

Comparatismi 7 2022

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222052>

Traumi familiari, relazioni affettive e costruzione del Sé nell'Opera struggente di un formidabile genio

Federico Bortolini

Abstract • Il saggio si propone di esplorare la varietà delle strategie espressive e dei dispositivi formali attraverso i quali la letteratura metamoderna, nella rappresentazione del trauma, dà forma ai processi affettivi, di memoria e di costruzione dell'identità. Concentrandosi sull'autofiction *L'opera struggente di un formidabile genio* di Dave Eggers (2000), saranno analizzate le modalità con cui viene elaborata una soggettività testimoniale impegnata in operazioni narrative di costruzione di relazioni e di patteggiamento sempre precario con il proprio passato.

Keywords • Trauma; Memoria; Sé; Autofiction; Relazioni; Famiglia; Agentività; Metamodernismo.

Abstract • The essay aims to explore the variety of expressive strategies and formal devices through which metamodern literature shapes processes of affectivity, memory and identity construction in its representation of trauma. Focusing on Dave Eggers' autofiction *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000), the essay will analyze the modalities by which a testimonial subjectivity, engaged in storytelling operations of relations building and ever-precarious bargaining with one's past, is elaborated.

Keywords • Trauma; Memory; Self; Autofiction; Relations; Family; Agency; Meta-modernism.

Ledizioni 

Traumi familiari, relazioni affettive e costruzione del Sé nell'*Opera struggente di un formidabile genio*

Federico Bortolini

È sempre in un rifiuto della visione
diretta che sta la forza di Perseo, ma
non in un rifiuto della realtà del
mondo di mostri in cui gli è toccato
di vivere, una realtà che egli porta
con sé, che assume come proprio
fardello.

ITALO CALVINO

I. Introduzione

Confrontandosi con l'eredità delle identità solipsistiche e dello scetticismo epistemologico di un'ampia porzione della narrativa postmodernista, il romanzo della recente contemporaneità si è andato articolando come dispositivo estetico di organizzazione della complessità del reale e di riflessione sui processi linguistici che contribuiscono a rappresentarlo.

Esplorando «l'intero ventaglio dei legami tra l'eccezionale e l'ordinario»¹ attraverso «descrizioni dense», «rappresentazioni [...] dell'intreccio delle dimensioni psicologiche, affettive ed etiche dell'esperienza»,² la narrativa metamoderna, a partire dalla fine degli anni Ottanta, si è mossa in direzione di una progressiva ri-umanizzazione del Soggetto,³ collocandolo al centro di processi transazionali e situazionali di ricerca di significato e agentività.⁴ Espressione più recente di quella inesauribile «esigenza metastorica [...] di

¹ Jerome Bruner, *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale* [1990], Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 68.

² James Phelan, *Narratives in Contest; Or, Another Twist in the Narrative Turn*, «PMLA», 123, 1, 2008, p. 167. Sul concetto di «descrizioni dense» (*thick descriptions*), cfr. Clifford Geertz, *Interpretazione di culture* [1973], Bologna, Il Mulino, 1987; Gilbert Ryle, *The Thinking of Thoughts: What is 'Le Penseur' Doing?*, in Id., *Collected Essays 1929-1968. Collected Papers Volume 2*, London, Hutchinson, 1971, pp. 480-496. Salvo diversa indicazione, la traduzione dei testi in lingua originale è mia.

³ Shlomith Rimmon-Kenan, *A Glance Beyond Doubt. Narration, Representation, Subjectivity*, Columbus, Ohio State University Press, 1996, p. 5. Per un approfondimento sui caratteri della "svolta" umanistica nella letteratura contemporanea e sulla sua contestualizzazione in riferimento alle poetiche postmoderniste, cfr.: Hans Bertens, *Postmodern Humanism*, «Canadian Review of Comparative Literature», 39, 3, 2012, pp. 299-316; Mary K. Holland, *Succeeding Postmodernism. Language & Humanism in Contemporary American Literature*, New York, Bloomsbury, 2013; Nico-line Timmer, *Do you feel it too? The Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millennium*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2010; Michael Bryson, *The Humanist (Re)turn. Reclaiming the Self in Literature*, London-New York, Routledge, 2020.

⁴ Per agentività (*agency*) intendiamo la facoltà «di esercitare un controllo sulla natura e sulla qualità della propria vita», «la capacità deliberativa di fare scelte e piani d'azione», cfr. Albert Bandura, *Social Cognitive Theory. An Agentic Perspective*, «Annual Review of Psychology», 52, 2001, pp. 1, 8.

dare senso al mondo con le parole», il romanzo metamoderno ha perseguito il progetto epistemologico ed estetico di «rappresentare zone sempre più nascoste e proibite della realtà»⁵ coniugando la fiducia tipicamente moderna nella mimesi come risorsa ermeneutica con le sollecitazioni critiche di matrice post-strutturalista in materia di referenza, conoscenza e linguaggio.⁶

In questa prospettiva, le esperienze traumatiche – imponendosi come dimensioni limite del reale tanto nella declinazione storica e macrosociale degli eventi collettivi, quanto in quella, variamente interrelata, degli ambiti di esperienza personale, comunitaria o familiare – costituiscono territori la cui tematizzazione rappresenta una sfida che il romanzo metamoderno ha raccolto, ricercando e sperimentando «espediti verbali, spesso molto dissennati»⁷ e orchestrando «strutture narrative reticolari, digressive, frattali», «ipertrame» e «voci interferenti»,⁸ con l'obiettivo generale di arrivare a interrogarsi sulla natura delle «relazioni tra le ferite psichiche e la significazione».⁹

Il saggio si propone di esplorare la varietà delle strategie espressive e dei dispositivi formali attraverso i quali la letteratura metamoderna, nella rappresentazione del trauma, dà forma ai processi affettivi, di memoria e di costruzione dell'identità. Concentrandosi sull'autofiction *L'opera struggente di un formidabile genio* di Dave Eggers (2000), saranno analizzate le modalità con cui viene elaborata una soggettività testimoniale impegnata in operazioni narrative di costruzione di relazioni e di patteggiamento sempre precario con il proprio passato.¹⁰

2. Orfano d'America

«Qualunque cosa io faccia, [...] comunque trovi da vivere, voglio raccontare queste storie», dichiara risoluto il protagonista di *Erano solo ragazzi in cammino. Autobiografia di*

⁵ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, nottetempo, 2013, pp. 32, 22. Per un'analisi del realismo come progetto epistemologico ed estetico, cfr. Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, London, Verso, 2013; per un approfondimento sul concetto, le funzioni e l'evoluzione del realismo fino alle sue espressioni più recenti, cfr. Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

⁶ Per un'introduzione al concetto di metamoderno, dal punto di vista culturale, letterario e narratologico, cfr.: *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, ed. by Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen, London, Rowman and Littlefield, 2017; Fabio Vittorini, *Points of (Re)View: la fondazione del Metamoderno*, in *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, a cura di Paolo Giovannetti, Milano, Mimesis, 2018; Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017.

⁷ Roland Barthes, *Lezione. Il punto sulla semiotica letteraria* [1977], Torino, Einaudi, 1981, p. 16.

⁸ Vittorini, *Raccontare oggi*, cit., pp. 19, 202.

⁹ Geoffrey H. Hartman, *On Traumatic Knowledge and Literary Studies*, «New Literary History», 26, 3, 1995, p. 537.

¹⁰ Considerata la centralità degli aspetti materiali del testo, l'analisi è stata condotta prendendo come riferimento l'opera nella sua edizione in lingua originale. Nello specifico, il testo considerato è il seguente: Dave Eggers, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, London, Picador, 2001. Questa edizione comprende l'appendice *Mistakes We Knew We Were Making. Notes, Corrections, Clarifications, Apologies, Addenda*. Per le traduzioni dei brani in lingua originale, salvo dove sia diversamente indicato, è stata consultata la seguente edizione: Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio*, Milano, Mondadori, 2001.

Valentino Achack Deng (2006) – testimone delle atrocità della guerra civile sudanese – che continua, concludendo:

Io parlo a quella gente, e parlo a te perché non potrei fare diversamente. Mi dà forza, una forza che ha dell'incredibile, sapere che ci sei. Desidero i tuoi occhi, le tue orecchie, lo spazio tra noi che può ridursi in un secondo. [...] Racconterò storie alla gente che ascolterà e anche a quelli che non vogliono ascoltare, alla gente che viene a cercarmi e alla gente che mi sfugge. E saprò sempre che ci sei. Come potrei far finta che non esisti? Sarebbe impossibile, come lo sarebbe per te fare finta che non esisto io.¹¹

Incentrato sulla ricerca di modalità di rappresentazione di un vissuto traumatico – individuale e collettivo – e sulla costruzione di una voce dialogante e di forme di ascolto e relazionalità, il romanzo – a opera di Dave Eggers – affronta la complessità dei rapporti tra la sfera dell'esperienza soggettiva e della realtà storica, da un lato, e le loro rappresentazioni discorsive dall'altro; e lo fa, sin da subito, a partire dal titolo stesso con la sua paradossale attestazione: un'autobiografia che è in realtà il prodotto di un'attività autoriale di un soggetto differente dal protagonista reale degli eventi, la cui voce emerge, invece, nella prefazione dell'opera per illustrare le motivazioni alla base del progetto narrativo.¹²

Basata, quindi, su una mescolanza di voci e su un incontro di soggettività, l'opera, già attraverso l'esplicita finzione del titolo, invita a riflettere sul fatto che ogni processo di recupero e rappresentazione del passato e dell'esperienza non può che essere mediato, sottoposto a strategie di creazione e di messa in forma, in cui l'autenticità è il risultato di una «congiunzione strutturale di sincerità e manipolazione».¹³ Inoltre, mette in evidenza quanto le esperienze traumatiche abbiano bisogno di essere comunicate, e che proprio attraverso la loro condivisione diventi possibile affrontarle, sulla base del principio che «per sentirsi guarita una persona ha bisogno di sentirsi ascoltata».¹⁴

Questi aspetti – i rapporti dialettici tra fiction e non fiction, la costruzione narrativa dell'identità, l'evocazione tramite le risorse formali del linguaggio di dimensioni

¹¹ Id., *Erano solo ragazzi in cammino. Autobiografia di Valentino Achack Deng* [2006], Milano, Mondadori, 2007, p. 595.

¹² «Questo libro è nato dal desiderio mio e dell'autore di far conoscere le atrocità che i governi del Sudan hanno commesso prima, durante e dopo la guerra civile. A questo scopo, nel corso di parecchi anni, mi sono prodigato a riferire oralmente la mia storia all'autore. È stato lui poi a organizzare il mio racconto in quest'opera, mimando la mia voce e usando gli avvenimenti salienti della mia vita come base del suo lavoro. Dal momento che numerosi episodi sono frutto di invenzione, abbiamo chiamato romanzo il risultato finale. Esso non va considerato come una storia esauriente della guerra civile sudanese, né del popolo sudanese, e neppure del mio gruppo, noto come i Ragazzi Perduti. Questa è semplicemente la storia di un uomo, raccontata in tutta la sua soggettività», ivi, pp. 7-8.

¹³ Adam Maxwell Kelly, *The New Sincerity*, in *Postmodern/Postwar – and After Rethinking American Literature*, ed. by Jason Gladstone, Andrew Hoberek, Daniel Worden, Iowa City, University of Iowa Press, 2016, p. 204.

¹⁴ Eggers, *Introduction*, in *The Voice of Witness Reader. Ten Years of Amplifying Unheard Voices*, ed. by Id., San Francisco, McSweeney's Books, 2015, p. 12. Quest'opera è una pubblicazione dell'organizzazione no profit *Voice of Witness*, di cui Dave Eggers è uno dei fondatori, il cui scopo è dare voce a chi, marginalizzato o non ascoltato, ha vissuto situazioni di violazione dei diritti umani ed esperienze traumatiche. Per fare questo, a partire da testimonianze orali, vengono prodotti dei racconti che siano in grado di «ritrarre la piena umanità di un individuo» (p. 17), che ne illustrino la storia personale nella sua complessità, sulla base della profonda convinzione che «un essere umano è più del suo trauma» (p. 14).

dell'esperienza che sfidano la mimesi perché estreme – costituiscono un patrimonio tematico che ha origine in una poetica autoriale che Eggers definisce a partire dalla sua opera d'esordio.

Espressione apicale di quell'interesse progressivamente sempre più marcato per il genere della scrittura di sé, maturato tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento,¹⁵ e della sensibilità di una precisa stagione culturale e mediatica (la *MTV Generation* e la *Reality TV*), *L'opera struggente di un formidabile genio* affonda le sue radici nella materia traumatica della perdita genitoriale: poco più che ventenne, infatti, l'autore fu testimone della morte di entrambi i genitori per cancro, a distanza di alcune settimane l'uno dall'altro, e si trovò così a fare da tutore al fratello più piccolo, Christopher (Toph), di allora sette anni.

Innestando la dimensione del trauma su quella delle relazioni familiari, l'opera di Eggers si inserisce nel solco di quell'ampia ed eterogenea produzione narrativa contemporanea orientata a esplorare le diverse declinazioni del tema delle generazioni spezzate o traumatizzate. Pensiamo, a titolo d'esempio, alla *Trilogia della città di K.* (1986-1991) di Ágota Kristóf; ad *Amatissima* (1993) di Toni Morrison; a *Fight Club* (1996) di Chuck Palahniuk; a *Pastorale americana* (1997) di Philip Roth; a *Musica per un incendio* (1999) di Amy Michael Homes; e ancora, ad *Austerlitz* (2001) di Winfried Georg Sebald; a *L'uomo autografo* (2001) di Zadie Smith; a *Kafka sulla spiaggia* (2002) di Haruki Murakami; a *Ogni cosa è illuminata* (2002) e a *Molto forte, incredibilmente vicino* (2005) di Jonathan Safran Foer; a *La storia dell'amore* (2005) di Nicole Krauss; a *La breve favolosa vita di Oscar Wao* (2007) di Junot Díaz; a *Chesil Beach* (2007) di Ian McEwan; e infine, a *Il fabbricante di eco* (2006) e *Smarrimento* (2021) di Richard Powers; ad *Underworld* (1997), *L'uomo che cade* (2007), *Zero K* (2016) di Don DeLillo; a *Crossroads* (2021) di Jonathan Franzen.¹⁶

¹⁵ Roger Luckhurst parla espressamente di un «boom di memorie» (*memoir boom*), rintracciandone i legami con la rinnovata sensibilità per l'esplorazione della dimensione traumatica espressa sia negli approcci della teoria critica di matrice post-strutturalista e psicoanalitica sviluppata negli anni '90 sia nelle produzioni della *trauma fiction* a partire da quel periodo: Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, London and New York, Routledge, 2008, p. 117. Per un approfondimento sullo sviluppo della scrittura memoriale e il suo rapporto con l'esperienza traumatica, cfr. Leigh Gilmore, *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001. A sua volta, l'autofiction come genere costituisce una delle espressioni più emblematiche, all'interno delle tendenze letterarie metamoderne, dei mutamenti di approccio verso la mimesi del reale e la rappresentazione della soggettività. Secondo Jonathon Sturgeon, infatti, nella cultura della recente contemporaneità «[i] Sé non è più sommerso in un sistema di disinformazione, paranoia ed entropia [...]. Piuttosto, siamo testimoni di una nuova classe di romanzi memoriali, autobiografici, metafinzionali – possiamo chiamarli tutti autofiction – che abbandonano la logica del postmodernismo in favore di nuove posizioni», Jonathon Sturgeon, *The Death of the Postmodern Novel and the Rise of Autofiction*, «Flavorwire», 31 dicembre 2014, web, ultimo accesso: 26 agosto 2022, <<http://flavorwire.com/496570/2014-the-death-of-the-postmodern-novel-and-the-rise-of-autofiction/>>. Per un'analisi dei caratteri e del ruolo dell'autofiction nella letteratura contemporanea, cfr.: Marjorie Worthington, *The Story of "Me". Contemporary American Autofiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2018.

¹⁶ Per un approfondimento sul tema della famiglia nella narrativa postmodernista e contemporanea, cfr. Stephen J. Burn, *Second-generation Postmoderns*, in *The Cambridge History of Postmodern Literature*, ed. by Brian McHale, Len Platt, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 450-464; Sanford Pinsker, *Imagining the Postmodern Family*, «The Georgia Review», 48, 3, 1994, pp. 499-514; Holland, *op. cit.*

La famiglia è il locus prioritario della costruzione identitaria e del senso di appartenenza, della trasmissione intergenerazionale delle memorie e dei patrimoni simbolici, dei valori e dei riferimenti di senso. Porla come topos narrativo significa disporre di un efficace dispositivo per rappresentare soggettività impegnate in processi di esperienza di sé, del mondo e degli altri. Pertanto, là dove il microcosmo familiare viene sconvolto da eventi «in grado di lacerare il senso di continuità dell'esistenza»¹⁷ – come può essere per un figlio la morte delle figure genitoriali – la narrativa ha la possibilità di far emergere «[l]'aspetto radicale dello studio del trauma», esplorando «la natura esplosiva delle emozioni e delle ferite quotidiane»,¹⁸ così come l'essenza dei legami umani – la loro vulnerabilità o resilienza – e i processi di disgregazione o ricomposizione comunitaria.

Rispetto a tutto ciò, *L'opera struggente di un formidabile genio* affronta la dimensione traumatica intrecciando due modalità di rappresentazione complementari. Vi è un approccio denotativo, in cui eventi ed effetti traumatici vengono nominati direttamente ed esplicitamente nella loro fenomenologia. Troviamo, così, descrizioni realistiche e vivide di situazioni estreme o dolorose, come i ricordi di Eggers sull'agonia della madre morente o sul rapporto complesso con il padre. In questa prospettiva, l'opera mette in scena apertamente anche le condizioni patologiche del soggetto traumatizzato, come la rabbia, gli impulsi autodistruttivi, gli stati paranoici, le fantasie di morte di Dave e il suo senso di colpa. Accanto alla restituzione degli aspetti di superficie del trauma, vi è però il tentativo di farne avvertire la profondità, facendo emergere i significati e le implicazioni emozionali che l'esperienza traumatica assume per chi l'ha vissuta. Una sfida che viene affrontata sul terreno delle soluzioni linguistiche e delle scelte semiotiche, attraverso la produzione di «un'esperienza estetica dell'affetto» in cui la ricerca formale, nel suo sforzo di «promuovere la comprensione del trauma», si spinge a cercare «un linguaggio comunicabile di sensazioni e affetti con cui registrare qualcosa dell'esperienza della memoria traumatica».¹⁹ È una modalità che mira a produrre un'esperienza di lettura che coinvolga emotivamente e cognitivamente i lettori chiamandoli a confrontarsi con una complessità (il passato traumatico e il suo impatto sul soggetto) che può solo essere indiziata, perimetrata ed evocata secondo prospettive indirette. Così, dimensioni quali il senso di vuoto dopo una perdita, la percezione di impotenza di fronte a forze soverchianti in grado di ridefinire il mondo interiore del soggetto, ma anche la ricerca di significato e il desiderio di ricostruire dei legami, possono emergere attraverso l'impiego di «mezzi metaforici e materiali».²⁰ L'opera di Eggers, quindi, costituisce una realizzazione concreta di quella letteratura del trauma (*trauma fiction*) le cui produzioni, come ha osservato Laurie Vickroy:

vanno oltre la presentazione del trauma come soggetto o studio del personaggio. Esse interiorizzano i ritmi, i processi e le incertezze dell'esperienza traumatica all'interno delle loro

¹⁷ Riccardo Williams, *Introduzione*, in *Trauma e relazioni. Le prospettive scientifiche e cliniche contemporanee*, a cura di Id., Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. xv.

¹⁸ Hartman, *op. cit.*, p. 546.

¹⁹ Jill Bennett, *Emphatic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005, pp. 11, 2.

²⁰ Michelle Balaev, *Trends in Literary Trauma Theory*, «Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal», 41, 2, 2008, p. 149. Per un'analisi dei rapporti tra la sfera formale e la dimensione affettiva, cfr.: Eugenie Brinkema, *The Forms of the Affects*, Durham, Duke University Press, 2014; Brian Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002; Rachel Greenwald Smith, *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

sensibilità e strutture sottostanti. Rivelano molti ostacoli alla comunicazione di tali esperienze: silenzio, conoscenza e negazione simultanea, dissociazione, resistenza e repressione, tra gli altri.²¹

Se, quindi, la significazione degli effetti traumatici passa attraverso la costituzione di effetti testuali, ciò comporta l'esercizio di uno sguardo indiretto rispetto alla materia traumatica, una serie di mosse in direzione di una seconda strategia, che possiamo definire connotativa. Considerare l'aspetto connotativo del trauma nelle sue rappresentazioni letterarie implica rintracciare quelle opportunità di significato che derivano dalla messa in correlazione di sensi interni all'opera con «altri sensi esterni al testo materiale», «formando con questi come delle nebulose di significati». Basandosi sulla sua capacità di produrre un «doppio senso», un «“rumore”, voluto, accuratamente elaborato, introdotto nel dialogo fittizio fra autore e lettore, [...] una contro-comunicazione»,²² la dinamica semiotica della connotazione applicata al trauma come problema testuale ne fa emergere la sua natura di esperienza interferente e anti-canonica rispetto alla significazione della quotidianità. Ponendo l'esperienza traumatica non solo come «referente denotativo», ma come «processo costitutivo»,²³ effetto emergente dei modi di utilizzare il linguaggio e di articolare le strutture narrative, la letteratura del trauma in generale – e l'autofiction di Eggers nello specifico – si configura come esperienza «transattiva» (*transactive*), la cui funzione è innanzi tutto quella di raggiungerci e coinvolgerci a livello affettivo, indipendentemente dalla necessità di riuscire a esprimere direttamente – e quindi a normalizzare – la totalità e il «segreto dell'esperienza personale traumatica».²⁴

Nel caso dell'*Opera struggente di un formidabile genio* questi processi sono legati in primo luogo agli aspetti concreti dell'oggetto libro, alla materialità del linguaggio e alle opportunità performative che il testo propone ai suoi fruitori, che vengono così coinvolti in dinamiche di lettura fondate su un'esperienza sensoriale – visiva e tattile – oltre che cognitiva. Secondo una logica multimodale – che riscontriamo anche in altre opere metamoderne incentrate sul trauma, pensiamo ad *Austerlitz* (2001) di Winfried Georg Sebald, o a *Molto forte, incredibilmente vicino* (2005) di Jonathan Safran Foer – *L'opera struggente di un formidabile genio* introduce nel racconto elementi visivi come le piantine delle case abitate da Dave e Toph, nonché – nel poderoso apparato testuale – diagrammi, disegni, persino tabelle e rendiconti economici, non tralasciando di intervenire sulla formattazione e la grandezza dei caratteri, non esitando a ridurli – come accade nell'appendice – fino al punto da rendere il processo di lettura una sfida di decifrazione.²⁵

²¹ Laurie Vickroy, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2002, p. 3.

²² Barthes, *S/Z. Una lettura di Sarrasine di Balzac* [1970], Torino, Einaudi, 1973, p. 14. Nelle riflessioni di Barthes, la connotazione è anche vista come «l'articolazione di una voce che è intessuta nel testo» (*ibid.*), ed è significativo notare che nell'opera di Eggers la rappresentazione del trauma sia intimamente connessa all'enunciazione di voci più o meno interferenti e interrelate (si veda in seguito l'analisi dei processi di metalessi), oppure fantasmatiche, perché espressioni residuali, ma persistenti di soggettività scomparse (come l'iniziale del secondo nome del padre dell'autore in sede di copyright in alcune edizioni dell'opera).

²³ Katharina Donn, *A Poetics of Trauma After 9/11. Representing Trauma in a Digitized Present*, New York and London, Routledge, 2017.

²⁴ Bennett, *op. cit.*, p. 7.

²⁵ Collocandosi nell'ambito della più ampia categoria dell'intermedialità, il testo multimodale si basa sull'utilizzo di una pluralità di modi di significazione intesi come: «qualsiasi risorsa semiotica, in senso molto ampio, che produca significato in un contesto sociale; il verbale, il visivo, il lin-

Attraverso la moltiplicazione dei sistemi semiotici, ricorrendo a un utilizzo invasivo degli apparati paratestuali – che si irradiano nelle diverse sedi dell'oggetto libro – e tramite cortocircuiti delle voci narranti, dei livelli ontologici di realtà e dei piani temporali, l'autofiction si configura come una produzione discorsiva i cui effetti emergenti sono una radicale «deformazione [*disfiguration*] della coerenza narrativa»²⁶ e una continua eccedenza (di materiale linguistico, di senso, di referenza) che sfida le categorie organizzative di limite, confine e struttura, di ciò che è percepito come canonico e convenzionale. L'impianto testuale così risultante – basato da un lato su interferenze disaggreganti di voci, segni intrusivi, discontinuità narrative, e, dall'altro, sulle spinte centripete della trama, – costituisce quindi un'espressione metaforica della perdita di quei principi di familiarità, unità e ordine simbolicamente associati alle figure genitoriali, oltre a riflettere, più in generale, la condizione traumatica in se stessa e la sua relazione con i tentativi di rappresentarla. Come ha osservato Luckhurst, infatti:

Il rapporto tra il trauma come perturbazione devastante [*devastating disruption*] e i successivi tentativi di tradurre o assimilare questa perturbazione è una tensione fondamentale tra interruzione e flusso [*interruption and flow*], blocco e movimento [*blockage and movement*]. Il trauma [...] lancia una sfida alle capacità della conoscenza narrativa. Nel suo impatto d'urto il trauma è anti-narrativo, ma genera anche la produzione maniacale di narrazioni retrospettive che cercano di spiegare il trauma.²⁷

Il trauma psicologico consiste in un'esperienza limite che travalica gli abituali e consolidati confini dell'esistenza ordinaria, agendo sugli equilibri psichici ed emozionali e sui legami interpersonali fino al punto di spezzarli, o comunque generando una trasformazione più o meno duratura nel modo di fare esperienza del soggetto, e quindi del suo senso di agentività. Pertanto, come ha osservato Vickroy, «le rappresentazioni del trauma comportano inevitabilmente l'esplorazione della costituzione del sé e delle proprietà relazionali e situazionali dell'identità».²⁸

L'opera di Eggers affronta il tema della perdita e della riappropriazione di agentività sia dal punto di vista dei contenuti narrativi – attraverso la messa in scena dei percorsi di azione dei personaggi coinvolti (il *Bildungsroman* personale di Dave) – sia soprattutto tramite *performances* comunicative orientate alla costruzione di esperienze di contatto con i lettori, con il risultato che le occasioni di agentività diventano a loro volta espressione di una ricerca di relazionalità. Nel suo complesso, l'opera si predispone, infatti, a essere manipolata concretamente dai propri lettori. Eggers stesso invita a utilizzare il paratesto iniziale della sua autofiction con discrezionalità, saltando sezioni e argomenti, ma non solo: fornendo «regole e suggerimenti per apprezzare al meglio [...] il libro», il lettore è messo in guardia sulla struttura «piuttosto diseguale» dell'opera, venendo consigliato

guaggio, l'immagine, la musica, il suono, il gesto, la narrazione, il colore, il gusto, la parola, il tatto, la materia plastica, e così via», Lars Elleström, *The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations*, in *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. by Id., New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 14. Cfr. anche: Gunther Kress, Theo van Leeuwen, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, London, Arnold, 2001; *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, ed. by Ruth Page, London and New York, Routledge, 2010.

²⁶ Luckhurst, *op. cit.*, p. 92.

²⁷ Ivi, p. 79.

²⁸ Vickroy, *op. cit.*, pp. 22-23.

sulle parti che potrebbe evitare di leggere;²⁹ il tutto secondo un patto con l'autore basato su una disarmante sincerità e uno struggente desiderio di comunità.

L'utilizzo che, nell'autofiction, viene fatto della materialità del linguaggio affonda le sue radici in una tradizione letteraria che ha nel *Tristram Shandy* di Sterne (1760 – 1767) uno dei più illustri precursori, e che ha costituito un tratto ricorrente e distintivo di molta letteratura postmodernista. Se, tuttavia, in quest'ultima, tali soluzioni erano finalizzate a far riflettere sui caratteri di finzionalità dei testi, sulla loro natura di opere prodotte, nel lavoro di Eggers il loro impiego è orientato all'articolazione di una «narrazione del trauma “performativa”» che «mette in scena o attua [*enacts or performs*] il trauma a livello testuale».³⁰

Attraverso dispositivi che esaltano la propria visibilità, concretezza e presenza, il loro disporsi all'essere usati e agiti, viene, infatti, evocata testualmente la dimensione della corporeità, la cui vulnerabilità o assenza vengono al tempo stesso problematizzate, per contrasto, dai contenuti presenti nella storia. Quella del corpo e della sua scomparsa è, infatti, una delle tematiche centrali nella poetica del trauma di Eggers. Nell'*Opera struggente di un formidabile genio*, l'inizio della storia (*story*), definita a sua volta dall'autore come il «corpo del libro» (*the body of the book*),³¹ coincide con la presentazione del corpo sofferente della madre – figura in sé simbolicamente legata alla dimensione archetipica dell'origine e primo personaggio a comparire dopo quello del narratore-protagonista – nella prima di reiterate sequenze che torneranno a mettere in scena la malattia, la sofferenza e la morte del genitore fino al ritrovamento da parte di Dave delle sue ceneri ritenute disperse e irrintracciabili; mentre rimarrà scomparso il corpo del padre, donato per sua volontà alla scienza dopo la morte.

In Eggers, quindi, il lavoro sul corpo materiale del testo diventa un modo per tematizzare i corpi – e quindi le identità – non solo di chi è scomparso, ma anche di coloro che vi erano legati, e pure di chi – come i lettori – è coinvolto nell'accoglierne le testimonianze.

Il testo si basa, infatti, sull'evocazione, la messa in scena e l'attuazione di processi fondati sull'idea di una ricerca di connessioni tra più piani di realtà e tra soggettività. La mescolanza di contenuti letterari, di segni indessicali e iconici – il cui referente è la realtà extra-testuale –, suggerendo che «il mondo testuale del romanzo non può essere contenuto dalle copertine del libro, che il testo e il mondo fisico si sovrappongono e che bisogna leggere l'uno per leggere l'altro», stimola direttamente «la partecipazione attiva del lettore nella costruzione del [...] significato».³² Cercando «paradossalmente di saltare il divario tra il segno e il referente», l'*Opera struggente di un formidabile genio* articola così un «neorealismo affettivo» in cui si ambisce «a stabilire un contatto letterario con qualcosa che [...] [chiamiamo] realtà»³³ attraverso «la capacità [dei corpi] di influenzare ed essere influenzati».³⁴

L'*Opera struggente di un formidabile genio* nasce e si costituisce come risposta estetica al trauma della duplice perdita genitoriale, configurandosi come un «dispositivo di

²⁹ Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. vii.

³⁰ Christa Schönfelder, *Wounds and Words. Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, p. 120.

³¹ Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. xli.

³² Holland, *op. cit.*, pp. 148, 130.

³³ Lee Konstantinou, *Neorealist Fiction*, in *American Literature in Transition, 2000-2010*, ed. by Rachel Greenwald Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 111, 116.

³⁴ Massumi, *Notes on the Translation and Acknowledgments*, in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* [1987], London-New York, Continuum, 2004, p. xviii.

alleviamento del dolore» (*pain-relief device*)³⁵ in cui le soluzioni linguistiche destrutturanti e auto-riflessive postmoderniste danno vita a un discorso altamente metafinzionale in cui, tuttavia, l'effetto complessivo non è quello di «coltivare l'incredulità o l'ironia», bensì «promuovere la fiducia, la convinzione, l'immersione e la connessione emotiva»³⁶ con i propri lettori. L'autofiction in Eggers diventa, quindi, espressione di un'affettività tipicamente metamoderna, in cui «la soggettività è legata a una realtà esterna attraverso la connessione personale».³⁷

Le prime pagine del poderoso apparato paratestuale che anticipa l'avvio del romanzo inquadrano già i temi portanti, tra loro intrecciati, della ricerca di agentività e della costruzione di relazioni. Il primissimo elemento testuale, precedente persino la pagina del titolo e ogni altro intervento autoriale, è la frase: «Non sono stato io a chiederlo» (in originale *This was uncalled for*),³⁸ interpretabile come una dichiarazione che quanto è accaduto all'autore – la materia traumatica da cui ha avuto origine l'autofiction – è stata un'esperienza travolgente e improvvisa, su cui non c'è stata alcuna possibilità di controllo. È una disarmante e sincera ammissione di perdita di agentività, un riconoscimento di quanto il giovane Dave, rispetto a ciò che è accaduto, sia stato solo testimone passivo, senza alcun potere di cambiare il destino della sua famiglia. Ma, nel voltare pagina, ecco che l'opera lascia spazio a una parola autoriale che, tra le prime mosse, non solo impone un cambio di tono, virando sui registri dell'umorismo e dell'intrattenimento, ma chiama a sé, direttamente, i lettori («*Prima di tutto*: Io sono stanco. Io sono vero di cuore! *E inoltre*: Voi siete stanchi. Voi siete veri di cuori!»),³⁹ gettando le basi per la costruzione di una comunità simbolica. Sono i primi movimenti di un progetto estetico tramite il quale l'esercizio autoriale di immaginazione e memoria si riappropria di agentività sui materiali narrati, non solo mettendoli in forma, ma comunicandoli, rendendoli pubblici, dando vita, con chi sceglierà di ascoltare Dave, a un «legame narrativo» (*telling link*) che lenisca la solitudine, da una parte, e che agisca come vero e proprio momento di rigenerazione e trasmutazione del sé, dall'altro.⁴⁰ Insita nell'opera di Eggers, infatti, vi è l'idea che la scrittura e la condivisione delle memorie traumatiche coincida con una vera e propria palingenesi attraverso la distruzione di versioni di sé («Nel processo di scrittura di un libro di memorie è intrinseca la conseguente distruzione del sé precedente») in cui le «autori-velazioni» possono «servire da carburante»,⁴¹ e dove il passato luttuoso può e deve diventare qualcosa di «utile», altrimenti «muta e diventa canceroso».⁴²

³⁵ Eggers, *Mistakes We Knew We Were Making*, cit., p. 10.

³⁶ Konstantinou, *Four Faces of Postirony*, in *Metamodernism*, cit., p. 88.

³⁷ Alison Gibbons, *Contemporary Autofiction and Metamodern Affect*, in *Metamodernism*, cit., p. 122.

³⁸ Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., s.i.p.

³⁹ Ivi, s.i.p.

⁴⁰ Per il concetto di *telling link* cfr.: Hartman, *op. cit.*; il tema della narrativa come rimedio contro il senso di smarrimento esistenziale è un aspetto ricorrente nella produzione metamoderna. Cfr. in particolare le riflessioni contenute in: David Foster Wallace, *Un antidoto contro la solitudine. Interviste e conversazioni* [2012], a cura di Stephen J. Burn, Roma, minimum fax, 2013; Jonathan Franzen, *Come stare soli* [2002], Torino, Einaudi, 2003; Id., *Più lontano ancora* [2012], Torino, Einaudi, 2012.

⁴¹ Eggers, *Mistakes We Knew We Were Making*, cit., p. 20; Id., *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. xxix.

⁴² Id., *Mistakes We Knew We Were Making*, cit., p. 10.

Attraverso un progetto di agentività narrativa, quindi, Eggers mira alla costruzione di una comunità, un «tessuto connettivo» che agisca da «reticolo», che raccolga e distribuisca il peso del dolore e della sofferenza individuali «su un'area più ampia», impedendo così «di sprofondare».⁴³

Mettendo in primo piano la dimensione relazionale dell'esperienza traumatica – secondo la quale «siamo fondamentalmente dipendenti l'uno dall'altro nel diventare ciò che siamo, nel trovare modi per uscire dalla morsa paralizzante del passato traumatico attraverso nuove modalità di narrazione delle nostre vite»⁴⁴ – l'opera di Eggers attribuisce una valenza etica ai processi della scrittura e della lettura, del raccontare e dell'ascoltare, facendo dei processi comunicativi delle risorse attraverso le quali i soggetti possono riappropriarsi di forme di controllo e significato.

L'autore è ben consapevole che ogni rappresentazione estetica di un trauma o di altre esperienze drammatiche o estreme risente del suo essere già sempre collocata in una semiosfera pre-esistente di narrazioni, immagini e simboli; non per questo, tuttavia, è meno autentica. Nel riflettere metanarrativamente sul lavoro di composizione dell'autofiction, Dave osserva, infatti, che:

trovandomi a vivere situazioni assai simili ad altre che ho visto già accadere, sono comunque in grado di comprendere il valore di viverle, per quanto orribili esse siano [...]. Per cui, invece di lamentare la fine dell'esperienza senza mediazioni, io intendo celebrarla, godendo del simultaneo esperire di un evento e delle sue decine di risonanze nelle arti e nei media, le quali rendono l'evento non più dozzinale ma *più ricco* [...], visto che risulta assai più stratificato, di una profondità rigogliosa, senza per questo intorpidire o assorbire l'emotività ma, al contrario, rivelandosi edificante e ramificato. [...] E poi potrei rendermi conto dei pericoli dell'autoconsapevolezza, intanto che mi addentro nella nebbia di tutti questi echi, attraverso le metafore miste, il rumore, nel tentativo di mostrare l'essenza, che è ancora lì, in quanto essenza, a dispetto della nebbia. L'essenza è l'essenza è l'essenza. L'essenza c'è sempre e non può essere articolata. Può essere solo parodizzata.⁴⁵

Se l'essenza [*the core*] dell'autofiction è costituita dall'esperienza fattuale traumatica della perdita genitoriale, questa viene parodizzata [*caricatured*] nella misura in cui la si sottopone a una rappresentazione indiretta e obliqua, che la evochi e la faccia riverberare tramite il «potere efficace della parola», attraverso la portata semiotizzante di una retorica – intesa come «energia riplasmante che trasforma la vita in “vita” e la morte in “morte”»⁴⁶ – basata sull'impiego di un tono post-ironico, su un utilizzo sistematico della meta-narratività, e sulla programmatica sovversione delle convenzioni di genere.⁴⁷

Il risultato è una «cosmesi metaforica del reale» traumatico, «un adornamento indispensabile all'equilibrio della vita»⁴⁸ perché intimamente legato all'idea del rintracciare e porre un ordine in una materia altrimenti caotica (ricordiamo che “cosmesi” deriva da

⁴³ Id., *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. 179.

⁴⁴ Hanna Meretoja, *Philosophies of Trauma*, in *The Routledge Companion to Literature and Trauma*, ed. by Colin Davis and Hanna Meretoja, London and New York, Routledge, 2020, p. 33.

⁴⁵ Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., pp. 230-231.

⁴⁶ Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 344.

⁴⁷ Per un approfondimento del concetto di post-ironia, cfr. Konstantinou, *Four Faces of Postirony*, in *Metamodernism*, cit.; Id., *Cool Characters. Irony and American Fiction*, Cambridge, Harvard University Press, 2016.

⁴⁸ Valesio, *op. cit.*, p. 345.

κόσμος, *kósmos*); ma, allo stesso tempo, è un mascheramento, un esercizio escapista di giochi di prestigio e di specchi che fa ricorso a «scherzi», alla «commedia», all'«umorismo», alla «parodia» e alla «satira»⁴⁹ per dare vita a «[u]na campagna di distrazione» basata su «tagli veloci, angolature di ripresa esagerate, divertimento, divertimento, *divertimento!*»⁵⁰ la cui meccanica autoriflessiva e metafinzionale è, però, sin da subito apertamente svelata, con disarmante sincerità, nella sua reale natura:

essa è semplicemente un trucco, un meccanismo di difesa, al fine di oscurare la rabbia e il dolore neri, accecanti, micidiali al fondo [...] [dell'] intera vicenda, semplicemente troppo cupa e troppo accecante per poterne sostenere la vista [...].⁵¹

Partendo dalla convinzione che «non tutto ciò che è veritiero deve rientrare in parametri formali ben conosciuti»,⁵² Eggers plasma un'opera in cui «l'autocoscienza è sincerità»⁵³ e lo sperimentalismo formale è funzionale a «dire tutto dell'io, senza reticenze né restrizioni», assecondando le pulsioni di una «immaginazione melodrammatica» i cui modelli testuali prototipici si possono rintracciare nelle *Confessioni* di Rousseau (1782 – 1789) – di cui il romanzo riprende «il pathos analitico»⁵⁴ – e soprattutto nel *Tristram Shandy* di Sterne (1760 – 1767), la cui strategia discorsiva dominante – la digressione – viene eletta a principio organizzativo generale dell'autofiction.

Dal punto di vista della sua composizione interna, l'opera nella sua edizione completa si articola attraverso un iniziale «antetesto autoriale»,⁵⁵ undici capitoli e, infine, un'appendice stampata in maniera invertita rispetto al testo precedente, così da richiedere al lettore di ruotare materialmente il libro per poterla consultare.

Tematicamente, l'esperienza traumatica collegata alla perdita dei genitori, pur riecheggiando lungo l'intera opera, assume particolare forza in tre punti cardine del testo: il primo capitolo, dedicato alla rappresentazione della malattia della madre, ai suoi ultimi momenti e alla sua morte, oltre che al cancro e al funerale del padre di Dave; l'undicesimo – e ultimo – capitolo, che ritorna specularmente a raccontare l'agonia della madre («ci sono troppi stupidi echi, qui, ovunque»)⁵⁶ e che si conclude con un'invocazione martirizzante di Dave, una fantasia di morte e sacrificio personale, una «sete di sangue» (*taste for blood*) da un lato alimentata da una rabbia accecante collegata alla percezione dell'insensatezza della morte della madre, dall'altro connessa al più profondo senso di colpa derivante dall'essere sopravvissuto ai suoi genitori,⁵⁷ e, infine, il sesto capitolo, che

⁴⁹ Eggers, *Mistakes We Knew We Were Making*, cit., p. 33.

⁵⁰ Id., *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. 75.

⁵¹ Ivi, p. xxvi.

⁵² Id., *Mistakes We Knew We Were Making*, cit., p. del copyright.

⁵³ Ivi, p. 35.

⁵⁴ Vittorini, *Melodramma. Un percorso intermediale tra teatro, romanzo, cinema e serie tv*, Bologna, Pàtron, 2020, p. 15.

⁵⁵ «l'insieme del materiale autoriale che precede le prime parole della narrazione. Nella maggior parte dei casi, questo materiale comprende il titolo, la dedica, l'epigramma, l'indice, la nota o la prefazione dell'autore e altro materiale correlato. [...] Particolarmente importante è la designazione antitestuale di un'opera come narrativa o saggistica», Brian Richardson, *A Poetics of Plot for the Twenty-First Century. Theorizing Unruly Narratives*, Columbus, The Ohio State University Press, 2019, p. 50.

⁵⁶ Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. 362.

⁵⁷ «C'è la necessità, in molte persone che si sentono in colpa per essere sopravvissute a qualcuno che amano, di punirsi in ogni modo possibile, e che sognano vagamente la propria morte, spesso

si pone come asse ideale intorno al quale si dispongono, precariamente, le due metà dell'opera.

Quello centrale è il capitolo dove le istanze autoriflessive e gli impulsi confessionali dell'autore/narratore raggiungono un punto di svolta, attraverso la falsa messa in scena di un'intervista (realmente avvenuta) di Dave al programma simbolo della cultura giovanile degli anni Novanta – *The Real World* di MTV – dove egli arriverà a definirsi «Orfano d'America». ⁵⁸ Per tono e temi, il capitolo riprende, esaspera e parodizza gli atteggiamenti esibizionistici del format, ma al tempo stesso, opponendosi a ogni appiattimento di profondità psicologica, dà libero sfogo a un sé narcisistico, ma contemporaneamente relazionale, intimo e parimenti estroflesso.

Il sesto capitolo torna a perimetrare e ripercorrere i territori e i soggetti degli eventi traumatici originari, facendone emergere il carattere irrisolto e la natura perseguitante. Ecco quindi che Dave torna con la memoria e l'immaginazione a rappresentare ancora una volta le sofferenze della madre in condizione terminale e il suo funerale, ma anche e soprattutto si apre alla prima vera approfondita esplorazione della figura del padre – di cui emergono i lati più oscuri, le fragilità e gli inganni nei confronti della famiglia – anticipando un tema – quello della complessità dei rapporti filiali – che diventerà sempre più rilevante nella seconda parte dell'opera, tanto da far considerare quella paterna una vera e propria presenza fantasmatica e irrisolta.

Collocato nel cuore stesso dell'opera, nel suo nucleo strutturale, il capitolo si configura simbolicamente come espressione di quell'essenza (*core*, i cui significati sono proprio anche “centro”, “nucleo”, “cuore”) che l'autocoscienza narrativa può solo parodiare e mai articolare compiutamente, e, nel suo ricorso all'espedito della ripetizione, «imita gli effetti del trauma, perché suggerisce il ritorno insistente dell'evento e l'interruzione della cronologia o della progressione narrativa». ⁵⁹

L'intervista è un «espedito» «inventato di sana pianta» (*manufactured and fake*) ⁶⁰ che, da un lato, serve per moltiplicare le storie, dilatando digressivamente il tempo ed esorcizzando la morte – che pure costituisce il senso ultimo di quei racconti –, ma dall'altro, nella dialettica delle domande e risposte, rivela il più profondo e conflittuale processo delle diverse istanze in atto nella coscienza di Dave, che si dispone – contemporaneamente – in qualità di sé esperienziale (che ha vissuto il lutto), sé narrante (che ricorda e racconta il trauma) e sé giudicante (che si esprime auto-analiticamente sui contenuti delle altre istanze di coscienza). Una moltiplicazione e un cortocircuito di aspetti identitari che, a ben vedere, era stato prefigurato già dagli indizi dell'antetesto là dove, nella sezione del copyright, veniva indicata un'attestazione autoriale ibrida e ambigua – «David (“Dave”) Eggers» ⁶¹ – in cui il nome reale dell'autore empirico era segnato come alias o

una morte lenta e dolorosa come chi è morto prima di loro, una morte che sentono li purificherà e li assolverà dal peccato di continuare a vivere», Id., *Mistakes We Knew We Were Making*, cit., p. 20.

⁵⁸ Id., *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. 59.

⁵⁹ Anne Whitehead. *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 86. Ricordiamo anche che, nelle riflessioni di Cathy Caruth, il trauma è «un'esperienza travolgente di eventi improvvisi o catastrofici in cui la risposta all'evento si manifesta con la comparsa ripetitiva, spesso ritardata e incontrollata, di allucinazioni e altri fenomeni intrusivi», Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 11.

⁶⁰ Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. 166.

⁶¹ Id., *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. del copyright.

soprannome, mentre, viceversa, il nome fittizio “David” veniva utilizzato come autentico. Si noti, poi, che nell’appendice il nome dell’autore subisce un ulteriore intervento, contraendosi fin quasi a scomparire, e arrivando a essere “D. Eggers”, in cui l’iniziale è interpretabile come radice di più nomi possibili, e quindi – simbolicamente – di molteplici aspetti della coscienza.

Il sesto capitolo è, poi, anche quello della messa a nudo dei segreti, tanto di Dave quanto della famiglia Eggers. È la sezione dove viene svelata non solo la mancata tumulazione delle ceneri dei genitori, ma anche la scomparsa dei loro resti: dove Dave rivela gli episodi di rabbia del padre e il deteriorarsi della fiducia nei suoi confronti. Quella centrale è, quindi, una sezione interamente giocata sui principi dell’assenza e della scomparsa: di una coscienza unitaria, di una fabula chiusa, delle figure genitoriali.

Rispetto a questa struttura, l’apparato paratestuale “bifronte” dell’autofiction agisce come un sistema di mediazione e regolazione dell’accesso alla storia e al «corpo del libro» (*body of the book*) costituito dai materiali traumatici del racconto, che finiscono, così, con il ritrovarsi racchiusi al centro di un sistema difensivo di “scudi testuali”⁶² e di mosse digressive a opera di una parola pirotecnica⁶³ e funambolica, perennemente oscillante tra la «vanagloria» e uno «sforzo in direzione del sentimento», animata da una sincerità sempre tesa tra «i limiti della memoria» e «gli ammiccamenti dell’[...] immaginazione»,⁶⁴ in cui storia oggettiva e soggettiva (azioni ed eventi, vissuti interiori e istanze della coscienza) si intrecciano e si sovrappongono. Una parola proliferante e colonizzatrice di spazi, che si diffonde persino in sedi istituzionali e convenzionali come il copyright, sovvertendo convenzioni, codici di genere e aspettative di lettura; e che procede per accumulo di materiale testuale eterogeneo, come frammenti narrativi (sotto forma di contenuti espunti dal racconto finale) e interventi ermeneutici autoriali sui temi dell’opera, fino a includere contenuti anti-narrativi che sfidano la «“forza di attrazione” che la narrazione sembra possedere».⁶⁵

Una sovrabbondanza che simbolicamente si oppone a un vuoto, quello costituito dalla scomparsa delle figure genitoriali, e che si fonda sull’esercizio di una modalità enunciativa che, attraverso continui appelli, conferme di presenza, di attenzione e di partecipazione, coinvolge i lettori e li qualifica come potenziali alleati e compagni di viaggio di Dave nei territori narrativi della propria esperienza traumatica.

Se simbolicamente ogni incipit coincide con «una soglia misteriosa e traumatica tra il mondo della realtà (e dell’infinitamente possibile) e il mondo della finzione»,⁶⁶ evento generativo dei movimenti di una trama che altro non è se non «la logica interna del di-

⁶² L’immagine dello scudo applicata all’esperienza del trauma è ispirata dalla concezione freudiana in cui: «Chiamiamo “traumatici” quegli eccitamenti che provengono dall’esterno e sono abbastanza forti da spezzare lo scudo protettivo. Penso che il concetto di trauma implichi quest’idea di una breccia inferta nella barriera protettiva che di norma respinge efficacemente gli stimoli dannosi», Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* [1920], in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 9, 1989, p. 215.

⁶³ Paul Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2013, p. 111.

⁶⁴ Eggers, *L’opera struggente di un formidabile genio*, cit., pp. xxii-xxiii, ix.

⁶⁵ Richardson, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁶ Mario Lavagetto, *Autoricognizione 2000*, in *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, a cura di Ugo M. Olivieri, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 60.

scorso della mortalità»,⁶⁷ nel caso dell'*Opera struggente di un formidabile genio* ciò assume una particolare rilevanza. Da un punto di vista tematico, infatti, l'origine dell'intreccio coincide con la duplice scomparsa dei genitori – e quindi con gli orizzonti di senso che essi archetipicamente incarnavano e rappresentavano – e con l'abbandono della casa di famiglia, ossia con un allontanamento da strutture familiari e prevedibili. Ed è tale condizione di sofferenza che l'antetesto rinvia ed elude strenuamente utilizzando tutti gli artifici della digressione al fine di ritardare l'inizio del tempo del racconto, l'avvio della temporalità traumatica. Come nel romanzo di Sterne, infatti, anche nell'opera di Eggers «[l]a divagazione o digressione è una strategia per rinviare la conclusione, una moltiplicazione del tempo all'interno dell'opera, una fuga perpetua; fuga da che cosa? Dalla morte, certamente [...]».⁶⁸ Ciò è valido non solo dal punto di vista della logica interna del racconto e delle dinamiche di lettura dello stesso, ma già a partire dall'esperienza di scrittura dell'autore. Se nel suo complesso l'autofiction è considerata da Eggers come un «mezzo per spazzare via o almeno attutire il fattore dolore» e «per fermare il tempo»,⁶⁹ nondimeno il ricordo e la rappresentazione degli eventi traumatici hanno costituito una sfida emotiva rispetto alla quale l'antetesto ha svolto una funzione cruciale, ponendosi sia come «dispositivo organizzativo» sia come «meccanismo di stallo.» L'autore, infatti, aggiunge:

Non ero impaziente di scrivere il primo capitolo e non ero sicuro di riuscire a scrivere quelli successivi, quindi mi sono divertito a giocherellare con la prima parte, che è venuta fuori facilmente e mi ha aiutato a dare forma al libro nella mia testa prima di iniziare a scriverlo.⁷⁰

La complessità emotiva legata alla composizione del primo capitolo è quindi ulteriormente sottolineata dall'autore quando, nel commentare le operazioni di revisione e correzione dell'opera in vista della sua ristampa, osserva:

Il primo capitolo, in particolare, non subirà quasi nessuna modifica, perché solo pochi minuti fa ho provato a entrarci e, dopo aver scorso la prima mezza pagina, avevo già problemi a respirare. Ora, venti minuti dopo, ho ancora problemi a respirare. Odio trovarmi di nuovo in quel capitolo, in quella stanza marrone dal soffitto basso. Sento l'aria in quella stanza di pannelli di finto legno, sento quegli odori medicinali, sento la bile, che ha un odore, un odore robusto, e vedo i suoi occhi [della madre], e non mi piacevano i suoi occhi in quel modo, così stanchi e arrabbiati e ingialliti e infossati [...] e non voglio sentire la consistenza di quel divano, quel velluto sintetico a buon mercato [...] e non voglio rovesciare un bicchiere appoggiato sul tavolino del divano, dove lui [il padre] teneva il suo corredo di morte [...].⁷¹

Nell'opera, l'esperienza traumatica della perdita genitoriale viene affrontata secondo una dinamica basata sistematicamente sul cortocircuito, l'amalgama e il collasso dei livel-

⁶⁷ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo* [1984], Torino, Einaudi, 1995, p. 24.

⁶⁸ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1988], Milano, Mondadori, 2016, p. 48.

⁶⁹ Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., pp. xxvi – xxvii.

⁷⁰ Id., *Mistakes We Knew We Were Making*, cit., p. 16.

⁷¹ Ivi, p. 8.

li ontologici, dando vita a un romanzo «tornadico»,⁷² come David Foster Wallace avrebbe definito il suo lavoro incompiuto («una specie di libro di memorie professionali») *Il Re Pallido* (2011) e, come questo, articolato su un «punto di vista mutevole», su una «frammentazione strutturale» e su «volute incongruenze».⁷³

E se l'immagine del tornado evoca tanto in Wallace quanto nell'autofiction di Eggers «l'idea di brani narrativi che travolgono vorticosamente il lettore»,⁷⁴ in quest'ultimo viene anche espressamente utilizzata per riferirsi alla forza travolgente degli eventi che si stanno abbattendo sulla famiglia Eggers, rendendoli impotenti, minando alla radice la loro agentività: «La nostra casa sta per essere travolta da un tornado [*being swept up in the tornado*], piccola casa da paesaggio di trenino elettrico che galleggia inerte e patetica nell'imbuto nero e urlante dell'uragano. Siamo deboli, piccoli».⁷⁵

La dialettica tra il trauma come esperienza disgregante che spezza o altera gli equilibri (della psiche, delle relazioni, della vita) e le reazioni ad esso come tentativi di ricostruzione di nuove dinamiche viene tradotta esteticamente da Eggers con un'opera che si basa sistematicamente sul principio della contraddizione e del contrasto. Già le intenzioni poetiche del testo oscillano tra una volontà di preservare il passato e impulsi (auto)distruttivi: «Vorrei salvare e conservare tutto, ma allo stesso tempo vorrei anche che tutto sparisse, incapace come sono di decidere se è più romantica la conservazione o il decadimento», afferma Dave, per il quale, da un lato, l'autofiction è un «monumento costruito alla [...] memoria»⁷⁶ dei genitori e, dall'altro, è contemporaneamente uno «stupido rischio, e una cosa spaventosa [*ugly thing*], un tradimento, e nel complesso, [...] un errore che avrebbe rimpianto per il resto della sua vita, ma un errore che tuttavia non poteva astenersi dal fare».⁷⁷

⁷² Come osserva Michael Pietsch, curatore storico di David Foster Wallace, che ha assunto il compito di dare un'organizzazione ai materiali incompiuti lasciati dall'autore: «In vari appunti per se stesso, David dice che il romanzo è “tornadico” o fa “pensare a un tornado”», Michael Pietsch, *Nota del curatore*, in David Foster Wallace, *Il re pallido. Un romanzo incompiuto* [2011], Torino, Einaudi, 2011, pp. ix.

⁷³ Wallace, *Il re pallido*, cit., pp. 89, 93. Si veda in particolare §9 per un confronto con le riflessioni di Wallace sui rapporti tra scrittura finzionale e non fiction e sullo statuto autoriale in un libro basato su memorie. David Foster Wallace è anche uno degli autori che con Eggers condivide un'affine sensibilità metamoderna sui temi della sincerità e dell'ironia, oltre che sul valore e l'uso della metafiction; si vedano in particolare – oltre all'opus magnum *Infinite Jest* (1996) – le opere *Verso Occidente l'Impero dirige il suo corso* (1989) e *Brevi interviste con uomini schifosi* (1999), in cui l'utilizzo di una struttura enunciativa basata su domande e risposte anticipa lo sperimentalismo formale che Eggers impiega nel sesto capitolo dell'autofiction per rappresentare l'intervista di Dave al programma *The Real World* di MTV. Cfr. anche l'analisi critica sviluppata in Timmer, *Do you feel it too?*, op. cit.

⁷⁴ Pietsch, op. cit., p. ix.

⁷⁵ Eggers, *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. 15.

⁷⁶ Ivi, pp. 103, 182.

⁷⁷ Id., *Mistakes We Knew We Were Making*, cit., p. 35. È interessante notare che Eggers utilizza un'altra volta l'espressione «cose spaventose» nel capitolo decimo dedicato al suo ritorno alla casa di famiglia (per «mettersi alla ricerca di cose spaventose, del caos [*look for ugly things and chaos*]», Id., *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. 299). Questo capitolo è correlato direttamente ai temi e ai toni prefigurati nel sesto, e ruota intorno all'evocazione della morte del padre, all'evento del ritrovamento delle ceneri della madre e alla loro dispersione cerimoniale, così come all'irrompere delle fantasie paranoiche e di morte del protagonista. L'intera impalcatura del capitolo si basa proprio sull'antitesi e il contrasto: di temporalità (alternando eventi del presente del racconto a ripetute analesi che riconducono al cuore (*core*) degli eventi traumatici) e di realtà

L'opera si fonda, poi, su un radicale cortocircuito dei rapporti tra gli statuti ontologici di fiction e non fiction dell'opera: la prima attestazione sulla natura del discorso – espressa con una nota in una sezione poco sotto il copyright – viene, infatti, immediatamente ribaltata nella successiva Prefazione, per poi arrivare nuovamente a essere messa in discussione nei Ringraziamenti.⁷⁸ Se, poi, aggiungiamo che la narrazione oscilla tra un regime di verosimiglianza associato ai momenti testimoniali di Dave e le divagazioni “irrealizzanti” della sua coscienza immaginativa,⁷⁹ l'effetto generale è quello di creare una costante dialettica tra momenti di «insistenza» del reale e suo «esilio» che, secondo Rothberg, costituisce esattamente «l'abisso al centro del trauma»,⁸⁰ ossia l'essenza (*core*) di cui parla Eggers.

L'interferenza dei livelli ontologici viene poi esplicitamente rivelata attraverso l'utilizzo sistematico della metalessi. Definita da Genette come «ogni intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico (o di personaggi diegetici in un universo metadiegetico, ecc.)», la metalessi appartiene a quel complesso di dispositivi che «manifestano con l'intensità dei loro effetti l'importanza del limite che essi s'ingegnano di superare a scapito della verosimiglianza, *coincidente proprio con la narrazione (o la rappresentazione) stessa*: frontiera mobile ma sacra fra due mondi: quello dove si racconta, quello che si racconta».⁸¹

Nell'opera di Eggers accade che alcuni personaggi – l'intervistatrice di MTV, Toph e l'amico di Dave, John – spezzano le convenzioni del patto di lettura per rivolgersi direttamente all'autore in un processo di trasfigurazione che li rivela come molteplici istanze della coscienza di Dave. I personaggi diventano, così, dispositivi metatestuali di autoriflessione sui procedimenti estetici, sull'intenzionalità autoriale, sulle pulsioni, le con-

(contrapponendo la fantasia del funerale iperbolico e melodrammatico della madre al ben più prosaico e sconcertante resoconto fattuale).

⁷⁸ «questa è un'opera di fantasia solo nei rari casi in cui l'autore non è stato in grado di ricordarsi le parole precise di alcune persone e le descrizioni esatte di determinate cose, e ha di conseguenza dovuto colmare le lacune come meglio poteva.»; «Nonostante tutta la vanagloria dell'autore in altra sede, questa in realtà non è un'opera di pura nonfiction. Parecchie sezioni sono state infatti romanizzate in vario grado, per scopi differenti.»; «se l'idea che si tratti di fatti reali vi disturba, siete invitati a fare quello che l'autore stesso avrebbe dovuto fare, e che del resto scrittori e lettori avrebbero dovuto fare sin dall'inizio dei tempi: FATE FINTA CHE SIA UNA FINZIONE», Id., *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., pp. del copyright, ix, xxi.

⁷⁹ I concetti di “coscienza immaginativa” e di attività irrealizzante derivano dalle riflessioni in materia di immaginario di Jean-Paul Sartre, per il quale «porre un'immagine significa costituire un oggetto in margine alla totalità del reale, significa cioè tenere il reale a distanza, liberarsene, in una parola negarlo», Jean-Paul Sartre, *Immagine e coscienza* [1940], Torino, Einaudi, 1964, p. 282.

⁸⁰ Michael Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 140.

⁸¹ Gérard Genette, *Figure III: Discorso del racconto* [1972], Torino, Einaudi, 1986, p. 282. Per un approfondimento sul concetto di metalessi, cfr. Id., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004; Julian Hanebeck, *Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression*, Walter de Gruyter, Berlin-Boston, 2017; John Pier, *Metalepsis*, in *Handbook of Narratology*, ed. by Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin, de Gruyter, 2009, pp. 190-203; Monika Fludernik, *Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode*, «Style», 37, 4, 2003, pp. 382-400; David Herman, *Toward a Formal Description of Narrative Metalepsis*, «Journal of Literary Semantics», 26, 2, 1997, pp. 132-152; Werner Wolf, *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon. A Case Study of the Possibilities of “Exporting” Narratological Concepts*, in *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, ed. by Jan Christoph Meister, Berlin, De Gruyter, 2005, pp. 83-108.

traddizioni e i bisogni interiori legati alla scrittura memoriale, mettendo in discussione modalità e motivazioni del progetto narrativo e dando vita a una auto-analisi drammaturgica, in cui Dave, nel palcoscenico della sua mente, assume ora il ruolo di «Figura Tragica»⁸² ora quello di demistificatore di se stesso.

Non più sostenuto da una voce unitaria, integrata e coerente, il progetto autoriale di scrittura di sé viene piuttosto attraversato da contro-interrogatori, rettifiche e auto-confutazioni che, opponendosi alla versione di sé espressa dalla voce “dominante” del narratore, presentano posizioni complementari o divergenti.

Dal carattere immersivo – nella misura in cui consentono ai lettori, ma anche all’autore stesso di accedere alle profondità della coscienza di Dave – le metalessi emergono in momenti discorsivi in cui l’opera torna a mettere in scena gli eventi luttuosi e i rapporti con le figure genitoriali. Occorrenze intrusive e sovversive dell’equilibrio ontologico interno al discorso, le metalessi in Eggers costituiscono momenti di collasso dei livelli di realtà, in cui ciò che è interiore (alla psiche) emerge in superficie manifestando la sua natura irrisolta e non assimilata. Il loro carattere di ribaltamento delle gerarchie e delle strutture è, quindi, interpretabile come traduzione formale dell’aspetto destabilizzante dell’esperienza traumatica e dei processi psicologici di dissociazione. Secondo Michelle Balaev, infatti:

il processo di sdoppiamento o di espressione di due stati di coscienza può verificarsi quando il passato traumatico viene messo in conflitto con il presente per rappresentare la lotta emotiva del personaggio. La modalità di sdoppiamento può anche rappresentare una realtà o un punto di vista alternativo che si verifica contemporaneamente alla realtà corrente, al fine di rappresentare lo sforzo immaginativo del personaggio per allontanarsi dall’attuale momento dannoso.⁸³

Se da un lato, attraverso la metalessi, Eggers stratifica il dialogo interiore di Dave, moltiplicandone le voci, dall’altro procede inversamente quando costruisce personaggi che incarnano più ruoli e funzioni contemporaneamente. Il più esplicito, e rilevante per il suo collegamento con la materia traumatica, è il personaggio di John, ottenuto – come dichiarato esplicitamente dall’autore nell’antetesto – da «una specie di amalgama»⁸⁴ di più figure. Oltre che di alcuni amici del passato, possiamo ipotizzare che John sia, almeno in parte, un riflesso e una fusione tanto di Dave stesso quanto del proprio padre. Alcuni indizi vanno in questa direzione: il termine usato per definire John è, infatti, anche quello che Dave impiega per descrivere se stesso durante la pseudo-intervista a MTV nel sesto – epifanico – capitolo («Sono l’amalgama perfetto! [...] nato dalla stabilità e dal caos», «pietoso e mostruoso»)⁸⁵. Inoltre, il nome stesso – “John” – è quello del padre dell’autore, come rivelato proprio in uno dei momenti di metalessi («Ascoltami, John...») «E chi è John?» «Tu sei John.» «Io sono John?» «Sì, ti ho cambiato il nome.» «Ah già, certo. E come mai John, che non mi ricordo più?» «Era il nome di mio padre»⁸⁶. Il personaggio di John, inoltre, fa la sua prima comparsa nel capitolo quinto del romanzo, esattamente lo

⁸² Così Dave vede se stesso nell’intervista-confessione di MTV nel sesto capitolo. Cfr. Eggers, *L’opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. 173.

⁸³ Michelle Balaev, *The Nature of Trauma in American Novels*, Evanstone, Northwestern University Press, 2012, p. xvii.

⁸⁴ Eggers, *L’opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. x.

⁸⁵ Ivi, pp. 201, 202.

⁸⁶ Ivi, pp. 233. Cfr. anche pp. 235-236, 357.

stesso in cui Eggers rievoca la figura paterna con l'episodio del presunto furto del portafogli del genitore («La sola cosa che mi restava di lui»)⁸⁷ John, inoltre, ha tendenze (auto)distruttive e impulsi suicidi che, da un lato, richiamano l'alcolismo e gli improvvisi eccessi di rabbia del padre di Dave, dall'altro gli istinti di morte dello stesso Eggers, che rivela:

la creazione del libro cominciò a somigliare in modo inquietante a un'imminente morte autoindotta, probabilmente violenta. [...] Ho iniziato a chiedermi perché ci fossero così tante somiglianze tra il mio modo di pensare e il modo in cui avevo letto che si sentono le persone con tendenze suicide. [...] L'impulso al suicidio cominciò a sembrare qualcosa che poteva insinuarsi in me, qualcosa che era più plausibile di prima e che poteva sembrare sempre più plausibile in futuro. Ero stanco [...].⁸⁸

Inoltre, Dave, nel suo profondo, condivide lo stesso ripiegamento psicologico interiore di John, come rivelato nuovamente nella confessione-intervista:

esistono due modi in cui l'ossessione di sé si può manifestare: ci sono quelli che la introiettano e quelli che la proiettano all'esterno. Per esempio, ho questo amico di nome John che interiorizza tutto: parla dei suoi problemi, della sua ragazza, delle sue scarse prospettive, di come sono morti i suoi genitori e così via, fino ad arrivare alla vera e propria paralisi, nel senso che non è interessato letteralmente ad altro che non sia se stesso. Il suo mondo è tutto lì, nell'incessante esplorazione dei recessi più oscuri della sua mente, della casa stregata che è diventato il suo cervello. [...] io faccio finta di essere tra questi ultimi, ma in realtà rientro nel primo tipo, e in modo davvero desolante.⁸⁹

Se l'esperienza del trauma del lutto familiare passa anche attraverso le forme con cui un figlio deve patteggiare la memoria delle figure genitoriali scomparse – ciò che hanno significato per lui nel corso della vita –, nell'autofiction la funzione di John è, quindi, anche quella di fornire a Dave un simulacro paterno trasfigurato con cui confrontarsi, anche e soprattutto per cogliere gli elementi di similarità che li uniscono.

Oltre a ciò, la presenza fantasmatica del padre emerge in più punti nell'opera attraverso ricorrenti analessi che, compiendo un «incantesimo» sull'ordine del tempo, «resuscitano» simbolicamente il genitore negli spazi della mente del figlio;⁹⁰ ma si tratta, a ben vedere, di un fenomeno che si manifesta già a partire dal copyright. In alcune edizioni del testo, infatti, la formula ibrida citata in precedenza viene ulteriormente complicata con l'aggiunta di un'iniziale – la K. –, la stessa del secondo nome del padre dell'autore.⁹¹ La sede dell'attestazione autoriale, dell'attribuzione di paternità dell'opera e al tempo stesso di rivendicazione di un'autorità – e quindi di un potere – è anche quella in cui padre e figlio si ritrovano – simbolicamente – congiunti. E se ricordiamo che, per ammissione di Eggers, egli ha «ereditato il gusto [del padre] per l'iperbole»,⁹² come non vedervi un'evocazione e un riferimento nel titolo stesso – e nel tono – della sua autofiction, un'opera che nell'uso sistematico di «trucchetti [tricks] per superare la frustrazione» eredita il talento del padre, considerato «una specie di mago», capace di «ingannare

⁸⁷ Ivi, p. 138.

⁸⁸ Id., *Mistakes We Knew We Were Making*, cit., p. 17.

⁸⁹ Id., *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. 170.

⁹⁰ Sul concetto di racconto come incantesimo sul tempo, cfr. Calvino, *op. cit.*, pp. 39-41.

⁹¹ Come accade, per esempio, nella First Vintage Books Edition del febbraio 2001.

⁹² Eggers, *Mistakes We Knew We Were Making*, cit., p. 34.

un'intera famiglia» con i suoi «trucchi» per nascondere le proprie dipendenze e ossessioni?⁹³

La componente fantas(ma)tica del padre è rafforzata, infine, dalle circostanze elusive della sua morte, evento che, diversamente da quanto accade per la madre, avviene “fuori scena”, senza la presenza del figlio, che a tal proposito riflette:

In realtà mio padre potrebbe anche essere vivo, dato che la sua morte ha avuto talmente poco senso, è stata un avvenimento così improvviso e illogico che... e poi ci sono gli altri elementi, il fatto che non l'abbiamo visto morire, che non possediamo i suoi resti, anzi le sue ceneri, [...] mi viene in mente che forse potrebbe trattarsi semplicemente dell'ennesimo inganno, e che lui potrebbe essere vivo, dopo tutto...⁹⁴

⁹³ Id., *L'opera struggente di un formidabile genio*, cit., p. 192.

⁹⁴ *Ibid.*