

*Belli e perdenti. Antieroi e post-eroi nella narrativa
contemporanea di lingua inglese*
di Silvia Albertazzi

Giulio Iacoli
Università di Parma

Abstract

Recensiamo Silvia Albertazzi, *Belli e perdenti. Antieroi e post-eroi nella narrativa contemporanea di lingua inglese*. Roma: Armando, 2012

Parole chiave

letterature dei paesi di lingua inglese, personaggio, società, adattamento, memoria

Contatti

giulio.iacoli@unipr.it

Con un movimento, una strategia comune a diversi studi di impianto storico-culturale (mi limito a citare *In 1926* di Hans Ulrich Gumbrecht, del 1998), il volume di Silvia Albertazzi prende le mosse da una data, eleggendo il 1959 ad anno-cardine del suo discorso. È l'anno in cui conquistano uno sguardo e una voce distintivi e struggenti, per il grande pubblico, l'Antoine Doinel dei *Quattrocento colpi* di Truffaut, e Smith, il narratore-protagonista della *Solitudine del maratoneta* di Sillitoe. Sul loro finale rassegnato, di comune resa, oltre che sulla suggestione potente di un romanzo o, meglio, «una sorta di incongrua fiaba pornografica» (39) quale *Beautiful Losers* di Leonard Cohen, Albertazzi imbastisce la *suite* critica che si snoderà nei capitoli successivi: nelle sue diverse modulazioni, il 'bello e perdente' appare una fruttuosa determinazione del personaggio secondo e tardonovecentesco. Nipote degli alienati Bartleby, Wakefield, Watt, nonché del rinunciatario Prufrock, preso dentro, ancorché renitente, ai gangli coercitivi della modernizzazione, a dinamiche generalizzate di arricchimento compulsivo, all'integrazione coatta nei ranghi della società perbene, il perdente appare figura di negazione e resistenza, dotata, nella tesi dell'autrice, di una certa palpabile bellezza. La sua vicenda esemplare funge allora da cartina di tornasole per tracciare le modificazioni delle figure antieroiiche lungo l'ultimo cinquantennio; è una delle possibili letture del libro, questa: intenderlo come una teoria socioletteraria del personaggio. Non dovrà altresì sfuggire un percorso in apparenza minore, il riconoscimento di piccole monografie all'interno del testo, le quali paiono assecondare un procedimento a scatole cinesi: sarà il caso di un discorso sull'adattamento, che include l'analisi comparativa di *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, tra il romanzo di Ken Kesey e il sospetto di addomesticamento attuato nel film di Milos Forman, come quella dell'ipotesto di Sillitoe, sopra menzionato, e della versione cinematografica di Tony Richardson, dove la torsione fondamentale riguarda il protagonista, che da disertore animato da un «ribellismo

nichilista» diviene «una sorta di antieroe romantico, la cui ribellione non è tanto contro le istituzioni borghesi quanto, più genericamente, contro il mondo adulto e la sua mancanza di sensibilità» (24-25). Un altro nucleo intuibile nella sua configurazione relativamente autonoma, di ‘monografia nella monografia’, è senz’altro quello racchiuso nell’ultimo capitolo, «Lo scrittore come perdente», dove le narrazioni dell’Undici settembre, da Updike a Hamid, da DeLillo (l’uomo che cade, nel romanzo eponimo, è stato letto come figura dello scrittore, «destinato a fallire rovinosamente di fronte al compito di raccontare la crudeltà, il dolore, la morte», 154), a Rushdie e Lethem, si confrontano con la condizione di estrema vulnerabilità e le contraddizioni implicite nel dare vita alla figura altra, di norma non occidentale, di un nuovo perdente, il solitario terrorista degli anni Duemila, già oggetto della trattazione di Daniele Giglioli – *All’ordine del giorno è il terrore*, 2007 –, opportunamente convocata da Albertazzi come *auctoritas* teorica insieme a Žižek, fra gli altri, in quello che a posteriori mi appare il suo libro più *cultural*. Parlo di un impianto speculativo, di una disposizione marcata a ricercare le interazioni fra momenti-chiave della postmodernità, figurazioni o prefigurazioni di un andamento della società contenute nelle rappresentazioni letterarie (o cinematografiche) ed elementi notevoli della cultura materiale, che traspare da più punti del testo, creando una fitta e coerente rete interpretativa. Non che il rigore interpretativo sfuggisse a lavori quali i precedenti, *In questo mondo, ovvero, quando i luoghi raccontano le storie* (2006), o *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea* (2010), anzi. Qui, tuttavia, per riprendere alcuni spunti dei primi capitoli, l’insistita focalizzazione sugli snodi culturali, sulle cerniere tra un’epoca e l’altra viene a rivestire un decisivo valore strutturante. È il caso della transizione opaca di cui è spettatrice la seconda parte degli anni settanta, nel cinema americano, dove «il perdente “folle” appa[re] sempre meno “bello” e sempre più smarrito in una società sempre più propensa ad annientarlo [...] per cinico egoismo» (58). Annunciata dalla nevrosi che percorre i protagonisti di *Quel pomeriggio di un giorno da cani* o *Taxi Driver*, tale transizione viene incarnata appieno dal personaggio spregiudicato della provinciale Albuquerque in *Nashville*, che si impadronisce del palco nel finale convulso, guidando l’inno al riscatto *It Don’t Worry Me*, come pure dalla fatuità del cantautore Tom (il quale a sua volta è associato alle parole del pezzo da lui interpretato, *I’m Easy*). Se la narrazione corale cui Altman dà vita è leggibile come un’ampia metafora di «quel senso di confusione e fallimento» (59) che caratterizza la sua epoca, e dunque non si deve perdere di vista il senso di empatia che il regista dispiega verso i suoi personaggi – «redime i suoi perdenti, li “abbellisce” attraverso la musica *country*, esorcizzando al tempo stesso, sull’ultima scena, la paura più antica dell’uomo: la morte», *ibid.* –, figure come Albuquerque e Tom, con la loro propensione compromissoria complicano, opacizzano la bellezza del perdente, adombrando una tipologia di personaggio che si allontana dalla cinematografia di un intero decennio alle spalle: «non appartengono più al mondo dei McMurphy [protagonista del romanzo di Kesey], e men che meno a quello dei belli e perdenti coheniani: con la loro volontà di successo a tutti i costi, lasciandosi alle spalle amicizie, amori, matrimoni, anticipano l’arrivismo degli anni Ottanta e il disprezzo (o quanto meno, la compassione) degli *yuppies* per i perdenti» (*ibid.*). (E David Leavitt, nel saggio intitolato *La nuova generazione perduta*, avrebbe richiamato, a fronte delle caratteristiche dello *yuppie*, quelle alternative e minoritarie dello *yuffie* – *young urban failure*.)

Albertazzi ritorna poi, nel capitolo terzo («“Looks Like a Fucking Loser”: il fallimento come strategia esistenziale»), sul perdente patetico del nuovo decennio – una bellezza svanita, la sua, o resasi incomunicabile – per segnare un’ulteriore transizione, verso gli

anni novanta, che porta all'accettazione del fallimento, «senza vergogna e senza rassegnazione» (101), nonché a una specializzazione lessicale, che tocca una varietà di sinonimi, da *nerd* a *jerk*, da *dork* a *slacker* (per tacere di *fag*), i quali attingono ansiosamente a un «linguaggio adolescente di esclusione» (*ibid.*): qui sono i romanzi di Dyer, Hornby, Coe, Swift e O' Connor a tracciare le linee identificative del nuovo personaggio, attorno alle quali si staglia il profilo sommamente rinunciatario del *Grande Lebowski* (dove «la mediocrità del perdente» trascolora nella «follia dell'*outsider*», 124) e le figurine confuse dei *Giovani, carini e disoccupati* (*Reality Bites*). Ma ancora, lo spaziotempo precipuo indagato nel capitolo restituisce un'analisi che discrimina, modellando nuove distinzioni problematiche a proposito non solo dello *status*, ma anche delle condizioni esistenziali dei personaggi: «il perdente inglese del terzo millennio [...], piuttosto che con lo *slacker* (fannullone) americano viene sempre più a identificarsi con l'*everyman* di classica memoria, l'uomo senza qualità che, nella sua assenza di caratteristiche peculiari, finisce col rappresentare l'umanità nel suo complesso, tutti gli uomini – e le donne – accomunati da un dolente e ineluttabile destino comune, quello di essere, come ben spiegava il nipote di Scrooge all'inizio del *Canto di Natale* dickensiano, in cammino verso la tomba» (128).

Si è detto della scena polifonica di *Nashville* come poderosa metafora del caos americano; andrà rinvenuta anche altrove, in *Belli e perdenti*, la disposizione a compiere un'analisi figurale delle singole rappresentazioni. In particolare, nel capitolo secondo («I figli della mezzanotte: magia e favola del fallimento»), si elabora una lettura approfondita del «perdente postcoloniale», incentrata sul Rushdie che fornisce l'intitolazione al capitolo, e su *Oscar e Lucinda* di Peter Carey, comparato per alcuni aspetti specifici (tratti del personaggio maschile; tematizzazione della fotografia) con *Heart of Darkness*. La peculiare bellezza di tale «sconfitto dalla Storia, impotente a cambiarne il corso, destinato a finire in inglorioso anonimato, sta nella sua capacità di eternare se stesso e il proprio mondo in favola, scegliendosi una storia e invitando gli altri a entrarvi» (70); così intesa, la favola, genere migrante per eccellenza, diviene «narrazione politica» (78); contrapposta alle maglie del pensiero totalitario – e alle convenzioni della rappresentazione realistica di stampo occidentale – ci esorta a «vedere il mondo dall'altra parte» (71). Un ultimo legato di rappresentazione metaforica di una perdita, o deriva, da parte della società, nel capitolo, è affidato al professor Crick di *Waterland* di Graham Swift, il quale appena prima della chiusura definitiva del suo dipartimento di Storia si abbandona alla spiegazione della storia delle sue origini, e della regione paludosa dei Fens alla quale le proprie sorti familiari si intrecciano. Se «tutta swiftiana è la rappresentazione della sconfitta dei personaggi attraverso il paesaggio, fino a creare un'ambiguità interpretativa per cui risulta impossibile discernere se davvero sia la sconfitta a riflettersi nell'ambiente circostante o se non sia piuttosto l'ambiente stesso, con la sua grigia monotonia, a determinare il fallimento esistenziale dei personaggi» (94), lo sfondo epocale sul quale insiste il personaggio medesimo è votato alla disfatta, all'orfanità (altro tema attiguo alla sconfitta, questo, evocato nel primo capitolo), ispirando in chi legge compassione per lui, «come se nei fallimenti personali di certi anteroi si rispecchiasse la sconfitta dell'Impero» (93).

A partire da un simile, labirintico e suggestivo, archivio degli sconfitti, Silvia Albertazzi ha davvero buon gioco a condurre in porto le fila del suo discorso, unendo nell'epilogo un'ulteriore, recente attestazione di perdente, Tony Webster, protagonista di *Il senso di una fine* di McEwan, alle origini tardoottocentesche e poi moderniste (Leopold Bloom e Stephen Dedalus, perdenti che si trovano sul finire di una lunga giornata dublinese) e tardomoderne (il commesso viaggiatore Willy Loman) di tale indagine sulla

condizione del personaggio, stante quell'irrequietudine comune, l'insopprimibile «great unrest» (170) che già animava il Jude di Hardy. Come nell'approssimarsi frontale dei due protagonisti di *Un uomo da marciapiede* allo sguardo della macchina da presa, nell'inquadratura scelta per la copertina del libro, così nell'argomentazione implacabile in loro favore, da parte del critico, si esprime il riconoscimento immediato e partecipe della vistosa (e così spesso dolente) 'bellezza' dei perdenti: un tema coeso e sviscerato in un tempo all'apparenza circoscritto, le cui implicazioni investono in profondità i più ampi presupposti figurativi del personaggio e il nostro modo di vedere e percepire la sua consistenza sulla scena del quotidiano, i suoi passi intrecciati ai nostri, in maniera perturbante.