



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

QUADERNI DELLA RICERCA - 4

LA MENZOGNA

Le altre facce della realtà



a cura di

MARIA AURIEMMA, FRANCESCA DE CIANNI, PAOLO MICCOLI, ADELE SORICE



UniorPress



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 4

La Menzogna

Le altre facce della realtà

Lies

Alternative Expression of Reality

a cura di/edited by

MARIA AURIEMMA, FRANCESCA DE CIANNI,
PAOLO MICCOLI, ADELE SORICE



UniorPress
NAPOLI 2019

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca – 4

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)

MARCELLO BARBATO

GUIDO CAPPELLI

MARIA CENTRELLA

ANNA DE MEO

VALENTINA DI ROSA

PAOLA GORLA

AUGUSTO GUARINO

DONATELLA IZZO

RITA LIBRANDI

SALVATORE LUONGO

ALBERTO MANCO

LORENZO MANGO

FRANCO PARIS

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2019
ISBN 978-88-6719-187-1

Indice

Premessa/Foreword CARLO VECCE	9-10
Prefazione/Preface MARIA AURIEMMA, FRANCESCA DE CIANNI, PAOLO MICCOLI, ADELE SORICE	11-16
MARIA TILDE BETTETINI <i>Contributi per una storia della bugia: menzogne 2.0</i>	17-36

SEZIONE 1: LETTERATURA

Trame Letterarie

LUCA CHIURCHIÙ <i>«Parola altrui» e menzogna ne Il bell'Antonio di Vitaliano Brancati Sintomi di un'infanzia cronica</i>	39-52
ANGELA GATTI <i>Ariosto erede di Luciano. Menzogna, fantastico e narrazione nell'Orlando Furioso</i>	53-64
MARIA DI MARO <i>L'elogio paradossale della menzogna: la dissimulazione del reale nei Ragguagli di Parnaso di Traiano Boccalini</i>	65-77
CHIARA ALLOCCA <i>Un male indispensabile: la menzogna in La Reina Matilda di Giovanni Domenico Bevilacqua</i>	79-92

Forme letterarie

SIMONE ARAMU
*L'abisso del patriarca: l'illusione della genitorialità in Who's
Afraid of Virginia Woolf?* 95-104

JACOPO CADONI
*The fathers are not what they seem: Leland Palmer e le
mistificazioni dell'ideologia familiare in Twin Peaks* 105-115

ANNACHIARA COZZI
*When One is Two and Two is One: Coauthored novels and
disguised identities in Victorian Britain* 117-130

Discorsi metaletterari

MAJA SMOTLAK
*Ogni similitudine è puramente casuale? La narrativa slovena
contemporanea tra finzione e verità* 133-144

GIUSEPPE CARRARA
*"Pretend it's fiction". La questione della verità in A Heartbreaking
Work of Staggering Genius di Dave Eggers* 145-157

VINCENZO TORROMACCO
*Decostruire la verosimiglianza. Note per un'epistemologia della
verità romanzesca* 159-169

Percorsi critico-letterari

SERENA CODENA
*Essere amati sotto falso nome: una novella orientale di Marguerite
Yourcenar* 173-182

MARA CALLONI
*L'episodio di Drouin: la retorica dell'ambiguità come elemento
per l'analisi narratologica del Roman de Renart* 183-197

Indice

MARCO CAPRIOTTI
Menzogna e finzione nei racconti di Guido Gozzano 199-209

Itinerari geo-letterari

EDOARDO CAMASSA
Un caso di menzogna geografica nella «Chartreuse de Parme» 213-225

ANNACLAUDIA GIORDANO
Identità e dissimulazione. Tre personaggi in cerca d'altrove 227-240

ROCCO DE LEO
Maps that Lie: Cartography, Narratives and the Performativity of Colonization 241-251

SEZIONE 2: FILOLOGICA-LINGUISTICA

Il filo-logico della menzogna

GIUSEPPE LONGO
Nell'officina delle menzogne di Jean de Nostredame 255-266

GIOVANNI DE VITA
L'editio princeps del Pecorone: prime indagini sulla ricezione tra riscrittura e manipolazione 267-281

GIULIO VACCARO
La ricostruzione di un'identità: il romanesco nei testi storici romani tra la metà del Cinquecento e il primo Seicento 283-296

GLORIA ZITELLI
Tra verità e menzogna: le fonti dell'Historia destructionis Troiae di Guido delle Colonne 297-309

Tracce linguistico-testuali

SABINA GHIRARDI

I moduli della menzogna nei Promessi sposi: antifrasi e reticenza 313-325

CRISTIANA DI BONITO

La paretimologia come “menzogna”. Sondaggi a partire dal lessico del Teatro di Salvatore Di Giacomo 327-341

MARIA TERESA VENTURI

Pasolini e la lingua dell'irrealtà 343-352

Digital Communication

G. PROSPERI, V. SIMONIELLO

Linguaggi digitali e disseminazioni discursive: la GIF come elemento di risemantizzazione linguistico-culturale nella comunità italoфона e francoфона online 355-371

ANNALISA RAFFONE

LIEMOJI: The process of lying through emojis 373-387

SEZIONE 3: FORME ARTISTICHE

Strategie dell'arte

DOMINIQUE S. ANTIGNANO

False sperimentazioni: il caso del Microteatro in Spagna 391-404

IRENE POLIMANTE

The Mrs. Gets Her Ass Kicked (aka Heaven): quando la performance poetry denuncia un'altra realtà 405-417

GIUSEPPE PREVITALI

A Creative Treatment of Actuality. Costruzione del reale e menzogna nel cinema documentario 419-432

Indice

CARLOTTA SUSCA	
<i>From literary to audiovisual opaqueness Sherlock's visual, The Knick's acoustic hypermediation strategies</i>	433-444

Appendice

Opere

ALFONSO AURIEMMA	
<i>Ricordati che devi morire</i>	446-446
<i>Io sono scomparso</i>	447-447
GABRIELLA COCOLA	
<i>La menzogna della verità</i>	448-448
<i>La Farsa</i>	449-449
ANTONIETTA D'ALOGNA	
<i>Breclav 7445</i>	450-450
<i>Nero su bianco</i>	451-451
TIZIANA SALVATI	
<i>Untitled</i>	452-452
LUCA VISAGGIO	
<i>Il riscatto della verità</i>	453-453

GIUSEPPE CARRARA

**«Pretend it's fiction». La questione della verità in
A Heartbreaking Work of Staggering Genius di Dave Eggers**

Abstract

The relationship between fake and real is one of the most prominent in contemporary fiction. In this paper I analyse the problem focusing on *A Heartbreaking work of Staggering Genius* by Dave Eggers, a particularly interesting case of autofiction in which falsehood is not only a major theme, but also a fundamental narrative device. I try to highlight how paratext, narrative voice, unreliability, irony, exaggeration, contradictions and even the formal structure of the book are shaped by the question of untruth. All these elements implicitly convey a discourse about the relationship between fact and fiction. Textual analysis and close reading will set the ground for a broader discussion about post-postmodern and postironic literature and its need for a paradoxical sincerity in the context of our media landscape.

Il rapporto fra verità e menzogna è uno dei temi più affrontati dalla narrativa contemporanea. Scopo di questo intervento è analizzare la questione nell'opera narrativa di Dave Eggers, in particolar modo attraverso l'analisi del suo libro d'esordio *A Heartbreaking work of Staggering Genius*, emblematica *autofiction* in cui la menzogna oltre a essere tematizzata sin dal paratesto è usata come principale artificio narrativo in tutta l'opera. In particolare si tenterà di illustrare la particolare fisionomia del paratesto, del narratore (di cui si cercherà di mettere in luce l'inattendibilità), i processi di denarrazione, l'uso dell'ironia e dell'esagerazione e particolari strategie retoriche di *dispositio*. Tutti questi elementi servono a condurre implicitamente un discorso dialettico sul rapporto fra la realtà e la finzione. L'analisi testuale, per tanto, sarà utile anche a collocare questo testo ibrido all'interno del più grande panorama di riferimento della letteratura contemporanea post-postmoderna e si cercherà di mostrare come la narrativa di Dave Eggers sebbene esibisca le sue menzogne, sia in realtà mossa da un profondo bisogno di sincerità che, nell'attuale panorama mediatico, non può che essere perseguita per via laterale, post-ironica, contraddittoria.

Nelle *Postille a "Il nome della rosa"*, Umberto Eco definiva l'atteggiamento postmoderno come quello

di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle “ti amo disperatamente”, perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: “Come direbbe Liala, ti amo disperatamente”.

A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'ironia... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore.¹

Queste parole vengono scritte nel 1983 e già nel decennio successivo si sedimentano nell'inconscio collettivo delle culture giovanili: nel corso degli anni '90 diventa un luogo comune presumere che non è più possibile esprimere direttamente alcunché di sentito e di sincero dal momento che ogni affermazione genuina può essere rubata e ripetuta dall'industria pubblicitaria e dell'intrattenimento o risultare ingenua. È da questo humus che nasce l'*hipster* contemporaneo che, praticando un'ironia senza sarcasmo o critica, incarna la disillusione riguardo la possibilità di prendere seriamente una sottocultura e il sospetto che ogni posizione sia una posa. L'*hipster* adotta le retoriche della controcultura, i suoi aspetti formali, ma ne ignora le politiche: per lui è una vergogna e un'ingenuità prendere sul serio le controculture.² In questo senso l'*hipster* è il figlio della fine della storia: la tesi di Fukuyama, sebbene ampiamente criticata, è entrata a far parte dell'inconscio collettivo di quello che Mark Fisher ha

¹ ECO Umberto, *Postille a "Il nome della rosa"*, «Alfabeta» n. 49, giugno 1983.

² Per un'analisi approfondita dell'*hipster* nella cultura contemporanea rimando a GREIF Mark, *Against Everything*, Verso, London 2016. Cfr. anche LOLLI Alessandro, *Controguida all'Hipster (e al Punk)*, «Pixarthinking», 8 marzo 2017: <http://www.pixarthinking.it/controguida-hipster-punk/> ultimo accesso: 10/10/2017. Per la genesi storica del concetto di *hipster*, la sua evoluzione e le sostanziali differenze nell'uso del termine – da Mailer ai *beatniks* fino all'oggi – rimando a KONSTANTINOU Lee, *Cool Characters. Irony and American fiction*, Harvard University Press, Cambridge-London 2006. Konstantinou ricostruisce in maniera accurata il dibattito e le rappresentazioni *hipster* del dopoguerra a partire dal primo saggio sull'argomento, quello di Anatole Broyard uscito nel 1948 sulla «Partisan Review» intitolato *A portrait of the Hipster*, e le diverse concezioni espresse da Ralph Ellison (in *Invisible Man*) e da Norman Mailer (in *The white negro*).

chiamato «capitalist realism».³ Al tempo del realismo capitalista l'ironia viene vista come epitome e sintomo dell'impossibilità della rivoluzione. È questa, grosso modo, la diagnosi di David Foster Wallace in *E unibus pluram*⁴ che, non senza incappare in alcuni equivoci, sottolinea che la televisione ha, in un certo senso, *hipsterizzato* l'ironia avendola cooptata e istituzionalizzata: la carica critica dell'ironia è stata annacquata diventando, quindi, nociva: è stata «assorbita, svuotata, e reimpiegata dallo stesso establishment televisivo al quale si era originariamente opposta».⁵ Lo svuotamento dell'estetica ironica impone come regola la mancanza di regole e allora «la protesta e il cambiamento non sono solo impossibili, ma impensabili».⁶ È in questo contesto che si muovono molti degli autori che esordiscono fra la fine degli anni '90 e i primi duemila in America. Sono scrittori, come Dave Eggers, che hanno assimilato la lezione di Wallace e cercano di fare i conti con questo panorama socio-culturale. Lo spazio in cui questi autori si muovono e al quale cercano di reagire è quello ipostatizzato dalla storiografia filosofica su quello che Franca D'Agostini⁷ ha chiamato il paradigma Rorty-Sokal che ha favorito l'interpretazione del postmoderno come forma estrema di antirealismo e ha innalzato una posizione correlazionista a dominante filosofica. Rorty, parlando proprio di ironia, definisce l'ironista come un individuo consapevole della contingenza del linguaggio e della relatività dell'idea di verità, concepibile solo all'interno di dati giochi linguistici e mai in riferimento alla realtà esterna.⁸

È questo, grossomodo, il panorama culturale con cui Dave Eggers trova a confrontarsi, seppur implicitamente, quando esordisce nel 2000 con *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, un'autofiction che racconta la giovinezza stravagante dell'autore a partire dalla morte dei genitori. Eggers è

³ FISHER Mark, *Capitalist realism. Is there no alternative?*, Zero Books, London 2009.

⁴ FOSTER WALLACE David, *Tennis, Tv, trigonometria, tornado*, minimum fax, Roma 1999.

⁵ Ivi, p. 107.

⁶ Ivi, p. 108.

⁷ Cfr. D'AGOSTINI Franca, *Realismo? Una questione non controversa*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

⁸ Cfr. RORTY Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1989.

consapevole dei problemi posti dal saggio di Wallace e allo stesso tempo, per dirla con una battuta di Woody Allen, si rende conto che «Non c'è dubbio che la realtà esista. Il problema è piuttosto: quanto dista dal centro? e fino a che ora rimane aperta?». ⁹ Ovvero, il problema non è più tanto ontologico, sull'esistenza o meno del reale, ma sul modo in cui comunicare e rappresentare quel reale senza «buttarla in vacca». ¹⁰ La realtà esiste, è là fuori ma io non so che farci. Il problema di Eggers, e della generazione «McSweeney's», è come essere di nuovo sinceri dopo il postmoderno, come essere *postironici*, ¹¹ come dire “ti amo” senza citare Liala.

La risposta di Eggers a questa situazione è paradossale: fa convergere e confliggere verità e menzogna per creare una nuova forma di fiducia. Il mezzo principale per raggiungere questo risultato è ibridare la metanarrazione con il discorso non-finzionale: il testo viene presentato nella quarta di copertina come un'opera di non-fiction e commercializzato come un *memoir*, ma l'attribuzione del genere non è così pacifica. Questo tipo di mescolazione riflette la consapevolezza di Eggers che, dopo il postmoderno, non è possibile una comunicazione diretta denotativa, ma, contemporaneamente, segnala il rifiuto di impaludarsi nelle risacche dell'autoreferenzialità. La metanarrazione, secondo la celebre definizione di Patricia Waugh, «undermine

⁹ ALLEN Woody, *Citarsi addosso*, Bompiani, Milano 2000. Cit. in esergo in D'AGOSTINI Franca, *Realismo?*, cit.

¹⁰ WU MING, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino 2009.

¹¹ Per il concetto di postironia si veda KONSTANTINOUS Lee, *Cool Characters. Irony and American fiction*, Harvard University Press, Cambridge-London 2006 e HOFFMANN Lukas, *Postirony*, transcript Verlag, Bielefeld 2016. Scrive Konstantinou: «Many contemporary novelists – such as Wallace, Smith, Chris Bachelder, Rivka Galchen, Jennifer Egan, Dave Eggers, Jeffrey Eugenides, Jonathan Franzen, Sheila Heti, Jonatha Lethem, Tao Lin, Salvador Plascencia, Richard Powers, Neal Stephenson, Colson Withehead and Karen Tei Yamashita – regard irony as an essential component of postmodern culture and fear that it has caused various social, political and philosophical maladies. Such writers define irony as an ethos, a stance that interprets the world and language via a corrosive practice of symptomatic, sceptical or paranoid reading. In the face of postmodern culture, transcending irony's limitations becomes an urgent artistic, philosophical and political project. I call this project *postirony*. Postironists don't advocate a simple return to sincerity – they're not anti-ironists – but rather wish to preserve postmodernism's critical insight (in various domains) while overcoming its disturbing dimensions». KONSTANTINOUS Lee, *Four Faces of Postirony*, in R. van den Akker, A. Gibbson, T. Vermeulen (a cura di), *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, Rowman & Littlefield, London-New York 2017, pp. 87-102.

belief as such». ¹² Eggers, sulla scia di Wallace, tenta di risemantizzare gli strumenti meta-finzionali per piegarli alla rifondazione di una forma di fiducia e di credenza facendo ricorso alla struttura dell'auto-fiction. C'è insomma la consapevolezza che le basi per garantire questa fiducia sono state minate e decostruite, eppure si procede *come se* ci fossero: la fiducia diventa così un'attitudine che lo scrittore cerca di ricreare nel lettore attraverso mezzi formali che garantiscano una qualche patente di sincerità. La stessa sincerità non viene però vista come uno stato fisso e naturale, ma è piuttosto una performance in grado di farsi ponte di comunicazione fra due o più soggettività. La sincerità è insomma un ethos, in termini aristotelici, un mezzo per dire la verità agli altri. È il corrispettivo del *gnōti seautōn*, alla base della cui formulazione è implicita una concezione del soggetto non stabile e univoco. La decostruzione della *theory* post-strutturalista ha però mostrato che l'io è una finzione, è il prodotto di istanze culturali, sociali, etniche, razziali, linguistiche. Il problema può essere riformulato dunque così: se l'io non esiste come faccio a dire "ti amo"? La risposta di Eggers, nella scelta di eliminare i confini fra la verità e la finzione, abbiamo detto, è paradossale. E non è un caso. Il paradosso, secondo Lausberg, implica una forma di distanza: «non si presenta solo come materia, ma anche come fenomeno di straniamento, quindi come pensiero, o come figura di pensieri e parole rintracciabile nell'*inventio*». La sua stessa forma retorica coinvolge un'ipotesi di interpretazione attiva: «chi ascolta viene stimolato a un lavoro di raziocinio: deve gettare un ponte tra paradosso e preteso significato». ¹³ Quine aggiunge, parlando nello specifico delle antinomie, che queste «producono le crisi del pensiero» portando allo scoperto «un'autocontraddizione mediante modi di ragionamento accettati. Essa stabilisce che qualche implicito schema di ragionamento, in cui avevamo fiducia, deve essere reso esplicito, e d'ora innanzi evitato o riveduto». ¹⁴ Nel caso de *L'opera struggente di un formidabile genio* il paradosso consiste nel tentativo di voler usare gli strumenti dell'ironia e della meta-finzione per una rappresentazione sincera della realtà e dell'io che racconta. Il risultato è la creazione di un narratore inaffidabile che pure vuole essere creduto nei suoi enunciati. La strada percorsa da Eg-

¹² WAUGH Patricia, *Metafiction*, Routledge, London-New York 1984.

¹³ LAUSBERG Heinrich, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 28-29.

¹⁴ QUINE Willard Van Orman, *I modi del paradosso e altri saggi*, Il Saggiatore, Milano 1975, p. 79.

gers è quella della separazione dei domini della sincerità e dell'affidabilità: il narratore non si ritrova a essere inaffidabile suo malgrado, né tantomeno vuole esplicitamente ingannare il suo destinatario: cerca piuttosto di ridurre la distanza postulata dal paradosso per ricreare le basi di una comunicazione sincera. Eggers procede infatti moltiplicando le allocuzioni al lettore, tanto nelle soglie paratestuali, che nel corso della narrazione sfondando la quarta parete, insistendo a più riprese sul vincolo di somiglianza fra l'io e il tu:

to address this, the author offers the following:

a) that he is like you

b) that, like you, he falls asleep shortly after he becomes drunk¹⁵

L'obiettivo è anche quello di ricreare un senso di comunità opponendosi a una cultura definita dal solipsismo, dall'inedia, dal sarcasmo, dal cinismo, da un'ironia fine a sé stessa; una cultura di disincanto e tristezza; una cultura dell'individualismo, caratterizzata da flessibilità, velocità, solitudine e orientata verso forme di consumo organizzate su un modello di gratificazione immediata, piuttosto che su un modello di gratificazione differita, caro alla cultura imprenditoriale borghese. È una cultura in larga parte influenzata dal modello imprenditoriale della new economy,¹⁶ e non è un caso che il libro sia scritto e ambientato proprio in California prima dello scoppio della bolla delle *dot-com*. È, d'altronde, il narratore stesso ad avvertirci, nei *Ringraziamenti*, che il suo solipsismo è il risultato del suo privilegio economico, storico e geopolitico. Da questo punto di vista il libro può anche essere letto come un tentativo di superare l'egotismo dell'io narrato che si concluderà con un desiderio suicida che può essere interpretato come l'omicidio simbolico dell'io-come-hipster. Al livello testuale questa caratterizzazione narcisistica del protagonista si può vedere su vari aspetti: il punto di vista è sempre fisso sull'io (che sia narrante o narrato) e non viene mai ceduto ad altri personaggi; c'è, inoltre, una tendenza all'esagerazione su tutti gli aspetti che riguardano la sfera soggettiva (che si riflette nella scelta di inserire dei ringraziamenti lunghi quaranta pagine) e che sfocia in una forma infantile di volontà di potenza:

¹⁵ EGGERS Dave, *A Heartbreaking Work of Staggering genius*, Vintage, London 2001, pagina non numerata.

¹⁶ Cfr. CASTELLS Manuel, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2002.

each day we're being paid back for what is owed, what we deserve, with interest, with some extra motherfucking consideration – we are owed, god-dammit – and so we are expecting everything, everything.¹⁷

I am an extraordinary singer.¹⁸

I am an extraordinary singer.¹⁹

No one can stop me. He is mine, and you cannot stop me, cannot stop us. Try to stup us, you pussy!²⁰

But, we! – we are great-looking! We have style, which is messy, rakish, yet intriguingly so, singular. We are new and everyone else is old. We are the chose ones, obviously.²¹

We won. We told them to go away and they did. I am the president. I am the Olympics²²

I am the foreman! I am the boss!²³

I am massive! I am America²⁴

A queste asserzioni esplicite di narcisismo si accompagna il desiderio di essere visto, di essere esposto allo sguardo altrui («I want everyone to witness my youth»²⁵) seppur con la paura e l'insicurezza di non rivelarsi sempre il migliore:

Then I try to discern if Moodie's penis is noticeably bigger than mine, and decide that at least flaccid, it's a draw. Just about. Good. Good.²⁶

¹⁷ EGGERS Dave, *A Heartbreaking*, cit., p. 47.

¹⁸ Ivi, p. 48.

¹⁹ Ivi, p. 53.

²⁰ Ivi, p. 49.

²¹ Ivi, p. 96.

²² Ivi, p. 151.

²³ Ivi, p. 153.

²⁴ Ivi, p. 155.

²⁵ Ivi, p. 209.

²⁶ Ivi, p. 178.

Il solipsismo che si dà forma in queste pagine riflette due logiche culturali di cui *L'opera struggente* è fortemente imbevuta: la *reality TV* e il perfezionismo come risposta filosofico-attitudinale al problema dell'esperienza.²⁷ Il reality show, oltre a essere un tema centrale del libro, è anche riprodotto mediante le tecniche narrative che mostrano una illusoria riproduzione immediata del reale salvo poi smascherarla come costruzione mediata e quindi artificiosa e menzognera. Il perfezionismo, invece, inteso come risposta a un sistema economico che sempre più non vende prodotti, ma esperienze e che sostituisce all'accumulazione merceologica l'accumulazione esperienziale, è il tentativo di mettere il sé prima di ogni altra cosa, di riconfigurare di volta in volta il rapporto fra l'io e le cose, fra il sé e il mondo nel tentativo di aspirare a un'esperienza totale:

Perfectionism thus makes experience total, not by viewing outside people and things as art, but by feeling how each directs its summons to yourself and letting it enter and the self respond.²⁸

Da questa prospettiva il sé non è un'entità fissa, ma esiste solo in risposta agli stimoli esterni. L'io non è una finzione: è un processo, il processo eterno e interminabile di creazione del sé.

Le retoriche della menzogna servono esattamente a drammatizzare questi aspetti. Svolgono, in definitiva, tre funzioni principali: in prima istanza smascherano le logiche del reality utilizzandole e, anzi, celebrandole, soprattutto attraverso la destrutturazione formale del genere memorialistico attraverso degli inserti metanarrativi che a) riflettono su come narrativizzare determinate scene che l'io si trova a vivere, mostrando il carattere rimaneggiato e artificiale del racconto;²⁹ b) classificano alcuni episodi come esplicitamente fin-

²⁷ Cfr. GREIF Mark, *Against*, op. cit.

²⁸ Ivi, p. 90.

²⁹ Cfr. EGGERS Dave, *A Heartbreaking*, cit., pp. 269-70: «Details of all this will be good. This will make some kind of short story or something. Or no. People have done stuff about suicides before. But I could twist it somehow, include random things, what I was thinking on the way to the hospital, about Indian summer, the doctor riddle, about watching Conan. That's a good detail, the laughing while your friend is having his stomach pumped. People have done that, too. Probably on TV even, Picket Fences maybe. But I could take it further. I should take it further. I could be aware, for instance, in the text, of it having been done before, but that I have no choice but to do it again, it having actually happened that way. But then it will sound

zionali;³⁰ c) infrangono il principio di verisimiglianza (è il caso di alcuni dialoghi attribuiti a Toph, o di alcune scene raccontate come se fossero dei blockbuster o dei video musicali).

La seconda funzione della menzogna è quella di mostrare la non fissità dell'io mettendone in luce il processo di costruzione e distruzione: il *memoir* è concepito, da Eggers, come un atto di autodistruzione.³¹ Questa dialettica è evidente nella distanza che separa io narrante e io narrato (esplicita nel racconto dell'esperienza della fondazione della rivista «*Might*») che non è solamente temporale, ma soprattutto ideologica nel riprodurre la distanza etica fra l'io come *hipster* e l'io come *believer*.³² È la distanza, cioè, che separa un

like one of those things where the narrator, having grown up media-saturated, can't live through anything without it having echoes of similar experiences in television, movies, books, blah blah. Goddamn kids! The shrieking is the problem. It's fine except for the fucking shrieking. So I'll have to take it past that. I'll convey that while I'm living things very similar to things I've seen happen before, I will be simultaneously recognizing the value in living through these things, as horrible as they are, because they will make great material later [...] So instead of lamenting the end of unmediated experience, I will celebrate it, revel in the simultaneous living of an experience and its dozen or so echoes in art and media, the echoes making the experience not cheaper but richer, aha!».

³⁰ È il caso, per esempio, di un intero capitolo che riporta un'intervista cui il protagonista si sottopone per partecipare a un reality show: «*So tell me something: This isn't really a transcript of the interview, is it? No. It's not much like the actual interview at all, is it? Not that much, no. This is a device, this interview style. Manufactured and fake. It is.*» (Ivi, p. 197). Oppure quando si racconta del tentato suicidio di uno degli amici del narratore: «*This is fiction now, it's fucking fiction*» (Ivi, p. 264).

³¹ Scrive nei *Ringraziamenti*: «because most self-revelation is just garbage – *oop!* – yes, but we have to purge the garbage, toss it out, throw it into a bunker and burn it» (Ivi, pagina non numerata).

³² Per il concetto di *believer* Cfr. KOSTANTINOU L., *Cool* cit.: «formulated against dominant accounts of postmodernism and in response to the End of History triumphalism that marked the end of the Cold War. [...] Wallace casts the believer as a tragic victim of postmodernity, someone who desperately seeks grounds for belief while fearing that no such grounds exist. Hoping to transcend irony, Wallace reconfigures metafiction, constructing a postironic genre I call 'credulous metafiction', to foster the reader's capacity to believe. [...] Eggers and his associates extend Wallace's project, figuring the believer as a type of person who hopes to create worldly reenchantment through an aesthetic practice of quirky juxtaposition [...] Eggers's paratextual institutions construct an image of a figure I call the 'Mean Reader', the snarky opponent of the believer. These writers and artists all describe irony as a toxic by-product of postmodernity, and they are especially focused on how popular media generates and then co-opts irony and cynicism. All, finally, join a larger effort to put the capacity to believe at the

discorso ironico, ma non significativo, vuoto, che segnala solamente l'impossibilità di esprimersi a cuore aperto e che rimanda incessantemente a se stesso, e un discorso che recupera la fiducia nella comunicazione, senza correre il rischio di suonare ingenuo. È il tentativo, insomma, di lasciarsi alle spalle un'enunciazione fatta di esagerazioni, effetti patinati e eccessiva enfasi data dall'esplosione di frasi esclamative. È una dizione quasi in falsetto che non vuole, però, essere la parodia di sé stessa: rappresenta, piuttosto, al livello stilistico, una forma di ritorno del represso (la morte di entrambi i genitori) cui fa da contraltare il massiccio uso delle forme di reticenza che spezzano le frasi a metà, segnalando la presenza di un trauma profondo, sinceramente e seriamente sentito, ma che può riaffiorare solamente in forme bizzarre e talvolta ridicole. La rappresentazione dell'io come processo è evidente anche nell'uso quasi parossistico delle figure retoriche della contraddizione che contribuiscono a delineare la fisionomia di un narratore non completamente affidabile e che non riesce a organizzare il materiale narrativo in una enunciazione del tutto fededegna. Il caso più macroscopico è la ripetizione, nei *Ringraziamenti*, del verbo *to fib* che inizialmente serve a ribadire l'impossibilità, per l'io, di mentire e, poco dopo, sottolinea invece la propensione del narratore a «raccontare balle»:

The point is, the author doesn't have the energy or, more important, skill, to fib about this being anything other than him telling you about things, and is not a good enough liar to do it in any competently sublimated narrative way [...]

The author would also like to acknowledge his propensity to exaggerate. And his propensity to fib in order to make himself look better³³

La contraddizione, oltre che nella forma della *denarrazione* a distanza, si trova spesso anche al livello minimo della frase come negazione del sintagma («We are ready. We are not ready»);³⁴ oppure come forma di indecidibilità fra due coppie oppositive («Sad and sickly? Or glamorous and new?

center of postironic ethos that might help one endure or overcome the negative effects of contemporary irony. » (p. 42).

³³ EGGERS Dave, *A Heartbreaking*, cit., prima sezione, pagina non numerata.

³⁴ Ivi, p. 17.

Sad/sickly or glamorous/new? Sad/sickly? Glamorous/new?»);³⁵ infine come svelamento che una porzione di racconto non è accaduta davvero, ma raccontata in un regime di focalizzazione ipotetica.

In ultima istanza, però, questa mescolanza di verità e menzogna va intesa come risposta a quel paradigma Rorty-Sokal che si è provato a definire all'inizio, cioè come tentativo di superare il disincanto e il sospetto postmoderno per recuperare una forma di fiducia, pur nella consapevolezza che la Verità è un ideale cui tendere, ma mai raggiungibile. È su queste basi che si fonda il paradosso compositivo de *L'opera struggente* ed è particolarmente evidente nella postura della voce enunciante e sulla struttura del libro. La voce che narra cerca, in prima istanza, di rendersi «appealing» per il lettore e tenta di stabilirvi un contatto emotivo. È un narratore consapevole che, con la diffusione della tecnologia, ogni esperienza è ormai mediata, nulla è vissuto direttamente. Ma anziché arrendersi davanti a questa evidenza tenta di usare la mediatezza non per snaturare e depotenziare l'esperienza, ma piuttosto per arricchirla: in questo senso va intesa dunque la finzione, non come una cosa *falsa*, una *bugia*, ma come il tentativo di organizzare il vissuto entro strutture dotate di significato. Non sarà un caso, allora, se nella struttura può essere individuata una tripartizione che mima la dialettica hegeliana. Abbiamo una situazione di partenza (una tesi) in cui il narratore stila il patto di lettura con i destinatari del libro nelle soglie paratestuali. I paratesti de *L'opera struggente*, però, perdono la loro funzione abituale e colophon, prefazione e ringraziamenti (per un totale di cinquanta pagine) divengono una parte fondamentale della narrazione e dell'estetica del libro. La dimensione paratestuale, insomma, è il primo cortocircuito cui Eggers sottopone verità e menzogna riproducendo questa dialettica anche fuori dall'universo narrativo fino ad arrivare a coinvolgere la sua persona reale nel momento in cui inserisce una sua foto con due cani e dichiarando, poco dopo, di non avere animali. Il paratesto, insomma, propone un patto di lettura ambiguo: designa il libro come un'opera autobiografica, non finzionale, da prendere alla lettera, in cui tutto è raccontato come è accaduto e contemporaneamente suggerisce fra le righe di leggere l'opera come un romanzo. Indica cioè al lettore che gli oggetti dell'accordo della comunicazione, secondo la classificazione di Pe-

³⁵ Ivi, p. 96.

relman e Olbrechts-Tyteca,³⁶ sono relativi al *reale*, ovvero le premesse hanno pretesa di validità poiché sono fatti, verità o presunzioni. Ma l'accordo è subito messo in discussione dall'ammissione, implicita, ma soprattutto esplicita, di falsificazione. La fruizione insomma non riesce definitivamente a orientarsi e il patto diventa piuttosto un flusso che non riesce a stabilizzarsi né sul polo autobiografico né su quello romanzesco. Eppure la seconda parte del libro (l'antitesi) si presenta nella forma classica dell'autobiografia: la narrazione sembra essere fededegna e sincera. È solo nella terza parte (la sintesi) che la narrazione assume i connotati che erano stati presentati nel primo momento. Questa organizzazione strutturale, come nell'*Aufhebung* hegeliano, permette a Eggers di chiudere la sua autofiction sull'esito paradossale di una narrazione che è contemporaneamente inattendibile e sincera. La soluzione sembra essere quella di optare per una forma che non permette la normale sospensione dell'incredulità: il rischio dell'innocenza è evitato e il contatto sincero col lettore ristabilito in quanto continuamente ricontrattato. In questo modo si spiega anche l'aspetto ludico del libro: «is a joke really a joke if the reader isn't sure if it is a joke?». ³⁷

Bibliografia

- ALLEN Woody, *Citarsi addosso*, Bompiani, Milano 2000.
CASTELLS Manuel, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano 2002.
D'AGOSTINI Franca, *Realismo? Una questione non controversa*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.
DONEGAN Lawrence, *Eggers v the Establishment*, in «Observer», 16 February 2003.
ECO Umberto, *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeto» n. 49, giugno 1983.
FISHER Mark, *Capitalist realism. Is there no alternative?*, Zero Books, London 2009.
FOSTER WALLACE David, *Tennis, Tv, trigonometria, tornado*, minimum fax, Roma 1999.
GREIF Mark, *Against Everything*, Verso, London 2016.
HOFFMANN Lukas, *Postirony*, transcript Verlag, Bielefeld 2016.

³⁶ Cfr. PERELMAN Chaim, OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino 1966.

³⁷ DONEGAN Lawrence, *Eggers v the Establishment*, «Observer», 16 February 2003, p. 5.

- KONSTANTINOUS Lee, *Cool Characters. Irony and American fiction*, Harvard University Press, Cambridge-London 2006.
- ID., *Four Faces of Postirony*, in R. van den Akker, A. Gibbson, T. Vermeulen (a cura di), *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, Rowman & Littlefield, London-New York 2017, pp. 87-102.
- LAUSBERG Heinrich, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 2002.
- LOLLI Alessandro, *Controguida all'Hipster (e al Punk)*, «Pixarthinking»: <http://www.pixarthinking.it/controguida-hipster-punk/> [cons. il 10/10/2017]
- PERELMAN Chaim e OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino 1966.
- QUINE Willard Van Orman, *I modi del paradosso e altri saggi*, Il Saggiatore, Milano 1975.
- RORTY Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1989
- WAUGH Patricia, *Metafiction*, Routledge, London-New York 1984.
- WU MING, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino 2009.