



Valeria Gennero¹

IL BARDO DELL'ANEDONIA. BRET EASTON ELLIS E *IMPERIAL BEDROOMS*: UN'INTERVISTA

It's of some interest that the lively arts of the millennial U.S.A. treat anhedonia and internal emptiness as hip and cool.
(David Foster Wallace, *Infinite Jest*)

Life turns out like a TV serial
A head full of daydreams, his hands full of material
(Elvis Costello, *Imperial Bedroom*)

La vocazione a forzare i toni del dibattito – di ogni dibattito - è da sempre una costante per la figura pubblica di Bret Easton Ellis. Che si tratti di denigrare l'abilità di una regista insinuando un legame tra la sua avvenenza e il successo critico (come accadde a Kathryn Bigelow ai tempi di *The Hurt Locker*), o di lamentare l'infantilismo vittimista delle minoranze (e in particolare della comunità gay), Ellis cerca da anni di ritagliarsi uno spazio mediatico come fustigatore del *politically correct*. Raramente tuttavia le sue provocazioni hanno suscitato risposte tanto numerose e indignate quanto quelle che hanno accolto nel settembre del 2012 i commenti comparsi sul suo account Twitter in occasione della pubblicazione della biografia di David Foster Wallace scritta da DT Max e intitolata *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi*. In quella serie di tweet Ellis si scaglia contro quella che considera l'eccessiva e inopportuna devozione dei critici nei confronti di Wallace e definisce l'autore di *Infinite Jest*: "il miglior esempio di scrittore contemporaneo che sbava per una forma di grandezza estrema che non è mai stato in grado di raggiungere." Non solo: Wallace sarebbe "un impostore," individuato come modello di scrittura da quei lettori che sperano così di sentirsi più intelligenti, senza accorgersi di una pretenziosità tanto vacua da indurre Ellis a dichiarare di provare vergogna per il fatto di essere legato allo stesso mondo editoriale che ha canonizzato uno scrittore tanti mediocre. "Continuo a considerare David Foster Wallace lo scrittore più noioso, sopravvalutato, tormentato e pretenzioso della mia generazione," chiosa Ellis, concentrando nei centoventi caratteri di un tweet quanto aveva ampiamente delineato in quelli precedenti. Può darsi che a suscitare in quell'occasione un'immediata levata di scudi sia stato il fatto che Wallace – che si è suicidato nel 2008 all'età di 46 anni – non era in condizione di rispondere a un attacco che, in altre condizioni, avrebbe potuto offrire materiale per l'ennesima riflessioni sulle sorti del romanzo, genere in apparenza cagionevole eppure assai robusto, visto il modo in cui da più di un secolo continua a sopravvivere agli annunci che ne lamentano l'imminente estinzione (Fitzpatrick 11-26).

Era noto da tempo come i due scrittori abbracciassero visioni molto diverse della letteratura e della sua funzione e Wallace aveva esplicitato più volte la scarsa considerazione che nutriva per lo stile di Ellis. Uno dei suoi primi racconti, "Girl with Curious Hair" (1989), parodiava proprio le convenzioni di quel minimalismo emotivamente inerte di cui Ellis è stato considerato sin dagli esordi uno degli interpreti esemplari: la storia è narrata da un facoltoso avvocato conservatore, membro dei Giovani repubblicani, soprannominato Sick Puppy dal gruppo di punk-rocker che ama frequentare e in cui è accolto di buon grado per via delle enormi quantità di droga che può permettersi di acquistare e condividere. Sick Puppy descrive gli avvenimenti di una serata in compagnia dei suoi amici in occasione di un concerto di Keith Jarrett in quello che Marshall

¹ Valeria Gennero insegna Letteratura Anglo-americana all'Università degli Studi di Bergamo e ha pubblicato diversi studi dedicati alla narrativa del Novecento e alla teoria letteraria femminista.



Boswell ha definito “uno spaventoso ed esilarante pastiche della prosa intorpidita di Ellis” (Boswell 79). In una celebre intervista del 1993 Wallace non aveva avuto esitazioni nell’indicare proprio nella narrativa di Ellis il tipo di scrittura che nasconde la propria fondamentale banalità dietro al pretesto di rappresentare fedelmente il trionfo del cinismo consumista nella cultura americana di fine Novecento, con la conseguenza di dare voce a un materialismo emotivamente ottuso e venato di sadomasochismo. Personaggi caratterizzati da una pochezza emotiva che preclude ogni possibilità di sviluppo, dialoghi dominati dai cliché, descrizioni che sembrano liste di prodotti di moda: queste caratteristiche – solitamente associate alla mediocrità della scrittura – sono trasformate in pregi dagli ammiratori di Ellis: “Se quello che ha sempre contraddistinto la cattiva scrittura - la piattezza dei personaggi; un mondo narrativo fatto di cliché e non riconoscibile come umano – è anche ciò che contraddistingue il mondo di oggi, allora un brutto romanzo diventa una geniale mimesi di un brutto mondo. Se i lettori credono semplicemente che il mondo sia stupido, superficiale e cattivo, allora uno come Bret Easton Ellis può scrivere un romanzo cattivo, stupido e superficiale che diventa un ironico e tagliente ritratto della bruttura del mondo che ci circonda” (McCaffery 131).

Quanto la chiave di lettura proposta da Wallace più di vent’anni fa possa risultare efficace per decodificare la produzione più recente di Ellis e le linee di tendenza del romanzo statunitense di fine Novecento rimane, naturalmente, da stabilire. Sicuramente Wallace aveva individuato precocemente come cinismo e ironia, elementi che, spesso associati ad ampie riflessioni metanarrative, agli albori del postmodernismo avevano consentito di prendere le distanze dal compiacimento della cultura ufficiale degli Stati Uniti, risultassero inadeguati nel contesto di fine millennio. Lo statuto stesso della sperimentazione formale nella narrativa postmoderna è del resto stato oggetto di una critica serrata in un influente saggio di Wendy Steiner che, nella prestigiosa sede delle *Cambridge History of American Literature* curata da Sacvan Bercovitch, ha proposto di riconfigurare il periodo che va dal 1970 al 1990 circoscrivendo l’influenza di quel “postmodernismo alto” che aveva si portato a compimento le istanze sperimentali del modernismo, ma si era poi presto fatto da parte sotto la spinta (a lungo ignorata dalla critica ufficiale) di un nuovo realismo capace di dare valore alla prospettiva di minoranze a lungo assenti dal canone americano (Steiner 427-41).

Lontano dai margini occupati dalle minoranze, ma abituato a coltivare i posizionamenti estremi – molto giovane, molto trasgressivo, molto provocatorio - Bret Easton Ellis di questo nuovo realismo è da sempre una delle figure più visibili a livello mediatico. Associato inizialmente al nuovo minimalismo newyorkese, un fenomeno nato negli anni Ottanta nella scia dei racconti di Raymond Carver e delle scelte editoriali del *New Yorker*, Ellis è stato considerato un esempio di *downtown writer* (Baello-Allué 79-90) ed è in seguito diventato un’icona da rotocalco della *blank generation*, tanto che Jeanette Winterson lo ha indicato come esempio della “commercializzazione del disgusto” coincisa con la banalizzazione della carica sovversiva presente nella prosa di *downtown writers* come Kathy Acker e Dennis Cooper (Winterson vii-ix). Nel 1991 il suo terzo romanzo, *American Psycho* fu accolto da una serie di iniziative di protesta che da un lato ne ritardarono la pubblicazione, dall’altro contribuirono a renderlo un bestseller (Baello-Allué 79-90). Da quel momento in poi i critici si sono spesso interrogati sul significato da attribuire alla violenza esibita e apprezzata da molti dei protagonisti dei suoi romanzi. Un recente volume di Georgina Colby dedicato interamente a Ellis parte proprio da considerazioni di tipo etico e politico e dichiara che scopo del saggio è quello di dimostrare che i romanzi dello scrittore, lungi dall’abbracciare i valori del capitalismo avanzato, presentano una brillante critica delle sue strutture sociopolitiche in quanto Ellis “si assume la responsabilità di smascherare l’apparato culturale e politico che contribuisce all’oppressione dell’individuo nell’ambito di un determinato apparato sociale” (Colby 5). La sfida per Colby è quella di dimostrare che Ellis, attraverso le costruzioni narrative sapientemente ambigue, smaschera la brutalità del sistema di valori del capitalismo avanzato e rivela il danno inflitto dalla globalizzazione capitalista sui rapporti umani. Secondo questa lettura, Ellis non sarebbe un cantore dell’anedonia, quell’incapacità di provare piacere di cui Wallace sottolinea in *Infinite Jest* la paradossale centralità nella cultura americana di fine millennio; non un profeta del nichilismo bensì un suo fiero oppositore, capace di replicare la vacuità emotiva della società americana per contestare e contrastare la violenza che la pervade; non un misogino, ma un esegeta tanto raffinato della brutalità sessista da saperne mettere in scena i codici.



Imperial Bedrooms: l'intervista

Una notte la ragazza tentò di scappare dalla casa e io e il ragazzo ci mettemmo a cercarla lungo la strada armati di torce e poi passammo alla strada successiva dove il ragazzo l'abbrancò poco prima dell'alba. Trascinammo in fretta la ragazza dentro casa e la legammo e la mettemmo nel tugurio, come avevo detto loro di chiamarlo, che poi era la camera da letto. — Di grazie, — dissi alla ragazza quando le portai un piatto di tortine corrette con il lassativo e costrinsi la ragazza e il ragazzo a mangiarle perché quella era la loro ricompensa. Sporco di merda spingevo il mio pugno dentro la ragazza, che con le labbra mi stringeva il polso, e dallo sguardo della ragazza sembrava che cercasse di dare un senso a quello che le succedeva mentre io la fissavo inespressivo (Ellis 136).

Pubblicato nel 2010, a un quarto di secolo esatto dal suo romanzo d'esordio, *Imperial Bedrooms* ripropone il gruppo di personaggi al centro di *Meno di zero*, l'opera che nel 1985 aveva decretato il successo di Ellis, allora appena ventunenne. Il gruppo di adolescenti di ottima famiglia che, senza remore o rimorsi, violentavano bambine dodicenni o si prostituivano per comprare una dose di eroina, è invecchiato ma i personaggi hanno conservato il loro cinismo inerte; l'unica novità sembra risiedere nello spazio occupato nella loro vita dalle nuove tecnologie (in particolare gli onnipresenti i-Phone, i messaggi SMS e i video su internet). A questo si aggiunge, oggi come allora, uno stile scarno, inesorabile nella sua piattezza: una glaciale ricognizione della superficie di oggetti e situazioni in cui i fan più devoti ritroveranno tracce della lezione del nouveau roman di Robbe Grillet, mentre altri potranno forse riconoscere affinità con l'Hemingway manierista degli anni Cinquanta. Anche in questo romanzo la spettacolarizzazione della violenza – e in particolare della violenza sessuale – continua a percorrere la strada tracciata da *American Psycho*, tuttavia i tempi sono cambiati abbastanza da far sì che l'opera sia stata recensita senza generare polemiche legate ai temi trattati. Apparentemente misogino e implacabilmente disgustoso, il romanzo ripropone gli ambienti che hanno fatto la fortuna di Ellis: eleganti camere con vista su Beverly Hills in cui si muovono quarantenni straricchi e (spesso) strafatti, la cui flaccida esistenza si snoda indolente tra feste, festini, champagne e cocaina. Una delle differenze più significative rispetto a *Meno di Zero* sembra emergere nella scelta di una voce narrante, quella di Clay – vero bardo dell'anedonia – che paradossalmente recupera proprio quell'autoriflessività postmoderna che il minimalismo aveva cercato di lasciarsi alle spalle.

Nelle recensioni di *Imperial Bedrooms* la critica si è divisa, come di consueto, tra coloro che considerano Ellis uno scrittore mediocre e ripetitivo, maestro di una trasgressività di facciata, e chi lo ritiene un narratore irriverente, capace di recuperare la tradizione del romanzo noir per unirla a una critica sociale corrosiva. Il tour promozionale in occasione della traduzione del romanzo, tradotto da Giuseppe Culicchia per Einaudi, ha portato Bret Easton Ellis in Italia nell'ottobre del 2010. In quell'occasione ho avuto modo di incontrarlo e discutere con lui di narrativa, di cinema, e anche della sua visione del ruolo della violenza e della misoginia nei suoi romanzi in genere e in *Imperial Bedrooms* in particolare. Quell'intervista, pubblicata in forma parziale sul quotidiano *Il Manifesto* il 16 ottobre 2010, è qui riproposta per offrire un nuovo tassello al mosaico Bret Easton Ellis.

Valeria Gennero: All'inizio di *Imperial Bedrooms* il personaggio di Clay si lamenta di come "lo scrittore" che aveva raccontato la sua storia anni fa in un libro intitolato *Meno di zero* non avesse capito nulla della sua personalità, pur avendo registrato i fatti in modo fedele. Questa volta invece è lo stesso Clay a raccontare la sua versione. Qual è la differenza più significativa tra i due narratori?

Bret Easton Ellis: Lo scrittore di *Meno di zero* ha fatto un lavoro migliore di quello dello sceneggiatore che narra *Imperial Bedrooms*. Il Clay che parla nel nuovo libro non sta scrivendo un romanzo, ma una sceneggiatura. La storia è scandita da tre movimenti: ci sono tre atti, come in un film, e ci sono tutti gli espedienti della narrazione cinematografica. Ci sono dialoghi che non avevo mai scritto prima, del genere che si trova in una sceneggiatura, dialoghi espositivi. Il Clay narcisista che scrive *Imperial Bedrooms* è molto



diverso dallo scrittore accusato di essersi impossessato della sua vita in *Meno di Zero*, eppure entrambi sono davvero me, anche se in momenti diversi della mia vita. Il nuovo Clay è la persona che sono diventato nel corso di tre anni molto bui. È una versione degradata di me stesso. Ero molto infelice perché avevo perso il controllo del film che volevo fare, della mia vita, di tutto. L'unica cosa che mi dava sollievo era scrivere questo romanzo. Per tre anni ho lavorato da solo, di notte. È stato davvero brutto e ho avuto un'idea di me stesso molto negativa per tutto quel periodo; credo sia per quello che c'è quel cambiamento di prospettiva che fa sì che Clay possa dire "lo scrittore non esiste più e ora vi racconto io la storia".

VG: Negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, *Imperial Bedrooms* ha ricevuto recensioni contrastanti. In generale sembra che il libro non sia piaciuto ai critici di sinistra o *liberal*, mentre è stato accolto in modo positivo da quelli di destra. Che cosa ne pensa?

BEE: Non saprei. Non mi sono mai preoccupato delle recensioni negative, anzi mi è capitato di complimentarmi con critici che non amano i miei libri ma sanno fare bene il loro lavoro. Una cosa che ho notato però è che le donne di cinquanta o sessant'anni non sopportano questo libro. Forse è perché non sono parte della storia, non si trovano rappresentate. Ma non so che dire sull'opposizione destra/sinistra. È vero che il *New York Times*, che è un giornale *liberal*, non mi ha mai amato. Di sicuro non è stata la destra che ha cercato di bloccare la pubblicazione di *American Psycho*: sono stati il *New York Times* e le femministe. La sinistra ha cercato di uccidere *American Psycho*.

VG: Non crede che le obiezioni di queste donne al libro siano legate anche al problema della misoginia? Lei è stato spesso accusato di descrivere torture atroci contro le donne in modo minuzioso, estetizzando la violenza fino a renderla affascinante. A queste accuse ha risposto affermando che le sue descrizioni non sono un elogio bensì una critica della violenza maschile e della società che la incoraggia. Leggendo *Imperial Bedrooms* però io non sono riuscito a rintracciare indizi che mi segnalassero la presenza di un atteggiamento critico.

BEE: Forse non c'è una critica della violenza. Forse sono davvero misogino. Ho imparato ad accettarlo. Non so che cosa questo abbia a che vedere con il fatto che un'opera possa essere considerata valida o meno, ma devo riconoscere che sto invecchiando e quello che provo per le donne è cambiato e la mia misoginia è aumentata. Quando ho pubblicato *American Psycho* tutte le polemiche che ci sono state hanno fatto sì che avessi paura di ammettere alcuni dei motivi che mi hanno portato a scrivere quel libro. Naturalmente non voglio uccidere delle donne, non le odio, sto molto bene in una stanza con loro, ma è vero che, in quanto uomo, ho dei problemi con le donne. A differenza di altri uomini, che sono più passivi o diplomatici rispetto a questi temi, io esprimo liberamente la mia misoginia. Mi è capitato spesso di parlare di questo argomento con mia madre e con le mie due sorelle, con cui ho un ottimo rapporto. Una volta si sono accorte che ero inferocito con alcune produttrici di Hollywood che imponevano cambiamenti alle mie sceneggiature. Era come se volessero che ogni personaggio maschile avesse una vagina, e non lo tolleravo. Ho cominciato a dire alle mie sorelle e alle mie amiche: "non vi sopporto più, siete sempre così emotive e agitate, ma che cosa avete per la testa?". Alla fine la maggior parte di queste donne mi ha confessato: è vero, siamo così, passiamo il tempo a rubarci i fidanzati e siamo pronte a tutto per ottenere l'uomo che desideriamo. Quindi forse non ci sono indizi che segnalino la distanza critica perché sono più rilassato rispetto alle mie tendenze misogine e non sento più il bisogno di nasconderle dietro ornamenti e stratagemmi.

VG: Tra le donne che hanno invece apprezzato molto le sue opere c'è stata Fernanda Pivano, scomparsa lo scorso anno, che ha avuto un ruolo considerevole per il successo di *Meno di zero* anche in Italia. Secondo lei negli Stati Uniti ci sono intellettuali paragonabili a Pivano per la loro capacità di creare dei casi editoriali?

BEE: Non riesco a pensare a qualcuno in grado di promuovere, come Pivano, un intero gruppo di autori stranieri. Ma bisogna dire che sosteneva sempre scrittori abbastanza 'esotici' e pieni di glamour. Lei sapeva che si trattava di scrittori tutto sommato facili da proporre, per cui è vero che ha offerto incoraggiamento ma ne ha anche ottenuto molto. Non si trattava solo di un atteggiamento altruista e disinteressato, da Santa Pivano. Nanda sapeva cosa faceva: anche lei era una celebrità e ne era consapevole. E poi le piacevano gli uomini. Non mi sembra si sia data altrettanto da fare per promuovere scrittrici. L'ho vista sostenere



soprattutto uomini di bell'aspetto. E anche questa era una cosa che mi piaceva di lei. La rendeva umana. Mi piaceva molto Nanda, con la sua capacità di desiderare, di esaudire i desideri e goderne.

VG: Quando presenta *Imperial Bedrooms* in pubblico che tipo di lettori incontra? Ha l'impressione che ci siano molti suoi coetanei, curiosi di scoprire che cosa è successo a Clay e Trent in questi anni?

BEE: Sono lettori giovani. Sono quasi sempre la persona più anziana in sala, ed ero abituato ad essere il più giovane. Ultimamente ho notato che le donne sono aumentate, e ormai sono nettamente la maggioranza, mentre ero abituato ad avere di fronte soprattutto uomini. Può darsi sia perché, in generale, il settanta per cento del pubblico che legge libri è composto da donne. Tuttavia Chuck Palahniuk, l'autore di *Fight Club*, continua ad avere il novanta per cento di maschi alle sue presentazioni.

VG: A quale classe sociale appartengono i suoi lettori?

BEE: Quelli che vedo alle presentazioni sono per lo più bianchi e benestanti, anche perché mi mandano in zone che sono di solito alto borghesi, posti in cui la gente può permettersi di comprare libri. Poi ci sono naturalmente delle eccezioni. Ricordo con chiarezza una delle prime presentazioni di *Imperial Bedrooms*, a New York. C'erano tre uomini vestiti come boscaioli. Quando li ho visti ho pensato che probabilmente avevano portato una vecchia copia di *American Psycho* per farmela firmare. Mi sbagliavo. Erano venuti per *Imperial Bedrooms* e il loro libro preferito era *Glamorama*. Mi hanno detto che avevano scoperto tutti i segreti del libro e io ho risposto: "dimostratemelo; qual è il codice nascosto del romanzo?" Loro lo sapevano. Avevano scoperto la chiave del mistero. Bisogna essere dei lettori molto attenti per accorgersene, ma loro avevano colto particolari sfuggiti a molti. È come se avessero giocato con un videogame arrivando al livello più alto. È stato un momento molto eccitante.

VG: Lei ora vive a Los Angeles e lavora a Hollywood. Che cosa le piace del suo lavoro di sceneggiatore? Preferisce scrivere per il cinema o per la televisione?

BEE: Molte persone si sono fatte l'idea, bizzarra e sbagliata, che io mi sia messo a scrivere sceneggiature come Fitzgerald o Faulkner, e me ne sia andato a Hollywood per guadagnare un sacco di soldi. Non è così. Ci sono andato perché avevo dei progetti per realizzare film a basso costo. Sono sempre stato molto interessato ai film e adesso ho la possibilità di farli. Il primo che ho scritto, *The Informers*, non è venuto bene e mi sono reso conto di aver bisogno di un controllo creativo maggiore. Mi ero fidato di troppe persone. Non sono come Clay, che scrive film di successo per gli *studios*. Mi interessano cose che lui non farebbe mai. Vorrei scrivere una serie televisiva che usi le tecniche narrative romanzesche come accade in *Mad Men*, *I Soprano* o *The Wire*. Nulla di simile era mai stato fatto. Al momento la televisione è il posto più interessante in cui lavorare perché ormai i film sono troppo costosi da realizzare. Inoltre i film che avevano successo fino a un po' di tempo fa adesso non funzionano più con il pubblico, per cui la televisione è diventata il modo migliore per esplorare modelli narrativi di ampio respiro. Sento di essere a un punto della mia vita in cui i libri, i romanzi, si sono come allontanati dal mio orizzonte. E non è il tipico blocco dello scrittore, perché scrivo in continuazione. Probabilmente è finito un periodo: il progetto Bret Easton Ellis è terminato e ora voglio fare qualcosa di diverso. In questi mesi passati in giro per il mondo a promuovere *Imperial Bedrooms* mi sono trovato a dover frequentare dei festival letterari, cosa che avevo sempre cercato di evitare. Questo però mi ha permesso di capire perché ho sentito il bisogno di lasciare New York per trasferirmi a Los Angeles: gli scrittori sono insopportabili. Sono dei pavoni.

Opere Citate

Baelo-Allué, Sonia. *Bret Easton Ellis's Controversial Fiction: Writing Between High and Low Culture*. London-New York: Continuum, 2011.

Boswell, Marshall. *Understanding David Foster Wallace*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.

Colby, Georgina. *Bret Easton Ellis: Underwriting the Contemporary*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.

Ellis, Bret Easton. *Imperial Bedrooms*. Torino: Einaudi, 2010.



- Fitzpatrick, Kathleen. *The Anxiety of Obsolescence: The American Novel in the Age of Television*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2006.
- McCaffery, Larry. "A Conversation with David Foster Wallace." *The Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993) Traduzione italiana di Martina Testa, "Le perle di David Foster Wallace" in *Speciale David Foster Wallace*, <http://www.minimumfax.com/libri/speciali/134/1>, visitato il 7/7/2014.
- Winterson, Jeanette. "Introduction." *Essential Acker: The Selected Writings of Kathy Acker*. A cura di Amy Scholder e Dennis Cooper. New York: Grove Press, 2002.