., p. 245).

<sup>99</sup> “In *Purezza e pericolo* si rivendica l'esistenza di un comportamento razionale dei primitivi: si scopre che i tabù non sono indecifrabili, ma rivelano la comprensibile preoccupazione di proteggere la società da comportamenti che potrebbero distruggerla” (Ivi, p. 7). Lo stesso vale per i moderni.

<sup>100</sup> “ – Ogni società ha le sue regole, – disse suo padre. – Una persona può seguirle oppure no” (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 182). Seguendo il modello di *Amleto*, anche *Purity* ci presenta un Claudio ben inserito nel regime: solo che nel romanzo al posto di un padre assassinato ce n'è uno fuorilegge, che si è dato alla macchia (si veda anche l'accenno ad Andreas che legge *Robin Hood* – Ivi, p. 121).



dati dalla nominazione-identificazione di agenti patogeni: quindi dal ruolo della scienza e della tecnologie, il cui uso ha provocato ferite non rimarginate nell'interiorità umana. È anche in queste piaghe che Franzen infila le sue dita di scrittore, poi le mani, per entrarci infine tutto intero.

Scriva Mary Douglas:

Uno dei grandi vantaggi del far della sociologia in un campo ristretto è quello di poter distinguere con tranquillità ciò che in un panorama più vasto potrebbe ingenerare confusione. Ma non essere in grado di osservare nessun vero uragano o nessun terremoto costituisce uno svantaggio. In un certo senso tutti gli antropologi coloniali lavorano in un campo limitato; le condizioni artificiali di pace delle colonie hanno fiaccato probabilmente questo potenziale di conflitto e di ribellione implicito nei poteri orientati al successo. L'antropologia non è mai stata troppo forte nelle analisi politiche.<sup>101</sup>

La sfida discorsiva di Franzen parte da qui: massimo restringimento del campo d'indagine, come di consueto (le nevrosi da camera, i rapporti coniugali e paraconiugali) e al contempo risposta 'politica' alla riformulazione della questione dell' 'impegno' del romanziere formulata nel suo saggio su «Harper's»<sup>102</sup>. È un bel passo avanti rispetto al precedente *Libertà*, perlopiù concentrato su questioni ambientaliste, le quali trovano certo vasta eco in *Purity*, ma congiunte a mille altre, in una dichiarata volontà di sintetizzare le alternative (poche) e i problemi (tanti) che il mondo globale ha di fronte. In che modo lo scrittore riesce a contemperare il 'lavoro sul campo', cioè la propria esperienza umana, particolare, 'etnografica', con una prospettiva ecologica (non solo ecologista) universale? (Il mestiere del romanziere, se degno di questo nome, attinge sempre da una qualche 'fase etnografica' sulla quale innestare il momento propriamente creativo<sup>103</sup>; antagonista, in questo,

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 180.

<sup>102</sup> J. Franzen, «Perché scrivere romanzi?», in Id, *Come stare soli*, cit., pp. 55-96.

<sup>103</sup> Sui rapporti problematici e fecondi tra antropologia e letteratura rimandiamo a *L'istinto di narrare* di Alberto Sobrero, dove si legge tra l'altro che “più di ogni altra scienza e arte, l'antropologia e il romanzo si sono fatti carico di stare ai confini per guardare oltre” (A. Sobrero, *L'istinto di narrare. Sei lezioni su Antropologia e Letteratura*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2008, p. 169).

del pensatore 'puro'<sup>104</sup>). Franzen riunisce quel che nelle scienze rimane abitualmente diviso: perché se è vero che l'incognita e insieme l'obiettivo di ogni opera artistica o di pensiero è il fattore umano, e che “per lo psicologo, il fattore umano è una singola persona”, mentre “per l'antropologo [...] potrebbe indicare la struttura generale dell'autorità nell'istituzione”<sup>105</sup>, per cui sembra incolmabile lo iato tra micro e macro-prospettiva, Franzen riprende e affina la lezione della grande narrativa 'minimale' (che trova il precursore a lui più caro in Alice Munro<sup>106</sup>), mettendola in relazione con quella magniloquente che egli spesso critica in modo aspro (un certo Roth, ad esempio<sup>107</sup>), da cui mutua alcuni stilemi<sup>108</sup>. Ma dietro l'operazione di Franzen è all'opera qualcosa di più strutturale e comprensivo di un pur efficace sincretismo di stile, tecniche e linguaggi. Ascoltiamo nuovamente Douglas:

---

<sup>104</sup> Cfr. I. Calvino, «Filosofia e letteratura», cit. Un ulteriore spunto interessante viene da Pasolini, che in uno dei suoi saggi definisce con icastica intuizione la filosofia pensiero 'freddo' e la letteratura pensiero 'caldo' (P. P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano, p. 923). A riprova di come possa risultare proficuo comparare, in chiave interdisciplinare, autori e materie a tutta prima lontani. Proseguendo sul terreno di uno dei confronti già proposti, per Franzen come per Gramsci non esiste 'atto puro': Franzen è romanziere dell'impurità come Gramsci ne è il pensatore, quest'ultimo ferocemente anti-speculativo quanto il primo è risolutamente anti-teoretico (cfr. le sue prese di posizione sulla teoria letteraria contrapposta alla pratica letteraria, e sulla teoria come contrapposta alla vita – di cui si ha un'eco in *Purity* nelle discussioni utopistiche tra Stephen e i suoi amici –, cui lo scrittore dà voce ne *Il progetto Kraus*: cfr. J. Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 16 e 154). Avverso al manicheismo così come ostile ad ogni semplicistico schema oppositivo, Franzen presenta l'intero percorso di Pip come una sorta di negazione della teoria platonica della linea. Nessuna progressione ontologica: quando Pip spicca il volo (raramente, per la verità), è solo per tornare coi piedi per terra. Si orienta sempre guardando l'orizzonte, mai con le stelle. Insomma, la *Bildung* franzeniana non è né platonica, né cristiana, né dantesca, perché non poggia su alcuna metafisica della persona e del mondo. La 'progressione', laddove c'è, è data da una nuova qualità dello sguardo, non nel raggiungimento di un nuovo stato dell'essere, o in un traguardo spirituale. Franzen riporta l'ascesi al suo significato originario di esercizio (*askesis*): l'amore tra Pip e Jason lievita, cresce, si consolida, trasfigurandoli, solo in quanto si esercitano, fanno 'pratica' (il tennis come meta-linguaggio del rapporto amoroso).

<sup>105</sup> M. Douglas, op. cit., 19-20.

<sup>106</sup> Cfr. J. Franzen, «Chi ti dice che non sia tu il Maligno?» (in Id, *Più lontano ancora*, Einaudi, Torino, pp. 283-96).

<sup>107</sup> Quello di *Pastorale americana*: cfr. Ivi, p. 124.

<sup>108</sup> Si pensi a stacchi netti come quello a p. 208 dell'edizione italiana, il cui nuovo capoverso esordisce: “Nell'anno del Watergate, Leila aveva appena raggiunto un'età in cui poter ascoltare le udienze e capire di cosa si parlava” (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 208); 'a capo' che ne rievoca spontaneamente altri, come il terzo capoverso del primo capitolo de *La macchia umana*: “L'estate in cui Coleman mi fece le sue confidenze su Faunia Farley e il loro segreto fu, in modo abbastanza appropriato, l'estate in cui il segreto di Bill Clinton venne a galla in ogni suo minimo e mortificante dettaglio” (P. Roth, *La macchia umana*, Einaudi, Torino, 2003, p. 4). Al di là delle convergenze tematiche (i segreti svelati, l'intreccio tra pubblico e privato), l'intento è quello di intrecciare il filo dell'individuo con quelli, numerosi e aggrovigliati, della Storia. In *Purity* ciò avviene a tutti i livelli. Il più emblematico è forse la rievocazione della caduta del Muro di Berlino: “La notte in cui venne aperto un varco nel Muro, Andreas si sentì l'unica persona sobria in una città di ubriachi barcollanti (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 173).

è necessario affermare chiaramente che nel mondo delle idee esistono dei sistemi differenziati di pensiero che si contrappongono a quelli indifferenziati, e non aggiungere altro. Ma è proprio qui la trappola. [...] Il criterio che andiamo cercando non è certo dato dal barocchismo o dalla pura complessità delle idee.

C'è solo un tipo di differenziazione del pensiero che ha rilevanza e che stabilisce un criterio applicabile tanto a culture diverse, quanto alla storia delle nostre stesse idee scientifiche. Un criterio basato sul principio kantiano secondo il quale il pensiero può progredire soltanto se si libera dalle catene delle proprie condizioni soggettive. La prima rivoluzione copernicana, la scoperta che solo il punto di vista umano e soggettivo faceva sembrare che il sole ruotasse intorno alla terra, si ripete di continuo. Nella nostra cultura la matematica prima, e la logica poi, ora la storia, ora il linguaggio e ora gli stessi processi del pensiero, e finanche la conoscenza di sé e della società, sono altrettanti campi del sapere via via liberati dai limiti soggettivi della mente. Nella misura in cui la sociologia, l'antropologia e la psicologia sono possibili nel nostro tipo di cultura, noi dobbiamo distinguere quest'ultima dalle altre che mancano di tale coscienza di sé e che non si prefiggono tale consapevole ricerca dell'obiettività.<sup>109</sup>

Tentando di trasporre il contenuto del passo nel nostro contesto, possiamo dire che è come se Franzen tentasse di rimarginare, nell'ambito della poetica letteraria, quella frattura tra soggetto e oggetto descritto da Douglas, sul versante filosofico, che ha condotto all'insediamento dell' 'oggettività' nel soggetto, superando (almeno nelle intenzioni) il soggettivismo puro, l'idealismo in senso letterale. Franzen, in effetti, è costantemente alle prese con tale divaricazione: cos'altro è, la sua narrativa, se non il reiterato proposito di descrivere 'oggettivamente' le relazioni umane come *fenomeni*, finiti e determinabili, e simultaneamente aprire una breccia verso la possibilità propria del soggetto umano di trascendere la sua finitezza di 'oggetto tra oggetti'? Abbiamo tentato di fornire alcune implicazioni etiche di questo tema nel precedente paragrafo: ora cerchiamo di esplorarne le

---

<sup>109</sup> M. Douglas, op. cit., pp. 135-6.

ricadute antropologiche. Innanzitutto, sul piano dell'oggettività, possiamo rilevare un punto di contatto tra Douglas e Franzen, laddove la prima afferma che

per struttura sociale non intendo di solito una struttura che abbracci l'intera società in modo continuativo e comprensivo; mi riferisco piuttosto a situazioni particolari in cui i singoli attori sono coscienti di un minore o maggiore grado di implicazione. In queste situazioni essi si comportano come se si muovessero in posizioni prestabilite rispetto agli altri, e come se operassero una selezione tra i modelli di relazione possibili. Il loro senso della forma richiede l'uno o l'altro tipo di comportamento, determina la valutazione dei loro desideri, permettendone alcuni ed escludendone altri.<sup>110</sup>

Questa concezione è implicita in *Purity*. Ma a che cosa corrisponde l'eccedenza umana rispetto alle implicazioni di cui parla Douglas? Quali sono i rapporti tra intersoggettività e soggettività in Franzen?<sup>111</sup> Cos'è che fa la differenza? Sicuramente un ruolo importante è incarnato dalla volontà. Quello di Franzen è davvero il mondo come volontà e rappresentazione: in questo senso non è Kant, ma Schopenhauer il filosofo a lui più vicino (il debito di Franzen verso Freud ne è un chiaro indizio<sup>112</sup>). Franzen sa bene, per citare Cioran, che “negli strati oscuri, «volontà» è vocabolo privo di senso”<sup>113</sup>: è per questo che la rappresentazione deve integrarla, portando in superficie ciò su cui essa non ha presa. Troviamo continue conferme a questa tesi, declinata secondo le esigenze dei costumi WASP che Franzen conosce così bene, per cui gli uomini sono quello che vogliono: e quello che vogliono è fama, denaro, successo, in una parola il riconoscimento che conferisce prestigio e potere; da questa angolazione Pip è un personaggio positivo nella misura in cui, dapprima affascinata dalla fama di Andreas, evita di farsene condizionare nei momenti decisivi

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 165.

<sup>111</sup> In Franzen come in Gramsci, l'unica forma possibile di soggettività è l'intersoggettività.

<sup>112</sup> Cfr. J. Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., pp 151-4. Schopenhauer è il filosofo di Freud, così come Freud (anziché Jung o Lacan) è lo psicologo di Franzen.

<sup>113</sup> E. M. Cioran, *Confessioni e anatemi*, Adelphi, Milano, 2007, p. 15.

(preferendogli infine Jason)<sup>114</sup>; il suo non avere scopi, il suo non dirigere premeditatamente la volontà verso un *oggetto* delineato dalla pressione sociale, è precisamente ciò che le consente, alla fine del romanzo, di divenire un *soggetto*. Pip rifiuta, a differenza degli altri personaggi, di oggettivarsi nel temporaneo obiettivo verso cui tende: si oppone alla reificazione, allontanando il fantasma della proiezione sociale. Quanto alle conferme della forza di tali pressioni sugli altri personaggi, citiamo almeno: 1) Tom, che alla domanda (shakespeariana) “chi sei tu?”<sup>115</sup> risponde “Saul Bellow”, perché questi ha vinto il Pulitzer, premio che vuole anche lui<sup>116</sup>; 2) Andreas, che a un certo momento afferma “non voglio più volere”<sup>117</sup>, e a questo punto il riferimento alla *noluntas* è troppo esplicito per essere ricusato. Quello di Franzen è uno Schopenhauer filtrato da Gramsci: la volontà è 'ottimistica', ma la rappresentazione è 'pessimistica' perché sulla natura umana non bisogna farsi illusioni e i rapporti di forza tra esseri umani sono sempre, marxianamente, rapporti di sfruttamento (gramscianamente, rapporti egemonici, di potere): la loro descrizione deve perciò essere obiettiva, 'strutturale'.

Si prenda ora il correlato della volontà, vale a dire il desiderio: *Purity* diventa così l'estenuante *Bildungsroman* di un(a) giovane che giunge a capire come volere ciò che realmente desidera. Il suo apprendistato affettivo lo dimostra: all'inizio crede di desiderare Stephen, e si sforza, sbagliando, di volere questo amore; quando poi conosce Andreas, prende a fare quel che lui le ordina perché *lui*, non lei, lo vuole (e anche qui il suo bisogno di autorità paterna complica le cose). Finché alla fine capisce che è Jason, colui che aveva respinto (colui che *non aveva voluto*), l'essere che non ha saputo di desiderare, la persona concreta oltre le sue proiezioni psichiche. Lo spazio affettivo percorso si misura con ancor maggiore chiarezza nella distanza tra la Pip dell'esordio, ansiosa di non ferire nervi e sentimenti della madre, e la Pip del finale, che mette Anabel con le spalle al muro,

---

<sup>114</sup> “La mia intelligenza pratica diceva di no, ma il cuore ha detto sì”, spiega Jason a proposito delle ragioni per le quali ha scelto di *ereditare* il cane Choco dalla sorella trasferitasi in Giappone (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 614). Lo stesso vale, in altri campi, alla fine del romanzo, per Pip. Pip e Jason diventano 'buoni eredi' (buoni figli) nella misura in cui giungono a fare proprio ciò che hanno ricevuto (l' 'eredità' non richiesta che grava sulle loro spalle), imparando ad ascoltare i desideri, laddove necessario, contro la ragione.

<sup>115</sup> È la domanda che apre *Amleto*.

<sup>116</sup> Cfr. J. Franzen, *Purity*, cit., p. 398.

<sup>117</sup> Ivi, p. 172.

inchiodandola alle sue responsabilità con un liberatorio “io sono tutt'altro che pura e buona”<sup>118</sup>. Nel frattempo ha capito che essere orfani di padre non implica necessariamente scegliersene un rimpiazzo anagrafico come partner (del resto anche Andreas, come traspare in un passo in cui Franzen si autocita, è in parte quel che è perché il “metodo di sua madre si era basato sul rifiuto della correzione diretta”<sup>119</sup>, che non passa per l'autorità paterna). Attraverso le disavventure di Pip il narratore formula un'invettiva feroce contro gli adulti incapaci di essere genitori, o perché assenti (Tom, ma anche il padre e il patrigno di Andreas) o perché dispotici (Katya, madre di Andreas) o perché rivendicano i figli come proprietà (Anabel). E se coloro che ne escono peggio sono gli uomini, anche le donne non fanno una gran figura, nonostante l'alibi dell'oppressione maschile. Quella che Franzen dipinge è una società senza padri e senza madri<sup>120</sup>.

Scriva Douglas:

la sporcizia si è creata grazie a processi mentali di differenziazione, come sottoprodotto della creazione dell'ordine; è iniziata così da uno stadio di non differenziazione e, attraverso tutto il processo di differenziazione, il suo ruolo è stato quello di minacciare le distinzioni stabilite; alla fine essa ritorna al suo vero carattere indiscriminabile. L'informale è perciò un simbolo adatto della nascita e della crescita, così come lo è della morte.<sup>121</sup>

Passando a parlare della contemporaneità, l'antropologa britannica sostiene che “per noi la contaminazione è un problema di estetica, di igiene o di galateo, che può diventare grave nella misura in cui può creare imbarazzo in società”<sup>122</sup>. Eppure il disagio di Pip e dei personaggi di *Purity* non è riconducibile a una semplice questione di toeletta. Sin dalla prima pagina apprendiamo che i rapporti della protagonista con la madre sono “inquinati dall'azzardo morale” (*tainted by moral*

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 627.

<sup>119</sup> Ivi, p. 149.

<sup>120</sup> A questo tema è dedicato, fra gli altri, il recente *Basta che funzioni* di Woody Allen.

<sup>121</sup> M. Douglas, *Purezza e pericolo*, cit., p. 247.

<sup>122</sup> Ivi, p. 129.

hazard), abbiamo da subito l'idea di natura 'macchiata', 'corrotta'<sup>123</sup>, cui segue una metafora eloquente su Pip come 'banca d'investimento' di Anabel<sup>124</sup>, il che già testimonia di uno squilibrio profondo nella psiche della protagonista; è pur vero però, che la questione igienica sollevata da Douglas occupa un posto di tutto rilievo, nel romanzo, nella misura in cui svolge una funzione compensativa alle disfunzioni di Pip a livello non direttamente materiale (espediente non nuovo, l'abbiamo visto a proposito del tennis): quando all'inizio porta Jason in camera sua, Pip non accende la luce “perché non voleva che vedesse quanto era povera. Era spaventosamente povera, però aveva le lenzuola pulite; era ricca di pulizia” (*she was rich in cleanliness*)<sup>125</sup>; il tema delle lenzuola pulite è ricorrente, benchè non altrettanto di quello, concernente i media, dei 'panni sporchi' gettati in pasto all'opinione pubblica dal Sunlight Project in nome della purezza d'intenti<sup>126</sup>: i 'panni sporchi' infatti sono tanto più sozzi e 'contaminanti' quantomeno riguardano l'igiene, cioè il corpo, e quanto più concernono l'immaterialità (cioè la mente) intesa come ossessione per la reputazione, 'buona' e 'pulita' immagine di sé agli occhi dell'altro<sup>127</sup>.

La sporcizia come sottoprodotto dell'ordine: questa è la tesi di Douglas. Ciò significa che essa è potenzialmente onnicomprensiva, ed è per questo che Franzen, da buon romanziere, se ne serve:

---

<sup>123</sup> J. Franzen, *Purity*, cit., p. 5.

<sup>124</sup> “Nel sistema economico di sua madre, lei era una banca troppo grande per poter fallire, un'impiegata troppo indispensabile per poter essere licenziata per cattiva condotta” (*Ibidem*). Subalternità di Pip come cifra del suo rapporto col mondo, dunque: a partire da quello con sua madre. Soldi, successo, fama, potere: ognuno di questi elementi, in *Purity*, richiama l'altro: nelle loro maglie stanno gli individui come pesci intrappolati in una rete.

<sup>125</sup> Ivi, p. 18 [15].

<sup>126</sup> Vi insiste Tom nel suo diario, ad esempio, parlando di sé: “le lenzuola del mio letto non erano pulite” (*the linens on my bed hadn't been clean*) (Ivi, p. 480 [425]), e poco più sotto continua “mi sdraiai sul letto sporco” (*I lay down in my unclean bed*) (*ibidem*); ma anche riferendo di un dialogo avuto con Andreas: “temo che la mia casa pulita non sia il posto adatto” (*I'm afraid that my clean house is not the place for them*) (Ivi, p. 561 [495]), Andreas che poche righe sotto, leggiamo, “si mise in cerca di sporcizia su Tom e Heilu” (*searched for dirt on Tom and Heilu*) (*ibidem* [496]). La sporcizia come contiguità di lettera e metafora per quel che concerne la condizione umana.

<sup>127</sup> I 'panni sporchi' diventano anche protagonisti della piccola filosofia dei media targata Andreas Wolf: “quello che è cambiato è che la gente non porta i panni sporchi da una persona sporca. Chi denuncia la sporcizia lo fa perché ha voglia di pulizia”, e appena sotto: “la mia vita è pulita” (*What's changed is that people with dirt won't go to someone dirty. People who expose dirt do it because they're hungering for clean [...] I lead a clean life*) (Ivi, p. 555 [490]). In tal modo la sporcizia è sia ciò che si limita a riferirsi alla pulizia, negandola (*clean/unclean*), e quindi ipostatizzando la purezza come ideale regolativo (di nuovo Kant!) oppure, a seconda dei casi, un'entità autonoma, e allora è *dirt*: sostantivo che sottende, in Franzen, cattiva coscienza, poiché quando Pip diventa consapevole della naturale 'impurità' di ognuno non usa *dirt* come affermativo, ma dice *I am far from purely good*: si definisce cioè per negazione. Prende atto della natura umana *come ciò che manca*: non di dignità, secondo una tradizione che parte da Pico della Mirandola, ma di pienezza: ed è precisamente nel riconoscimento di questa mancanza che risiede la sua dignità, *ergo* il suo statuto di persona, di soggetto autonomo e consapevole.

lo sporco non è mai un evento unico, isolato. Dove c'è lo sporco c'è il sistema. Lo sporco è il sottoprodotto di un'ordinazione e di una classificazione sistematica delle cose, così come l'ordine comprende il rifiuto di elementi estranei. Questa idea dello sporco conduce direttamente nel campo del simbolismo e anticipa un collegamento con più ovvi sistemi simbolici di purezza. È facile riconoscere nelle nozioni di sporco che stiamo usando una specie di compendio, valevole per tutti gli usi in cui includiamo ogni elemento che i sistemi ordinati rifiutano: è un'idea di relatività.<sup>128</sup>

Tale nozione di 'relatività' è importante, perché ci consente di entrare nel cuore della narrazione: tutti i personaggi sono influenzati, guidati, manipolati da una determinata concezione di purezza, una sovrastruttura passata attraverso il filtro della soggettività e della percezione, luogo dell'eterogenesi dei fini per eccellenza: in essa confluiscono l'eredità 'meccanicamente' acquisita dai genitori<sup>129</sup>, genere, tendenze sessuali, carattere, in una parola il corredo naturale e culturale, inteso quest'ultimo come ciò che pur esulando dal nostro patrimonio genetico (che ci annovera come esemplari del regno animale) non è libero ma inconscio, involontariamente acquisito. Su queste due grandi 'ipoteche' gettate sulla personalità non si può agire, perché la natura e l'inconscio sono per definizione fuori dalla nostra portata: siamo noi che agiamo per mezzo di loro, non viceversa (è una delle lezioni che Franzen ha appreso da Freud). Rimane tuttavia un ambito che sfugge alla predeterminazione, e infatti Pip, Tom, Andreas, Leila, Jason sono tutti guidati da un'idea di purezza, sempre più o meno equivoca, che certo non rientra in una logica di azione-reazione (cosa che invece si può dire degli squilibri interni a gruppi umani ristretti, in Franzen sempre fatalmente orientati). Il terreno dell'ideologia è paradossalmente libero proprio in quanto le sue componenti sfuggono alla sicura, diretta azione della natura. Di conseguenza lo spettro della purezza che perseguita in modo diverso i personaggi deriva da più vettori, la cui risultante non è calcolabile perché la 'somma' è inattingibile, l'eziologia imponderabile. Tali idee-guida stanno sul confine tra conscio e inconscio: è

---

<sup>128</sup> M. Douglas, op. cit., p. 77.

<sup>129</sup> Si veda il significativo passo dedicato al rapporto tra Leila e suo padre nella sezione terza («Dire troppo»): «nel momento cruciale, quando si guardò dentro per capire dove stessero il bene e il male, *Leila trovò solo la confusione che suo padre le aveva tramandato*» (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 210; cors. nostro). Ma anche la lucida pagina sui potenziali disastri che una madre può provocare in un figlio, con particolare riferimento al caso di Andreas e Katya: «un'irregolarità nello sviluppo cerebrale truccava le carte a svantaggio dei figli: la madre aveva tre o quattro anni per spartanarti la testa prima che il tuo ippocampo cominciasse a registrare ricordi duraturi» (Ivi, p. 116).



la sfida del narratore sul mistero, in Franzen anch'esso eminentemente shakespeariano, della metamorfosi umana. Si tratta di cercare analogie per avvicinarsi a questo mistero, per la psicologia insolubile: quando Franzen si volge al paesaggio (alla natura) è proprio per avvicinarsi ai segreti dell'anima senza pretendere di violarli (egli è sempre molto diretto, nell'orchestrazione degli agenti atmosferici: il suo simbolismo non è mai arcano<sup>130</sup>).

Ma la contaminazione funge da 'instauratore discorsivo'<sup>131</sup>: non si accontenta delle analogie, esige anche di fondare le differenze. È dunque inevitabile distinguere tra diverse tipologie di contaminazione sociale. Mary Douglas individua quattro tipi ben definiti:

il primo è il pericolo che preme sui confini esterni; il secondo è il pericolo che deriva dalla trasgressione delle linee interne del sistema; il terzo è il pericolo presente nei margini delle linee; il quarto è il pericolo causato dalla contraddizione interna, quando certi postulati fondamentali vengono negati da altri postulati fondamentali, in modo tale che in certi punti il sistema sembra in conflitto con se stesso.<sup>132</sup>

In *Purity* tutti e quattro hanno un peso e un ruolo: il primo è rappresentato, per quanto riguarda l'America di Franzen, dal terrorismo, che irrompe nelle pagine sull'11 settembre<sup>133</sup>; per quanto riguarda invece la Germania est di Andreas, da tutto ciò che insidia il regime *prima* (cioè il blocco occidentale), e ciò che lo fa crollare *dopo* (la tecnocrazia, l'insostenibilità socio-economica dello stesso blocco orientale). Il secondo investe i fuorilegge, coloro che si pongono al di fuori delle regole della società, cioè, sul versante intimistico/finzionale del romanzo, il padre naturale di Andreas e Andreas stesso, che uccide Horst ma solo per infrangere la regola a cui finge di riassoggettarsi subito dopo, col sotterramento del cadavere; su quello pubblico/storico, Snowden e Assange, nominati nel libro in merito alla purezza d'intenti che Andreas si prefigge di superare, in una folle rincorsa alla moralizzazione (Andreas è un Amleto ben più pericoloso, la sua potenza di

---

<sup>130</sup> Su questo tema nei precedenti romanzi di Franzen, cfr. A. Curci, op. cit., *passim*.

<sup>131</sup> Riprendiamo il termine dal Foucault degli *Scritti letterari* (cfr. M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2010, pp. 15-6)

<sup>132</sup> M. Douglas, op. cit., p. 196.

<sup>133</sup> Cfr. J. Franzen, *Purity*, cit., pp. 536-7.

fuoco tecnologica, mediatica ed egemonica è quasi illimitata). Il terzo tipo ci traghetta sul piano allegorico, in quanto il confine tra uno stato e l'altro, tra una condizione e l'altra, purché *dentro* il sistema, non è che il limite tra essi, la linea che, separandoli, li connette: abbiamo quindi il margine tra la giovinezza e l'età adulta, se il parametro è biologico-psichico; se invece il parametro è dato dal genere, si ha il femminismo concettuale di Leila contrapposto a quello comportamentale di Tom; in campo professionale abbiamo l'etica giornalistica 'vecchio stile' di Leila, contro l'intraprendenza senza filtri del giornalismo della Rete; ancora, la ribellione codificata dalla generazione dei Padri, apertamente ribellista (cfr. Anabel e Tom), contrapposta a quella dei Figli, cui non corrisponde alcun codice perché non esiste comportamento standard su cui forgiare una decodificazione normativa. Ogni Figlio non è che una monade senza finestre, impenetrabile agli strumenti a disposizione, nel migliore dei casi inservibili (la vecchia psicologia, gli schemi sociologici tradizionali). È il motivo per cui Pip non viene compresa da chi la circonda.

A prima vista sembrerebbe che Pip venga coinvolta solamente dagli ultimi due tipi di contaminazione. Si potrebbe sostenere, non senza ragioni, che per la generazione di Pip il problema dei confini interni, della Storia che bussa alle porte della società insidiandone le certezze, è una preoccupazione lontana, indiretta proprio perché certezze tale generazione non ne ha mai avute; *idem* per il secondo tipo. Ma il punto è che ognuno di questi tipi può presentare zone in comune con gli altri tre a seconda di ciò che li sostanzia. Ad esempio le possibilità offerte dalla tecnologia (Internet, Facebook, Twitter eccetera) afferiscono a un dominio trasversale a tutti e quattro le tipologie di contaminazione: riplasmano la stessa tassonomia, riconfigurano il significato profondo della contaminazione come *Erlebnis*. Ne risulta un intrico sociale-psichico in cui diventa impossibile reperire l'origine del mutamento, perché il groviglio non è districabile, sembrano esserci solo concause piccole o grandi ma nessuna Causa Prima: quando leggiamo che poco prima di uccidersi “Andreas stava precipitando in un'oscurità così amorfa che aveva la sensazione di avvitarci”<sup>134</sup>, quando sul belvedere da cui poi si getterà trova che “il mondo, la sua esistenza, ogni suo atomo, era un orrore” (*the world, its being, every atom of it, was a horror*)<sup>135</sup>, e che “ormai era

---

<sup>134</sup> J. Franzen, *Purity*, cit., p. 576.

<sup>135</sup> Ivi, p. 579 [511].

tutto effetto, niente causa”<sup>136</sup>, il rinvio alla concezione del mondo di *Amleto*<sup>137</sup> va inteso in senso letterale, non figurato. Benché il sentimento di orrore non sia più dovuto, come all'epoca di Shakespeare, al crollo delle certezze umanistico-rinascimentali, o – come al tempo di Conrad, anch'esso chiamato in causa nei passi citati – a un cuore di tenebra come illocalizzabile interiore la cui immagine più adeguata è quella di una remota giungla esteriore; ciononostante, la passione di essere tutt'uno con un mondo degenerato, corrotto, 'sporco', il cui bandolo si perde in una massa informe senza costrutto e senza scopo, che sembra voler costringere l'uomo, dopo velleitari progetti di dominio razionale, a rinunciare a qualsiasi tentativo di comprensione e autocompiacimento – tale passione, dicevamo, è davvero la stessa<sup>138</sup>. Tutto congiura a scompaginare le divisioni e ottundere i concetti: ed è in questa stessa confusione nell'ordine del mondo, come in una sostanza vischiosa e paralizzante, che si trova impigliata Pip. I termini del problema sono restituiti ancora una volta dal

---

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> “E invero la mia disposizione è così cupa che questa bella architettura, la terra, mi sembra uno sterile promontorio. Questo stupendo baldacchino, l'aria – guardate –, questo bel firmamento sospeso in alto, questo soffitto maestoso trapunto di fiamme d'oro – ebbene, non mi sembrano che una sporca e pestilenziale congrega di vapori” (W. Shakespeare, *Amleto*, cit., p. 103). L'opera shakespeariana è letteralmente disseminata di riferimenti all'orrore come 'qualità' del mondo (*horrible* è uno degli aggettivi ricorrenti).

<sup>138</sup> Osserva Stefano Manferlotti: “Amleto azzera il Tempo e svaluta la Creazione [...]. La vita come peso, dunque [...]. Amleto pesa il mondo, lo ha biblicamente trovato scarso e ha sperimentato la presenza negativa di quel vuoto al quale in *Heart of Darkness* Conrad darà il nome di 'horror'. [...] 'Come un cane! Disse e gli parve che la vergogna gli dovesse sopravvivere', annota il narratore quando nel *Processo* di Kafka i due carnefici affondano un coltello nel cuore di Joseph K. Ad Amleto non sopravvivono né il silenzio [...] né la vergogna: resterà il male, piuttosto, che gli uomini continueranno a commettere irridendo gli onesti” (S. Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno Editrice, Roma, 2010, pp. 158-60). Si può dire lo stesso a proposito di Andreas. Inoltre il rimando di Manferlotti al *Processo* di Kafka ci consente di sviluppare brevemente un altro aspetto, poiché è noto – sin da *Zona disagio* – quanto quel romanzo conti per Franzen. Esso ci fornisce il pretesto per rilevare come il cane, disperata metafora finale nel testo kafkiano, sia l'animale più presente in *Purity* (sono otto i riferimenti, quasi tutti sotto il segno della metafora): ma Franzen, come abbiamo anticipato, apre alla speranza: ed è quindi inevitabile che il cane non sia più, come in Kafka, sigillo di un orribile destino umano, bensì venga a reincarnarsi in Choco, buffo quadrupede che mostra agli uomini come ci si possa accettare per come si è (cfr. anche il passo dove Pip è sull'aereo e rileva come dai cani si debba imparare a non preoccuparsi di ciò che non è risolvibile – cfr. J. Franzen, *Purity*, cit., p. 607). A tal proposito annota opportunamente Philip Weinstein: “dogs are lovable in their capacity to delight in all smells, but we are not dogs. We want clean, even though – or especially because – we are not clean” (P. Weinstein, op. cit., p. 224). Se ad Andreas sopravvive il male, per Pip non vale quel che vale per K.: la vergogna muore con il suo passato ritrovato. Franzen riscrive dunque a suo modo *Amleto*, *Il processo* e *Cuore di tenebra* senza negarsi (e negarci) l'orrore, ma lasciando intendere che anch'esso può essere vinto. Come si legge nel Cantico dei Cantici: “forte come la morte è l'amore” (Ct. 8, 6). Eros e Thanatos sono non a caso, in molte pagine franzeniane, ossessivamente, inestricabilmente appaiati (cfr. J. Franzen, *Purity*, cit., pp. 133, 157, 245-6, 267), e raggiungono il picco nei tre incisi capitali dal diario di Tom:1) “l'amore e l'odio mi sembravano indistinguibili, ciascuno sembrava derivare logicamente dall'altro” (Ivi, p. 435); 2) “il paradiso dell'unione delle anime era un inferno” (Ivi, p. 451); 3) “non parlatemi di odio se non siete stati sposati. Solo l'amore, solo una lunga storia di empatia, identificazione e compassione, possono radicare un'altra persona nel vostro cuore così in profondità da non permettervi più di sfuggire al vostro odio per lei; soprattutto quando ciò che odiate di più è la sua capacità di farsi ferire da voi. L'amore persiste, e l'odio insieme a lui” (Ivi, p. 491). Cfr. anche pp. 524, 528, 543, 562.

testo di Douglas, laddove leggiamo che “in genere tutto quanto noi notiamo è prelezionato e organizzato nell'atto stesso del percepire”, e che “disponiamo, come gli altri animali, di una sorta di meccanismo filtrante”, il quale “in un primo momento lascia passare soltanto delle sensazioni che sappiamo come usare”<sup>139</sup>, al punto che

con il passare del tempo e con l'accumularsi dell'esperienza, ci affidiamo sempre più al nostro sistema di schedatura. Ci costruiamo in questo modo una tendenza stabile che ci dà fiducia. In qualsiasi momento possiamo avere la necessità di modificare la struttura dei nostri postulati per adattare la nuova esperienza, ma quanto più coerente è l'esperienza che offre il passato, tanto maggiore è la fiducia che nutriamo nei nostri postulati.<sup>140</sup>

Pip è doppiamente soggiogata, perché la sua mancanza di fiducia (in se stessa e negli altri) scaturisce tanto dalla destabilizzazione di un 'sistema di schedatura' che, non ancora approntato, è fin da subito compromesso, sia da pressioni esterne quali i nuovi frenetici ritmi della quotidianità (che le nuove tecnologie alimentano), sia, sul piano personale, dall'influsso dell'instabilità psichica della madre, oltre che dall'abbandono cui è soggetta da parte di chi vede in lei solo guai. In breve, Pip è oppressa dall'impossibilità di servirsi di uno schema percettivo atto ad organizzare efficientemente le sue esperienze; la sua condizione di 'minorità indotta' (come giovane, come donna, come precaria indebitata) è la realtà particolare di tale formula generale. Da cui la fatale sensazione di assoluta impotenza: il disporre di un' “intelligenza inutile”<sup>141</sup>, il sentirsi già vecchia<sup>142</sup>, constatazioni peraltro comuni a molti giovani d'oggi.

Ma allontaniamoci per un attimo da Pip come paradigma di una condizione 'generazionale', e torniamo ad occuparci della società, l'altro polo della riflessione narrativa di Franzen. Douglas afferma che “maggiore è la solidarietà in una comunità, più prontamente i disastri naturali verranno

---

<sup>139</sup> M. Douglas, op. cit., p. 79.

<sup>140</sup> Ivi, pp. 78-9.

<sup>141</sup> È quanto afferma Pip quando ancora si trova a Oakland: “Ho un'intelligenza inutile. E zero soldi. E adesso non ho neanche un posto dove stare” (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 81).

<sup>142</sup> Ivi, p. 237.

codificati come segni di un comportamento colpevole<sup>143</sup>, e che non solo l'attribuzione della colpa ma ogni processo cognitivo è politicizzato<sup>144</sup>. Cosa significano in concreto questi due assunti? Se assumiamo il secondo come valido, ne risulta che in una società moderna qual la nostra, priva di autentica solidarietà fra i suoi membri, la coesione che si perde a livello comunitario 'reale' si sposta su quello virtuale (il quale, afferma Pip dando voce al suo creatore, “soddisfa i bisogni a distanza”<sup>145</sup>): dando vita a una comunità che non è (più) tale, in cui non sussiste alcun dialogo, ma surrogati di comunicazione, in realtà pretesti per un esibizionismo calcolato. Da questo punto di vista l'immagine della società che Franzen restituisce non è pessimistica, ma semplicemente realistica. Se nell'universo di *Purity* la solitudine domina incontrastata è perché ogni gruppo umano, dalle coppie agli ambienti di lavoro, dalle famiglie più o meno allargate ai raduni aziendali in stile Sunlight Project, si rivela essere una somma di individui, più solitudini una di fianco all'altra: se la comunicazione fallisce è perché una solitudine che si aggrega a un'altra non genera un incontro ma consiste, tautologicamente, in una somma di solitudini, in una chiusura aprioristica (anche quando preterintenzionale) all'alterità. All'interno di un quadro interamente dominato dall'economia, la stessa autorità non può che essere meramente economica, e avendo tutto l'interesse a politicizzare i processi cognitivi in funzione del paradigma dominante, si rivolgerà al processo cognitivo fondamentale dell'apprendistato emozionale alla vita, scaricando le sue responsabilità sugli unici che possano vivere il senso di colpa funzionalmente al sistema, cioè i Figli. È questo il contesto in cui s'inserisce la polemica di Franzen con la tecnologia e il Web come 'distrazioni di massa' (“la vera sostanza della nostra vita quotidiana è pura distrazione elettronica”<sup>146</sup>): è perciò del tutto improprio vedere nello scrittore americano una versione 2.0 del luddista fanatico (come si continua a fare ogni volta che si tira in ballo il suo rapporto coi social media, ancor prima del *Progetto Kraus*<sup>147</sup>). È sempre Douglas ad aiutarci a comprendere il valore strategico dell'opposizione franzeniana al falso sovversivismo della Rete:

---

<sup>143</sup> M. Douglas, op. cit., p. 11.

<sup>144</sup> Cfr. Ivi, p. 14.

<sup>145</sup> “[...] Internet è perfetto per soddisfare i bisogni a distanza” (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 24).

<sup>146</sup> Id., *Il progetto Kraus*, cit., p. 10.

<sup>147</sup> Accusa da cui peraltro Franzen si difende, nello stesso *Progetto Kraus*, in modo convincente (cfr. Ivi, p. 97-8).

Quando ammettevo che una conoscenza superiore e migliori comunicazioni avevano scavato un abisso fra noi e le società tribali, mi trovavo in ottima compagnia. [...] Poi, tutt'a un tratto, la stessa tecnologia si è trovata attaccata in quanto fonte di pericolo. Tutto è cambiato. È diventato evidente che l'antico legame fra pericolo e morale non derivava dalla scarsa conoscenza. La conoscenza è sempre scarsa. L'ambiguità è sempre in agguato. [...] La differenza non sta nella qualità della conoscenza ma nel tipo di comunità che vogliamo creare, o piuttosto della comunità che siamo in grado di creare, o ancor meglio di quella comunità che la tecnologia ci rende possibile creare.<sup>148</sup>

Franzen, mentre scrive *Purity*, non si sta interrogando sul tipo di società ideale in cui vorrebbe vivere; cerca di mettere a punto, con gli strumenti a lui congeniali, il genere di comunità che ritiene avere di fronte (da cui il suo pessimismo della ragione) e quella cui sta dando forma con la tastiera, cioè la comunità dei lettori (da cui il suo ottimismo della volontà). Vedere in lui un radical chic, uno snob o un nostalgico anti-moderno, come fanno i suoi avversari, è un errore. Le ragioni della sua critica ai nuovi media sono cliniche, non ideologiche, e come tali vanno combattute – laddove lo si ritenga opportuno – sul suo stesso terreno.

Cerchiamo ora di effettuare un'ultima ricognizione nel testo di Douglas, in modo da estrapolare un modello teorico-sociale attraverso cui mettere a punto, anche per contrasto, il percorso di Pip. Abbiamo precedentemente affermato che dove c'è lo sporco c'è il sistema, e che la contaminazione è un espediente ordito, secondo i modi della cultura, da qualsiasi insieme sociale, al fine di allontanare il pericolo della disgregazione che ne minaccia, in definitiva, l'esistenza. In tale dialettica polare-oppositiva, “lo sporco è incompatibile con l'ordine. La sua eliminazione non è un atto negativo, ma è uno sforzo messo in opera per organizzare l'ambiente”<sup>149</sup>. L'individuo, in questo processo, è coinvolto passivamente dalla “serie di strutture correlate che comprendono forme sociali, valori, cosmologie, il complesso della conoscenza, e attraverso le quali viene mediata tutta

---

<sup>148</sup> M. Douglas, op. cit., p. 15-6.

<sup>149</sup> Ivi, p. 32.

l'esperienza"<sup>150</sup>; a queste strutture in senso stretto non può sfuggire: se vi si oppone, è – marcusianamente – perché ne riconosce l'esistenza; se vi si conforma, è perché le accetta come cogenti. Ma egli è anche influenzato, lo abbiamo visto, da più fattori che hanno a che fare solo in un secondo momento col mondo sociale, e che concernono i modelli familiari, le caratteristiche innate, la personalità e il carattere, il corredo genetico e più in generale il patrimonio linguistico-comportamentale acquisito nella cellula di base della società che è la famiglia. Dall'interazione di questi elementi scaturisce quel fattore umano che nessuna ricerca sociale o laboratoriale potrà mai 'calcolare' con esattezza. Il punto è che il fattore umano resiste ad ogni modello teleologicamente orientato: per questo si può affermare che la critica di Douglas ai tre stadi con cui Frazer riepiloga il cammino dell'uomo (magia, religione, scienza)<sup>151</sup> è parallela a quella, non dichiarata ma desumibile, di Franzen rispetto a una concezione para-hegeliana della realtà. In Douglas, come in Franzen, non sussiste alcuna triade dialettica, non si dà 'risoluzione' o 'superamento' come *Aufhebung*: il cammino della coscienza non si svolge – hegelianamente – in figure, ma per fasi che contemplan accelerazioni e 'irrazionalismo'. In *Purity* è evidente come la scienza e la tecnologia presuppongano il 'pensiero magico' (inteso come fenomeno spontaneamente efficace<sup>152</sup>) e la religiosità, le superstizioni e le credenze: la natura dell'ingenua fede nella tecnologia come balsamo per tutti i mali, Franzen la mette a nudo col massimo della *vis* polemica e persino con foga didattica (a tratti eccessiva). Il problema diventa ora stabilire in che modo i tre elementi di cui parla Douglas interagiscono nell'universo socioantropologico di *Purity*. La scienza (e con essa la tecnologia) è la più facile da identificare. Essa diventa, di volta in volta, fonte di nevrosi, ansie, problemi: l'incubo della guerra atomica, il fracking, le nuove frontiere della ricerca industriale, l'impatto ambientale dell'inquinamento idrico, acustico, del suolo... Tutte queste cose opprimono seriamente i personaggi, nessuno escluso; così come sono responsabili di mutazioni epocali che alterano profondamente la struttura della percezione umana, generando – secondo la lezione di Wallace – dipendenza massiva. L'effetto di questo martellamento costante è ottenuto da Franzen fin dalla costruzione della pagina, facendo leva incessantemente sulla ripetizione e – come abbiamo visto

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 203.

<sup>151</sup> Cfr. Ivi, pp. 58-9.

<sup>152</sup> Anche su questo aspetto tra Franzen e Douglas (e più in generale l'antropologia) c'è coincidenza piena: “le pratiche magiche, intese come rituale automaticamente efficace, non sono una caratteristica primitiva” (Ivi, p. 53).

all'inizio – sulla ricorsività, ma ancor più sulla natura metaforica della lingua<sup>153</sup>, che consente di spostare la focalizzazione dall'uomo alla scienza, con la letteratura come ponte sospeso tra le due. Da qui gli arditi e potenti parallelismi, come quando il fungo atomico della fissione nucleare diventa quello delle relazioni umane pronte a deflagrare<sup>154</sup>.

Per tornare invece alla 'magia', senza imbarcarci nell'annoso problema della sua definizione rigorosa, se – come anticipato – accettiamo di definirla per semplice negazione, come forma di 'pensiero' scevra sia dallo stringente nesso causa-effetto o premessa-conseguenze proprio delle scienze, sia dell'articolazione organicistica delle religioni storiche, vediamo come tale fenomeno d'immediata efficacia faccia capolino più volte in *Purity*. Incarnandosi ad esempio nel mezzo per antonomasia dello scrittore: la parola.

Il 'potere magico' della parola, in *Purity*, assolve il compito di accendere e far erompere gli strati profondi dell'interiorità dei personaggi: più volte una parola apparentemente casuale (giusta o sbagliata) genera una reazione inconsueta, da cui scaturisce una nuova situazione che gli attanti subiscono del tutto passivamente<sup>155</sup>. Reazione a partire dalla quale gli eventi precipitano: e l'elemento-chiave ad essere sempre magicamente, inesorabilmente innescato è “l'ultimo dei sentimenti umani a scomparire”<sup>156</sup>, cioè la rabbia<sup>157</sup>. È alla rabbia che viene affidato il compito di rendere visibile la sproporzione tra evento e reazione, tra razionalità e imprevedibilità: l'immotivata e imponderabile eccedenza tra fatti umani ed evento-di-parola, che né la ragione scientifica né la fede religiosa possono pretendere di esaurire, ma che Franzen, da indagatore della psiche, non trascura mai. Lo vediamo quando Pip, ripetendo la parola “sorella” che Jason ha appena pronunciato, rivive il disagio della sua condizione di orfana doppiamente sola (in quanto priva del

---

<sup>153</sup> “Tutto il linguaggio è un continuo processo di metafore, e la storia della semantica è un aspetto della storia della cultura: il linguaggio è insieme una cosa vivente ed un museo di fossili della vita e delle civiltà passate” (A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino, 2007, p. 1438).

<sup>154</sup> Cfr. J. Franzen, *Purity*, cit., pp. 244-5

<sup>155</sup> Un motivo costante in Franzen, dai risvolti perlopiù tragici che non afferenti a quella commedia umana verso cui sostiene di propendere: “Lei definisce commedie i suoi libri, ma non lo sembrano affatto”, ha osservato Antonio Monda nell'intervista di cui sopra. Risposta dello scrittore: “È un mio cruccio, perché sono convinto che lo siano, a cominciare da *Le Correzioni*. L'unica cosa che posso aggiungere è che tragedia e commedia vengono dalla stessa radice” (A. Monda, op. cit.).

<sup>156</sup> V. Salamov, *I racconti di Kolyma*, Einaudi, Torino, 1999, vol. I, p. 438.

<sup>157</sup> Si veda il già citato *The Comedy of Rage* di Weinstein, dove la rabbia è elevata a motore e principio organizzativo di tutta l'opera franzeniana (P. Weinstein, op. cit.).



sostegno di un legame fraterno), rinfocolandone la frustrazione: “ripetere la parola *sorella* fu come buttare un fiammifero dentro un forno pieno di gas, pieno di quella rabbia pronta a divampare che Pip si portava appresso tutti i giorni”<sup>158</sup>. Abbiamo altre prove nel nesso tra linguaggio e pulsione omicida di Andreas (“quelle parole risvegliarono di nuovo l'Assassino”<sup>159</sup>). Ma questo genere di immediatezza inesplicabile si affaccia anche e soprattutto nelle pieghe degli innumerevoli effetti che le parole scambiate sia oralmente che graficamente, attraverso gli sms e le e-mail che costellano il romanzo<sup>160</sup>, inducono: ricreando un divario insanabile tra comunicazione ed espressione, tra emittente e destinatario. In questo modo Franzen racconta l'intoppo, il 'salto' (alla base del fattore umano) che nessuna scienza può spiegare, anche quando è la stessa scienza ad essere la base della sua manifestazione, come nel caso dell'abbattimento delle barriere di spazio operato dalla tecnologia – possibilità 'miracolose' in quanto la mente umana continua a percepirla come tali, perché non è sul terreno del pensiero scientifico che vengono recepite e interpretate. Ma anche l'amore di Pip esula dal dominio della scienza, oltre che da quello della religione (benchè venga da questa concettualizzato). Il parallelismo tra gioco (tennis) e relazione amorosa, da noi affrontato nel precedente paragrafo, si alimenta della vertigine che queste esperienze suscitano: metaforicamente, della 'magia' del tennis e sulla 'magia' dell'amore. Riguardo tali dimensioni del vivere il pensiero scientifico, la ragione, la deduzione non hanno nulla da dire.

E la religione? Qui il discorso si fa più delicato e rischioso, perché in *Purity* Franzen sembra dare corso a una nuova fase della sua riflessione artistica e umana. Comprendere il ruolo della sua 'poetica religiosa' significa dunque, simultaneamente, proseguire nella lettura del romanzo e avanzare un'ipotesi critica la quale non può contare su una pista ermeneutica già praticata.

Scriva Mary Douglas che “la comprensione delle regole della purezza è una vera e propria introduzione alla religione comparata”<sup>161</sup>. Il termine religione va qui inteso in senso lato, non come dottrina ma come apparato: ogni sistema simbolico contempla una dimensione religiosa, individua un orizzonte che a sua volta informa una serie di concetti e pratiche. In questa chiave, *Purity* è tanto un libro sull'assenza del divino in un mondo senza più bisogno di religiosità, quanto un testo

---

<sup>158</sup> J. Franzen, *Purity*, cit., p. 32.

<sup>159</sup> Ivi, p. 554.

<sup>160</sup> Cfr. ad esempio Ivi, p. 339.

<sup>161</sup> M. Douglas, op. cit., p. 37.

permeato dalle categorie che per millenni hanno generato il senso: essendo un'opera che ambisce a fare i conti con l'intera tradizione occidentale, dai Greci alla Bibbia, da Shakespeare a Goethe, non potrebbe essere altrimenti. S'impone allora una constatazione: il concetto di 'contaminazione', di sporcizia, è legato in modo precipuo, nelle coscienze, a un significato quasi esclusivamente religioso. Il peccato che 'macchia' rende impuro, nella concezione cristiana, ciascuno di noi (fuorché la madre di Gesù). Le grandi religioni monoteiste, che nonostante la secolarizzazione continuano a popolare sogni, incubi e veglie dell'immaginario collettivo, hanno irreggimentato l'impurità in una serie di prescrizioni durature. Mary Douglas dedica un intero capitolo del suo studio, intitolato «Gli abomini del Levitico», alla codificazione del rapporto fra impurità e purezza nella religione ebraica, arrivando a concludere che “le leggi dietetiche dovevano essere come dei simboli che ogni volta inducevano alla meditazione sull'unità, purezza e completezza di Dio”<sup>162</sup>. Franzen è interessato a indagare (fino a un certo punto) l'eclisse del sacro, consapevole che la sua funzione non può essere scomparsa con la caduta delle prescrizioni: che il vuoto non comporta *ipso facto* il nulla. A questo vuoto cercano di rispondere due passi fondamentali del romanzo: il primo, a pagina 226 dell'edizione italiana, istituisce un paragone tra la relazione amorosa di Tom e Leila e quella incarnata dai precedenti rispettivi matrimoni (quello di Tom con Anabel, quello di Leila con Charles):

la sua vita [di Leila, n.d.A.] con Tom era strana, mal definita e permanentemente temporanea, ma proprio per questo era una vita di vero amore, perché liberamente scelta ogni giorno, ogni ora. Le ricordava una distinzione che aveva imparato da piccola, a catechismo. I loro erano stati due matrimoni da Antico Testamento, per lei perché doveva onorare il patto con Charles, per Tom perché temeva la collera e il giudizio di Anabel. Nel Nuovo Testamento, le uniche cose che importavano erano l'amore e il libero arbitrio.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Ivi, pp. 103-4.

<sup>163</sup> J. Franzen, *Purity*, cit., p. 226.

Il secondo è collocato una quarantina di pagine dopo, in chiusura del capitolo terzo, durante una fase in cui la relazione tra Tom e Leila sta attraversando un crisi:

Leila scosse la testa. Tutte le volte che le veniva da vomitare, non era solo l'idea di mangiare a darle la nausea: era l'idea di volere *qualunque cosa* (*the thought of wanting anything*). La nausea come negazione di ogni desiderio (*negation of all desire*). E lo stesso valeva per i litigi. Stava ricordando il vecchio senso di desolazione e lo provava di nuovo, insieme alla convinzione che l'amore era impossibile, che per quanto lo nascondessero in profondità il loro [di Leila e Tom, n.d.A] conflitto non sarebbe mai scomparso. Il problema di una vita liberamente scelta ogni giorno, una vita da Nuovo Testamento, era che poteva finire in qualunque istante.<sup>164</sup>

Ci sarebbe molto da dire sulle correlazioni tra tematica religiosa e nutrizione intesa come regolamentazione delle funzioni primarie, o tra lo stesso tema religioso e quello della volontà, da noi affrontato in precedenza, che qui, attraverso la molla dello stress emotivo di Leila, si riallaccia al desiderio di *noluntas* di Andreas. Ci limitiamo a mettere in evidenza il tema dell'impurità che abbiamo scelto come chiave sociologica, alla luce del rapporto tra le generazioni. Grazie a questi due ultimi passi possiamo individuare tre fasi della riflessione franzeniana sui rapporti di coppia: la prima, rappresentata dai matrimoni di Tom con Anabel e di Leila con Charles, che l'autore riconduce al modello veterotestamentario (lo stesso dei genitori di tutti e quattro), a simbolizzare il Passato, la tradizione, la fissità; una seconda fase, quella della relazione tra Tom e Leila, caratterizzata da un'esigenza sincera di parlare un nuovo linguaggio amoroso, ispirato al Nuovo Testamento, dove la gratuità prevalga sul patto senza che questo venga meno. Questa seconda fase è contrassegnata dall'inettitudine di Tom e Leila, perché hanno ancora entrambi cuore, mente e corpo nel vecchio sistema di valori e nelle vecchie abitudini: è, questo, lo stadio della transizione, dove la promessa di nuovi rapporti tra i sessi è avvertita come istanza cui tener fede, senza che si riesca a

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 270.

chiudere definitivamente con la vecchia concezione del matrimonio<sup>165</sup>: fase che s'incaglia nella constatazione dell'ennesimo fallimento, e nell'attestazione di Leila che l'amore è impossibile. Infine una terza fase, in parte concreta e reale, in parte solo prefigurata, in cui è implicita una verità non riconosciuta dai più: non è possibile insegnare alle nuove generazioni come vivere, perché i loro problemi sono diversi da quelli dei padri e delle madri, e perciò i vecchi 'sistemi di schedatura', per riprendere il lessico di Douglas, non hanno alcun valore per chi ha di fronte un mondo irreversibilmente cambiato. È questa la fase di Pip e Jason, preludio alla possibilità dell'amore: qui s'intravede il futuro mentre, nel presente, si consuma l'ennesimo litigio, l'eterno ritorno del naufragio simultaneo di padri e madri.

*Purity* non è dunque, come è stato detto da più parti, un libro freddo, eccessivamente 'di testa', privo di cuore e di stomaco<sup>166</sup> (anche se certo, è ossessivamente 'calcolato'): al contrario, è un libro colmo di speranza, in qualche punto persino aperto al richiamo della trascendenza, benché intesa non come luogo di rivelazione del divino ma, letteralmente, come ciò che trascende il singolo in quanto promessa di bene<sup>167</sup>. Si obietterà che i due allusivi e fugaci riferimenti franzeniani alla Bibbia non sono in alcun modo accostabili al ricco e dettagliato esame di Douglas sulle proibizioni nell'Antico Testamento. Ma il fatto è che laddove Douglas lavora sull'eshaustività, Franzen lavora sull'evocazione (procedimento che rimanda a una precisa concezione della letteratura, opposto all'allegorismo magniloquente e privo di ambiguità di libri come *Pastorale americana*<sup>168</sup>). Non è un caso che Franzen glissi sui rituali del 'Vecchio Mondo': *Purity* è un libro sulla mancanza di rituali,

---

<sup>165</sup> Inutile dire che è possibile interpretare il passo anche in chiave femminista, come esigenza concreta, storica di un abbattimento del patriarcato, o – come preferiamo fare qui, e come ci sembra intenda Franzen – in chiave semplicemente 'femminile', come rivendicazione di una maggiore equità nei rapporti tra i sessi.

<sup>166</sup> È quel che insinua Fofi, paragonandolo all'esordio di Atticus Lish (G. Fofi, op. cit.). Ma la sua non è una voce isolata, e quello di 'Franzen cerebrale e senz'anima' è ormai un luogo comune, frusto quanto quello che voleva Kubrick nichilista e misantropo. In entrambi i casi si scambia il rigore dell'operazione clinica in sede di poetica autoriale per una dichiarazione di valori in sede di etica personale.

<sup>167</sup> Ci pare questo il senso dell'episodio in cui Dreyfuss, come una *boutade*, getta addosso a Pip quell'osservazione sulla preghiera: "Tu credi nell'efficacia della preghiera, Pip? – Non molto. – Provacì, – disse Dreyfuss" (J. Franzen, *Purity*, cit., p. 597). Stacco, nuovo capoverso. La veste è laica e passa attraverso l'ironia, ma il linguaggio è quello della religione, di cui Franzen evidenzia i valori: cos'altro è la fiducia in se stessa e negli altri raggiunta da Pip, se non una sorta di versione mondana della fede religiosa? Cos'altro è la sua capacità d'amare, se non una forma di carità (Pip non esorta i suoi genitori a perdonarsi a vicenda)? E cos'altro rappresenta il passo appena citato, se non un'esortazione alla speranza? Quella di Franzen non è che un'illustrazione romanzesca delle tre virtù teologali in salsa mondana: fede-speranza-carità, triade raccomandabile per una buona vita pratica.

<sup>168</sup> Sul rapporto agonistico e bizzarramente filiale che lega Franzen a Roth, cfr. J. Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., pp. 83-4, e Id., *Più lontano ancora*, cit., p. 124.

sulla perdita di pratiche antiche, sull'oblio dei valori, a cui far fronte senza passatismi né entusiasmi. Franzen ci mostra Pip e Jason non solo come individui storici, membri di generazione priva di modelli, ma *anche* come 'uomini medi' privi di quei riferimenti che il 'Vecchio Mondo' simboleggiato dall'Antico Testamento apparecchiava per i loro avi. Ora, se ogni società ha bisogno dei suoi riti, il fatto che siano scomparsi quelli vecchi non significa che i loro simulacri non sopravvivano come forme vuote. I rituali servono appositamente a scongiurare il pericolo della contaminazione assecondando uno dei bisogni umani più profondi, quello di celebrare ufficialmente, pubblicamente, la scansione del tempo, sigillando attraverso un unico processo attivo il riconoscimento della fonte di pericolo per la società, e con esso il riconoscimento di sé di fronte alla comunità stessa come parte attiva di tale gesto di difesa. Quali sono i rituali disponibili a un insieme sociale? Secondo Mary Douglas due, incompatibili: “uno è il rituale che non si cura di indagare sulla causa della contaminazione e non cerca di stabilire le responsabilità; l'altro è il rito confessionale”<sup>169</sup>. Franzen ha l'intuizione di mostrare che nella società contemporanea le due istanze collimano, perché l'assenza più totale di responsabilità da parte degli adulti coincide con il rito che in molti, oggigiorno, praticano davanti a uno schermo, succedaneo miserando ma efficace del sacramento confessionale: al di là dei canali disponibili la funzione è rimasta intatta, ha semplicemente cambiato veste, passando dalla segretezza confinata a un tempo e un luogo (sacri) a un'ossessione indiscriminata e onnipresente (profana)<sup>170</sup>. Una società che sottrae alla confessione la sua natura di rituale proprio del sacro (che, ricordiamolo, significa *separato*) conduce inevitabilmente a una dislocazione degli stessi confini tra sacro e profano, e quindi tra puro e impuro, i cui ambiti non sempre sono opposti (è il motivo per cui Douglas può osservare che il sacro può scegliere l'impuro come suo ambito d'elezione<sup>171</sup>). L'ossessione per la segretezza e/o la 'pulizia' contraddistingue non a caso due mondi lontani, il 'libero' Occidente e la totalitaria Germania est: regimi politici opposti ma società ugualmente infelici, depresse, prostrate. Una nazione che si vuole libera, quale l'America di *Purity*, “impero indebolito che s'illude della propria

---

<sup>169</sup> M. Douglas, op. cit., p. 215.

<sup>170</sup> Andreas del resto, prima di diventare un professionista della fuga di notizie, in quanto figlio di un funzionario di stato ha precisamente il ruolo di consulente psicologico mantenuto delle gerarchie ecclesiastiche (cfr. J. Franzen, *Purity*, cit., pp. 87-8).

<sup>171</sup> Cfr. M. Douglas, op. cit., p. 41.

eccezionalità<sup>172</sup>, ma più in generale la società occidentale, dovrebbe sollecitare una risposta responsabile al nuovo (dis)ordine etico e politico, ed è proprio questo che manca: ma c'è pur sempre la Rete come collettore del disagio della civiltà... La presenza ossessiva di Facebook e Twitter, nel romanzo, è quindi una scelta di realismo sociale e letterario: è lo specchio dell'esibizione patologica di tanti ego sovraesposti perché privi di un sostegno interno, cioè di un'identità (ossia, come scrive Primo Levi, di una dignità<sup>173</sup>). Ciò è ben lontano da un'avversione aprioristica per il mezzo: è, piuttosto, una critica specifica dell'uso, basata sulla constatazione – sottintesa a tutto il libro – che chiunque sia ostaggio dell'ansia da riconoscimento (virtuale) è, nella migliore delle ipotesi, negato alla conoscenza insita nelle relazioni concrete (reali). Anche in questo Pip è un personaggio esemplare: subisce, come tutti, il fascino di un'esistenza virtuale priva di rischi e di fatica, ma rifiuta di venirse risucchiata, e, andando oltre l'ambigua dialettica di attrazione-repulsione per i *social* (cui per inciso, corrisponde un atteggiamento anche nella vita reale: quello di Anabel, sepolta viva in casa e incapace di istituire relazioni col mondo esterno), riesce a rivelarsi e riconoscersi negli atti che compie – di cui l'amore come libera scelta e la 'resa dei conti' coi genitori sono ovviamente i più importanti, in quanto infrangono la catena dell'eteronomia che la tiene prigioniera all'inizio. Atti conclusivi resi possibili dalle tante prove in cui Pip è costretta a cimentarsi (i lavori sottopagati, lo stage in Bolivia, i fallimenti amorosi, la disperazione), mentre al contempo vive dentro di sé il paradosso della ricerca di purezza come “tentativo di forzare l'esperienza entro categorie logiche di non-contraddizione”<sup>174</sup>. E se è vero che “tutte le volte che alla nostra esistenza viene imposto un rigido modello di purezza”<sup>175</sup>, l'alternativa è tra un'estrema scomodità autoinflitta o l'ipocrisia aperta<sup>176</sup>, si tratta di rilevare che Pip sperimenta, nello stesso ordine, entrambe le condizioni, prima di abbandonare il falso ideale di purezza *percepita* cui crede di dover tener fede per gran parte del suo apprendistato alla vita. Il riferimento di Douglas a Van Gennep è quindi particolarmente prezioso, perché davvero l'avventura di Pip non consiste in altro che in una serie di *riti di*

---

<sup>172</sup> J. Franzen, *Il progetto Kraus*, cit., p. 10.

<sup>173</sup> P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 2007, p. 103.

<sup>174</sup> M. Douglas, op. cit., p. 249. Aggiunge Douglas: “ma l'esperienza non è malleabile, e chi si lascia attrarre da questo tentativo cade in contraddizione”.

<sup>175</sup> Ivi, p. 250.

<sup>176</sup> Cfr. Ivi, p. 251.

*passaggio*: al che *Purity* risulta essere, secondo un'immagine perfettamente calzante, “una casa con delle stanze e dei corridoi, in cui passare dalle une agli altri è pericoloso”<sup>177</sup>, dove “il pericolo sta negli stati di transizione, semplicemente perché la transizione non è più uno stato e non è ancora l'altro: è indefinibile”<sup>178</sup>. È questo *indefinibile* la posta in gioco del romanzo di Franzen: un indefinibile che ha nome giovinezza.

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 159.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

## Bibliografia dei titoli citati

### A. Testi di Franzen

- Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, Einaudi, Torino, 2011 (traduzione di Silvia Pareschi)
- Il progetto Kraus*, Einaudi, Torino, 2014 (traduzione di Claudio Groff e Silvia Pareschi)
- Le correzioni*, Einaudi, Torino, 2005 (traduzione di Silvia Pareschi)
- Libertà*, Einaudi, Torino, 2011 (traduzione di Silvia Pareschi)
- Più lontano ancora*, Einaudi, Torino, 2014 (traduzione di Silvia Pareschi)
- Purity*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2015 (traduzione di Silvia Pareschi, Einaudi, Torino, 2016)
- Zona disagio*, Einaudi, Torino, 2008 (traduzione di Silvia Pareschi)

### B. Testi su Franzen

- Burn, S. J., *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, Continuum, New York, 2008
- Curci, A., *Il percorso dell'autore. Identità e metamorfosi nei romanzi di Jonathan Franzen*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Milano, a.a. 2014/15
- Monda, A., «Jonathan Franzen: mi ispiro a Gramsci ma scrivo commedie», *Repubblica*, 5/3/2016
- Waldstein, E., «Freedom and Necessity in Jonathan Franzen and David Foster Wallace», Paris, September 12, 2014
- Weinstein, P., *Jonathan Franzen. The Comedy of Rage*, Bloomsbury, New York, 2015

### C. Altri testi citati

- Antelme, R., *La specie umana*, Einaudi, Torino, 1997
- Arendt, H., *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano, 2013
- Arendt, H., *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino, 2004
- Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001
- Bloom, H., *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, BUR, Milano, 2013
- Bloom, H., *Il canone americano. Lo spirito creativo e la grande letteratura*, Rizzoli, Milano, 2016
- Bourdieu, P., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 2001
- Calvino, I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2010
- Calvino, I., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano, 2011



- Cavell, S., *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Einaudi, Torino, 2004
- Cioran, E. M., *Confessioni e anatemi*, Adelphi, Milano, 2007
- Deleuze, G., *Lo strutturalismo*, SE, Milano, 2004
- De Lillo, D., *Underworld*, Einaudi, Torino, 2000
- Douglas, M., *Purezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna, 2011
- Eco, U., *Diario minimo*, Bompiani, Milano, 2004
- Flaubert, G., *L'educazione sentimentale*, Mondadori, Milano, 2001
- Fofi, G., «Due vite al limite», in *Internazionale*, n. 1146, 25/31 marzo 2016
- Foucault, M., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2010
- Fusini, N., *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano, 2013
- Fusini, N., *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra*, Bulzoni, Roma, 2005
- Girard, R., *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 2011
- Goethe, J. W., *Faust*, BUR, Milano, 2013
- Gramsci A., *Quaderni del carcere*, Einaudi, Torino, 2007
- Gramsci, A., *Vita attraverso le lettere*, Einaudi, Torino, 1994
- Klüger, R., *Vivere ancora*, SE, Milano, 2005
- Levi, P., *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 2007
- Levi, P., *La tregua*, Einaudi, Torino, 1997
- Levi, P., *Se non ora, quando?*, Einaudi, Torino, 2011
- Mandela, N., *Lungo cammino verso la libertà. Autobiografia*, Feltrinelli, Milano, 2013
- Manferlotto, S., *Shakespeare*, Salerno Editrice, Roma, 2010
- Marcuse, H., *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino, 1999
- Melville, H., *Moby Dick*, BUR, Milano, 2006
- Pasolini, P. P., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano, 2009
- Pasolini, P. P., *Teatro*, Mondadori, Milano, 2001
- Peloso, L., «Realtà e rappresentazione ne *Il racconto d'inverno* di Shakespeare», in *Metabasis*, n. 18, pp. 144-165
- Penny, L., «Una generazione angosciata», in *Internazionale*, n. 1146, 25/31 marzo 2016
- Platone, *Sofista*, Einaudi, Torino, 2008
- Roth, P., *La macchia umana*, Einaudi, Torino, 2003
- Roth, P., *Patrimonio*, Einaudi, Torino, 2007

Šalamov, V., *I racconti di Kolyma*, Einaudi, Torino, 1999

Shakespeare, W., *Amleto*, Feltrinelli, Milano, 2014

Shakespeare, *Macbeth*, Feltrinelli, Milano, 2014

Sobrero, A. M., *L'istinto di narrare. Sei lezioni su antropologia e letteratura*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2008

Wallace, D. F., *Considera l'aragosta*, Einaudi, Torino, 2006

Wallace, D. F., *Infinite Jest*, Einaudi, Torino, 2006

Wallace, D. F., *Oblivione*, Einaudi, Torino, 2004

#### *D. Filmografia*

*2001: Odissea nello spazio*, regia di Stanley Kubrick, USA-Gran Bretagna, 1968

*Basta che funzioni*, regia di Woody Allen, USA-Francia, 2009

*Million Dollar Baby*, regia di Clint Eastwood, USA, 2004

*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, regia di Pier Paolo Pasolini, Italia, 1975



Sesto San Giovanni (MI)  
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.  
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.  
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.