

Immoralismo e angosce mimetiche: il caso di Bret Easton Ellis*

Cristina Savettieri

1. Angosce mimetiche

Il 17 febbraio del 1993 un uomo chiamato Paul Bernardo, residente a Toronto, viene arrestato. È accusato, insieme alla moglie Karla Homolka, di violenza sessuale e omicidio ai danni di due donne – i crimini, in seguito, si riveleranno essere molti di più. Quando la casa della coppia viene perquisita, gli inquirenti trovano un'enorme quantità di libri: materiale pornografico, testi su crimini violenti, saggi motivazionali, manuali farmaceutici e romanzi. Sul comodino di Karla viene trovata una copia di *American Psycho* di Bret Easton Ellis, pubblicato appena due anni prima. Alcune parti sono sottolineate e all'interno è conservata una recensione al libro, pubblicata su un quotidiano canadese e intitolata *American Psycho is sicko*. Uno dei detective è incaricato di esaminare il libro e nel suo rapporto traccia una sorta di profilo "criminale" del protagonista Patrick Bateman:

Patrick Bateman is 26, blond, handsome 'yuppie' who spends more time on facials, workouts, lunch than at work. Bateman is very image-conscious. 'Boy next door' kind of image. Tries to impress his friends with money; feels that most women are attracted to him; drinks scotch and uses cocaine. Uses Halcion to help him sleep; has a beautiful girlfriend; he treats her and other women as objects [...] enjoys the grief he causes victims' families and friends; sexually degrades women by having them perform oral sex after

* Alcune delle idee discusse in questo saggio risalgono a un lontano seminario sul racconto e poi sul romanzo contemporaneo che, più di dieci anni fa, si riuniva semi-clandestinamente nelle aule del Dipartimento di Studi Italianistici e del Dipartimento di Lingue e Letterature Romane dell'Università di Pisa. Sergio Zatti e Arrigo Starà guidavano le sedute del seminario, durante le quali ciascun partecipante presentava e discuteva un romanzo recente, selezionato da un piccolo canone transnazionale messo insieme collettivamente. In quell'occasione mi trovai a lavorare su *Lunar Park* di Bret Easton Ellis. Arrigo, che si era detto molto diffidente nei confronti dell'autore di *American Psycho* ma aveva amato moltissimo *Lunar Park*, partecipò con entusiasmo e la consueta acutezza alla discussione, offrendomi alcuni spunti di lettura preziosi. Questo saggio è dedicato alla sua memoria.

anal intercourse. [...] Uses mace, gloves, knives, electric chainsaw, scissors, silencers, power drills, and eats parts of some victims, raw or cooked. Kills both men and women, homeless, prostitutes, friends, and ex-girlfriend.... Has sex with severed heads of female victims. [...]

Il detective annota inoltre le somiglianze tra Paul Bernardo e Patrick Bateman: «Age, hair, image, moody, explosive, pretty wife, degrading sex (wine bottle in vagina?, anal sex), videotapes, stalks victims, sex before death, Halcion».¹ Insieme ad *American Psycho* viene sequestrata, come materiale utile all'indagine, anche una copia di *Delitto e castigo*, che solo dopo l'intervento di un investigatore appena più colto e avveduto decade come prova indiziaria. Davvero Bernardo e Homolka avevano utilizzato il libro di Ellis come fonte di ispirazione per i loro delitti mostruosi? L'inizio della serie di stupri e omicidi compiuti prima dal solo Bernardo e successivamente con la piena complicità e partecipazione di Homolka risale in realtà al 1987, quando ancora il libro non era stato pubblicato. Ma i due continuarono a operare fino al 1993 – anno dell'arresto – quando non solo il romanzo di Ellis era già in circolazione ma aveva provocato – insieme a *The Satanic Verses* di Salman Rushdie (1988) – uno dei casi di conflitto tra letteratura e morale più eclatanti dell'ultimo quarto del ventesimo secolo. Detonata, ancora prima che il romanzo uscisse, dalla cancellazione del contratto di pubblicazione che Ellis aveva firmato con Simon & Schuster,² la vicenda di *American Psycho* si presta a essere letta come un caso esemplare di collasso imprevisto e traumatico dei confini del letterario, uno strappo che fa di uno dei romanzi centrali del canone del postmoderno americano la più plateale smentita di qualunque paradigma di autoreferenzialità o delle teorie della testualità diffusa. Come ha dichiarato Ellis in un'intervista del 2018, «Patrick Bateman escaped way into the world»:³ indipendentemente dall'influenza effettiva che Bateman poteva aver avuto sui piani criminali di Bernardo e Homolka, il libro era entrato con violenza nella sfera della vita reale, ancora prima di iniziare a esistere pubblicamente, gene-

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

- 1 Questo e il passo precedenti sono riportati in S. Williams, *Invisible Darkness. The Strange Case of Paul Bernardo and Karla Homolka*, Little, Brown and Company, Toronto 1996.
- 2 Il contratto viene rescisso «on the ground of taste». Una ricostruzione della controversia nata attorno ad *American Psycho* si trova in E. Young, *The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet, in Shopping in Space: Essays on America's Blank Generation Fiction*, ed. by E. Young and G. Caveney, Serpent's Tail, New York 1992. Anche Young accosta il caso di *The Satanic Verses* con quello di *American Psycho*, entrambi vittime, secondo l'autrice, di una lettura errata.
- 3 N. Olah, *Bret Easton Ellis and the future of fiction*, in «The Times Literary Supplement», May 16, 2018, consultabile al link <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/bret-easton-ellis-future-fiction-olah/> (ultimo accesso: 2/11/2019). Nell'intervista Ellis fa riferimento sia al caso di Bernardo e Homolka sia a quello di un altro famoso serial killer americano, Jeffrey Dahmer, che non aveva comunque letto il libro.

rando una reazione potente di angoscia mimetica. *American Psycho* era stato preso *troppo* sul serio?⁴

All'uscita del romanzo, le attiviste della sezione di Los Angeles della National Organization of Women lanciarono un boicottaggio del libro utilizzando un passaggio come risponditore automatico di uno dei recapiti telefonici della loro sede ufficiale: la descrizione della tortura di una donna e della sua uccisione con una pistola sparachiodi, contenuta nel capitolo *Lunch with Bethany* di *American Psycho*,⁵ era seguita dall'invito a non comprare il libro, in modo che l'editore imparasse a proprie spese che la violenza sulle donne non era più socialmente accettabile.⁶ La violenza descritta sulla pagina non era solo portata sullo stesso piano della violenza reale: *American Psycho* veniva visto come un vero e proprio manuale di torture («how-to novel on the torture and dismemberment of women»), un vademecum potenzialmente efficace per imparare a smembrare e uccidere corpi femminili.

Il «New York Times» pubblicò un editoriale preventivo intitolato *Snuff this book!*, in cui Roger Rosenblatt, critico e scrittore a sua volta, sosteneva l'opportunità di non comprare il libro.⁷ L'articolo è interessante nella misura in cui oscilla tra due diverse posture: quella del critico letterario che fa a pezzi il romanzo in quanto fallito sul piano estetico e quella del moralista che, inorridito, ne respinge con tutte le sue forze i contenuti. Il libro non va da nessuna parte, scrive Rosenblatt, non c'è trama né personaggi che possano definirsi tali e, soprattutto, la follia di Bateman non ha alcuna giustificazione. In sé quelli qui elencati potrebbero essere tratti stilistici frutto di un'estetica praticata intenzionalmente, eppure diventano segni inconferibili di incapacità artistica e, implicitamente, il negativo di principi normativi da seguire per scrivere buoni libri – trama solida, personaggi a tutto tondo, nessi causali sensati. Ma il vero obiettivo dell'editoriale è l'immoralità di *American Psycho* e i limiti che in primo luogo il nuovo editore, Vintage Books, non si sarebbe minimamente preoccupato di non superare. Proprio mentre Rosenblatt evoca il diritto alla libertà di espressione,

4 Questo paradosso è stato messo efficacemente in evidenza da Carla Benedetti, proprio in riferimento al caso Rushdie ricordato sopra, in *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 115: «Forse il fanatismo religioso avrà ingigantito la pericolosità del libro di Rushdie, ma il fatto che qui mi preme rilevare è che nell'Occidente tardomoderno quella sopravvalutazione appare assurda e inverosimile. [...] Così, paradossalmente, si può dire che in epoca tardomoderna, gli unici a prendere terribilmente sul serio la letteratura, e a credere ancora nella sua forza agente e di verità siano stati gli ayatollah».

5 Cfr. B.E. Ellis, *American Psycho*, Vintage Books, New York 1991, pp. 230-246.

6 Cfr. E. McDowell, *NOW Chapter Seeks Boycott of «Psycho» Novel*, in «The New York Times», December 6, 1990, consultabile al link <https://www.nytimes.com/1990/12/06/books/now-chapter-seeks-boycott-of-psycho-novel.html> (ultimo accesso: 2/11/2019).

7 R. Rosenblatt, *Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away With Murder?*, in «The New York Times», December 16, 1990, consultabile al link <https://www.nytimes.com/1990/12/16/books/snuff-this-book-will-bret-easton-ellis-get-away-with-murder.html> (ultimo accesso: 2/11/2019).

con un'immagine violenta – quella di un ratto da sterminare – allude alla necessità di limiti e controlli su quanto si decide di pubblicare: «No one argues that a publishing house hasn't the right to print what it wants. We fight for that right. But not everything is a right. At some point, someone in authority somewhere has to look at Mr. Ellis's rat and call the exterminator».⁸ Al di là dell'efficacia dell'editoriale e della bontà dei suoi argomenti, questa oscillazione non risolvibile tra una critica di impianto estetico e una di impianto morale è riassumibile in una serie di proposizioni che scivolano l'una sull'altra senza soluzione di continuità: il libro è brutto esteticamente, oppure è immorale, oppure è brutto in quanto immorale. Sarebbe interessante verificare, in questo contesto, la praticabilità di una quarta combinazione: il libro è immorale in quanto brutto. In tutti e quattro i casi, i termini su cui riposa una delle distinzioni fondamentali del pensiero moderno, quella che separa la vita etica e morale dal godimento della bellezza, la ragione pratica dalla capacità di giudizio, si confondono e si saldano a dimostrare la procura limitata e la fragilità del principio dell'autonomia estetica.⁹

La controversia sorta attorno ad *American Psycho* ruotava fondamentalmente attorno a due argomenti: l'identificazione tra l'autore in carne ossa Ellis e il personaggio Patrick Bateman e la pedagogia negativa che il romanzo avrebbe potuto esercitare sui suoi lettori. In questo saggio mi occuperò prevalentemente del secondo argomento, analizzando soprattutto alcune dinamiche della ricezione di *American Psycho* e le prese di posizione dell'autore rispetto al suo romanzo sia al momento della sua pubblicazione sia ad altezze diverse della sua carriera. Non intendo dunque guardare al romanzo frontalmente o dal suo interno, perché ritengo che oltre un certo limite l'analisi formale del testo – come le osservazioni di Rosenblatt dimostrano – non riesca a dirimere la questione e stabilire con certezza gli effetti “pratici” – positivi o negativi che siano – che quel testo esercita sul lettore; mi limiterò, dunque, ad alcune notazioni generali sulla forma del contenuto e cercherò, piuttosto, di osservare il romanzo obliquamente, a partire dalle reazioni che generò nel pubblico e nella critica e dai tentativi di rielaborazione che Ellis stesso ne fece.

Come alcuni lettori del romanzo – tra cui Norman Mailer – rilevarono, quello che rende l'esperienza di lettura di *American Psycho* spaventosa non è la violenza in sé ma la forma che il racconto di essa assume: Bateman è

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

8 *Ibidem*.

9 Una delle contestazioni più efficaci di questa distinzione è stata argomentata dal filosofo pragmatico Richard Shusterman. Si veda almeno R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, trad. it. di T. Di Folco, *Estetica pragmatica*, Aesthetica, Palermo 2010. Una sintesi più recente, in italiano, è R. Shusterman, *Etica ed estetica: somaestetica e l'arte di vivere*, trad. it. di S. Chiodo, in «Lebenswelt», 3, 2013, pp. 8-28.

un *hollow man* senza tracce di vita interiore e senza inconscio, cui è lasciata la parola senza mediazioni.¹⁰ Una parola che passa senza soluzione di continuità dall'enumerazione di marche e cibi ai dettagli di uno stupro o di una sessione di torture sanguinose e crudeli. La mancanza di gerarchia tra primo piano e sfondo, dettagli e motivi principali fa del romanzo un tessuto granuloso, tossico proprio perché tutti i nessi che potrebbero ricondurre questa violenza estrema a ragioni esterne ad essa sono franati. Questi tratti qui indicati rapidamente coincidono con quelli osservati da Rosenblatt nel suo pezzo, a dimostrazione che una critica puramente estetica del libro, che voglia tenersi lontana da atteggiamenti censori, non può non sconfinare in considerazioni di etica della narrativa, che toccano questioni fondamentali come quella dell'immedesimazione.

La separazione tra etica ed estetica viene di solito richiamata pigramente e con sufficienza da quanti, in casi analoghi a quello di *American Psycho*, intervengono a ricordare a un pubblico di lettori che si presume in stato di minorità che un'opera d'arte è in deroga assoluta dal principio di realtà e che nella sfera estetica non si devono attivare processi cognitivi confusivi, che riconducano quanto si legge a quanto appartiene alla propria esperienza, alla propria idea di vita buona, alle proprie convinzioni religiose e politiche. Non ci si può allontanare con ripugnanza da un romanzo *solo* perché i suoi contenuti siano disgustosi e sconcertanti o – in una elaborazione più raffinata di questo principio – perché la forma di quei contenuti produca un'esperienza di lettura intollerabile; da questa prospettiva, l'unica ragione ammissibile per smettere di leggere un libro o rifiutarsi di leggerlo è che quel libro sia brutto, non riuscito sul piano estetico. Il resto è moralismo e immaturità cognitiva. Puntualmente, quelle opere letterarie o cinematografiche che entrano in aperto conflitto col senso comune diffuso per via di contenuti scandalosi o, meglio, di un trattamento ambiguo di quei contenuti polarizzano attitudini opposte: da una parte chi richiama la necessità di imporre limiti a ciò che si può scrivere o pubblicare – Rosenblatt in questo caso – e dall'altra chi, accademicamente, liquida queste

10 Cfr. N. Mailer, *The Children of the Pied Piper. A review of «American Psycho»*, in «Vanity Fair», March 1991, vol. 54, 3, pp. 154-159, 220-221: p. 220: «Since we are going to have a monstrous book with a monstrous thesis, the author must rise to the occasion by having a murderer with enough inner life for us to comprehend him. [...] Can he emerge entirely out of no more than vapidness, cupidity, and social meaninglessness? [...] We cannot go out on such a trip unless we believe we will end up knowing more about extreme acts of violence, know a little more, that is, of the real inner life of the murderer». Di «black cynicism» e sadismo nei confronti del lettore parla David Foster Wallace, in riferimento ad *American Psycho*, in una famosa intervista all'origine della reciproca disistima tra Wallace e Ellis. Cfr. L. McCaffery, *A Conversation with David Foster Wallace*, in «The Review of Contemporary Fiction», 13, 2, Summer 1993, ora disponibile al link <https://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-foster-wallace-by-larry-mccaffery/> (ultimo accesso: 2/11/2019). In *White*, di cui mi occuperò nell'ultima parte del saggio, Ellis riprende alcune delle sue critiche a Foster Wallace.

reazioni di rigetto come isteria. Da un lato si presuppongono lettori e spettatori emotivi, bigotti e arcaici che prendono troppo *sul serio* quanto leggono o guardano in un film, dall'altro lettori e spettatori disincarnati – letteralmente privi di un corpo che “sente” e reagisce fisicamente a un testo o a delle immagini – che si dedicano a valutazioni di natura estetica o a letture allegoriche che scavalchino la lettera “oscena” del testo.

Se si prende, ad esempio, il saggio su *American Psycho* della studiosa femminista Carla Freccero, la difesa del libro di Ellis passa anzitutto da una separazione netta del letterario dal performativo¹¹ – una mossa di regresso postmodernista effettuata su un'opera che buca, forse suo malgrado, questa separazione – e da un gesto di allegorizzazione radicale del testo:

The story *American Psycho* tells is the story of the superego, the father, the law. The sadism and violence of the law are enacted upon the bodily ego of the self (this is how we and he are victims), a self now externalized as other: a dog, a beggar, a child, some prostitutes, a gay man, some women, and a colleague – all of them are him, all of them are us, and we are him.¹²

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

In una capriola argomentativa, Bateman diventa vittima di una legge non meglio identificata (il capitalismo?), al pari dei corpi variamente smembrati e torturati nel corso del racconto, cui il lettore finisce per essere associato senza scarti. Per un romanzo che bandisce ogni retorica dell'empatia, questa associazione risulta, a dire il vero, difficile da provare.

Naturalmente si può leggere in chiave allegorica il testo: lo stile algido, l'irrealismo patente delle descrizioni degli omicidi, l'assenza di psicologia, il rifiuto della profondità e la struttura modulare del testo, preda di una cattiva infinità che lo rende angosciosamente non concludibile, fanno di *American Psycho* un congegno narrativo soffocante da cui fuggire è possibile – portando a termine la lettura – solo a patto di negarne quasi integralmente la lettera: la violenza rappresentata *non è violenza, sta per* altro. Possiamo seguire Freccero nel ragionamento inerente al valore consolatorio del serial killer nella cultura popolare americana: una sorta di catalizzatore dei mali della società, che si spiega in quanto eccezione abnorme di un tessuto altrimenti sano e normale. In *American Psycho* manca qualunque effetto consolatorio e per questo il romanzo, lungi dall'essere un manuale di tortura, si rivela, secondo la studiosa, uno strumento lucidissimo di critica

11 Cfr. C. Freccero, *Historical Violence, Censorship, and the Serial Killer: The Case of «American Psycho»*, in «Diacritics», vol. 27, 2, 1997, pp. 44-58: p. 49: «I would like to raise here and suspend the question of whether the literary can ever be performative and whether, in our insistence on the violence of figuration, we have not in fact relinquished a distinction it might be time to retrieve, between fiction and act. Perhaps, instead, we would argue that literature occupies the domain of the allegorical, that area between symbolist and realist modes whose operations are both act and figure, reducible to neither».

12 *Ivi*, p. 54.

sociale, tanto più disperato quanto più intollerabile lo scandalo del sistema denunciato. Analogamente, James Annesley, che riconosce lucidamente contraddizioni e debolezze del libro, definisce Bateman «the natural product of a society in which rampant consumerism intersects with the hyperreality of a media society» e *American Psycho* «a novel with an intensely moral agenda». ¹³ A che costo salviamo questa componente di corrosiva critica morale della società contemporanea? Come messo efficacemente in luce da Iuliano, ¹⁴ il testo ha una natura duplice: tanto nega il suo statuto mimetico, quanto lo riafferma nell'evidenza disturbante dei dettagli. La violenza rappresentata resta lì e allegorizzarla, riscattandola in qualcosa di "buono", cioè in uno strumento conoscitivo demistificatorio, è un'operazione problematica tanto quanto prenderla alla lettera e vedere in Ellis un amico di stupratori e assassini.

Si tratta di un'ambiguità non risolvibile, che non giova affrontare con posture censorie o, all'estremo opposto, con torsioni allegoriche. Occorre, ad esempio, chiedersi, senza che questa domanda venga tacciata di arroccamento ideologico o rozzezza ermeneutica, perché il discorso di critica della società – uso volutamente un'espressione generica – debba passare dalla distruzione rappresentata di corpi femminili. Si tratta di una questione radicata nell'inconscio politico della cultura occidentale moderna, come importanti studi di impostazione femminista hanno solidamente dimostrato. ¹⁵ Il fatto che la maggioranza delle vittime di Bateman siano delle donne non può risolversi in chiave dialettica come critica alla violenza maschile *tout court*. Ellis avrebbe fatto di Bateman un torturatore e assassino di bambini, costruendo la retorica del racconto quale noi la leggiamo in *American Psycho*, cioè bandendo l'empatia, il serio e la catarsi tragica e ricorrendo a un trattamento "giocoso" del plot? ¹⁶ È una domanda che è lecito por-

13 J. Annesley, *Blank Fiction. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, Pluto Press, London 1998, pp. 19-20.

14 Cfr. F. Iuliano, *Il corpo ritrovato. Storie e figure della corporeità negli Stati Uniti di fine Novecento*, Shake Edizioni, Milano e Rimini 2012, p. 86: «La natura doppia del romanzo, il suo essere, al tempo stesso, un gioco linguistico che mette continuamente in discussione lo statuto mimetico della narrazione e un testo caratterizzato da dettagli di scrupoloso e spaventoso realismo, lo rende un lavoro di complessa ingegneria semiotica». Sull'intrinseca opacità del romanzo, che sembra testare i limiti stessi della rappresentazione attraverso la descrizione della violenza, insiste M.P. Clark, *Violence, Ethics, and the Rhetoric of Decorum in «American Psycho»*, in *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, ed. by N. Mandel, Bloomsbury, London 2010, pp. 19-35. Clark sostiene che, proprio per via di eccesso, il romanzo suscita «ethical responses» nel lettore (p. 22).

15 Tra gli studi più importanti che si sono occupati del rapporto tra rappresentazione della morte e questioni di genere ricordo almeno E. Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester 1992.

16 È Ellis a definire «semi-comic» e «playful» il suo romanzo in una intervista rilasciata al «New York Times» per difendersi dalle accuse che lo stavano travolgendo. Cfr. R. Cohen, *Bret Easton Ellis Answers Critics of «American Psycho»*, in «The New York Times», March 6, 1991, p. 13, consultabile al link <https://www.nytimes.com/1991/03/06/books/bret-easton-ellis-answers-critics-of-american-psycho.html> (ultimo accesso: 2/11/2019).

si perché aiuta a misurare tanto il livello di accettabilità sociale del tema del libro quanto la volontà di provocazione di Ellis stesso, perché il suo posizionamento si definisce proprio a partire dall'equilibrio tra l'una e l'altra cosa: quanto meno accettabile la materia del contenuto, tanto più forte il gesto di provocazione. L'oltranza del testo si esprime nella descrizione eccessiva e fredda della violenza e nella cattiva infinità sadiana della sua struttura interminabile, la sua accettabilità nella riproposizione di uno dei luoghi fondanti dell'immaginario della cultura occidentale moderna, cioè il corpo femminile distrutto.

Il richiamo all'autonomia estetica neutralizza preventivamente qualunque indagine in questa direzione, riducendola a contenutismo e attentato alla libertà artistica. Ma questo stesso richiamo fa rientrare dalla porta quello che lancia via dalla finestra: fare del libro, per via di allegoria, uno strumento di critica sociale significa disattivare la separazione tra le sfere della vita pratica e del giudizio estetico e riconoscere una funzione non puramente artistica ma morale e conoscitiva al testo. Come può un romanzo essere un dispositivo innocuo incapace di ingenerare effetti sul pensare e l'agire di chi lo legge e, al tempo stesso, un potente mezzo di diagnosi delle storture della società e di critica della violenza? Delle due l'una: o i testi d'invenzione creano recinti in cui esercitare, senza alcun vincolo, la libertà della capacità di giudizio oppure bisognerà ammettere che, una volta entrati nel circuito della cultura, essi possano esercitare, indipendentemente dalle intenzioni di chi li ha scritti, qualunque tipo di influsso – e anche di pedagogia negativa – sulla vita di chi legge.

Nella prima fase della ricezione di *American Psycho*, Ellis stesso avalla una lettura epocale del suo libro:

I was writing about a society in which the surface became the only thing. Everything was surface – food, clothes – that is what defined people. So I wrote a book that is all surface action: no narrative, no characters to latch onto, flat, endlessly repetitive. I used comedy to get at the absolute banality of the violence of a perverse decade.¹⁷

Sembrerebbe la posizione del reazionario moralista che, indignato dalla decadenza del mondo che lo circonda, reagisce con la furia di una satira nera; effettivamente nell'intervista del 2018 apparsa su «Times Literary Supplement» Ellis dice al sé stesso che difendeva la sua opera all'inizio degli anni Novanta: «*God, you were the little moralist*».¹⁸ Di fatto, leggere *American Psycho*

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L'intervista è molto interessante proprio perché, dismessa la sfumatura moralista, oscilla tra un'interpretazione allegorica e una in chiave personale e intima: «Patrick Bateman is this sort of symbol of greed. But actually I say that because that's how it's been taken, when really it was a very personal novel». Questa oscillazione anticipa la linea di difesa del romanzo che Ellis adotta nel suo ultimo libro *White*, su cui mi soffermo nell'ultima parte di questo saggio.

come satira è problematico, perché la scrittura cresce attorno all'assenza di qualunque tipo di contropinta: non c'è alcun universo valoriale o rimpianto nostalgico entro cui quella satira si iscriva e che ne innervi gli eccessi.

In generale, i tentativi di Ellis di spingere in direzione ironico-allegorica la fruizione del suo libro finiscono per banalizzarlo. Anzitutto, Ellis rifiuta l'idea che un soggetto come la violenza sulle donne vada necessariamente trattato in modo serio: «There seems to be a notion that when you are writing about someone killing and torturing people, especially women, you have to do it in a very earnest and politically correct way». L'accostamento tra la categoria del "serio" e quella del "politicamente corretto", però, introduce un'incongruenza nel ragionamento: su quali basi funziona l'associazione tra politicamente corretto e serietà (intendo il modo serio-tragico individuato da Auerbach in *Mimesis*)? Se a livello di produzione mid-cult le due cose spesso coincidono e una forma annacquata e consolatoria di serietà domina in narrazioni centrate sulla violenza maschile sulle donne, molti esempi nella migliore narrativa contemporanea – da *The Handmaid's Tale* (1985) di Atwood a *No Country for Old Men* (2005) di McCarthy a *2666* (2004) di Bolaño – smentiscono l'automatismo di questa associazione: il serio e il tragico vi hanno spazio senza correttezze e, soprattutto, senza alcun effetto consolatorio. Nel caso di McCarthy la violenza trattata è esercitata indiscriminatamente su uomini e donne. Come controesempio, andranno citati quei casi in cui il comico, la satira ed eventualmente il grottesco sono associati a figure femminili che subiscono violenza ma poi la perpetrano a loro volta da vendicatrici. Due possibili esempi cinematografici, da approfondire, sono i due capitoli di *Kill Bill* (2003; 2004) di Quentin Tarantino e il più recente *Elle* (2016) di Paul Verhoeven.

C'è un altro elemento che tradisce la debolezza delle argomentazioni di Ellis e cioè proprio il richiamo piuttosto ovvio al suo statuto allegorico: «Clearly there are metaphors here. Bateman's actions and especially his reactions to what he does symbolize, at least to me, how desensitized our culture has become toward violence».¹⁹ Se basta spostare sul piano delle metafore le violenze rappresentate, perché lasciare aperta nel testo l'ipotesi che quelle di Bateman siano solo fantasie frutto di un'immaginazione psicotica, come Ellis stesso ha variamente suggerito? Più che il carattere non realistico delle descrizioni delle torture e degli assassinii – cosa è realistico nella rappresentazione della distruzione di un corpo? – sono certe incongruenze esibite del racconto in prima persona a suggerire, come notato dai critici,²⁰ che i resoconti di Bateman non abbiano riscontro con la re-

19 Cohen, *Bret Easton Ellis Answers Critics of «American Psycho»*, cit.

20 Sulla questione, alquanto complessa, il già citato Clark sostiene in realtà che non sia possibile in alcun modo considerare quelle di Bateman pure fantasie perché Bateman non ha un'interiorità nella quale queste possano collocarsi.

altà: un conoscente prima fatto a pezzi che torna nei racconti di un altro conoscente; l'intensificarsi delle parti di puro flusso di discorso interiore che sembrano disancorare il protagonista dal cronotopo omicida dominante; frammenti di dialoghi in cui Bateman tenta di confessare i suoi misfatti a interlocutori che non sentono ciò che dice o lo fraintendono o, semplicemente, non gli credono. Non può bastare ancorarsi a questi segnali per assicurare un cordone sanitario al romanzo, moralizzarlo e prevenire le angosce mimetiche del lettore. Al contrario, l'indecidibilità del racconto, paradossalmente, attenua la sua carica critica e appare ora, a quasi trent'anni dalla pubblicazione del libro, un atto di scarso coraggio creativo.

A tutto ciò va aggiunto un altro elemento fondamentale: Ellis non si è limitato a fornire una chiave di lettura allegorica per *American Psycho*, nichchiando sullo statuto di realtà dei crimini di Bateman e stupendosi dell'imaturità cognitiva dei suoi lettori. La partita col romanzo che l'ha spinto al centro della scena letteraria mondiale non poteva, evidentemente, chiudersi con richiami esteriori alla libertà artistica e tautologiche significazioni epocali – un broker sanguinario di New York negli anni Ottanta significa la rapacità del tardo capitalismo reaganiano. Ellis ha riscritto *American Psycho* in forma di horror auto-persecutorio nel suo libro più complesso, imperfetto e bello, *Lunar Park*, andando al cuore delle angosce mimetiche che il suo romanzo aveva provocato a lui per primo. A dimostrazione che neanche il più immoralista dei romanzi usciti nell'ultimo scorcio di ventesimo secolo poteva salvare le proprie "buone" intenzioni estetiche per via di allegorie e spostamenti, *Lunar Park* assume fino in fondo quelle angosce trasformandole in un collasso del regime metaforico, per cui ogni parola scritta, ogni atto immaginato diventa, semplicemente, vero. Cercherò di analizzare alcuni aspetti di questa riscrittura – senza proporre un'interpretazione complessiva del romanzo – per poi soffermarmi, nelle conclusioni di questo saggio, sulla postura che Ellis assume di fronte ad *American Psycho* nel suo ultimo libro, *White* (2019), in cui ridiscute la disputa furibonda sorta nei primi anni Novanta attorno al suo romanzo nel contesto contemporaneo della cultura del consenso alimentata dai social network.

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

2. *Life for fiction*

Nel primo dei trentuno capitoli di *Lunar Park*,²¹ intitolato *the beginnings*, Bret Easton Ellis, il personaggio e narratore del libro, ripercorre in ordine cronologico le tappe essenziali della propria carriera partendo dagli incipit dei

21 Tutte le citazioni sono tratte da B.E. Ellis, *Lunar Park* [2005], Vintage Contemporaries, New York 2006. D'ora in poi *LP*.

suoi romanzi precedenti. Il primo incipit che leggiamo, opportunamente virgolettato, è però proprio quello di *Lunar Park*: lo ritroveremo all'inizio del secondo capitolo, con un effetto di ripiegamento metafinzionale che iscrive il materiale esistenziale del libro entro un congegno narrativo a più livelli. Confrontando gli inizi dei suoi romanzi, Ellis narratore indica in quello di *Lunar Park* un ritorno all'essenzialità del suo primo libro, *Less Than Zero*, mentre gli inizi dei suoi libri successivi, da *The Rules of Attraction* fino a *Glamorama*, si sarebbero progressivamente complicati. Eppure il grado di artificio di *Lunar Park* non ha paragoni con quello dei romanzi precedenti, da cui si distingue nettamente. Unica autofiction della carriera di Ellis, *Lunar Park* non si limita a manipolare una materia autobiografica dolorosa, ma sforza i limiti del genere dell'autobiografia fittizia contaminandolo, pericolosamente, con un pieno statuto sovranaturale da horror. Ci sono spettri, mostri, oggetti che si animano e una casa infestata che è letteralmente posseduta dal passato. Non ci sono evidenti zone di indecidibilità, né espliciti segnali testuali che possano far pensare che quanto si racconta sia solo frutto dell'immaginazione distorta dell'io che narra.²²

È una combinazione paradossale, perché se è vero che l'autofiction prevede un patto di lettura fatto di credibilità e manipolazione, la componente horror spinge troppo a fondo il pedale sulla manipolazione, deforma cioè, fino a bucarla, quella pellicola di inautentico ma possibile che normalmente avvolge le autobiografie fittizie. Il sovranaturale, in sostanza, distrugge, illuminandolo in maniera accecante, il cono d'ombra in cui normalmente l'io autofinzionale si colloca:²³ a meno di non credere nell'esistenza dei fantasmi, la storia raccontata in *Lunar Park* esce dalla sfera del possibile in maniera esorbitante, rafforzando l'effetto di artificio. Sarebbe però un errore leggere questo impianto sovranaturale, che si rifà ai libri di Stephen King,²⁴ e la fitta intertestualità letteraria che vi si innesta (da *Hamlet* a *Peter Pan*) in una

22 L'unico segnale si trova proprio nel primo capitolo e consiste nella valutazione clinica che la dottoressa Kim, psichiatra e terapeuta di Bret, dà dello stato mentale del suo paziente al tempo dei fatti raccontati: «My psychiatrist at the time, Dr. Janet Kim, offered the suggestion that I was “not myself” during this period, and has hinted that “perhaps” drugs and alcohol were “key factors” in what was a “delusional state”» (*LP*, p. 39).

23 Nella sistemazione teorica di Vincent Colonna (*L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en Littérature*, Tesi di Dottorato dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989), in realtà, la presenza dell'elemento platealmente inverosimile o fantastico-sovranaturale è condizione necessaria perché ci sia autofiction. Molto opportune le osservazioni critiche in merito di Marchese in *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014, pp. 67-75. Affronta la questione dell'autofiction, categoria non invalsa negli studi anglo-americani, H.S. Nielsen, *What's in a Name? Double Exposures in «Lunar Park»*, in *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, cit., pp. 129-142.

24 Cfr. l'intervista *Bret Easton Ellis Does an Awfully Good Impression of Himself*, in «PowellsBooks.Blog», September 20, 2005, disponibile al link <https://www.powells.com/post/interviews/bret-easton-ellis-does-an-awfully-good-impression-of-himself> (ultimo accesso: 2/11/2019): «I wanted to write a book that took me back to the enjoyment I got as a kid reading genre fiction, Stephen King and Robert Ludlum».

chiave puramente parodica, citazionista e postmoderna. È proprio la torsione autofinzionale, combinata all'estrema invenzione dell'horror, a dare al libro una spinta veritativa che in nessun altro romanzo di Ellis lascia tracce. Quanto più sbilanciato sullo strano e sul meraviglioso, tanto più *Lunar Park* può essere vero, cioè al servizio di un materiale esistenziale intimo che solo nell'eccesso dell'invenzione si rivela tale.

In questo capitolo-soglia, i libri che precedono *Lunar Park* sono presentati ironicamente con formule stereotipate che sembrano riprodurre un certo gergo giornalistico vago e animato dalla caccia all'essenza dello *Zeitgeist*.²⁵ Ridicolizzando la ricezione dei suoi libri come emblemi di un'epoca, il narratore ridicolizza in primo luogo la sua trasformazione in una specie di rockstar della letteratura,²⁶ suo malgrado costretto nei panni della voce di una generazione anaffettiva e confusa. La biografia segue le tappe della carriera artistica, intrecciando uno sguardo retrospettivo sui rapporti familiari alla cronaca dettagliata dell'assimilazione di Ellis a una sorta di star system fatto di paparazzi, droghe, feste, sponsor pubblicitari.

Quando si arriva ad *American Psycho*, viene ripercorsa la vicenda della controversia violenta che ne accompagnò la pubblicazione: il contratto rescisso da Simon & Schuster, il boicottaggio della National Organization of Women, l'editoriale del «New York Times», l'articolo di Mailer su «Vanity Fair», le minacce di morte, il serial killer canadese possessore – e probabile lettore – di una copia del libro. La descrizione che del romanzo dà Ellis è volutamente standard (il narratore la definisce una «CliffNotes version», *LP*, p. 15):

I wrote a novel about a young, wealthy, alienated Wall Street yuppie named Patrick Bateman who also happened to be a serial killer filled with vast apathy during the height of the Reagan eighties. The novel was pornographic and extremely violent, so much so that my publishers, Simon & Schuster, refused the book on grounds of taste, forfeiting a mid-six-figure advance. (*LP*, p. 15)

Il riferimento agli anni di Reagan richiama le descrizioni precedenti e intensifica l'effetto di luogo comune che si ripete per forza di inerzia. Ellis

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

25 Di *Less Than Zero* si dice che descriveva «a wealthy, alienated, sexually ambiguous young man's Christmas break» e che costituiva «an indictment not only of a way of life I was familiar with but also – I thought rather grandly – of the Reagan eighties and, more indirectly, of Western civilization in the present moment» (*LP*, pp. 5-6). Quasi con le stesse parole vengono descritti i protagonisti di *The Rules of Attraction* «a small group of wealthy, alienated, sexually ambiguous students at a small New England liberal arts college (so like Camden itself that this is what I called the fictional university) during the height of the Reagan eighties» (*LP*, p. 13).

26 Legge *Lunar Park* come una sorta di riflessione sulla trasformazione dello scrittore in brand e, dunque, sulla celebrity authority J. Annesley in *Brand Ellis: Celebrity Authorship in «Lunar Park»*, in *Bret Easton Ellis. American Psycho, Glamorama, Lunar Park*, cit., pp. 143-157. Invece di ricorrere alla categoria di autofiction, Annesley parla di «mockubiography».

si definisce in questo passaggio una vittima del *politically correct*, suo malgrado costretto ad accettare quello che si era presentato come «the year of being hated» (*LP*, p. 16). Le vicende rievocate coincidono fedelmente con quanto accaduto e niente, fino a questo punto del capitolo, può lasciare immaginare la svolta sovranaturale che di lì a poco verrà impressa al racconto. Ma il riferimento al processo creativo alla base di *American Psycho* infrange il codice adottato e fa entrare il lettore in una zona altrimenti interdetta, al riparo dello sguardo pubblico che, di fatto, aveva vampirizzato il libro e il suo autore. Al libro, infatti, viene attribuita una origine più intima di quanto la descrizione precedente possa far pensare: il modello originariamente ipotizzato per la costruzione di Bateman è il padre di Ellis, presenza che abita sinistramente *Lunar Park* fin dalle sue prime pagine²⁷ e che è addirittura additato come vera radice della vocazione letteraria dell'autore.²⁸

Riesumando il topos dello scrittore visitato dalle creazioni della propria fantasia, il narratore Ellis descrive la stesura del suo romanzo più violento e disperato come un processo di spossessamento durante il quale la scrittura procede quasi in automatico, mossa da una forza ominosa cui non riesce a sottrarsi. È una forma di deresponsabilizzazione morale e al tempo stesso di iscrizione dell'atto creativo entro lo stato di necessità: raccontare la storia di Bateman è un gesto coatto e inevitabile che sembra avere solo in parte a che fare con la satira nera del rampantismo reaganiano. Il padre non è più semplicemente la sagoma che fa da stampo a Bateman: «someone – something – else took over and caused this new character to be my only reference point during the three years it took to complete the novel» (*LP*, p. 16). L'oscillazione tra «someone» e «something» enfatizza la natura indefinita e perturbante della presenza che occupa il centro del processo creativo, descritto immediatamente dopo come una esperienza di possessione spiritica:

The book was written mostly at night when the spirit of this madman would visit, sometimes waking me from a deep, Xanax-induced sleep. When I realized, to my horror, what this character wanted from me, I kept resisting, but the novel forced itself to be written. I would often black out for hours at a time only to realize that another ten pages had been scrawled out. My point – and I'm not quite sure how else to put this – is that the book *wanted*

27 Numerose variazioni del buio, del cupo e dell'opprimente intervengono, fin dall'inizio, a figurare il padre e i suoi attributi: «he continued to *loom over* the family» (*LP*, p. 6); «all the laid-back advantages of growing up in that time and place were considerably *darkened* by his invisible presence» (*LP*, p. 7); «My sisters and I discovered a *dark* side to life at an unusually early age. We learned from our father's behaviour that the world lacked coherence, and that within this chaos people were doomed to failure, and these realizations clouded our every ambition» (*LP*, p. 7); «My father had *blackened* my perception of the world» (*LP*, p. 7).

28 «The thing I resented most about my father was that the pain he inflicted on me – verbal and physical – was the reason I became a writer» (*LP*, p. 8).

to be written by someone else. I would fearfully watch my hand as the pen swept across the yellow legal pads I did the first draft on. I was repulsed by this creation and wanted to take no credit for it – Patrick Bateman wanted the credit. And once the book was published, it almost seemed as if *he* was relieved and, more disgustingly, satisfied. He stopped appearing after midnight gleefully haunting my dreams, and I could finally relax and quit bracing myself for his nocturnal arrivals. But even years later I couldn't look at the book, let alone touch it or reread it – there was something, well, evil about it. (*LP*, pp. 16-17)

Non possiamo prendere troppo alla lettera quanto qui leggiamo e paragonarlo senza i distinguo necessari a quanto pubblicamente dichiarato da Ellis riguardo ad *American Psycho* nei mesi della controversia che lo travolse. Al tempo stesso, non possiamo ignorare questo gesto deciso di allontanamento dalla propria opera, qui rappresentata come un oggetto alieno, una deiezione di cui non si riesce a spiegare – e controllare – l'origine, qualcosa cui, dismessa la pedanteria delle interviste degli anni Novanta, viene semplicemente attribuita una qualità malvagia. Il fatto che si usi una parola dalla inequivocabile connotazione morale – «evil» – per descrivere *American Psycho* nel suo complesso andrà anzitutto interpretato come un primo segnale di inquinamento dello spazio estetico, non più inteso come zona franca entro cui nessuna confusione mimetica si produce e nessuna forma di giudizio pratico ha corso.

Una creatura notturna, dunque, visita lo scrittore dopo mezzanotte, costringendolo a scrivere qualcosa di ripugnante nella quale lo scrittore stesso non si riconosce e di cui rifiuta la paternità. Questo fantasma ritorna in varie forme all'interno del romanzo: è il padre la cui morte, avvenuta più di dieci anni prima, è immortalata in un video misterioso che Bret riceve innumerevoli volte in allegato a un'email di una banca; è il presunto studente Clayton – nome del protagonista di *Less than Zero* – che si traveste da Patrick Bateman la sera della festa di Halloween e il cui volto, incredibilmente somigliante a quello di Bret ragazzo, compare riflesso all'interno del video della morte del padre; è l'investigatore Kimball – già detective di *American Psycho* – che sembrerebbe indagare su un serial killer intento a ripetere meticolosamente tutti i delitti commessi da Bateman nel romanzo e che si rivelerà essere lui stesso il serial killer; è la casa di Sherman Oak, nella quale Bret ha vissuto col padre e che si manifesta nella casa in cui Bret vive ora con la famiglia, crepandone l'intonaco, facendovi crescere la moquette e modificandone la disposizione interna. Tutte queste incarnazioni persecutorie, cui si aggiungono il pupazzo animato Terby e un'altra creatura mostruosa, provenienti entrambi dalle prime prove narrative di Bret bambino, sforzano, saturandolo, lo spazio metariflessivo della narrazione: le citazioni interne all'opera di Ellis si moltiplicano in maniera stordente, sottoposte, come tutta la fitta rete intertestuale del romanzo, a un

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

trattamento ora puramente parodico e postmoderno ora serio e non obliquo. *Lunar Park* è, da questo punto di vista, un libro barocco, la cui tenuta rischia a ogni pagina il collasso.

Se guardiamo a questo insieme di figure e oggetti persecutori all'interno del romanzo ci accorgiamo di come esso infranga, per il tramite della figura del padre e di quella dell'io che racconta, la separazione tra quanto si vive e quanto si scrive: il passato che ritorna, sia esso nella forma di un personaggio inventato di un romanzo di quasi vent'anni prima o in quella del proprio padre e della casa in cui si è vissuta parte della propria vita o ancora in quella di uno psicopatico che imita proprio quel personaggio inventato, non tiene più conto della distinzione tra esperienza e sfera estetica, non tanto perché, banalmente, la materia biografica si è trasfusa nelle creazioni letterarie, ma perché, secondo un movimento uguale e contrario, quanto inventato continua ad avere un impatto sul vissuto, lo impregna, lo muove e lo determina. *Lunar Park* è anche una favola sul potere delle finzioni di distruggere il regime metaforico e contaminare la vita reale. Senza riflettere su questo aspetto, riesce difficile interpretare il romanzo e spiegarne la singolarità all'interno dell'opera di Ellis.

Quando il narratore incontra per la prima volta il finto detective Kimball, che passa in rassegna i casi criminali su cui sta indagando e che sembrerebbero tutti imitare, in sequenza ordinata, i delitti compiuti da Bateman, affiorano nuove riflessioni in difesa di *American Psycho*. Anzitutto, una notazione narratologica sull'inattendibilità di Bateman e sullo statuto ambiguo del racconto delle violenze commesse, che automaticamente affrancherebbe il libro dalle accuse di immoralità:

Patrick Bateman was a notoriously unreliable narrator, and if you actually read the book you could come away doubting that these crimes had even occurred. There were large hints that they existed only in Bateman's mind. (*LP*, p. 161)

In secondo luogo, l'interpretazione allegorico-epocale:

The murders and torture were in fact fantasies fueled by his rage and fury about how life in America was structured and how this had – no matter the size of the wealth – trapped him. The fantasies were an escape. (*ibidem*)

Infine, il rifiuto implicito dell'accusa di immoralismo e misoginia:

This was the book's thesis. It was about society and manners and mores, and not about cutting up women. How could anyone who read the book not see this? (*ibidem*)

Niente di nuovo, dunque, sembra anzi di rileggere certi passaggi delle interviste degli anni Novanta. Se non fosse che, immediatamente dopo, questo ragionamento razionale viene decostruito e liquidato:

Yet because of the severity of the outcry over the novel the fear that maybe it wasn't such a laughable idea was never far away; always lurking was the worry about what might happen if the book fell into the wrong hands. Who knew, then, what it could inspire? [...] The book had made me wealthy and famous but I never wanted to touch it again. Now it all came rushing back, and I found myself in Patrick Bateman's shoes: I felt like an unreliable narrator, even though I knew I wasn't. Yet then I thought: Well, had he? (*ibidem*)

Il senso di repulsione per la propria creazione, il sospetto sui possibili effetti di contagio mimetico, l'identificazione con Bateman e l'angoscia di passare per un narratore inattendibile e, al contrario, il dubbio che Bateman possa non aver solo immaginato quanto racconta. Ogni segmento di questa riflessione mina in profondità l'immagine del romanzo neutro da un punto di vista morale e al riparo da ogni collisione inattesa col mondo della vita. Quando più avanti, dopo avere visto un'ombra muoversi nella stanza di suo figlio, Bret riflette sulla necessità di cancellare quella realtà e trasformarla, grazie alle sue capacità immaginative, in qualcosa di non angosciante, la separazione della vita contemplativa, in cui scrittura e invenzione hanno luogo, da quella attiva viene messa nuovamente in discussione:

I had been inordinately rewarded for participating in this process, and lying often leaked from my writing life – an enclosed sphere of consciousness, a place suspended outside of time, where the untruths flowed onto the whiteness of a blank screen – into the part of me that was tactile and alive. But, admittedly, on that third day of November, I was at a point at which I believed the two had merged and I could not tell one from the other. (*LP*, p. 193)

L'elemento notevole di questo passo non è tanto il ricorso all'idea che scrivere significhi mentire, produrre "non verità" che si trasferiscono sulla pagina bianca, quanto il corto circuito che impedisce allo scrittore, che ha sempre mentito dall'interno di una camera stagna, di continuare a farlo in condizioni di sicurezza, cioè senza che quella manipolazione della realtà tracimi nel mondo della vita e *diventi vera*. L'opposizione non è tra mentire e dire la verità, ma tra mentire in uno spazio legittimamente adibito per la menzogna – la letteratura – e accettare che questo stesso spazio si contami di verità. *Lunar Park* fa saltare questa opposizione nel momento in cui le due istanze finiscono per coesistere nella persona del narratore Bret, scisso tra la voce dello scrittore («the writer», che si manifesta attraverso incisi in corsivo) e quella del personaggio («the character») assediato dalle sue invenzioni: entrambe usano la prima persona e l'una si rivolge direttamente all'altra.

Non si tratta semplicemente della drammatizzazione di un dissidio interiore, ma dell'unica forma che può assumere il racconto autofinzionale

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

alla prima persona nel momento in cui l'autonomia del gesto artistico non viene cancellata per effetto di fattori esterni ad esso – la morale pubblica, la religione, il senso comune o le vendite editoriali – ma implode su stessa, perché la compromissione col materiale esistenziale è troppo spinta e le fantasie distruttive che avevano alimentato quelle invenzioni si ritorcono, persecutorie, contro il soggetto. In questa scissione violenta, che solo un'impalcatura sovranaturale poteva sostenere, il fantasma del padre tenta di avvertire Bret del pericolo che ha corso e sta ancora correndo – più volte, nel testo, Bret allude ai «warnings» paterni – nel ritenere innocue le metafore e le invenzioni, mentre Clayton/Bateman spinge, al contrario, verso una instaurazione totalizzante e terribile del significato letterale di ogni parola scritta. Più Bret capisce che quanto di mostruoso accade attorno a lui ha origine nei suoi libri, più si sente assalire da una sensazione violenta di derealizzazione: quanto più la *fiction* si inverte, tanto più il senso della realtà si sfalda:

I was gradually being comforted by the unreality of the situation. It made me tense but it also disembodied me. [...] When I thought of “order” and “facts” I simply began laughing. I was living in a movie, in a novel, an idiot's dream that someone else was writing, and I was becoming amazed – dazzled – by my dissolution. (*LP*, p. 249)

È a questo punto che si legge un passaggio fondamentale, che dimostra quanto le angosce mimetiche di *American Psycho*, l'incapacità di assumere fino in fondo il suo immoralismo, siano al cuore di *Lunar Park*, ne costituiscano, addirittura, l'origine creativa:

Someone has been trying to make a novel you wrote come true.
Yet isn't that what you did when you wrote the book?
(*But you hadn't written that book*)
(*Something else wrote that book*)
(*And your father now wanted you to notice things*)
(*But something else did not*)
(*You dream a book and sometimes the dream comes true*)
(*When you give up life for fiction you become a character*)
(*A writer would always be cut off from actual experiences because he was the writer*).
(*LP*, p. 250)

Si tratta di un passaggio opaco e aperto alla contraddizione, in cui le congiunzioni avversative e causali – «yet»; «but»; «but»; «because» – si moltiplicano creando un effetto stordente. Il ragionamento si apre con la constatazione che qualcuno sta tentando di ripetere nella realtà quanto confinato nella finzione di *American Psycho*. Questa alterità è però subito ricondotta al familiare: chi è all'origine di questa confusione mimetica se non l'autore stesso del libro? Non faceva forse sul serio quando scriveva *American Psycho*? E però, immediatamente, la solidità dell'istanza autoriale è ne-

gata e il ragionamento collassa di nuovo: qualcun altro ha scritto il libro. L'invenzione è identificata con l'attività onirica, che la qualifica, dunque, come qualcosa di prevalentemente involontario, abitato da quel fondo altro della psiche che è l'inconscio. La distinzione tra il personaggio e l'autore si fa qui nebulosa: rinunciando alla separazione tra vita e finzione – «when you give up life for fiction» – si diventa personaggi, si accetta, cioè, un regime confusivo in cui sogni – le invenzioni letterarie – e realtà non presentino più differenze di grado. Mentre l'autore riafferma la sua separatezza dalla sfera dell'esperienza, il personaggio – agito da altro, scritto e dunque vissuto da qualcosa su cui non ha controllo – è preda della confusione tra ordini di realtà differenti. «Because» introduce la clausola del ragionamento senza che alcuna spiegazione venga data ma riaffermando semplicemente una tautologia il cui significato sfugge: lo scrittore è in salvo *perché* è lo scrittore.

Ciò che conta è l'intuizione cui Bret si aggrappa nei capitoli successivi:

If you wrote something and it happened, could you also write something and make it disappear? (*LP*, p. 254)

If something is written, can it be unwritten? (*LP*, p. 266)

Ma questa intuizione presuppone che non esista più alcuna distinzione tra il letterario e il performativo, per usare i termini che Freccero evocava nel suo pezzo in difesa di *American Psycho*. Coerentemente con questa idea, nel capitolo 19, «the cat», si dichiara il collasso del regime metaforico, cioè di quello scarto che, a prescindere dalle metafore strettamente intese, distingue qualunque mondo di invenzione dal mondo della vita:

The writer yearned for chaos, mystery, death. These were his inspirations. This was the impulse he leaned toward. The writer wanted bombs exploding. The writer wanted the Olympian defeat. The writer craved myth and legend and coincidence and flames. The writer wanted Patrick Bateman back in our lives. The writer was hoping the horror of it all would galvanize me.

I was at a point where all of what the writer wanted filled me with simple remorse.

(I innocently believed in metaphor, which at this point the writer actively discouraged). (*LP*, pp. 277-278)

Due sono gli elementi di rilievo di questo passaggio: il sentimento di rimorso, che proietta una categoria morale su *American Psycho*, e l'avverbio «innocently» – ancora legato alla sfera della morale – che vorrebbe allontanare quel rimorso e instaurare una retorica della discolta. Credere nelle metafore – credere nel regime di separazione tra estetica e etica – diventa, dunque, una colpa da espiare, perché le finzioni hanno una forza agente e l'immaginato può diventare più schiacciante e terribile di ciò che viene compiuto materialmente. È un'idea dostoevskiana, che sostanzia tutti gli

scambi, frammentari e talvolta incoerenti, con lo scrittore, che non a caso ricordano certi passaggi dell'incontro di Ivan Karamazov col diavolo intento a convincerlo della sua esistenza. «Remorseful» è l'aggettivo che torna, più avanti, in uno dei "dialoghi" tra Bret e lo scrittore, quando nella casa si manifesta un mostro proveniente direttamente da un racconto scritto a dodici anni:

I asked the writer: Why is it appearing – manifesting itself – on Elsinore Lane?

I'll answer that question with another question: Why is Patrick Bateman roaming Midland County?

What else is out there? How can a fictional thing become real?

Were you remorseful when you created the monster in the hall?

No. I was frightened. I was trying to find my way in the world. (*LP*, p. 325)

Come si dice poco prima, l'invenzione del mostro era servita al bambino a esorcizzare la paura del padre, proprio come la creazione di Bateman metteva in scena il fondo oscuro e violento della relazione col genitore. Ma si tratta di un processo che, una volta innescato, tocca un punto di non ritorno e in questo impazzimento mimetico l'unica possibilità di intervento sul reale sta proprio nella scrittura: per distruggere Bateman Bret dovrà scriverne la morte. Eppure, anche questo tentativo estremo di rompere il sortilegio fallisce: non c'è salvezza, perché Bret verrà nuovamente attaccato da una creatura mostruosa, riconoscerà finalmente nel volto di Clayton il proprio, perderà il figlio, che scompare misteriosamente come altri ragazzini in fuga dagli adulti. Il finale del libro espande liricamente questo senso radicale di perdita e fallimento attraverso la descrizione al rallentatore del volo fantastico e apparentemente inarrestabile che le ceneri del padre di Bret compiono: sembrano depositarsi sul libro che stiamo leggendo – «they rustled across the pages of this book, scattering themselves over words» (*LP*, p. 400) – ma poi ne escono, dissolvendosi per sempre. È un dettaglio importante, che allontana *Lunar Park* da tentazioni puramente postmoderne – il finale è un flusso di coscienza modernista in senso pieno – e riafferma la difficoltà di contenere l'invenzione al riparo dalla vita.

Non credo che scrivendo *Lunar Park* Ellis abbia voluto moralizzare *American Psycho*. Piuttosto, ha inscritto il suo immoralismo all'interno di un processo creativo doloroso, implicato sul piano affettivo ed esistenziale, abitato dal senso del fallimento. La rivendicazione di autonomia estetica, da questa prospettiva, diventa una pura petizione di principio: mettendo in scena l'invenzione di *American Psycho* come una "colpa" non espiabile, *Lunar Park* afferma tanto il potere delle metafore quanto quello contaminante della verità.

3. Epilogo: immoralismo e cultura del consenso

Bret Easton Ellis probabilmente non sarà mai altro che l'autore di *American Psycho*. Da quel lontano 1991, ogni nuova uscita dei suoi libri è accompagnata da riferimenti più o meno insistiti alla storia di Patrick Bateman, così come le interviste raramente rinunciano a rifare il punto sulla controversia scatenata dalla pubblicazione del romanzo. Lo stesso Ellis sembra non potere prescindere da *American Psycho* e persino il suo ultimo libro, l'unico saggio della sua bibliografia, diventa l'occasione per ridiscuterne le intenzioni e la posizione all'interno del campo artistico contemporaneo.

*White*²⁹ (2019) è un testo che ibrida i modi del *personal essay* a quelli del pamphlet vero e proprio. Nella versione *hardback* dell'edizione americana Alfred A. Knopf, su una copertina bianca campeggia una lista di parole di cui la maggior parte in grigio, una in nero e tre in grassetto: in grigio troviamo «Writer», «Critic», «Lover», «Hater», «Tweeter», «Free Speaker», «Transgressive», «Privileged» e «Male»; in nero risalta la parola che dà il titolo al libro, «White»; in grassetto il nome dell'autore. Le prime due qualifiche della lista sono neutre: oltre ad essere uno scrittore, da anni Ellis tiene un podcast in cui affronta temi disparati della cultura contemporanea. «Lover», «Hater» e «Tweeter» rimandano alla sfera dei social network, di cui Ellis è un utente assiduo e controverso (numerose le polemiche che l'hanno investito proprio su Twitter); «Free Speaker» e «Transgressive» lo qualificano immediatamente in una certa area del dibattito americano contemporaneo riguardo ai limiti della libertà di espressione – l'area che potremmo definire dei libertari di destra; «White», «Privileged» e «Male», oltre a indicare dati dell'identità biologica e sociale di Ellis, descrivono con precisione la fisionomia del soggetto sociale, segnato dal privilegio di classe, di genere e di etnia, al centro degli attacchi incrociati di quell'insieme di prese di posizione che genericamente vengono definite – in maniera stigmatizzante – *identity politics*. Già solo il titolo del libro e il suo paratesto, ben visibile in copertina, costituiscono una scelta di campo inequivocabile: rifiutano il politicamente corretto e la frammentazione in senso identitario delle lotte politiche e sociali e, dunque, indirettamente, tra le altre cose, il nuovo femminismo e i movimenti contro la discriminazione razziale come “Black Lives Matter”.

Ora, superata la soglia del testo, Ellis sembra impostare in prima battuta una riflessione sul destino delle arti nella contemporaneità, tanto sulla loro produzione quanto sulla loro fruizione, in un contesto dominato dalle nuove tecnologie e all'interno del quale quella che un tempo avremmo

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

29 Tutte le citazioni sono tratte da B.E. Ellis, *White*, Alfred A. Knopf, New York 2019, edizione Kindle. D'ora in poi *Wh*.

chiamato la formazione dell'opinione pubblica è diventata un processo continuamente sottoposto a violente contrapposizioni ma anche caratterizzato da dinamiche volatili, narcisiste ed effimere, dove ciò che conta non è tanto il merito delle posizioni assunte ma l'intensità della polemica e il principio della distinzione. Così, fin dalle prime pagine, *White* attacca la democratizzazione delle arti, i tentativi di pedagogizzarne i contenuti, l'infantilizzazione dei consumatori di prodotti culturali, diventati apparentemente intolleranti a ogni forma di ambiguità o ambivalenza propria del linguaggio letterario e artistico. Quello che Ellis descrive è un ritorno a una sorta di eteronomia in cui non è tanto la morale comune quanto il politicamente corretto a determinare cosa è lecito produrre nella sfera artistica e a riconfigurare i valori estetici secondo criteri che le sono estranei.

Certamente Ellis esamina alcuni dei nodi essenziali del paesaggio culturale contemporaneo, che vale la pena affrontare senza pregiudiziali. Ma l'impressione è che se le domande che Ellis pone sono quelle giuste, le risposte siano invece semplicistiche, parziali e deludenti. Tra i molti esempi possibili di dominio dell'eteronomia nella sfera della produzione culturale, viene discusso il caso del film vincitore del premio Oscar 2017, *Moonlight* di Barry Jenkins (USA 2016), storia dell'educazione sentimentale e sessuale di un ragazzo nero omosessuale che da bambino bullizzato diventa un piccolo boss dello spaccio di droga. Secondo Ellis, questo film non avrebbe mai vinto l'Oscar se non fosse uscito in concomitanza con l'elezione di Donald Trump a presidente degli Stati Uniti d'America. Naturalmente contestare il presunto valore estetico del film è non solo legittimo ma anche necessario, se non si vuole istituire una sorta di zona franca in cui canonizzare tutte quelle opere che ipostatizzano valori considerati giusti da una parte dell'opinione pubblica (quella liberal e progressista). Ma è davvero un buon esempio? Ha senso attaccare, sul piano estetico, il consenso su cui converge una comunità che da sempre è mossa da istanze politiche liberal quale quella dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences e di Hollywood nel suo insieme? Era meno politico il premio a *Schindler's List* nel 1994? Agli Oscar non ha mai prevalso il valore estetico in sé ma sempre una combinazione eterogenea di fattori, dalla rete di relazioni e capacità di influenza dei produttori più potenti – come Harvey Weinstein, che riuscì a far vincere un prodotto mediocre se non insulso come *Shakespeare in Love* (1998) – alla popolarità dei film presso il pubblico, alla loro data di uscita e rete di distribuzione, alla loro capacità di intercettare istanze ideologiche e politiche particolarmente sentite in un dato momento e condivise da almeno una parte dell'opinione pubblica. Se si cerca la consacrazione del valore estetico si leggono i «Cahiers du cinéma» o si frequentano i festival del cinema europei, non perché da Hollywood non possano provenire film esteticamente significativi ma perché la più grande e influente industria cinematografica del mondo è, appunto, un'industria

che funziona prevalentemente secondo principi industriali. Insomma, se si vuole seriamente discutere di eteronomia o, meglio, della maniera in cui condizionamenti politici o ideologici invisibili influenzano la produzione culturale contemporanea, contestare le scelte dell'Academy hollywoodiana significa mancare completamente il bersaglio.

Mi soffermo su questo esempio in particolare perché rivela molto dell'attitudine di Ellis in *White*: quella di portare avanti ragionamenti in alcuni casi capziosi, parziali o volutamente provocatori con il solo intento di posizionarsi in una zona del campo letterario in cui l'unica legge che vale è quella della difesa dell'autonomia estetica. È una posizione che viene maturata in maniera molto simile da scrittori reazionari e libertari al tempo stesso – con differenze poetiche significative, Siti rappresenta un caso simile – che hanno bisogno di arroccarsi su posizioni politiche anti-progressiste per poter dichiarare, sullo sfondo di un sostanziale nichilismo, come unica loro fede quella nell'arte e come solo diritto difendibile quello di poter disporre di una libertà assoluta entro i confini della *factio*. Non vanno sottovalutati, in una dinamica del genere, gli effetti, diretti e indiretti, che i social media esercitano sulla definizione di posizioni simili, che sembrano porsi come alternative radicali – anti-sociali, in un certo senso – alla ossessiva ricerca di consenso che domina ogni forma di comunicazione pubblica.

È in questo quadro che l'ennesima rilettura di *American Psycho* ha luogo. Il sottotesto, neanche troppo implicito, è che nell'epoca presente la controversia nata attorno al libro si sarebbe facilmente risolta a favore della censura radicale, perché una parte consistente del pubblico che si esprime attraverso i social network e che si identifica in un determinato bagaglio di valori progressisti avrebbe senz'altro sostenuto non solo il boicottaggio ma il silenziamento definitivo del romanzo:

In effect, a corporation was deciding what should or shouldn't be permitted, what should or shouldn't be read, what you could say and what you weren't allowed to say. The difference between then (1990) and now is that there were loud arguments and protests about this on both sides of the divide: people had differing opinions yet debated them rationally, driven by passion and logic. The embrace of corporate censorship wasn't quite as acceptable in those days. (*Wh*, p. 116)

La censura in nome di principi altri da quelli puramente estetici è, secondo Ellis, accettata come normale nella cultura occidentale contemporanea, sempre più prona alle leggi del consenso facile dei media e sempre più schiacciata su posizioni socialmente condivise, e dunque banalizzate, come l'anti-razzismo e la difesa dei diritti delle minoranze. Un argomento ormai monopolizzato a destra fa capolino dalle pagine più polemiche del libro: il liberalismo si esprime in forme totalitarie, marginalizzando le opi-

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

nioni “scomode” e controcorrente, le uniche portatrici di punti di vista complessi sulla natura umana. Sono argomenti insidiosi, perché per quanto si possa concordare con Ellis sul rifiuto della censura preventiva e di certo progressismo stucchevole e acritico, non si può fare a meno di sentire un fondo di mala fede, un desiderio di distinzione e di posizionamento strategico che sfrutta alcuni macroscopici difetti di prospettiva. Davvero nell’America di Trump, che rinchiude i bambini messicani nelle gabbie, l’anti-razzismo è una salda conquista della maggioranza, un sentire comune che produce conformismo e censura gli atteggiamenti razzisti e discriminatori? E, uscendo dagli Stati Uniti, nell’Unione Europea che rischia di implodere per effetto di rigurgiti nazionalisti e identitari sempre più aggressivi e il cui confine meridionale è diventato un cimitero marino di morti per emigrazione, davvero il razzismo è un problema novecentesco con cui le nostre società non hanno più niente a che fare? Sarà ovvio, ma a giocare con le posizioni “controcorrente” si rischia di ribadire, sul filo dei paradossi, lo strato più resistente e violento del senso comune. Non è necessario ricorrere a una implicita e paradossale difesa di Donald Trump³⁰ o alla ridicolizzazione dei movimenti contro la discriminazione razziale per affermare quanto sia importante il principio dell’autonomia estetica e già il solo porre l’alternativa significa inquinare le acque, forzare il ragionamento in un vicolo cieco.³¹

Tornando ad *American Psycho*, Ellis ne ricostruisce nuovamente l’origine: inizialmente la storia di Bateman doveva essere trattata in maniera seria e realistica, senza il ricorso alla pornografia e alle descrizioni eccessive delle scene di violenza.³² In un secondo momento interviene l’idea di farne un serial killer ma anche un narratore inattendibile, che lascia il lettore nel dubbio circa i delitti atroci raccontati. In questa prima rievocazione di

30 Cfr.: «I noticed a few acquaintances were no longer hanging out anymore, and that one or two people I actually considered friends had simply vanished – because, I supposed, I wasn’t adamantly against the president, because I didn’t agree with them that everything was so god awful, because I simply didn’t think that Trump was the worst thing to ever happen to democracy and because it seemed to them I thought it was okay “orange Hitler” was in the White House. I was normalizing him, and that, comrade, was not acceptable» (*Wh*, p. 248).

31 In un intervento recente alla Biennial Conference della Society for Italian Studies (Edimburgo, 26-29 giugno 2019), Walter Siti ha dichiarato, con una mossa molto simile a quella compiuta da Ellis in *White*, che oggi è più importante difendere la letteratura che difendere i migranti. Al netto del gusto della provocazione e del paradosso che contraddistingue Siti da sempre, questa affermazione è un vicolo cieco logico, esemplare di una allergia radicale verso ogni forma di minimo senso comune progressista. In un articolo recente Siti ritorna sulla questione, spostando però l’obiettivo sui limiti dell’opera di Roberto Saviano, considerato l’emblema di questa spinta al nuovo impegno intellettuale che produce risultati estetici, a detta di Siti, mediocri. Cfr. W. Siti, *Pregghiere esaurite. Saviano e l’abdicazione della letteratura*, in «L’età del ferro», 5, 2019, disponibile anche sul blog «Le parole e le cose» al link <http://www.leparoleelecose.it/?p=36624> (ultimo accesso: 2/11/2019).

32 Cfr.: «*American Psycho* was initially far more straightforward and earnest, with the lonely young yuppie Patrick Bateman starring in a realistic novel with no overt violence or pornography» (*Wh*, p. 64).

American Psycho, ritornano – non stupirà – tutti gli argomenti in difesa del libro già circolati negli anni Novanta e ridicolizzati fin dalle prime pagine di *Lunar Park*:

The novel seemed an accurate summation of the Reagan era, with the Iran-Contra affair being obliquely referenced in the last chapter, and the violence unleashed inside was connected to my frustration, and at least hinted at something real and tangible in this superficial age of surfaces. (*Wh*, p. 74)

Ellis ripropone alcuni dei luoghi comuni più frequentemente usati per descrivere il libro: la rievocazione accurata dell'età reaganiana e il trionfo della superficie come correlativo di un'epoca e di una società prive di profondità. Più avanti Ellis ricorre alla categoria della satira per definire lo spirito del romanzo, pregiandosi, sulla difensiva, del consenso ricevuto da alcune femministe: «it finally was read in the spirit in which it had been created – as satire. And a few of its biggest supporters were women, feminists, including Fay Weldon and the filmmaker Mary Harron» (*Wh*, p. 124). Ma quando un centinaio di pagine più avanti il discorso su *American Psycho* viene ripreso, intrecciandosi a quello su *Lunar Park*, la dimensione personale entro cui l'invenzione di Bateman si colloca riemerge, ridimensionando le armoniche epocali fin qui evocate:

How strange it was to see the embodiment of my youthful pain and angst morph into a metaphor for the disruptive greed of an entire decade, as well as a continuing metaphor for people who work on Wall Street – an abiding symbol of corruption – or for anyone whose perfect façade masks a wilder, dirtier side. (*Wh*, p. 225)

Il discorso epocale non viene però sostituito da quello intimo, al contrario i due si trovano a coesistere, in una sorta di sintesi fragile tra le posizioni degli anni Novanta e il travaglio creativo di *Lunar Park*, per cui se Bateman risulta essere uno specchio deformato dell'io dello scrittore – «my own worst version of myself, the nightmarish me, someone I loathed but also considered, in his helpless floundering, sympathetic as often as not» (*Wh*, p. 226) – al tempo stesso mantiene una qualità allegorica – «he wasn't so much a character to me as an emblem, an idea» (*Wh*, p. 227). Questo è l'unico punto di equilibrio possibile che Ellis riesce a negoziare in *White*, al costo però di perdere completamente la furia inventiva e l'artificio disperato ed eccessivo di *Lunar Park*. Quel senso di orrore e contaminazione emanante da *American Psycho*, descritto in maniera così potente nella sua unica autofiction, non lascia qui alcuna traccia: l'esigenza di attestarsi sull'icona dello scrittore/esteta scomodo e in controtendenza è perseguita in maniera lucida e meticolosa, senza scarti e sbavature, come effetto di un io autoriale in pieno controllo della propria immagine, nuovamente

Immoralismo
e angosce
mimetiche:
il caso di Bret
Easton Ellis

ben al riparo da collisioni col mondo della vita, protetto da un regime metaforico senza sbregghi. Più di ogni altra cosa, ciò che delude di *White* è la postura sicura e razionale con cui ogni argomento è trattato, dai film degli anni Settanta al rapporto col proprio compagno socialista e sostenitore di Bernie Sanders, alla sensazione di libertà della propria infanzia, alle cene con gli amici liberal disperati per l'elezione di Trump. Si ha l'impressione di stare di fronte a uno scrittore così pacificato e a proprio agio nel maneggiare opinioni "scomode" da non risultare più interessante.