

"It's like a great mystery novel with a lot of sex scenes in it."
Interpretare *The Sluts* fra internet e immediatezza complessa*

"It's like a great mystery novel with a lot of sex scenes in it."
A Reading of *The Sluts* by Way of the Internet and Complex Immediacy*
doi: 10.54103/2282-0035/29307

Abstract

[IT] L'articolo discute di alcune questioni narratologiche e interpretative centrali in *The Sluts* di Dennis Cooper a partire dalla particolare struttura narrativa del romanzo, costruito per buona parte attraverso recensioni e post su un forum online. Nella prima parte del lavoro si osservano i rapporti fra gli scrittori e l'avvento della rete, notando in particolare lo scarso interesse verso di essa da parte di tanta fiction del XXI secolo e la centralità delle rappresentazioni negative di internet. Successivamente, a partire dalle recensioni dei lettori, si pone invece internet al centro della lettura del romanzo di Cooper, proponendo di leggere la rete come elemento caratterizzante non solo in senso strutturale, ma anche tematico. Si esaminano poi le principali questioni narratologiche che discendono da questa dominante. Nella seconda parte del lavoro viene invece esplorata la questione dell'immediatezza complessa dell'opera, priva di cornici narrative esterne, con i suoi portati ermeneutici. Infine, si mette in luce la dinamica dei rapporti fra gli utenti definiti "literalists" e quelli chiamati "fantasists" per proporre un'interpretazione del romanzo.

PAROLE CHIAVE: Cooper, internet, post-postmodernismo, immediatezza, narratologia

Massimiliano Manni

 0009-0006-9758-6264

Università degli Studi
di Brescia
ROR 015ahgd08

massimiliano.manni@unibs.it

Marco Tognini

 0000-0001-8383-4497

Università degli Studi
di Milano
ROR 00wjc7c48

marco.tognini@unimi.it

© Massimiliano Manni,
Marco Tognini

Received: 02/07/2025

Accepted: 29/09/2025

[EN] This article discusses key narratological and interpretative issues in *The Sluts* by Dennis Cooper, starting from the novel's distinctive narrative structure, which is largely constructed through reviews and posts on an online forum. The first part examines the relationship between fiction writers and the advent of the internet, highlighting the limited interest shown by much 21st-century fiction in the online world, as well as the prevalence of negative representations of the web. Starting from readers' reviews, the article then shifts to place the internet at the center of the reading of Cooper's novel, proposing to view the web not only as a structural feature but also as a central thematic element. The main narratological implications that stem from this dominance are explored. In the second part, the article investigates the work's complex immediacy, marked by the absence of any external narrative framing. Finally, it sheds light on the dynamics between users referred to as 'literalists' and those called 'fantasists', offering an interpretation of the novel.

KEYWORDS: Cooper, internet, post-postmodernism, immediacy, narratology

* Questo articolo è il risultato di un costante dialogo fra i due autori. Pur avendo dunque discusso insieme forme e contenuti del lavoro, Marco Tognini ha scritto i primi tre paragrafi, mentre i restanti due sono opera di Massimiliano Manni.

WELCOME TO THE INTERNET

I rapporti che legano gli scrittori ai media, elettronici o digitali, non sono sempre stati idilliaci. D'altronde, «the world is going to hell in a handbasket, and has been since the invention of television».¹ Con queste parole ben poco rassicuranti si apriva un saggio del 2006 di Kathleen Fitzpatrick, *The Anxiety of Obsolescence*. Nonostante il calco bloomiano, la variazione del secondo termine sposta il nocciolo della questione: mentre l'angoscia dell'influenza ha a che fare coi rapporti, e quindi coi conflitti, fra i poeti, in una dimensione interna alle dinamiche della repubblica delle lettere, il testo di Fitzpatrick è interessato al (presunto) conflitto fra il romanzo e altre forme mediali, *in primis* la televisione. Un conflitto che, sostiene Fitzpatrick, se forse non esiste nella realtà, è sicuramente presente nelle argomentazioni di critici culturali e di scrittori, perlopiù interessati a conservare il proprio status sociale. In questa lettura, l'autrice esemplifica il conflitto attraverso la famosa controversia sorta negli Stati Uniti dei primi anni Duemila fra Jonathan Franzen e Oprah, ossia uno scrittore maschio bianco e una conduttrice televisiva donna di colore, che fu, nelle parole di Jim Collins, «a kind of national referendum on the legitimacy of popular literary culture in the United States».²

La figura di Franzen è dunque in questo senso esemplare di un certo pensiero condiviso da molti scrittori per cui la televisione, e in generale i media elettronici, si porrebbero in una posizione antitetica rispetto al mondo della letteratura. Nel suo fa-

¹ FITZPATRICK 2006, p. 1.

² COLLINS 2010, p. 104.

moso *Harper's Essay*,³ lo scrittore si interrogava sull'opportunità di continuare a scrivere romanzi in un'epoca in cui gli americani preferivano guardare la televisione anziché leggere Henry James, fatto che gli provocava, come avrà modo di dire lui stesso, delle profonde «angosce apocalittiche»⁴ attorno ai destini della letteratura e alla più generale *obsolescenza*, la stessa parola usata da Fitzpatrick, dell'arte seria.

Secondo Paul Dawson, elementi di tecnofobia e l'espressione di un'ansia verso la perdita di status culturale della parola romanzesca si possono rintracciare anche nella narrativa di Franzen: l'onniscienza tipica di un'opera quale *The Corrections* (2001) sarebbe il corollario narrativo delle posizioni saggistiche espresse nell'*Harper's Essay*, e dunque «an overt example of a novelist's deployment of omniscient narration as part of a broader project to reassert the authority of the novel in contemporary culture».⁵ E in un saggio di qualche anno dopo, Virginia Pignagnoli, accettando il presupposto narratologico di Dawson sulla continuità fra voce dell'autore e voce del narratore, ha osservato come una dinamica simile si verifichi in un altro romanzo di Franzen, *Purity* (2015), la cui critica all'ideologia tecno-utopistica e alle tecniche di sorveglianza condotta attraverso la rappresentazione di Andreas Wolf sembra richiamare alcuni interventi saggistici dell'autore.

³ Per una lettura completa di questo saggio, a cui qui posso soltanto accennare, e per la particolare vicenda editoriale, si veda BALLERIO 2019. Osservo solamente che la posizione di Franzen non si limita a contrapporre letteratura e media, ma ha un respiro decisamente più ampio e non può essere semplicemente liquidata come una forma di panico morale.

⁴ FRANZEN 2003, p. 3.

⁵ DAWSON 2013, p. 15.

Con *Purity*, e con i saggi di *Farther Away* (2012) e del *Kraus Project* (2013), siamo ormai nel secondo decennio dei Duemila, e così la critica dell'autore, pur restando incentrata sul tecno-consumismo, è ormai passata dalla televisione ai media digitali. Di nuovo, è un'altra disputa di Franzen a segnare questo momento, questa volta con un altro scrittore, Salman Rushdie. Franzen si era detto deluso dal fatto che un grande scrittore come Rushdie avesse ceduto alle lusinghe di Twitter; Rushdie, naturalmente via Twitter, gli aveva suggerito di godersi la sua torre d'avorio, mentre lui e altri autori, fra i quali Margaret Atwood e Joyce Carol Oates, avrebbero continuato a usare la piattaforma.

Se mi sono soffermato sulla posizione di Franzen è perché nelle sue modalità narrative, e soprattutto nella sua saggistica e con la sua postura, risulta paradigmatica di un atteggiamento di diffuso antagonismo degli scrittori nei confronti della rete.⁶ Curiosamente, in modo analogo a quello di Fitzpatrick al tempo della televisione, Dorothee Birke ha aperto un suo recente contributo sintetizzando, con tono ironico, il comune sentire contemporaneo: «It is a truth universally acknowledged that, in the age of smartphones and social media, reading and book culture must be in sharp decline».⁷ Cambiano le tecnologie e le dispute, ma non le angosce apocalittiche.

In effetti, se guardiamo a ciò che è avvenuto nel dominio della narrativa del XXI secolo, l'antagonismo verso il digitale si manifesta in due modi differenti: da un lato, tramite il rifiuto o il disinteresse

⁶ Cfr. BALLERIO - TOGNINI 2022.

⁷ BIRKE 2021, p. 149.

della sua rappresentazione, dall'altro attraverso forme di rappresentazione essenzialmente negative.

Il disinteresse narrativo nei confronti della rete era già notato nel 2011, sul *Guardian*, da Laura Miller; prendendo le mosse dal noto saggio di David Foster Wallace *E Unibus Pluram*, Miller osservava come le persone passassero ormai «hours on the web», ma che «you wouldn't know that from reading contemporary fiction». ⁸ In un più recente studio, condotto con l'ausilio di metodi computazionali, Alexander Manshel ha notato come in tutto il XX secolo vi sia stato «a pronounced lag between when a technology enters American culture or the home and when it enters the novel». ⁹ Tuttavia, la traiettoria dei rapporti della narrativa con i computer e con internet rappresenta un *unicum*: mentre la *popular fiction* ha presto introiettato la rappresentazione dei nuovi media, la *fiction* di matrice letteraria (*prestigious fiction*) se ne è tenuta a maggiore distanza, e se ne è addirittura progressivamente allontanata dalla fine degli anni Novanta. Il risultato è che «the internet and the mobile devices now most often used to access it still seem uncannily rare in the pages of prestigious novels». ¹⁰ Ma questa tendenziale assenza non è prerogativa esclusiva della letteratura americana; Filippo Pennacchio ha osservato che molti scrittori italiani «sembrano rifiutare del tutto» il dialogo coi nuovi media, anche in virtù «della convinzione che i media minaccino l'autorevolezza della letteratura». ¹¹

⁸ MILLER 2011.

⁹ MANSHEL 2020, p. 42.

¹⁰ Ivi, p. 53.

¹¹ PENNACCHIO 2021, p. 38.

Quando invece avviene una più esplicita tematizzazione, la rappresentazione tende spesso verso una messa in primo piano della «numinousness of digital life»,¹² orientata verso una loro rappresentazione pessimistica, si pensi a *Panorama* di Tommaso Pincio, o a *The Circle* di Dave Eggers. In questi casi, la rappresentazione negativa è nella sostanza della narrazione, mentre in altri casi, ha osservato Renato Nicassio, la *villainization* della rete passa attraverso la mimesi delle sue forme, come in *No One Is Talking About This* di Patricia Lockwood, «un romanzo che vuole parlare di internet parlando come internet»¹³ per metterne in luce «la caotica e sterile superficialità nella quale ci porta a vivere»¹⁴ e criticandola metariflessivamente. Eppure, non sempre queste rappresentazioni svolgono davvero una funzione critica. Secondo Nicassio, nel libro di Eggers «internet è un villain troppo freddo e forte per suscitare vicinanza, fascino, dilemma», mentre in quello di Lockwood «è troppo sciocco e superficiale».¹⁵

Inoltre, le rappresentazioni pessimistiche rischiano alle volte di essere troppo “facili”, troppo in linea sia da un punto di vista tematico che formale con l’orizzonte d’attesa di un pubblico avvezzo alla rete e alle sue forme, ma anche alle sue critiche, che sembrano dominare oggi il discorso pubblico, ormai lontano dagli entusiasmi delle origini. D’altra parte, l’ubiqua presenza nella vita quotidiana del digitale comporta anche la possibilità di una sua neutralizzazione narrativa, ossia la rappresentazione dei media digitali su uno

¹² MANSCHER 2020, p. 53.

¹³ NICASSIO 2022, p. 99.

¹⁴ Ivi, 100.

¹⁵ Ivi, 103.

sfondo così poco marcato da essere dato per scontato. Si tratta di quel fenomeno che Zara Dinnen ha chiamato *digital banal*, ossia «the condition by which we don't notice the affective novelty of becoming-with digital media»,¹⁶ che è «represented as the habitual practices of digital media in everyday life».¹⁷

Naturalmente, il resoconto qui presentato è parziale;¹⁸ sono infatti numerosi gli autori, anche affermati, che hanno sfruttato le potenzialità di internet o dei mezzi digitali per dare vita a sperimentazioni narrative, dalla Twitter fiction, alle varie forme di letteratura elettronica, fino a romanzi cartacei con inserti che compiono una mimesi della rete, con risultati, anche estetici, assai eterogenei. Uno dei casi più felici, in grado di coniugare ricerca formale, interesse estetico e riflessione critica sul medium,¹⁹ è sicuramente *The Sluts* (2004) di Dennis Cooper. Se le rappresentazioni tematiche e formali della rete rischiano un invecchiamento precoce, il romanzo di Cooper mette al centro internet anche dal punto di vista narratologico, cogliendo dinamiche strutturali profonde che ne preservano la forza critica nel tempo.

¹⁶ ZINNEN 2018, p. 1.

¹⁷ Ivi, 13.

¹⁸ A proposito degli entusiasmi menzionati poco sopra, si può notare come questi non fossero affatto estranei anche ai discorsi interni alla repubblica letteraria. Si veda almeno la posizione espressa dallo scrittore Robert Coover (COOVER 1992), in cui il discorso letterario risulta strettamente legato all'anelito politico e sociale.

¹⁹ Ad esempio, secondo Andrea Pitozzi le Twitter fiction di autori affermati come Jennifer Egan e Teju Cole svolgevano una funzione di riflessione critica, ma i loro risultati erano «modesti in termini qualitativi» e caratterizzati da una «trascurabile rilevanza [...] sia nell'ambito della produzione dei singoli autori sia in termini letterari più in generale»; PITOZZI 2022, p. 84.

LETTORI SU INTERNET

Pur non rientrando nella categoria di *digital fiction*, ossia una «fiction written for and read on a computer screen that pursues its verbal, discursive and/or conceptual complexity through the digital medium»,²⁰ l'opera di Cooper ha nel digitale le sue radici e in internet la sua condizione d'esistenza; infatti, sebbene venga fruita attraverso un libro cartaceo tradizionale, compie una mimesi completa di un diverso spazio mediale, quello della rete, arrivando a replicare «globalmente il funzionamento di un altro medium». ²¹ Da un punto di vista strutturale, infatti, *The Sluts* è costituito da cinque capitoli: il primo e l'ultimo, *Site 1* e *Site 2*, ricalcano i post di un forum per recensioni di escort; il secondo, *Ad*, riporta alcuni annunci online seguiti da conversazioni anonime in chat; il terzo, *Board*, è un insieme di post di un forum; il quarto, *Email, Fax*, è costituito da uno scambio di messaggi di posta elettronica. Tematicamente, la vicenda ruota attorno a un escort, Brad, che viene più volte recensito, e a tutti gli atti sessuali che i clienti compiono o vorrebbero compiere con lui.

A prima vista, dunque, internet funge da ambientazione e da struttura per esplorare tematicamente questioni già presenti nelle precedenti opere di Cooper, caratterizzate dalla rappresentazione di una sessualità non convenzionale e connotata dalla violenza (vd. infra). Eppure, come vedremo, internet è la caratteristica strutturante del testo, nonché elemento tematico centrale: o, meglio, è attraverso le sue forme che il romanzo sviluppa una riflessione cri-

²⁰ BELL et al. 2010.

²¹ PENNACCHIO 2021, p. 19.

tica sulle dinamiche della rete. Questa centralità sembra emergere già nelle risposte online dei lettori che, hanno scritto James Phelan e Peter Rabinowitz, possono servire «as an initial guide to [...] the workings of the text».²²

Un buon filtro di partenza per osservare queste risposte può essere proprio quello proposto dai due studiosi nella cornice di un approccio retorico alla narrativa. I lettori, per Phelan e Rabinowitz, possono infatti sviluppare interesse e risposte alle narrazioni riconducibili a tre grandi categorie, legate a specifiche componenti: le reazioni alla componente *mimetica* «involve readers' interests in the characters as possible people and in the narrative world as like our own»; quelle alla componente *tematica* «involve readers' interests in the ideational function of the characters and in the cultural, ideological, philosophical, or ethical issues being addressed by the narrative» e coinvolgono dunque in maniera maggiore l'attività d'interpretazione del lettore; infine, le risposte alla componente *sintetica* coinvolgono «an audience's interest in and attention to the characters and to the larger narrative as artificial constructs, interests that link up with our aesthetic judgments».²³ A queste tre categorie, Alice Bell e Astrid Ensslin ne hanno aggiunta una quarta, ossia la risposta *mediale*, che permette di tenere in considerazione «an audience's interest in, awareness of and/or attention to the medium in which a text is produced and received».²⁴

²² PHELAN - RABINOWITZ 2012, p. 5.

²³ Ivi, p. 7. Ma la proposta ha origine in altri lavori di Phelan.

²⁴ BELL - ENSSLIN 2024, p. 11.

Possiamo allora osservare le parole degli utenti attraverso il prisma di queste categorie, non mutualmente esclusive, ma anzi necessariamente interagenti. Molte recensioni online indicano un *disgusto apprezzativo*:²⁵ «A++ disgusting book!» (Reddit 1), «Ooh I love me some Dennis Cooper. The only author that made me physically ill» (Reddit 1) sono solo due dei tanti esempi delle risposte emotivo-corporee che una scrittura caratterizzata dalla referenzialità pura e da un registro marcato dalla freddezza e dalla vividezza cruda fanno sorgere e che possono rientrare nell'aspetto mimetico.²⁶ Gli utenti apprezzano poi molto la struttura ideata da Cooper: «It's an epistolary novel told through the tools of the old internet» (Reddit 2), «The biggest draw of the novel is certainly its unusual format» (Goodreads), anche laddove invece ne deprecano le rappresentazioni («the structure is clever, unique, and hilarious. The content is objectively harrowing and vile», Goodreads). Quest'ultima recensione mostra come il giudizio mimetico possa divergere, e in questo caso prevalere, su quello sintetico. In generale, questi passi riportati e altri che si leggono online possono essere definiti sintetico-mediali, in quanto l'accento è posto sulla tipologia di narrazione che è però legata alla presenza di un certo medium, anche se solo simulato.

Ciò che però risulta interessante è che questa predominanza di internet nella risposta sintetico-mediale sembra in realtà accompagnarsi anche a una sua centralità nell'aspetto tematico, ossia quello

²⁵ Cfr. KORSMEYER 2011.

²⁶ «These responses to the mimetic component include our evolving judgments and emotions, our desires, hopes, expectations, satisfactions, and disappointments», PHELAN - RABINOWITZ 2012, p. 5.

più legato all'interpretazione dei lettori. Per loro, infatti, «*The Sluts* brilliantly captures the seductive dangers of online behavior» (Goodreads), è «one of the rawest and most authentic looks at the beast of the internet that's come up in the past two decades» (Reddit 1). La risposta tematica si lega di nuovo a quella sintetica («what an incredibly smart experimental take on the dynamics of internet debate», Goodreads), oltre che a quella mimetica. Invero, la narrazione di *The Sluts* non è mimetica nel senso classico del termine, né i lettori provano forme di identificazione con i “personaggi”; l'aspetto mimetico si dà nel fatto che i lettori riconoscono come la centralità tematica e il funzionamento di internet parlino dello stesso mondo (virtuale) che essi abitano; in altre parole, non è tanto il mondo della storia a replicare il nostro, ma il mondo del discorso.

È in questo senso che vanno intese frasi come «but though it is twenty years old, *The Sluts* is a novel for our current time» (Reddit 2); e ancora di più, alcune recensioni fanno riferimento a episodi simili di “mascheramento” avvenuti su internet nel mondo reale. La recensione più apprezzata e commentata di Goodreads racconta di due casi avvenuti proprio su quel sito, in cui si verificarono situazioni di plagio e di identità multiple; come scrive il recensore, l'interesse della cosa fece sì che le «conversations frequently dipped into genuinely interesting epistemological/existential (*sic*) riffs on identity, authenticity, reality» (Goodreads). Qualcosa che, a ben vedere, si trova sia in *The Sluts* che nell'interpretazione dei lettori. Insomma, per i lettori *The Sluts* non è solo un romanzo su internet dal punto di vista sintetico-mediale, ma anche nella dimensione tematico-mimetica; come si legge in un *thread* piuttosto popolare su Reddit, è «a book that captures an experience that comes in so

many different forms so perfectly in its fictional and often extreme account» (1).

“THE ULTIMATE POSTPOSTMODERN DETECTIVE STORY”

A differenza di alcuni esempi che abbiamo visto nel primo paragrafo, *The Sluts* non si limita a ritrarre la Rete come un agente esterno e negativo, né a operare una mera mimesi delle sue forme, ma si configura come una sperimentazione letteraria che indaga criticamente e riflessivamente le forme del discorso online. Per cui, se è vero che, come si legge in *i hate the internet*, a un certo punto divenne chiaro «that the internet was the dominant story of Twenty-First Century life»,²⁷ Cooper accoglie la sfida della rappresentazione facendo proprio di internet la *dominante*,²⁸ nel senso tecnico del termine, del suo romanzo; internet, in sostanza, diventa la componente focale del racconto e la struttura stessa della narrazione. Le caratteristiche intrinseche del mezzo – anonimato, interconnessione, volatilità – agiscono come una forza che modella profondamente la narrazione e le interazioni dei personaggi, rendendolo il principio organizzativo primario del testo. Da un punto di vista narratologico, sono almeno tre gli elementi salienti che risaltano.

Innanzitutto, come si è anticipato, la narrazione è condotta perlopiù attraverso una molteplicità di post su un sito di recensioni e su un forum. Il testo si presenta dunque attraverso una estremizza-

²⁷ KOBEL 2017, p. 25.

²⁸ Il concetto si deve a Tynjanov ed è stato reso poi più noto da Jakobson, ma il mio riferimento è qui soprattutto a MCHALE 2004.

zione della polifonia, della moltiplicazione delle voci, per cui ogni personaggio è anche narratore. A essere caratterizzante è la dimensione di *inaffidabilità* di questi narratori, nel modo della *untrustworthiness*.²⁹ Fin dalle prime recensioni, infatti, gli utenti «contradict each other, challenge the veracity of previous posts, or argue about Brad's identity and whereabouts»,³⁰ dando così vita a racconti e interpretazioni differenti e multiprospettici che suggeriscono al lettore una inaffidabilità *internarrativa*.³¹ D'altra parte, tutte queste voci hanno origine nell'anonimato della rete e sono spesso e volentieri prive di particolari segni di riconoscimento, provenendo da personaggi/narratori che esistono per il lettore essenzialmente come *soggetti che scrivono*; anche per gli altri utenti, la loro esistenza si riduce quasi esclusivamente alla dimensione vocale, tanto che «l'unico legame che li tiene uniti e che fa di loro un gruppo è la conversazione».³²

La molteplicità di voci si collega al secondo punto saliente, ossia la dimensione narrativa del personaggio di Brad. Nella polifonia, Brad è innanzitutto rappresentato come un escort che è «definitely a bottom».³³ La sua passività sessuale diventa però anche passività narrativa, nella misura in cui «to be passive is to be enacted upon [...], to be shaped by others».³⁴ Brad rappresenta dunque un vuoto,

²⁹ OLSON 2003, p. 101 e ss.. Il concetto di *unreliability* è stato ampiamente esplorato in narratologia: un'agile sintesi è SHEN 2013, mentre decisamente più ampia e impegnativa è STERNBERG - YACOBI 2015.

³⁰ GARCIA IGLESIAS 2022, p. 611.

³¹ HANSEN 2008, p. 332.

³² TESTA 2009, p. 70.

³³ COOPER 2005, p. 3.

³⁴ AHMED 2014, p. 2.

un “buco da riempire” sia nel modo dell’abuso fisico, sia come cassella narrata; in questo senso, la sua quasi totale assenza di parola e dal mondo del discorso lo rende un vuoto strutturale e narrativo, la cui esistenza si dà esclusivamente nelle parole degli utenti, nelle loro testimonianze contraddittorie o nelle loro fantasie erotiche (vd. infra). Il mistero attorno alla figura di Brad assume la forma di ciò che il narratologo Porter Abbott ha chiamato «egregious gap»,³⁵ ossia un gap che non può essere colmato dallo sforzo interpretativo del lettore, ma che comunque fornisce ai lettori «an opportunity for the most intense cognitive workout».³⁶

Questo ci porta al terzo elemento, ossia l’implicazione del lettore nel testo. Come è stato notato da Michele Aaron, nei suoi romanzi «Cooper persistently casts the reader as an active party», utilizzando «various textual strategies to implicate and even graft his implied reader into the text».³⁷ Le osservazioni dell’articolo, che per ragioni cronologiche non considera *The Sluts*, potrebbero essere estese a questo lavoro, in cui sono presenti sia strategie che invitano alla complicità spettatoriale, che provocano il lettore sul piano corporeo e, di conseguenza, lo interrogano anche dal punto di vista etico, sia strategie per cui si crea un senso di costituzione riflessiva del lettore entro le dinamiche testuali.

Nello specifico, ci interessa notare un aspetto, ossia il fatto che la forma del forum, e anche, seppur in modo lievemente differente, le email e le chat, mettono il lettore sullo stesso piano degli altri perso-

³⁵ ABBOTT 2013, p. 112.

³⁶ Ivi, 114.

³⁷ AARON 2004, p. 115.

naggi-utenti, che sono a loro volta in primo luogo lettori. Sono innumerevoli i rimandi alla dimensione della lettura, a cominciare già dalla seconda recensione, il cui attacco è un richiamo alla «earlier review of Brad», o nella quinta, in cui si legge, di nuovo in incipit, «I read with great interest the most recent review on Brad».³⁸ In certe situazioni, rimandi simili fungono sia da indizio di verosimiglianza, sia da segnali metanarrativi: già nella prima recensione, l'utente avverte gli altri lettori, e dunque anche noi, di «keep reading».³⁹

Questa dimensione metanarrativa si intensifica quando la vicenda comincia a configurarsi come la «Brad story», assumendo i tratti della saga mitologica e del mistero. Anche le parole del Webmaster contribuiscono al gioco metanarrativo: «like many of you, I am curious to get to the bottom of this saga», e persino il cosiddetto “real Brian”, ossia uno dei personaggi principali, comunica che «I've just been reading about 'us' like you».⁴⁰ Il lettore partecipa dunque dello stesso gioco narrativo perché viene iscritto nel testo, e riconosce la sua stessa esperienza di lettura leggendo frasi come «this is one hell of a mystery story, and I'm obsessed with figuring out whodunit or maybe that should be whosit» o «I'm addicted to this saga because it's like a great mystery novel with a lot of sex scenes in it».⁴¹

Considerare dunque internet come la dominante del romanzo ci consente di rendere ragione di questi aspetti della narrazione e di fare anche un'altra osservazione, a partire proprio dall'idea del *mystery novel*. In esergo a un capitolo sugli *egregious gaps*, Porter Ab-

³⁸ COOPER 2005, pp. 5, 15.

³⁹ Ivi, p. 3.

⁴⁰ Ivi, pp. 190, 256.

⁴¹ Ivi, pp. 197, 112.

bott cita una frase del romanziere Tim O'Brien: «I wanted to write a real mystery, as opposed to a mystery that's solved, and then it's not a mystery anymore».⁴² Nel nostro caso, il *mystery novel* di Brad, prendendo forma, invita a rivedere continuamente i punti di vista e le comprensioni accumulate, destabilizzando qualunque certezza epistemologica. Di più, «there is no grounded underlying reality to which reference can simply be made» e perciò, sia noi che «the characters are repeatedly forced [...] to reconsider reality and our relation to it».⁴³ In questo senso, la questione epistemologica viene in qualche mondo sussunta a quella ontologica, a un'indagine sui mondi: «push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological questions»,⁴⁴ scriveva McHale.

Quello del romanzo è un *real mystery* per via dell'ontologia che vi soggiace, per quella “realtà virtuale” che comporta l'impossibilità della ricerca della verità e della sua verificabilità, che mette in dubbio lo statuto d'esistenza dei personaggi, ma non le possibili ricadute sulla realtà materiale (vd. *infra*). Mettendo in scena una struttura da *mystery novel*, che ha come movente primario la ricerca della verità, in un modo e con connotati però intrinsecamente postmoderni, Cooper rappresenta la natura di internet, ossia, nelle parole di un brillante recensore su Goodreads: «the ultimate postpostmodern detective story».

Se il recensore, con “postpostmodern”, intenda, come credo, “radicalmente postmoderno”, oppure “afferente al post-postmo-

⁴² ABBOTT 2013, p. 107.

⁴³ BAKER cit. in GARCIA IGLESIAS 2022, p. 611.

⁴⁴ MCHALE 2004, p. 11.

dernismo” non è chiaro. Ma in un lavoro su un romanzo che fa dell’indecidibilità la sua cifra, può anche essere produttivo restare nell’ambiguità. Del resto, che in *The Sluts* vi siano elementi di post-postmodernità lo si vedrà tra poco; non prima, però, di aver indagato la matrice dell’ambiguità, ossia la mancanza di cornici e l’illusione dell’immediatezza.

RICERCA DELLE CORNICI E IMMEDIATEZZA “COMPLESSA”

Per appurare la presenza endemica della commistione tra sesso e brutalità in Cooper basta uno sguardo superficiale: dalle avvisaglie delle recensioni in apertura, che già lasciano trapelare l’inesistente senso del limite di Brad («Brad will do anything as far as I can tell»)⁴⁵ e l’oltranzismo delle fantasie erotiche dei suoi clienti («I got a fat, two foot long dildo all the way inside and he let me churn and pound that ass like I was making butter»)⁴⁶ fino ai pestaggi e alla castrazione della sezione finale, sono poche le pagine di *The Sluts* in cui non vengono descritte scene in cui l’erotismo trova origine e sfogo nella violenza. Che si tratti della cifra stilistica di Cooper nella letteratura e fuori⁴⁷ è facilmente verificabile, ma il binomio non è naturalmente di sua invenzione, e il nostro autore non ignora chi si è mosso su una linea analoga prima – e facendo maggiore scalpore – di lui.⁴⁸ Nella ripresa e rivisitazione dei suoi temi distintivi, in *The Sluts* Cooper persegue però riflessioni avviate altrove

⁴⁵ COOPER 2005, p. 3.

⁴⁶ Ivi, p. 6.

⁴⁷ Come ad esempio i suoi blog. Vd. GARCÍA-IGLESIAS 2022; 2023.

⁴⁸ Cfr. LEV 2006; ANNESLEY 2006.

(soprattutto in *Frisk*) che, per così dire, distraggono il lettore dalla mera superficie conturbante dell'azione rappresentata nel testo, e lo fa avvalendosi di un impianto formale che rimane un'eccezione anche all'interno della sua produzione letteraria. Nell'introduzione a *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, Leora Lev osserva che è «because of their queasy immediacy that these texts» – e, potremmo dire, *The Sluts* in particolare – «convey the dangers of violence so successfully; the very repellent materiality of such evocations implicates us in the uncomfortable truth that all voyeuristic pleasure contains hidden extremities». ⁴⁹ Nel riferimento all'immediatezza viene qui stabilita una relazione coi volgari miasmi delle membra palpitanti sondate dall'amante-omicida una volta scalzata la barriera della coscienza (e del tegumento) del suo amante-vittima. Tale vicinanza al cuore letterale delle cose promette però un che di metafisico, poiché è Lev per prima a notare assonanze con la «medieval hunger for saintly relics». ⁵⁰ Benché la studiosa neghi la prossimità al divino promessa dall'esperienza, da qui conviene dunque partire per enucleare il rapporto eclettico tra forma e contenuto in questo internet “mystery novel with a lot of sex scenes in it”.

D'altronde, il pericolo dell'immediatezza non sta solo nello scarso peso dato al trattamento disumano riservato a Brad dagli utenti dei siti, ma anche nella modalità stessa in cui gli eventi ci vengono presentati nel testo. Come si è osservato sopra, lettori intratestuali ed extratestuali accedono agli stessi contenuti, una raccolta di *objets*

⁴⁹ LEV 2006, p. 25, corsivo nostro.

⁵⁰ *Ibidem*.

trouvés di carattere documentale afferenti al mondo narrativo di riferimento di Brad, Brian e l'intera comunità virtuale creata dalle interazioni tra gli utenti. Per questi ultimi il rischio è concreto: in senso ontologico, rispetto alla loro capacità di ricostruire i contorni della realtà materiale che li lega, e in senso più strettamente corporeo a ragione dei danni materiali e della scia di morte, reale o potenziale, che un coinvolgimento con Brad sembra talvolta comportare.⁵¹ A rigore, esulando dal piano emotivo o etico, i pericoli per i lettori extratestuali sono tutti epistemologici, e il peggio che possa capitare è doversi affidare a resoconti contraddittori e insoddisfacenti di quanto accade per davvero, quando il "davvero" di un racconto di finzione è assiomaticamente influente sulla verità del reale.

Esiste però un altro piano di lettura che dice qualcosa del modo in cui *The Sluts*, proprio attraverso il radicalismo della sua materia,⁵² mette in luce procedimenti ermeneutici e tic cognitivi che valgono tanto per i lettori dentro al testo quanto per quelli fuori. Da questo punto di vista, la differenza fondamentale tra *The Sluts* e *Frisk* (1991)⁵³ è che in quest'ultimo i crimini vengono narrati in

⁵¹ A parte i sospetti di positività all'HIV del giovane escort, vengono menzionati ad esempio la distruzione dell'attività di *builtlikeatruck*, il coma del presunto psicologo JoseR72 e la morte di Kenneth Miller/Stevie (COOPER 2005, pp. 17, 54, 67-68).

⁵² «Sex and violence become, in Cooper's work, a conduit to fruitful engagements with a variety of themes, such as embodiment and truth, or the absence thereof» (GARCÍA-IGLESIAS 2023, p. 87).

⁵³ In *Frisk*, il protagonista e narratore (omodiegetico ma onnisciente) Dennis racconta di omicidi a sfondo sessuale che per gran parte della vicenda lasciano il lettore (e i destinatari delle lettere) in dubbio circa il loro statuto di realtà. Quando gli ospiti di Dennis ispezionano la sommità dell'edificio, però, notano l'assenza della stanza in cui il protagonista aveva dichiarato di aver nascosto il cadavere di una delle sue vittime, e lui stesso ammette poi: «I realized that I couldn't and wouldn't kill anyone» (COOPER 1991, p. 122).

forma epistolare ma il testo non si esaurisce nelle lettere, una parte tutto sommato esigua dell'opera: nell'ultima sezione del racconto, uno dei destinatari e amico di giovinezza di Dennis gli fa visita nel mulino di Amsterdam in cui vive, l'ipotetico teatro delle scene descritte, e, corroborata dalla dichiarazioni di Dennis stesso, la mancata corrispondenza tra dettagli fisici dell'abitazione e descrizione epistolare risolve ogni ambiguità. Il passaggio, ponendosi in rapporto extradiegetico rispetto al contenuto delle lettere, viene a corrispondere con il piano di realtà del mondo di finzione di *Frisk*. Niente di tutto questo accade in *The Sluts*, costruito su internet e privo perciò di una cornice e di metafinzione, o, quantomeno, di una metafinzione che permetta di ricostruire i rapporti gerarchici tra le parti.⁵⁴ Se all'«authorial audience»⁵⁵ di *Frisk*, a differenza dei personaggi che non sentono come va a finire la storia, vengono forniti gli strumenti per giudicare che cosa della sezione epistolare corrisponda al “vero” e cosa no, *The Sluts* non pone affatto il lettore extratestuale in una posizione privilegiata rispetto ai personaggi, offrendogli piuttosto un esercizio interpretativo non dissimile da quello in cui si troverebbe se si imbattesse in simili bacheche virtuali fuori dal testo. Stranamente per un romanzo almeno superficialmente abbastanza *lisibile*, per dirla con Barthes,⁵⁶ le cornici sono tanto sfumate quanto nel mondo empirico, dove «everything

⁵⁴ Come si è visto nella terza sezione, commentando sulla veracità o meno delle precedenti affermazioni proprie e altrui, i partecipanti agli scambi virtuali assumono un atteggiamento metanarrativo, ma senza stabilire un livello di realtà a partire dal quale sia possibile valutare l'attendibilità delle altre recensioni o dei messaggi postati in precedenza.

⁵⁵ BOOTH 1983, pp. 422-431.

⁵⁶ BARTHES 1974, pp. 3-4; cfr. YOUNG 2006, pp. 61-62.

is framed»,⁵⁷ pur non esistendo una differenza netta tra tali cornici. Come sostiene Patricia Waugh, «[t]here is ultimately no distinction between 'framed' and 'unframed'. There are only levels of form. There is ultimately only 'content' perhaps, but it will never be discovered in a 'natural' unframed state»,⁵⁸ E come individuare quei livelli quando i vari narratori, rimanendo anonimi e riconoscibili solo per i tratti che loro stessi si attribuiscono o altri riportano, sono tutti parimenti oggetto di legittimi sospetti?

La risposta più semplice, come illustra *The Sluts*, è che bisogna convivere con l'incertezza delle proprie fonti, ma proprio questo punto risulta d'ostacolo ai lettori delle recensioni e dei messaggi postati sui siti documentati nell'opera, in misura in fin dei conti analoga a quanto accadrebbe ai frequentatori di internet dell'extra testo. Se compito di un testo scritto, come dice ancora Waugh, è quello di «construct a 'context' at the same time that it constructs a 'text'»,⁵⁹ potremmo anche lamentare che *The Sluts* manchi di adempiere a quel compito, ma ciò difficilmente ci impedirà di trovare quel contesto altrimenti. La comunità di utenti nel romanzo lo fa ravvisando somiglianze e costruendo, un pezzettino alla volta, un edificio di speculazioni su chi Brad possa essere o non essere sulla base di testimonianze esterne alle bacheche virtuali, a cui ciascuno di essi può in piccolissima parte anche accedere di prima mano. Il pubblico extratestuale leggerà invece le supposte intenzioni di Cooper in rapporto ai filoni tematici da lui esplorati nella sua opera, le

⁵⁷ WAUGH 1988, p. 28.

⁵⁸ Ivi, p. 31.

⁵⁹ Ivi, p. 88.

potenziali direttrici di sviluppo a cui danno adito e magari qualche dichiarazione in merito da parte dell'autore.⁶⁰ A unire entrambe le tipologie di lettori è però la stessa tentazione a cui, soprattutto all'inizio, cede puntualmente il Webmaster a ogni nuova recensione: anziché sospendere il giudizio in attesa di una «legitimate review from a reliable source only» – cosa che si augura di ricevere commentando la recensione numero 10 –,⁶¹ la netta tendenza è dare credito alle affermazioni dei post più recenti a discapito dei più vecchi.⁶² Bisognosi di un *benchmark* di realtà, i lettori, noi compresi, si aggrappano alle teorie che rimuovono i dubbi epistemologici, e, in un contesto dove l'*hors-texte* non figura tra i mondi direttamente accessibili, le ultime recensioni sono quasi per necessità le meglio corredate di dati e controargomentazioni.⁶³ Lo stesso si può dire dell'email in chiusura inviata da Zack Young al Webmaster pri-

⁶⁰ Ad esempio, nell'intervista con Robert Glück, Cooper afferma, avendo terminato il ciclo dei cinque romanzi e pubblicato da poco *My Loose Thread*: «I'm interested in making the art in the sentences more invisible, more subterranean, and weighting the work more toward a realistic or documentary-style take on whatever characters and situations I decide to write about» (GLÜCK 2006, p. 258). In questo contesto, si potrebbe ipotizzare che in *The Sluts* il proposito venga realizzato riproducendo la comunicazione extra-letteraria all'interno di un romanzo, tale solo per la sua finzionalità anziché per la sua estetica.

⁶¹ COOPER 2005, p. 34.

⁶² Si vedano, p. es., COOPER 2005, pp. 34, 44, 48, 51, 62.

⁶³ Un processo molto simile si verifica nella lettura di un'opera ontologicamente destabilizzante quale *The Magus* (1965) di John Fowles, dove i continui cambi di rotta nella narrazione proposta dal personaggio del titolo sottopongono a revisione continua il senso di realtà del protagonista e narratore. La differenza è che in questo caso è molto più agevole leggere quelle del narratore come continue allucinazioni o psicosi, essendo il suo l'unico resoconto dello stato di cose disponibile al lettore, eccetto che, in puro spirito postmodernista, ad apparire inaffidabile e allucinatorio sembra infine più il mondo di riferimento del romanzo che la percezione del protagonista.

ma che venga rinvenuto il suo corpo, e che alla luce del penultimo messaggio del Webmaster siamo portati a leggere come il biglietto d'addio di un suicida. Reimmaginare gran parte dei post del *Site 2* come il gioco manipolatorio orchestrato da Zack soddisfa la nostra fame di realtà e verifica, ma questa scelta interpretativa accantona la controprova – “regina”, a questo punto – della recensione numero 12, dove a casa di Zack il recensore avrebbe ucciso prima l'escort (Brad, o chi per lui) e poi Zack stesso. Se fosse *questa* la versione dei fatti più attendibile, allora lo spostamento di «source tags»⁶⁴ richiesto dall'email di Zack⁶⁵ sarebbe del tutto vano, comprovando invece lo stato di schiavitù sessuale di Brad e il degradante livello di violenza da lui subito.

Insomma, la grande illusione di *The Sluts* è allora proprio quella dell'immediatezza a cui accennava Lev e che noi abbiamo qui riletto come principio strutturale dell'opera in quanto risultanza della sua dominante. Curiosamente, in una recente opera-manifesto intitolata proprio *Immediacy: or, The Style of Too Late Capitalism*,⁶⁶ Anna Kornbluh riprende diffusamente, commentando produzioni affini, i vari tratti che abbiamo attribuito a *The Sluts*, che visto da questo punto di vista diventa un testo paradigmatico dell'epoca post-post-moderna. «The medium is missing», tuona la teorica, sottolineando come l'arte stia oggi rinnegando «its own project of mediation»,

⁶⁴ Cfr. VOGT 2015, pp. 144-148.

⁶⁵ E allora non sarebbero più i vari recensori a dire le cose che abbiamo letto, alimentando le fantasie di morte degli utenti, ma l'impostore Zack Young, a quel punto detentore del più alto livello di realtà, o fantasmaticamente della realtà *tout court*.

⁶⁶ Titolo che è ovviamente una strizzata d'occhio a uno dei testi chiave sulla teoria postmoderna. Cfr. JAMESON 1991.

preferendo un'apparenza di «[d]irectness and literalism».⁶⁷ Spacciandosi, o credendosi, «unstyled», la dominante culturale dell'immediatezza «nixes many regular frames for interpretation»,⁶⁸ dando per interpretante finale⁶⁹ l'immanenza della superficie stessa.⁷⁰ In questo livellamento di ogni distinzione che mira a un'«unambiguous transmission of affect from author to reader»⁷¹ senza mediazione ermeneutica e incarnata da un mero «sensory attunement»,⁷² la corporalità e il sadismo sono privilegiati per il loro alto potenziale di risposta emotiva automatica.⁷³ Ma quando Kornbluh, commentando *Game of Thrones* a titolo di esempio (*The Sluts* ne costituirebbe probabilmente uno equivalente), fa riferimento a una «extravagant nudity and shocking violence [...] emptied out of the semantic heft that could yoke those extremities to concepts»,⁷⁴ la sua diventa una lettura fin troppo bidimensionale. Associata alle critiche indiscriminate di cui Cooper è stato oggetto,⁷⁵ non renderebbe ad esempio giustizia dello sforzo interpretativo richiesto ai lettori intra- ed extratestuali di *The Sluts*, al quale potrebbero altrimenti risultare dirette varie delle rimostranze di Kornbluh. L'opera di Cooper sfoggia varie caratteristiche che la studiosa assocerebbe alla corrente dell'immediatezza, eppure, dal nostro punto di vista, riesce a sottrarsi al suo vitriolo moralista. Infatti, se le fantasie erotiche estre-

⁶⁷ KORNBLUH 2023, p. 5.

⁶⁸ Ivi, p. 11.

⁶⁹ Vd. ECO 2020, pp. 58-61.

⁷⁰ KORNBLUH 2023, p. 45.

⁷¹ Ivi, pp. 45, 168.

⁷² Ivi, p. 173.

⁷³ Ivi, pp. 110, 168.

⁷⁴ Ivi, pp. 145-146.

⁷⁵ Cfr. LEV 2006, pp. 23-25.

me dei personaggi – catalizzatrici di risposte emotive – si ammantano dei significanti contemporanei di una comunicazione diretta e presentista, allo stesso tempo non prescindono dalla necessità di un’elaborazione intellettuale, che anzi viene scomposta nei suoi elementi costitutivi ed esibita senza riserve proprio attraverso la proposta in forma integrale e, appunto, *immediata* dei contenuti postati sulle bacheche. Se c’è qualcosa che l’arte contemporanea di Cooper fa con questa immediatezza “complessa” è dunque rimandare alla non significatività del reale non interpretato, suggerendo la possibilità di un effetto uguale e contrario delle stesse caratteristiche estetiche a cui Kornbluh recrimina la «reification of what merely appears».⁷⁶

“LITERALISTS”, “FANTASISTS” E L’ILLUSIONE DI REALTÀ

Commentando la «snuff photograph» in cui si è imbattuto da pre-adolescente a un escort abbastanza paziente da ascoltarlo filosofeggiare, il Dennis di *Frisk* si avvale di una similitudine che ha un effetto *cringe* su di lui per primo: «I think of it as religious. Like insane people say they’ve seen God. I saw God in those pictures, and when I imagine dissecting you, say, I begin to feel that way again. It’s physical, mental, emotional. But I’m sure this sounds psychotic and... oh, blah, blah, blah, blah».⁷⁷ Per anni Dennis è stato convinto che la foto descritta nella sezione di apertura di *Frisk*, la stessa a cui si riferiva nel dialogo, ritraesse un’autentica menomazione del

⁷⁶ KORNBLUH 2023, p. 190.

⁷⁷ COOPER 1991, p. 70.

soggetto a seguito di un gioco erotico:⁷⁸ l'illusione di realtà, in altre parole, rappresenta il viatico per l'esperienza trascendente a cui Dennis anela nelle sue fantasie sessuali. L'elemento abilitante di tale esperienza si ravvisa dunque nell'autosuggestione di realtà indipendentemente dai dubbi epistemologici, ed è ancora attraverso la mediazione della scrittura che anche in *Frisk* la stessa cosa viene offerta ai destinatari delle lettere di Dennis. Sia l'amico Julian, che poi andrà sul posto per le verifiche del caso, sia Pierre, l'escort, cominciano a leggere le raccapriccianti cronache di Dennis in chiave potenzialmente referenziale – «It sounds like he's actually killing those boys, right?», dice Pierre al suo partner.⁷⁹ Se hanno letto fin qui, «you must be the [people] I want you to be»,⁸⁰ suppone Dennis, vale a dire qualcuno come lui, qualcuno che «relate[s] to the fantasy».⁸¹ Le cose stanno diversamente, ma ciò che è vero della psicologia del protagonista di *Frisk*, in *The Sluts* viene esteso alla psicologia di un'intera comunità di utenti.⁸²

Questo contatto con la realtà – casomai *ipermediato*, in *The Sluts*, dalla stratificazione di recensioni, commenti ed email che rimanderebbero ipoteticamente allo stesso referente – è proprio ciò che dopo il postmodernismo si profila come un'impossibilità ontologi-

⁷⁸ Il modello fotografato, che Dennis incontra successivamente, rivela che si era trattato di «makeup [...] some dyed cotton glued on», e per chiudere il cerchio i personaggi ricreano la scena utilizzando uno stratagemma simile nel mulino di Amsterdam. La seconda fotografia, questa volta senza l'apparenza di realtà, è descritta nell'ultimo capitolo, il cui titolo, come quello della sezione di apertura, riporta il simbolo matematico dell'infinito. COOPER 1991, pp. 3-4; 28-29; 127-128.

⁷⁹ Ivi, p. 82.

⁸⁰ Ivi, p. 94.

⁸¹ Ivi, p. 122.

⁸² Cfr. GARCÍA-IGLESIAS 2022, pp. 617-620.

ca dotata però di valore euristico, esplorato attraverso le arti. Riprendendo una metafora di eccezionale produttività proposta da Timotheus Vermeulen sulla scorta di Jameson e dei saggi di Alessandro Baricco, i lettori dei post raccolti in *The Sluts* galleggiano come «snorkelers» in un senso di «depthiness» che allude al reale (le “profondità”) e che lo lascia supporre («What might be below that rock?»),⁸³ ma che ne preclude l’esperienza: «for the snorkeler, depth both exists, positively, in theory, and does not exist, in practice, since he does not, and cannot, reach it».⁸⁴ Vermeulen è insieme a Robin van den Akker e Alison Gibbons uno dei propugnatori del concetto di “metamodernismo”,⁸⁵ che Vermeulen e van den Akker definiscono un atteggiamento di «informed naivety, a pragmatic idealism»⁸⁶, tra le cui procedure più rappresentative viene citato il «performatism» di Raoul Eshelman.⁸⁷ E proprio Eshelman ripropone l’idea delle cornici, ma in termini che ben si adattano alle forzature interpretative richieste al lettore di *The Sluts* per quadrare il cerchio dell’ambiguità persistente che risulta dalla somma dei post. Portato ad adottare un’unica soluzione “obbligatoria” ai problemi del testo, come lettore «you’re practically forced to identify with something implausible or unbelievable within the frame – to believe in spite of yourself – but on the other, you still feel the coercive force causing this identification to take place [...]. Metaphysical skepticism and irony aren’t eliminated, but are held in check by the

⁸³ VERMEULEN 2015, pp. 6-8.

⁸⁴ Ivi, p. 8.

⁸⁵ Vd. VAN DEN AKKER - GIBBONS - VERMEULEN 2017.

⁸⁶ VERMEULEN - VAN DEN AKKER 2015, p. 315.

⁸⁷ Ivi, p. 317. Cfr. ESHELMAN 2017.

frame».⁸⁸ Persuasi della necessità di ritrovare una verità stabile nel proliferare delle invenzioni (ammesse e non) degli autori dei post, in chiusura a *The Sluts* siamo rassicurati dalla risoluzione della vicenda propinataci dal Webmaster con l'email di Zack Young, pur sapendo, a ben pensarci, che è solo un gioco di specchi. Ciò detto, «the performance is successful»: chiudiamo il libro con la sensazione che l'ordine sia stato ripristinato, sebbene poi rimaniamo «incredulous about its basic premises», perché permettendo alla nostra fede di narratori di sopperire all'esigenza di prove empiriche siamo stati “incastrati” dalla cornice («framed»).⁸⁹

Questa conclusione è l'effetto della preponderanza di uno dei due gruppi di utenti identificati da Jaime Garcia-Iglesias: quello di coloro che potremmo definire “literalists”, i partecipanti alle chat maggiormente coinvolti nell'accertamento dei fatti, e contrapposti ai “fantasists”, più interessati ad alimentare i loro sogni erotici e ostili al deragliamento della conversazione su un filone pseudo-investigativo.⁹⁰ La produzione di Cooper, soprattutto in *Frisk*, è stata giustamente paragonata ad *American Psycho* (1991) di Bret Easton Ellis, un'opera che ha avuto una risonanza ben maggiore,⁹¹ e per materia narrativa e gioco illusionistico il paragone funziona anche per *The Sluts*. C'è però una differenza notevole tra gli interlocutori del protagonista di Ellis, Patrick Bateman, e quelli degli autori dei post in *The Sluts*: coloro a cui Patrick rivela a batticuore i crimini compiuti travisano clamorosamente le sue parole o nemmeno le

⁸⁸ ESHELMAN 2015, p. 118. Cfr. HUBER 2014, pp. 5-6.

⁸⁹ Cfr. ESHELMAN 2015, p. 125.

⁹⁰ Cfr. GARCIA-IGLESIAS 2022, pp. 614-616.

⁹¹ Vd. LEV 2006; YOUNG 2006.

registrano. Quella confusione nel suo pubblico «creates in place of signification an *illusion of immediacy* and presence» – o di immenza della realtà – «that precludes social interaction with others» (corsivo nostro).⁹² Non solo le fantasie su Brad e i riconoscimenti (mancati o non) creano una comunità online, purché anonima, anziché isolare gli autori, ma lo fanno proprio in virtù di una comprensione delle reciproche dichiarazioni e di un almeno preliminare pregiudizio di affidabilità. Come sostiene Elana Gomel, poi, tra Patrick e i suoi amici e colleghi si apre un abisso culturale, quello che separa la nostalgia di realtà del primo dall'universo di simulacri dei secondi.⁹³ A Patrick importa eccome il reale stato di cose (nella fattispecie, che lui sia un serial killer), ma il suo problema è che significanti – delle sue affermazioni – e referenti (cioè le sue supposte azioni) sono disgiunti. Anche per il gruppo dei “literalists” le parole contano, ma non in quanto realtà in sé, perché il loro scetticismo denota una sempre più accesa consapevolezza delle possibilità di manipolazione narrativa, segnatamente per il Webmaster («I will continue to try to separate the fact from the fiction, if there are any facts to be found»)⁹⁴. In maniera ancora diversa, ai “fantasists” la realtà dei fatti almeno apparentemente non importa, non perché non importi la realtà in sé – la posizione degli amici di Patrick –, ma perché gli scambi sulle bacheche virtuali corrispondono a un gioco in cui vigono altre regole. E difatti il Brian del *Site 2* non conferma certe asserzioni perché, scrive, «I don't want to spoil the fun»: quel-

⁹² CLARK 2011, p. 23.

⁹³ GOMEL 2011, p. 56.

⁹⁴ COOPER 2005, p. 34.

lo delle fantasie di omicidio e quello dello stimolo intellettuale di chi sta leggendo i post con occhio letterario.

I “literalists” si ingannano proprio su quest’ultimo punto e compiono un errore di categoria, in quanto dopo le prime recensioni, e violando la regola imposta dal Webmaster sul limite di una singola recensione per escort,⁹⁵ i post smettono quasi subito di avere la funzione originaria (i.e. informare potenziali clienti sul livello di gradimento del servizio offerto), passando a una forma di comunicazione ben più ludica, benché nel contesto il termine abbia del grottesco. Applicando il principio della «relevance» adottato da Richard Walsh a cartina di tornasole per la distinzione tra racconti fattuali e finzionali, possiamo affermare che anche qui il «problem of fictionality is not, after all, a problem of truthfulness», un problema che per gli utenti dei post diventerebbe radicale, mancando nelle chat il referente finale, ma un «problem of relevance»:⁹⁶ «It is the presumption of relevance, not any expectation of literal truthfulness, that drives the reader’s search for an interpretive context».⁹⁷ Se oggetto dei dettagli forniti dagli utenti sono però perlopiù le rispettive fantasie erotiche o la ricerca di indizi per risolvere l’enigma sull’identità di Brad, allora il contesto interpretativo non è più quello dell’uso “consumistico” delle recensioni, ma quello dell’appagamento sessuale o cognitivo, dove diventano legittime e anzi eccezionalmente opportune anche dissimulazioni, manipolazioni e spin-off. Hanno allora ragione di lamentarsi i “fantasists” che l’ossessione per la verità

⁹⁵ Vd. *ivi*, p. 30.

⁹⁶ WALSH 2007, p. 30.

⁹⁷ *Ibidem*.

su come stanno davvero le cose ha svuotato le interazioni del «fun and eroticism and intrigue»⁹⁸ che le animavano. E proprio quell'atteggiamento "letterario", una sospensione dell'incredulità che non tollera i ripetuti tentativi dei benpensanti di riportare coi piedi per terra, interpreta la post-postmodernità di *The Sluts*. L'arte di Cooper, senza mascherare il compromesso cognitivo o etico richiesto ai suoi utenti, promette loro effetti più grandi della somma delle parti, inermi e sanguinolente, delle riflessioni che impone. In fondo, ciò che conta del corpo di Brad è, dalla prima all'ultima pagina, il mistero in cui prende vita (o no).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AARON 2004 : M. Aaron, (*Fill-in-the*) *Blank Fiction: Dennis Cooper's Cinematics and the Complicitous Reader*, «Journal of Modern Literature» 27, 3, 2004, pp. 115-127.

ABBOTT 2013 : H.P. Abbott, *Real Mysteries. Narrative and the Unknowable*, Ohio , The Ohio State UP, 2013.

AHMED 2014 : S. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2014.

ANNESLEY 2006 : J. Annesley, *Contextualising Cooper*, in *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 2006, pp. 68-79.

⁹⁸ COOPER 2005, p. 239.

- BALLERIO 2019 : S. Ballerio, 'Apocalyptically worrisome': modernità tecno-mediatica e tradizione letteraria del presente, «Comparatismi» 4 (2019), pp. 1-19.
- BALLERIO - TOGNINI 2022 : S. Ballerio – M. Tognini (a cura di), *La letteratura e la rete. Alleanze, antagonismi, strategie*, «Enthymema» XXX (2022), <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/issue/view/1932>
- BARTHES 1974 : R. Barthes, *S/Z*, a cura di R. Miller, New York, Hill and Wang, 1974.
- BELL - ENSSLIN : A. Bell – A. Ensslin, *Introduction. Digital Fiction, Empirical Research, and Medial Reading*, in *Reading Digital Fiction*, a cura di A. Bell, A. Ensslin, Londra, Routledge, 2024, pp. 1-15.
- BELL et al. 2010 : A. Bell – A. Ensslin – D. Ciccoricco – J. Laccetti – J. Pressman – J.K. Rustad, *A [S]creed for Digital Fiction*, «Electronic Book Review» (2010), <https://electronicbookreview.com/publications/a-screed-for-digital-fiction/>
- BIRKE 2021 : D. Birke, *Social Reading? On the Rise of a 'Bookish' Reading Culture Online*, «Poetics Today» 42, 2 (2021), pp. 149-172.
- BOOTH 1983 : W.B. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 2^a ed., Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- CLARK 2011 : M.P. Clark, *Violence, Ethics, and the Rhetoric of Decorum in American Psycho*, in *Bret Easton Ellis: American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, a cura di N. Mandel, London, Continuum International Publishing Group, 2011, pp. 19-35.
- COLLINS 1991 : J. Collins, *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*, Durham, Duke UP, 2010.

- COOPER 1991 : D. Cooper, *Frisk*, New York, Grove Press, 1991, dig. ed.
- COOPER 2005 : D. Cooper, *The Sluts*, New York, Carrol & Graf, 2005.
- COOVER 1992 : R. Coover, *The End of Books*, «New York Times Book Review» 21 Jun. (1992).
- DAWSON 2013 : P. Dawson, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2013.
- DINNEN 2018 : Z. Dinnen, *The Digital Banal. New Media and American Literature and Culture*, New York, Columbia UP, 2018.
- ECO 2020 : U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2020.
- ELLIS 1991 : B.E. Ellis, *American Psycho*, New York, Vintage, 1991.
- ESHELMAN 2017 : R. Eshelman, *Notes on Performatist Photography: Experiencing Beauty and Transcendence after Postmodernism, in Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, a cura di R. Van den Akker, A. Gibbons e T. Vermeulen, London, Rowman & Littlefield International, 2017, pp. 183-200.
- ESHELMAN 2015 : R. Eshelman, *Performatism, or the End of Postmodernism (American Beauty)*, in *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, a cura di D. Rudrum e N. Stavris, New York, Bloomsbury, 2015, pp. 117-151.
- FITZPATRICK 2006 : K. Fitzpatrick, *The Anxiety of Obsolescence. The American Novel in the Age of Television*, Nashville, Vanderbilt UP, 2006.

- FOWLES 1965 : J. Fowles, *The Magus*, London, Jonathan Cape, 1965.
- FRANZEN 2003 : J. Franzen, *Qualche parola su questo libro*, in *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore, la cultura di massa*, a cura di J. Franzen, S. Pareschi, Torino, Einaudi, 2003, pp. 3-6.
- GARCIA IGLESIAS 2023 : J. Garcia-Iglesias, “Sluts” and “Slaves”: *The Internet and the Evolution of Fantasy in Dennis Cooper’s Online Work*, «Miscelánea: A Journal of English and American Studies» 68 (2023), pp. 85-103.
- GARCIA IGLESIAS 2022 : J. Garcia Iglesias, ‘We’re Just Fantasizing Aloud Here’: *Fantasy and Online Communities in Dennis Cooper’s The Sluts* (2005), «English Studies» 103, 4 (2022), pp. 609-623.
- GLÜCK 2006 : R. Glück, *Dennis Cooper (Interviewed)*, in *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 2006, pp. 241-259.
- GOMEL 2011 : E. Gomel, ‘*The Soul of this Man is his Clothes*’: *Violence and Fashion in American Psycho*, in *Bret Easton Ellis: American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, a cura di N. Mandel, London, Continuum International Publishing Group, 2011, pp. 50-63.
- GOODREADS : Goodreads, https://www.goodreads.com/book/show/51587.The_Sluts.
- HANSEN 2008 : P.G. Hansen, *First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration*, in *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, a cura di E. D’hoker, G. Martens, 2008, pp. 317-336.

- HUBER 2014 : I. Huber, *Literature after Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- KOBEK 2016 : J. Kobek, *i hate the internet*, London, Serpent's Tail, 2017.
- KORNBLUH 2023 : A. Kornbluh, *Immediacy: or, The Style of Too Late Capitalism*, London, Verso, 2023.
- KORSMEYER 2011 : C. Korsmeyer, *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*, New York, Oxford UP, 2011.
- JAMESON 1991 : F. Jameson, *Postmodernism: or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1991.
- LEV 2006 : L. Lev, *Introduction: Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, in *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 2006, pp. 15-39.
- VAN DEN AKKER - GIBBONS - VERMEULEN 2017 : R. Van den Akker – A. Gibbons – T. Vermeulen (a cura di), *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, London, Rowman & Littlefield International, 2017.
- MANSHEL 2020 : A. Manshel, *The Lag: Technology and Fiction in the Twentieth Century*, «PMLA» 135, 1 (2020), pp. 40-58.
- MCHALE 2004 : B. McHale, *Postmodernist fiction*, London and New York, Routledge, 2004.
- MILLER 2011 : L. Miller, *How novels came to terms with the Internet*, «The Guardian» 15 Jan. (2011).

NICASSIO 2022 : R. Nicassio, *Odio di forma e di sostanza: la villainization della rete in The Circle di Dave Eggers e No One Is Talking About This di Patricia Lockwood*, «Enthymema» xxx (2022) pp. 89-104.

OLSON 2003 : G. Olson, *Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators*, «Narrative» 11, 1 (2003), pp. 93-109.

PENNACCHIO 2021 : F. Pennacchio, *Mimesi digitali. Primi appunti su narrativa italiana e nuovi media*, in *Pixel. Letteratura e media digitali*, a cura di B. Della Gala, L. Torti, Modena, Mucchi Editore, 2021, pp. 17-39.

PHELAN - RABINOWITZ : J. Phelan – P.J. Rabinowitz, *Narrative as Rhetoric*, in *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debate*, a cura di D. Herman, J. Phelan, P.J. Rabinowitz, B. Richardson, R. Warhol, Columbus, The Ohio State UP, pp. 3-8.

PIGNAGNOLI 2017 : V. Pignagnoli, *Surveillance in Post-Postmodern American Fiction: Dave Egger's The Circle, Jonathan Franzen's Purity and Gary Shteyngart's Super Sad True Love Story*, in *Spaces of Surveillance*, a cura di S. Flinn, A. Mackay, 2017, pp. 151-167.

PITOZZI 2022 : A. Pitozzi, *I modi della Twitter fiction*, «Enthymema» xxx (2022), pp. 70-88.

REDDIT : Reddit, https://www.reddit.com/r/books/comments/o0lbfk/the_sluts_by_dennis_cooper_is_a_disturbing_darkly/; https://www.reddit.com/r/HorrorReviewed/comments/1cj1m3p/the_sluts_2004transgressive_extreme_literary/.

SHEN 2013 : D. Shen, *Unreliability*, in *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, 2013.

- STERNBERG - YACOBI 2015 : M. Sternberg – T. Yacobi, *(Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview*, «Poetics Today» 36, 4 (2015), pp. 327 - 498.
- TESTA 2009 : E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- VERMEULEN 2015 : T. Vermeulen, *The New “Depthiness”*, «e-flux Journal» 61 (2015), pp. 1-12.
- VERMEULEN - VAN DEN AKKER 2015 : T. Vermeulen – R. van den Akker, “Notes on Metamodernism”, in *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century*, a cura di D. Rudrum, N. Stavris, New York, Bloomsbury, 2015, pp. 309-329.
- VOGT 2015 : R. Vogt, *Combining Possible-Worlds Theory and Cognitive Theory: Towards an Explanatory Model for Ironic-Unreliable Narration, Ironic-Unreliable Focalization, Ambiguous-Unreliable and Altered-Unreliable Narration in Literary Fiction*, in *Unreliable Narration and Untrustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, a cura di V. Nünning, Berlin, DeGruyter, 2015, pp. 132-153.
- WALSH 2007 : R. Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*, Columbus, The Ohio State UP, 2007.
- WAUGH 1984 : P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984.
- YOUNG 2006 : E. Young, *Death in Disneyland: The Work of Dennis Cooper*, in *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, in *Enter at Your Own Risk: The Dangerous Art of Dennis Cooper*, a cura di L. Lev, Madison, Fairleigh Dickinson UP, pp. 43-67.