

“The Upside of Chaos is Freedom”: una conversazione con Steve Erickson

Antonio Di Vilio

Steve Erickson nasce nel 1950 a Santa Monica, in California, figlio di un fotografo e di un'ex attrice che per anni gestisce un piccolo teatro a Los Angeles. Cresciuto tra la San Fernando Valley e Westwood, Erickson studia cinema e giornalismo alla UCLA dove si laurea agli inizi degli anni Settanta. Nonostante la sua formazione filmica, Erickson trova nella letteratura la forma di espressione essenziale ma ci vorranno anni prima che un editore accetti di pubblicare il suo esordio letterario: infatti, a partire da *Days Between Stations* (1985), la stampa e il mercato letterario trovano non poche difficoltà a catalogare gli stili e i generi della sua scrittura. Autore di dieci romanzi – tra cui *Rubicon Beach* (1986), *Tours of Black Clock* (1989), *Amnesiascope* (1996) *Zeroville* (2007) e *Shadowbahn* (2017) – e di tre lavori di non-fiction, Erickson si è guadagnato negli anni l'attenzione della critica ma soprattutto dei grandi romanzieri contemporanei. Definito più volte a “writer's writer”, Erickson è uno dei migliori scrittori della sua generazione, apprezzato da autori del calibro di Thomas Pynchon, Don DeLillo, David Foster Wallace, Richard Powers, Neil Gaiman, Rick Moody e Jonathan Lethem. Nel 1995, Larry McCaffery lo include nell'antologia avant-pop *After Yesterday's Crash*, testimonianza della peculiare sensibilità estetica di Erickson che coniuga sperimentalismo e cultura popolare. Tuttavia, Erickson resta una figura prevalentemente sotterranea nel panorama letterario statunitense, come notano Matthew Luter and Mike Miley, curatori del volume *Conversations with Steve Erickson*, raccolta di interviste edita da University Press of Mississippi nel 2021 e che si presenta come un raro e tardo esempio di interesse accademico nei confronti dell'autore losangelino. Nel corso della sua carriera, Erickson si è aggiudicato diversi premi, tra cui la Guggenheim Fellowship, l'American Academy of Arts and Letters Award e il Lannan Lifetime Achievement Award.

In Italia Erickson ha ricevuto una discreta attenzione: durante i suoi soggiorni europei vive tra Parigi, Amsterdam e Venezia, Erick-

son visita la città di Napoli, dove l'editore Tullio Pironti pubblica la sua prima opera tradotta col titolo *Momenti perduti* (1990). In seguito, Erickson troverà spazio nella collana Avant-Pop di Fanucci diretta da Mattia Carratello e Luca Briasco (*Arc d'X*, 1999); dalla fine degli anni Novanta molti dei suoi romanzi saranno tradotti dall'editore Bompiani (*Zeroville*, 2008, *Il sole arriva a mezzanotte*, 2010 e *Momenti perduti*, 2013) e più recentemente, da Il Saggiatore (*Shadowbahn*, 2018 e *I giri dell'orologio nero*, 2020).

Questa conversazione con Steve Erickson si è tenuta nel febbraio del 2023, in una calda mattinata invernale durante un mio periodo di ricerca alla University of California di Los Angeles. Non molto lontano dalla sua abitazione, ci incontriamo in un moderno e rumoroso diner vicino all'incrocio tra La Brea e Hollywood Boulevard. Dopo averlo ringraziato per avere gentilmente accettato di incontrarmi, ci troviamo immersi in una lunga conversazione fino a quando è Steve a ricordarmi di avviare la registrazione; è per questo che la trascrizione ha inizio *in medias res*.

Hollywood, Los Angeles, 20 febbraio 2023

Fade-in

SE: Los Angeles attrae vari "esuli psicologici", gente disperata, piena di speranza, ma anche molti narcisisti. E ovviamente gli scrittori noir più iconici hanno vissuto qui. È il caso di Raymond Chandler e di James Cain, che venivano da altre due città e che qui non si sono trovati per niente bene. E nel loro rapporto con Los Angeles c'è una certa dose di tossicità che caratterizza il modo in cui parlano e rappresentano la città. Questo vale soprattutto per Chandler, per il quale L.A. diventa un vero e proprio personaggio. E man mano che si procede nella lettura dei suoi romanzi, quando si arriva a *The Little Sister* e a *The Long Goodbye*, è soprattutto di L.A. che si parla.

ADV: È vero. E si ha la sensazione che tutti gli scrittori noir o di Los Angeles venuti dopo Chandler abbiano letto le sue opere.

SE: Proprio così. Ma questo è vero anche al di fuori di L.A. e della letteratura. Un certo genere musicale, la musica punk... Lou Reed, per esempio, era un grande estimatore di Chandler e si sente in lui quel carattere spigoloso e cinico.

ADV: Sì, anche se lui era un autore molto newyorkese, però non c'è dubbio che *Transformer* e *Coney Island Baby* abbiano attinto all'immaginazione noir chandleriana.

SE: Sì, Lou Reed disprezzava Los Angeles, eppure si rifaceva a Chandler. E le canzoni di *Transformer* e di *Coney Island Baby* hanno dei tratti noir, anche quando Lou Reed canta di New York. E Chandler era un esule, come saprai meglio di me, visto che su di lui avrai fatto sicuramente delle ricerche. Immagino che tu sappia benissimo che è nato negli Stati Uniti ed è cresciuto in Inghilterra: voleva diventare un poeta, ma poi ci ha rinunciato. In seguito ha fatto altri lavori, anche nel settore petrolifero.

ADV: Molti autori degli anni Trenta e Quaranta, prima di diventare scrittori, facevano altri lavori. Prendi Horace McCoy: faceva il raccoglitore di lattuga e lavorava come buttafuori al Santa Monica Pier, il che ispirò il romanzo *They Shoot Horses Don't They?*.¹

SE: Proprio così! Anche Jim Thompson faceva il facchino in un hotel o qualcosa del genere. Lavoravano molto. Quando tutti questi ragazzi si avvicinarono alla scrittura, ne avevano già passate tante, erano già parecchio incasinati. Chandler era un alcolizzato perso, aveva un rapporto molto strano con sua madre, aveva un'amante e sua moglie era abbastanza vecchia da potere essere sua madre; e Chandler aveva anche tendenze suicide... Così ha iniziato a scrivere. E probabilmente è proprio per questo che è rimasto sano di mente per vent'anni. Lui stesso era una sorta di personaggio noir. McCoy è cresciuto a L.A.?

ADV: È nato in Tennessee ed è cresciuto a Dallas, in Texas, dove ha lavorato come giornalista. Poi si è trasferito a Los Angeles per fare

¹ Horace McCoy, *They Shoot Horses Don't They?*, Simon & Schuster, New York 1935 (trad. it. di Luca Conti, *Non si uccidono così anche i cavalli?*, SUR, Roma 2019).

l'attore. Ha scritto qualcosa per Hollywood, finché non ha trovato uno stile di scrittura suo, un incrocio tra il romanzo hollywoodiano e *l'hard-boiled*. Era interessato a un'ambientazione alla Nathanael West, a metà strada tra la Grande Depressione e Hollywood.

SE: Proprio quello che stavo per dire. Anche se di solito Nathanael West non è considerato uno scrittore noir, perché viene prima del noir, nella sua produzione c'è comunque molto noir. Ma tutto questo fa parte della mitologia di Los Angeles. È difficile lasciare Los Angeles senza subire l'influenza del noir. Quando mi hanno assunto all'Università della California di Riverside, mi hanno preso proprio per insegnare il noir, per cui ho tenuto corsi di narrativa e di film noir: a volte mi limitavo ai classici, altre volte provavo ad andare anche oltre e a trattare il "neo-noir". Credo che sia stato *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) di Hitchcock a dare inizio a questo genere.

ADV: Lo penso anch'io. Forse insieme a *Kiss Me Deadly* (*Un bacio e una pistola*) di Aldrich, nonostante sia considerato come la fine del cinema noir.

SE: Sono d'accordo. Quando insegno *Kiss Me Deadly*, che è un "post-noir" dell'epoca della bomba atomica, lo insegno come la fine dei film noir ma ho sempre pensato che si potesse insegnare anche come l'inizio del "neo-noir": *Vertigo*, *Kiss Me Deadly*, *Touch of Evil* (*L'infernale Quinlan*) ...

ADV: Ho letto da qualche altra parte che *Vertigo* potrebbe essere considerato il tuo film preferito.

SE: È tra i miei preferiti. Non so se lo metterei al primo posto, ma sicuramente è tra i primi dieci o anche tra i primi cinque. L'ho ripetutamente guardato e fatto vedere a lezione.

ADV: Steve, tu sei nato a Santa Monica ma sei cresciuto nella San Fernando Valley, e hai frequentato la School of Film and Television alla UCLA alla fine degli anni Sessanta. Che ricordi hai di quel periodo come studente della UCLA e come abitante della San Fernando Valley? Che cosa ricordi del clima sociopolitico che caratterizzava

quei tempi? La Rivolta di Watts, le contestazioni studentesche, il caso Manson...

SE: È una domanda piuttosto complessa. In effetti, crescere nella "Valley" ha cambiato molte cose. Quando ero piccolo, era come la San Fernando Valley del film *Chinatown* di Polanski, con i frutteti e tutto il resto. Negli anni Sessanta Kennedy disse che saremmo andati sulla luna. Questo ha cambiato completamente sia la Valley sia Los Angeles, perché un sacco di razzi furono testati nella Valley, trasformandola da rurale in suburbana, anzi "ultra-suburbana"... ed è successo tutto molto rapidamente. Nel giro di qualche anno la Valley cambiò radicalmente e divenne una sorta di bolla separata da quello che stava succedendo nel resto del mondo: non c'erano molte cose in grado di insinuarsi in quella bolla; ma ogni tanto qualcosa riusciva a entrarci. Ricordo quando ci fu la rivolta di Watts; la gente della Valley era praticamente tutta bianca, eccetto molti asiatico-americani che lavoravano per la compagnia aerospaziale e alcuni latino-americani; ma i neri erano pochi. Quindi la Valley, che era molto bianca e conservatrice, iniziò ad avere paura. Avevano capito che i rivoltosi sarebbero andati lì... il che sembrava assurdo ma, mentre la città progrediva, la Valley, che era ancorata alla mentalità e al conformismo degli anni Cinquanta, si ritrovò nel mezzo di una grande trasformazione e si sentì messa in discussione da quello che stava succedendo negli anni Sessanta. Quando arrivai alla UCLA, la controcultura, e in particolare quella controcultura che reagiva contro la Guerra del Vietnam, era in fermento: era vera controcultura. La UCLA ne era il centro, più di ogni altro campus a eccezione di Berkeley e forse di Santa Barbara, ma la UCLA... ero lì quando ci fu la sparatoria alla Kent State University. L'università era sul punto di esplodere, tutte le lezioni cancellate, i prati fuori dalla Royce Hall... l'intero campus era il teatro della protesta. E quello è stato anche il momento in cui il sogno hippie ha cominciato a svanire.

ADV: Qual è stato per te il momento che ne ha segnato il crollo? Gli omicidi della famiglia Manson?

SE: Penso che sia successo prima, quando spararono a Bobby Kennedy. Già ad aprile l'omicidio di Martin Luther King era stato sconvolgente, ma quello di Bobby Kennedy, due mesi dopo, lo fu ancora

di più, visto che era candidato alla presidenza. Come ben sai, è stato ucciso all'Ambassador Hotel, che da allora non è più stato lo stesso. Era il 1968. Il 1968 probabilmente fu l'anno più violento dopo la Seconda guerra mondiale. Bobby Kennedy, Martin Luther King, l'invasione russa della Cecoslovacchia...

ADV: Le proteste del Maggio francese...

SE: Sì, Parigi e tutto il resto. Nel frattempo, il mondo stava per atterrare sulla luna e noi a Woodstock. C'erano due estremi: quello utopico e quello omicida, incarnato dalla famiglia Manson.

ADV: Ti ricordi del periodo in cui sono avvenuti gli omicidi di Sharon Tate e dei coniugi La Bianca?

SE: Certo. Tuttavia, non sapevamo nulla di preciso. Per un po' non si è saputo di Charles Manson. La gente che abitava a Laurel Canyon, a Benedict Canyon, a Bel Air... Di notte erano abituati a lasciare le porte aperte. Tutto è cambiato da un giorno all'altro. Probabilmente, questo ha contribuito alla fine dell'utopia ma, di nuovo, mi pare che sia stato un anno e mezzo di oscurità. L'Offensiva del Têt all'inizio del 1968, l'assassinio di Martin Luther King e di Robert Kennedy, il Maggio francese fino agli omicidi della famiglia Manson e alla sparatoria alla Kent State: nel giro di due anni è crollato tutto. Concordo sul fatto che il caso Manson sia probabilmente una buona metafora, è stata la ciliegina sulla torta. Forse, proprio perché Charles Manson era una specie di hippie. È stato allora che l'immagine dell'hippie tutto pace, amore e fiori è esplosa, perché lui non era affatto così. In quel momento tutti temevano che se si era anarchici e ci si faceva di LSD, quell'oscurità prima o poi sarebbe saltata fuori e avrebbe preso il sopravvento.

ADV: Quindi pensi che ci siano stati degli elementi sovversivi che sono sfociati nell'edonismo e che hanno posto fine al sogno hippie?

SE: Sì, mi sembra un buon modo per descrivere la situazione. L'incubo consuma il sogno, andando a finire nei programmi politici di coloro che non hanno mai amato il sogno hippie; alcuni uomini politici se ne sono serviti, basti pensare a quando Nixon parlò del caso

Manson. Ricordo che fu criticato duramente, perché un presidente degli Stati Uniti non dovrebbe fare commenti su un processo per omicidio ancora in corso. E invece Nixon sapeva benissimo di potere usare questo episodio per infangare l'intera controcultura, incluse le proteste contro la guerra. Per cui divenne un atto politico, ma a quell'epoca tutto lo era.

ADV: Tutte e tre le parti del tuo romanzo *Rubicon Beach* convergono nel 1968,² quando morì Bobby Kennedy. In *Zeroville*,³ Vikar arriva a Los Angeles il giorno della strage di Cielo Drive ed è uno dei sospettati degli omicidi. E anche in *The Sea Came in at Midnight*,⁴ la Parigi del 1968 diventa una metafora di questo crocevia in un calendario apocalittico. Pensi che la rilettura degli anni Sessanta nella tua narrativa sia il tentativo di fare i conti con un fallimento oppure sia il modo per rafforzare una speranza che, in un certo senso, si è persa?

SE: Wow, proprio una bella domanda! Entrambe le cose, direi, perché nonostante quell'oscurità, si trattava di un periodo eccitante. Insomma, tutti si sentivano vivi e la musica era fantastica, la controcultura si considerava fortissima fino a quando non è crollata. Quindi, anche se è stato un incubo, c'era comunque qualcosa di affascinante. Il lato positivo del caos è la libertà. La gente si crogiolava nel caos fino a quando... qualcosa in quel caos è diventato frenetico. Quindi sì, era una lama a doppio taglio e penso che entrambe le cose che hai detto siano vere: è ciò che lo rende così interessante. In un certo senso, è stato uno dei periodi migliori e peggiori della storia.

ADV: In *Inherent Vice* (*Vizio di forma*) di Thomas Pynchon, questo caos di cui parli viene tradotto con la nebbia che avvolge la Los Angeles degli anni Sessanta. In un passo del romanzo, il narratore descrive quegli anni come una "little parenthesis of light".⁵ Sei d'accordo con questa definizione?

2 Steve Erickson, *Rubicon Beach*, Poseidon Press, New York 1986.

3 Steve Erickson, *Zeroville*, Europa Editions, New York 2007; *Zeroville*, trad. it. di Simona Vinci e Andrea Bruni, Bompiani, Milano 2008.

4 Steve Erickson, *The Sea Came in at Midnight*, William Morrow, New York 1999; *Il sole arriva a mezzanotte*, trad. it. di A. Colitto, Bompiani, Milano 2010.

5 Thomas Pynchon, *Inherent Vice*, Penguin Press, New York 2009 (*Vizio di forma*, trad. it. di Massimo Bocchiola, Einaudi, Torino 2011).

SE: Sì, penso che sia una buona definizione. Certo, come ogni definizione, è riduttiva.

ADV: A proposito di definizioni. Secondo i critici, le tue opere sono sempre state difficili da inquadrare. Nel 1995, Larry McCaffery ti ha incluso nell'antologia degli scrittori avant-pop *After Yesterday's Crash*;⁶ altri ti hanno associato a una narrativa tardo postmoderna.

SE: A dire il vero non ho mai capito che cosa sia il Postmoderno. La maggior parte delle opere postmoderne sono consapevoli del proprio carattere artificiale, che ne diventa il fulcro. E questo non è mai stato il mio obiettivo: volevo che le mie opere fossero coinvolgenti e non che richiamassero l'attenzione su di sé, come fanno molte delle opere postmoderne.

ADV: Ok, ho capito che cosa vuoi dire. Credo che una delle qualità della tua narrativa sia proprio il fatto che evita qualsiasi etichetta o schema rigido. Eppure, mi pare che la cultura pop nei tuoi romanzi sia fortemente radicata nella struttura, nei testi, nei sottotesti e nella narrazione in generale; non è semplicemente qualcosa a cui riferirsi ma qualcosa da cui cominciare, in grado di produrre nuovi significati e anche nuove strutture. Siamo tutti "cineautistici" come Vikar? È come se tu suggerissi che anche la cultura pop è radicata nella nostra sensibilità di esseri umani moderni, come Dio o la religione.

SE: Forse. Secondo te questo vale anche per la tua generazione?

ADV: Direi che la mia generazione è molto più orientata verso l'ateismo o l'agnosticismo; è ossessionata dalla cultura pop, dalla retro-mania e dalle serie televisive, in un modo che riflette anche la transizione "post-cinematica" dell'era digitale. Io sono nato nel 1995 e tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila la televisione ha forse avuto un ruolo dominante ma diverso rispetto a quello che aveva avuto negli anni Sessanta. Alle scuole superiori era difficile vedere degli studenti leggere un romanzo o una raccolta di poesie o qualcosa del genere.

6 Larry McCaffery, *After Yesterday's Crash: The Avant-Pop Anthology*, Penguin Books, New York 1995; trad. it. *Schegge d'America. Nuove avanguardie letterarie*, Fanucci, Roma 1998.

SE: Che coincidenza! Mi occupo di un seminario di scrittura, specialmente a livello *undergraduate*. Quando ci mettiamo a discutere le fasi di scrittura di un'opera, gli studenti non fanno mai riferimento ad altri libri o a testi letterari ma sempre alla TV. Secondo me la televisione è diventata il medium, almeno per la generazione di oggi. Molte novità sono arrivate in TV contemporaneamente a *I Soprano*. *I Soprano* ha cambiato tutto e il suo impatto è stato clamoroso. Ai miei tempi, la TV non aveva lo stesso effetto che avevano il cinema, la musica o la letteratura.

ADV: Per Vikar la televisione è un modo per guardare o riguardare vecchi film che non ha potuto vedere quando erano usciti...

SE: Sì. Penso che questo sia il modo in cui oggi le persone guardano i film: non vanno al cinema e non si siedono in mezzo alla gente, ma restano a casa da soli. Il lato positivo è che se adesso voglio guardare un vecchio film è probabile che lo trovi in TV, su Netflix o su Amazon. Ai miei tempi bisognava aspettare e sperare che arrivasse in un cinema d'essai.

ADV: Sei mai andato a vedere un film restaurato o una pellicola da 35 mm?

SE: Sono stato all'Egyptian Theatre di Los Angeles per vedere una versione russa di *Guerra e pace* della metà degli anni Sessanta. E comunque la maggior parte di queste sale sta chiudendo.

ADV: Credi che sia un buon modo per tenere aperti i cinema?

SE: Sarebbe bello riuscire a tenerli aperti. Possiamo lamentarci quanto vogliamo del fatto che i film stanno cambiando, così come sta cambiando il modo di guardarli, e credo che il fatto che questi stiano cambiando cambierà i film. Possiamo dispiacercene, ma che senso avrebbe? Insomma, è così che andrà a finire. I film non diventeranno un altro medium solo perché la gente rimarrà a casa a guardarli. È come se qualcuno si lamentasse della macchina da stampa di Gutenberg perché non potrà più ascoltare il cantastorie che racconta

una storia. Beh... la narrazione è cambiata e più cambia, più si sposta dalla collettività al singolo individuo.

ADV: Sì, penso che sia anche quello di cui parla *Zeroville*. Ma per quanto il restauro cinematografico e questa nostalgia che stiamo vivendo ora siano meravigliosi, visto che contribuiscono a tenere aperti i cinema d'essai, non credo che salveranno il cinema.

SE: Sono assolutamente d'accordo. Non salveranno il cinema ma soprattutto non salveranno il cinema come lo abbiamo conosciuto. Il cinema diventerà qualcosa d'altro. Per esempio, in America i film sono sempre più incentrati sullo spettacolo e tutto il meglio della narrazione si trova in TV. Questa è la realtà dei fatti, il cinema diventerà qualcosa di diverso. E sì, in parte è ciò di cui parla *Zeroville*. Inoltre, tratta di film che sono sempre più dominati da due tipi di persone: quelli che fanno cinema sulla produzione cinematografica e quelli che di cinema non sanno niente. In *Zeroville*, Vikar incontrerà uno scassinatore o un rivoluzionario spagnolo che ama i film e che ne capisce più di quanto non se ne intendano a Hollywood.

ADV: Inoltre, *Zeroville* è scritto come se fosse una sceneggiatura e, in un certo senso, la prosa a volte suggerisce sia le inquadrature sia i movimenti di macchina. Questo è probabilmente uno dei motivi per cui mi sembra che l'adattamento di James Franco sia abbastanza deludente: forse mi ero già creato un mio film adatto al tuo modo di scrivere. La caratterizzazione di Vikar è influenzata dalla vita di Paul Schrader, con la sua educazione calvinista e con il suo peculiare approccio al cinema. Paul Schrader è stato uno dei grandi registi della Nuova Hollywood: questo riferimento è forse anche un omaggio agli anni Sessanta e Settanta in termini di creatività e di libertà artistica?

SE: Sì, penso che quello che dici sia proprio vero. Forse mi sto ripetendo, ma avevo la chiara intenzione di scrivere *Zeroville* proprio in quel modo. Quando iniziai quel romanzo, lo stile era molto letterario; tuttavia, mi sono reso conto che volevo l'energia di un film. È molto più lineare di tutti gli altri miei romanzi; racconta la storia in termini di azione e di dialogo, non si preoccupa granché di spiegare il personaggio. Naturalmente, nel caso di Vikar, c'è una costruzione

del personaggio che fa pensare a Paul Schrader, ma spesso è il romanzo a dettare il proprio stile: sono io che ho imposto lo stile del romanzo, sono io che ho preso la decisione di come volevo raccontare quella storia.

ADV: Hai anche scritto tre volumi di saggistica, *Leap Year*, *American Nomad* e *American Stutter*, che è stato pubblicato lo scorso anno.⁷ Trattano tutti di politica e anche della storia degli Stati Uniti. Molti romanzi e testi di saggistica degli ultimi anni, come pure molti film, hanno cercato di rivisitare gli anni Sessanta, in parte per via del cinquantesimo anniversario del 1968 e del 1969 (basti pensare a *Once Upon a Time in Hollywood* di Tarantino e a tutti quei film e a quelle serie TV su Charles Manson). Tuttavia, dopo l'omicidio di George Floyd, dopo le manifestazioni del movimento Black Lives Matter e anche dopo l'assalto a Capitol Hill, molti giornalisti e studiosi hanno proposto una sorta di ritorno degli anni Sessanta in termini di estetica e di atmosfera politica, rifacendosi alla rivolta di Watts del 1965 e alla polarizzazione della politica. Che pensi di tutto questo?

SE: Bisogna vedere fino a che punto è vero. Penso che gli ultimi sette anni siano stati i più pericolosi che questo paese abbia mai vissuto. Anche più pericolosi degli anni Sessanta, in cui sembrava che la società americana stesse crollando; negli ultimi sette anni si è diffusa la sensazione che a crollare fosse l'idea stessa di America.

ADV: Vuoi dire l'idea della Costituzione americana?

SE: Direi proprio di sì. Ma quello che si è scoperto negli ultimi sette anni è che il 35/40 per cento della popolazione ha un'idea di America completamente diversa dal punto di vista della razza, della sessualità e del patriarcato; ora abbiamo un'oligarchia americana che non si è mai vista negli ultimi cent'anni, da prima della Depressione. Negli anni Sessanta l'idea di America non era contestata così profondamente come lo è ora. Le pratiche politiche americane erano messe in discussione, così come per certi aspetti la storia stessa. Ma c'erano alcune nozioni di base che ci accomunavano; la gente le

7 Steve Erickson, *Leap Year*, Poseidon Press, New York 1989; Id. *American Nomad*, Henry Holt & Co, New York 1997; Id. *American Stutter*, Zerogram Press, Los Angeles 2022.

poteva definire in modi diversi, poteva anche avere idee differenti sulla loro possibilità di realizzazione... vita, libertà, sicurezza, opportunità, giustizia e ricerca della felicità. Non so se ora abbiamo ancora tutte queste cose in comune. Per esempio, qualche anno fa stavo guardando un notiziario che faceva vedere un'assemblea cittadina di una località del Midwest, in cui una donna si è alzata in piedi e ha detto: "Se proprio dobbiamo avere un dittatore, spero che sia Donald Trump". Negli anni Sessanta non l'avrebbero mai detto, nessuno si sarebbe alzato per dire: "Se proprio dobbiamo avere un dittatore, spero che sia Richard Nixon". Non mi pare proprio che nessuno l'abbia mai detto. Qualcosa è radicalmente cambiato negli ultimi quarant'anni, in particolare all'inizio degli anni Ottanta, quando il capitalismo americano è impazzito.

ADV: Oppure ha preso nuove forme che mascherano meglio lo sfruttamento.

SE: La società si mostra in molti modi più aperta di quanto non sia mai stata, come nel caso del matrimonio tra coppie gay. Ma la reazione è più fascistoide che mai. Gli estremi sono ancora più estremi. Negli anni Sessanta il pubblico americano ha cambiato opinione sul Vietnam: nel 1965 aveva sostenuto la guerra ma, a partire dal 1968, nessuno pensava ancora che fosse una buona idea. La gente aveva un parere diverso su quello che avremmo dovuto fare e su come farlo, ma soprattutto sul fatto che saremmo riusciti a uscirne. C'era una fluidità nell'atteggiamento americano o nella volontà di cambiare opinione sulle cose, sulla sessualità, sugli afroamericani. Non so se esista ancora quel tipo di dinamica.

ADV: Dopo l'assassinio di George Floyd si è svolta a Los Angeles una delle manifestazioni più importanti del Black Lives Matter.

SE: Sì, ho partecipato anche io a quella marcia. Penso che il Black Lives Matter non sia solo una cosa buona, ma anche ovvia. Tuttavia, la sinistra trova sempre il modo di auto-sabotarsi. Così, la prima volta che ho sentito qualcuno dire "Tagliate i fondi alla polizia", uno degli slogan di protesta del Black Lives Matter, sapevo che l'idea di tagliare i fondi alla polizia sarebbe stata un'illusione. La maggior

parte delle persone non l'accetta, anche se sarebbe una buona idea. Era il tipo di cosa a cui i bianchi potevano facilmente aggrapparsi: "Hai visto, non vogliono neanche la polizia". È proprio un tipico slogan da anni Sessanta, ecco perché probabilmente non è stata una buona idea.

ADV: Quindi pensi che il riappropriarsi dell'estetica della protesta degli anni Sessanta sia una cosa sbagliata?

SE: Ci sono un sacco di cose degli anni Sessanta che hanno acquisito un'accezione negativa per molte persone che sono convinte che quel periodo fosse un'epoca folle. Quando, negli anni Sessanta, qualcuno bruciò una bandiera americana, provocò effetti negativi che sono durati cinquant'anni. Va bene riversare la rabbia contro le politiche governative, ma arrivare a bruciare la bandiera americana... il primo emendamento protegge il diritto di farlo, ma in termini di efficacia politica è un'azione molto controproducente ed è una chiara metafora del fatto che quel diritto potrebbe mettere in discussione tutte le cose buone che hanno prodotto gli anni Sessanta. L'atto di bruciare la bandiera americana, e gli omicidi voluti da Charles Manson, segnarono la fine del sogno hippie. Un singolo momento di stupidità è diventato il principale oggetto di dibattito della successiva metà del secolo. Su Fox News si può ancora sentire parlare di qualcuno che ha bruciato la bandiera, anche se non conosco nessuno che l'abbia fatto negli ultimi cinquant'anni.

ADV: Tutta la tua narrativa ha molto a che fare con Los Angeles o con una "post-Los Angeles", soprattutto in relazione al tempo e allo spazio. Vikar fa riferimento a Hollywood come a una città "eretica", per via della sua tendenza all'oblio. Hollywood è una città che si è dimenticata dei suoi figli e li ha sacrificati. Per descrivere Los Angeles come una città in cui passato e futuro sono stati azzerati hai in mente *Blade Runner*? Pensi che Los Angeles sia una città senza memoria?

SE: Sì, la tua è un'ottima lettura! E penso che sia proprio questo che rende Los Angeles affascinante agli occhi di un sacco di gente. Puoi venire qui e ricominciare la vita da zero. E quando hai una città

piena di gente così, venuta a Los Angeles proprio per questo motivo, perché è una tabula rasa, questo cambia anche la città. È un movimento circolare.

ADV: Il noir era importante per Los Angeles, perciò Hollywood ha trovato il modo di rappresentare la città attraverso l'estetica noir. Come scrittore nativo di Los Angeles, pensi che la tua scrittura sia stata influenzata dal noir di Los Angeles o, più in generale, dal noir letterario?

SE: Moltissimo. Il noir ha influito sul mio modo di vedere e di descrivere Los Angeles. Quest'influenza si vede in *Rubicon Beach*, in *Amnesiascope*, in *The Sea Came in at Midnight* e sicuramente in *Zeroville*.⁸

ADV: Parlando del noir di Los Angeles e degli anni Sessanta, non so se hai visto l'adattamento cinematografico di Paul Thomas Anderson di *Vizio di forma* di Thomas Pynchon. Il look del protagonista si ispira al Neil Young dei primi anni Settanta e la colonna sonora include anche due sue canzoni, "Harvest" e "Journey Through the Past". Il tuo articolo su Neil Young è uno dei miei preferiti.⁹ Pensi che lui sia stato in grado di catturare l'utopia della fine degli anni Sessanta e dell'inizio degli anni Settanta? Inoltre, quando penso alle visioni apocalittiche di Los Angeles penso sempre alla canzone "After the Gold Rush" e a "L.A." di Neil Young. Secondo te ha contribuito in qualche modo a creare quest'immagine distopica/utopica associata alla città?

SE: Penso di sì. Come sai, Neil Young ha fatto parte dei Buffalo Springfield, una band piuttosto importante della metà degli anni Sessanta. Ha scritto "Harvest" e "After the Gold Rush" a Los Angeles, nel Topanga Canyon. Fa sicuramente parte dell'aristocrazia musicale di Los Angeles, è un artista estremamente idiosincratico... a volte è difficile capire che cosa rappresentasse oltre a sé stesso. Ma le canzoni che hai citato... quelle sì.

8 Steve Erickson, *Amnesiascope*, Henry Holt and Company, New York 1996.

9 Steve Erickson, "Neil Young On a Good Day", *New York Times*, 30/07/2000.

ADV: Uno dei primi versi di “After the Gold Rush” dice “There was a band playing in my head and I felt like getting high” (“C’era una band che mi suonava in testa e avevo voglia di sballarmi”); anche *Zeroville* parla di musica, così come *These Dreams of You* e, ovviamente, *Shadowbahn* ... sembra che ti interessi molto il modo in cui la musica si infiltra nella nostra coscienza, il che è qualcosa di veramente *inconscio*, come lo è l’effetto degli stupefacenti.¹⁰ Pensi che la musica sia stata la vera arte del ventesimo secolo insieme al cinema?

SE: Il romanzo domina fino alla Seconda guerra mondiale. Penso che la vera arte del ventesimo secolo sia il cinema. Ma c’è stato un momento, negli anni Sessanta, in cui la musica era più importante di qualsiasi altra cosa. E dal 1965 al 1967, Los Angeles è stata il centro della musica americana. Non vorrei sembrare irrispettoso, ma per me negli anni Sessanta Bob Dylan ha significato molto più di John Updike o di John Cheever o di scrittori simili. Non ho nulla contro di loro. Sto solo dicendo che per me, in quanto scrittore, la musica aveva un grande significato. Non ho mai aspirato a diventare un musicista, ma semmai a diventare uno scrittore. Il pomeriggio che ho ascoltato per la prima volta *Highway 61* e *Blonde on Blonde* di Dylan uno dietro l’altro, mi ha cambiato più di ogni altra cosa. Ecco perché non capisco le critiche... non ho proprio nulla da obiettare al fatto che Bob Dylan abbia vinto il Nobel, perché come scrittore mi ha cambiato.

ADV: Se dovessi scegliere una canzone, quale rappresenterebbe la fine dell’utopia degli anni Sessanta?

SE: Direi che sarebbe “Gimme Shelter” dei Rolling Stones.

ADV: E in quanto alle band di Los Angeles?

SE: Negli anni Sessanta c’erano quattro band che definivano la musica di Los Angeles: i Beach Boys, i Byrds, i Doors e i Mamas and Papas. C’erano i Buffalo Springfield e molte altre band che parlavano di “peace and love”, la musica di Los Angeles era molto *utopistica*... fino a quando non arrivarono i Doors; loro non parlavano di

10 Steve Erickson, *These Dreams of You*, Europa Editions, New York 2012; Id., *Shadowbahn*, Blue Rider Press, San Francisco 2017; *Shadowbahn*, trad. it. di Michele Piumini, Il Saggiatore, Milano 2018.

“peace and love”, ma di sesso e morte; quello era il lato notturno di Los Angeles che nessuno aveva mai fatto emergere.

ADV: Mi sembra che nei tuoi scritti tu abbia cercato di rivisitare la storia americana e quella di Los Angeles attraverso elementi apocalittici e catastrofici, non solo come una metafora ma anche come un continuum nel discorso della cultura americana. Partiamo dall’inizio. In *Days Between Stations*, pubblicato nel 1985, hai deciso di seppellire Los Angeles in una tempesta di sabbia durante un cataclisma, come se Los Angeles venisse improvvisamente cancellata, e penso che gran parte del libro parli di come la protagonista Lauren cerchi di capire come affrontare questo problema della “cancellazione”, esemplificato dalla difficoltà a capire i propri ricordi.¹¹ Ovviamente questo è uno dei tuoi libri che oggi ha più risonanza, dato che il cambiamento climatico e i disastri sono al centro del dibattito. Pensavi a questo problema quando hai scritto il tuo primo romanzo?

SE: È una cosa che è saltata fuori così. Ho cominciato il romanzo e sono arrivato a un punto in cui mi sono bloccato e sono rimasto bloccato per sei mesi. Poi ho scritto la scena della tempesta di sabbia... anche se non ne ero completamente sicuro, capivo, a livello intuitivo, che stavo entrando nel territorio del non categorizzabile. Stavo diventando difficile da etichettare. Ci sono voluti due anni e mezzo per pubblicare il romanzo; è stato respinto da dodici editori e questa è diventata la storia della mia carriera.

ADV: In *Ecology of Fear*, Mike Davis parla della tua fiction, specialmente in relazione al tuo secondo romanzo, *Rubicon Beach*, facendo risalire la narrazione al concetto di “perturbante” (*uncanny*) che lui identifica come “This unsettling conjugation of eerie geography with unspeakable acts, the marvelous with the monstrous”. Ma *Rubicon Beach* è anche una delle tue storie più noir e più *anti-detective*. Forse questo “perturbante” ha anche a che fare con alcune versioni surreali e incandescenti del noir di Los Angeles? Non come *Kiss Me Deadly*, ma semmai come il noir di David Lynch? Qui mi viene da dire che ho sempre associato la tua letteratura al cinema di Lynch.

11 Steve Erickson, *Days Between Stations*, Simon & Schuster, New York 1985; *Momenti perduti*, trad. it. di M. Machina Grifeo, Bompiani, Milano 2013.

SE: Ricordo che quando uscì il mio primo romanzo qualcuno mi chiese chi avrebbe potuto farne un film: mi è venuto subito in mente David Lynch. Ci sono alcuni aspetti della mia scrittura che non capisco, anche dopo tanti anni. All'inizio non pensavo agli eventi che succedevano nei miei libri in termini di apocalisse o di catastrofe, ma come se si trattasse di trasformazioni e spesso di trasformazioni distruttive. E credo che questo possa derivare dal fatto che sono cresciuto a L.A. Le cose sono cambiate molto velocemente: ero troppo giovane per capire quanto fosse strano, finché non sono andato in Europa dove alcuni luoghi non cambiano da centinaia di anni. Come molti altri mi sono dovuto allontanare da L.A. per capire quanto sia insolita. Non avevo nessun termine di paragone. La difficoltà a capire quanto sia strana la città di L.A. e poi il fatto di riuscire finalmente a capirlo, entrambe le cose... Ma non avevo pianificato di diventare uno scrittore apocalittico, quella è un'etichetta che mi è stata affibbiata. Non che non sia d'accordo, ma non pensavo a me in questi termini. Non pensavo sempre alla fine del mondo ma piuttosto al mondo che si trasformava, e che si trasformava in qualcosa di molto diverso.

ADV: La differenza principale tra le due cose è il grado di possibilità...

SE: Proprio così. Ci sono sempre delle possibilità nelle trasformazioni, anche in quelle distruttive. Prima parlavamo degli anni Sessanta che, nonostante tutta quell'oscurità, erano comunque anni molto stimolanti... perché il senso stesso di possibilità era più vitale rispetto agli anni Settanta/Ottanta, quando la trasformazione non sembrava avere alcuna chance.

ADV: Sei nato e cresciuto a Los Angeles, tra la Valley e Hollywood. Scommetto che hai sentito molti terremoti quando abitavi in quella zona. Recentemente ho letto un libro di David Ulin intitolato *The Myth of Solid Ground* sulle previsioni e sulle predizioni relative alla California, che parla del tentativo di venire a patti con l'instabilità e con la possibilità di un'esplosione nella vita di tutti i giorni.¹² Credi

12 David Ulin, *The Myth of Solid Ground: Earthquakes, Prediction, and the Fault Line between Reason and Faith*, Viking Books, New York 2004.

che questo aspetto naturale della California e l'innata immaginazione del disastro abbiano influenzato anche la tua immaginazione letteraria?

SE: Penso che ormai ne sia parte integrante. È qualcosa che mi è venuta naturale... per uno come Ulin, che viene da New York, i terremoti sono fenomeni tipici di L.A. E i terremoti sono una buona metafora per molti aspetti della città. Fanno parte di quella trasformazione che per me è naturale, ma che forse non lo è per qualcuno che viene da fuori.

ADV: In *Arc D'X*,¹³ il modo in cui rappresenti Thomas Jefferson e Sally Hemings sembra fare riferimento a una visione della storia americana, e più in generale della storia, come a una serie di catastrofi (e questo avviene anche per certi aspetti in *The Sea Came in at Midnight*), ma anche come a una serie di contraddizioni. Mi piace l'idea di leggere *Arc D'X* come tentativo di mostrare il processo di un'utopia che contiene la contraddizione di qualcosa che potrebbe essere ma non è, oppure di qualcosa che avrebbe potuto essere e che, al contempo, può solo essere proiettato nel futuro. È come se tu suggerissi che sia la libertà sia la schiavitù siano esempi di catastrofe, specialmente quando si deve proiettare questa libertà nel futuro.

SE: Sì, l'utopia e le catastrofi hanno a che fare con la possibilità e con il presentarsi di nuove possibilità. Sono le due facce delle possibilità. La Costituzione ha a che fare sia con l'utopico sia con il catastrofico, in quanto fa una promessa che fin dall'inizio non rispetta, perché accetta l'istituzione della schiavitù. Non c'è modo di conciliare la schiavitù con la promessa che la Costituzione stava cercando di fare.

ADV: In *Amnesioscope*, Los Angeles è una città fantasma post-apocalittica dove molte cose sono distrutte e, come suggerisci con il titolo, questo scenario serve anche da sfondo per rappresentare il problema della memoria. Mi viene in mente il protagonista, un critico cinematografico la cui fantasia personale su Los Angeles è in parte finzionale e in parte reale. *Amnesioscope* ci mostra anche la *Morte di*

13 Steve Erickson, *Arc D'X*, Poseidon Press, New York 1993; trad. it. di T. Pincio, Fanucci, Roma 1999.

Marat, un film inesistente tra altri film reali in quello che tu chiami “cinema dell’isteria”. Questo accade anche in *Zeroville* dove finzione, sogni e realtà si mescolano fino a che non riesci più a distinguerli. Secondo te questa caratteristica è al centro dell’immaginazione di Los Angeles?

SE: Sì, nel senso che non penso che quella storia possa svolgersi altrove, per esempio a New York o in una città europea. Può essere ambientata soltanto a Los Angeles. E tutto quello di cui abbiamo parlato, quella che io chiamo la città della tabula rasa, quella che tu hai chiamato la cancellazione della memoria. Direi che tutte le tue domande e le mie risposte vadano nella stessa direzione. E forse l’immaginazione di L.A., qualsiasi cosa essa sia, diventa intercambiabile con la mia.

ADV: Molto interessante. Forse è per questo motivo che il tuo ritorno a un testo di non-fiction con *American Stutter* mi ha incuriosito, quasi come se gli eventi degli ultimi anni, il covid e il “trumpismo”, richiedessero una sorta di ritirata dall’immaginazione tipica della tua scrittura...

SE: Proprio così. Ho cominciato *Shadowbahn* nel 2014 e ho finito la prima stesura nel mese in cui Donald Trump ha annunciato la sua candidatura alla presidenza. Il romanzo è uscito nei primi mesi della presidenza Trump: avevo già praticamente scritto un romanzo su di lui quando è diventato presidente. La realtà stava anticipando la mia immaginazione. Ho passato un periodo, e credo di trovarmici ancora, in cui la narrativa non mi parla più come in passato. Mi sembra che sia una distrazione da cose più importanti che stanno realmente accadendo. Ho la sensazione che quella crisi non sia mai passata. La crisi c’è ancora. E non posso proprio parlarne con la narrativa, non ce la faccio proprio.

ADV: Pensi che sia una cosa meno seria o...

SE: Sì, sì. Non riesco a immaginare che la mia narrativa sia così importante da riuscire a parlare del presente. E il presente è enorme, troppo cupo, troppo spaventoso. Ho ripreso a scrivere un mese e

mezzo fa. Sto scrivendo qualcosa che comunque non mi aspetto che nessun editore di New York abbia voglia di pubblicare. È una sorta di ibrido tra diario e riflessione, con uno sfondo di storia fantascientifica, ma non è fiction vera e propria perché non posso tornare a farla in questo momento. Forse ci riuscirò tra cinque o dieci anni, se ci sarò ancora. Ma adesso decisamente no, in questo momento mi sembra irrilevante. Con il pianeta che si sta surriscaldando, con la democrazia allo sbando, il capitalismo ormai impazzito, eccetera... mi sembra che adesso ci siano troppe cose in ballo.

Antonio Di Vilio è assegnista di ricerca presso l'Università di Napoli "L'Orientale" e insegna letteratura anglo-americana all'Università di Napoli "Federico II". Ha scritto e si è occupato di noir statunitense, letteratura californiana, detective fiction, pop-culture, postmoderno letterario e cinematografico, anarchismo e post-marxismo. Nel 2023 è stato Visiting Scholar presso la University of California a Los Angeles.

La traduzione di questa intervista è stata svolta da Claudia Aricò, Viviana Ballabio, Michela Coccione, Giorgia Cola, Giada Colombo, Matteo Cortinovic, Chiara Ferla, Greta Fortunato, Fabiola Giavarini, Angelica Guerrini, Alessia Misani e Serena Todeschini, nell'ambito del "Laboratorio di traduzione" della Laurea Magistrale in Intercultural Studies in Languages and Literatures (ISLLI) dell'Università degli Studi di Bergamo, coordinato da Stefano Rosso nella primavera del 2024. Si ringrazia Roberto Cagliero per i preziosi consigli.