



“Such a resigned, melancholy pucker”. Gli Eighties tra ironie, ipocrisie, fragilità e crisi della “vecchia” Englishness

Alessia Polatti

Università di Bologna

alessia.polatti2@unibo.it

Jonathan Coe, in *What a Carve Up!* (1994), illustra in maniera a tratti spietata quello che è stato il consumismo amorale e senza freni degli *Eighties*, incarnandolo nei Winshaw, una famiglia avida e senza scrupoli, specchio e allo stesso tempo motore dell’Inghilterra liberista e thatcheriana. In un ambiente analogo, in cui l’apparenza è l’unico valore e qualsiasi reale introspezione è messa al bando, si muove anche il protagonista di *The Line of Beauty* di Alan Hollinghurst (2004), una struggente rappresentazione degli stereotipi, abusi e falsi perbenismi di cui è fatto oggetto Nick, giovane gay nella Londra degli anni Ottanta. Anche il romanzo di Hollinghurst, come quello di Coe, intende smascherare e denunciare il materialismo e la superficialità delle classi privilegiate, e lo fa attraverso lo sguardo di Nick, sorta di moderno scalatore sociale, più o meno consapevole della propria posizione subalterna in una società che non esita a schiacciare individui già di per sé fragili e vulnerabili. Una condizione molto simile è narrata anche da Hanif Kureishi in *The Black Album* (1995). In questo caso, la subalternità del protagonista Shahid è resa ancora più evidente dal suo essere figlio di emigrati pakistani, e pertanto bersaglio dell’utopistico conservatorismo del *gentleman* inglese e del razzismo anglo-sassone in quella che dovrebbe essere “una società fluida, non gerarchica” (Kureishi 1986), ma che è ancora malinconicamente attaccata ai retaggi del passato. In ognuno dei tre testi, tuttavia, l’apparente superiorità di una *Englishness* forte e infallibile viene messa in discussione dall’ironia e dai riferimenti culturali messi in campo dai tre autori. Il saggio intende, quindi, rileggere queste apparenti celebrazioni della *Englishness*, esaltandone la carica satirica e svelando la reale decadenza e fragilità di un sistema di valori fortemente in crisi. Elemento in comune, e vero *fil rouge*, di questa rappresentazione a tutto tondo degli *Eighties* è un sotto-strato di malinconia che fa da sfondo ad ogni gruppo sociale descritto nei tre romanzi, vero emblema di un’Inghilterra capace, come ogni essere vivente, del potere di cambiare rimanendo sé stesso (Kureishi 1986).

Alessia Polatti è docente a contratto di Letteratura Inglese presso l’Università di Bologna, nonché cultore della materia all’Università di Verona (L-LIN/10). Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Letteratura Inglese presso l’Università di Verona (2018). Ha pubblicato su riviste nazionali e internazionali, tra cui *Il Tolomeo*, *Altre Modernità*, *CES*, *The ESSE Messenger* e *Textus*. Tra i suoi interessi di ricerca si trovano la Black British Fiction, la letteratura postcoloniale di area indiana e caraibica, la letteratura inglese coloniale, la riscrittura postcoloniale del canone inglese, i Literary Cultural Studies e l’evoluzione dei concetti di Englishness/Britishness nella letteratura contemporanea.



Introduzione

Gli anni Ottanta nel Regno Unito sono stati un decennio caratterizzato da un'apparente leggerezza e ingenua superficialità, che nascondevano invece un momento di forte debolezza dei cosiddetti "valori tradizionali" britannici, solitamente riassunti nel concetto di *Englishness*, l'identità nazionale inglese. La malinconia è quindi qui intesa come incapacità di distaccarsi dai retaggi di un glorioso passato egemonico. All'interno del suo *The Rainbow Sign* (1986), sorta di saggio-diario che racconta delle difficoltà del vivere e crescere nella Londra multi-etnica degli anni Settanta e Ottanta, il celebre autore anglo-pakistano Hanif Kureishi ha sottolineato la necessità, da parte della nazione britannica, di superare il proprio passato coloniale e quella visione della *Englishness* a esso legata, in modo da esaltare "a new way of being British" (1986, 51). Ciò è evidente anche in ambito letterario, un contesto in cui l'apparente superiorità della *Englishness* forte e infallibile promulgata e personificata dalla *Iron Lady* Margaret Thatcher viene messa in discussione dall'ironia e dai riferimenti culturali introdotti dai tre autori che verranno presi in esame nel corso del saggio.

Jonathan Coe, in *What a Carve Up!* (1994), illustra in maniera compiuta e a tratti sardonicamente spietata quello che è stato il consumismo amorale e senza freni degli *Eighties*, incarnandolo nei Winshaw, una famiglia avida e senza scrupoli, specchio e allo stesso tempo motore dell'Inghilterra liberista e thatcheriana. In un ambiente analogo, in cui l'apparenza è l'unico valore e qualsiasi reale introspezione è messa al bando, si muove anche il protagonista del romanzo di Alan Hollinghurst *The Line of Beauty* (2004), una struggente rappresentazione degli stereotipi, abusi e falsi perbenismi di cui è fatto oggetto Nick, giovane gay nella Londra degli anni tra il 1983 e il 1987. Anche questo testo, al pari di quello di Coe, intende smascherare e denunciare il materialismo e la superficialità delle classi socialmente ed economicamente più avvantaggiate, e lo fa attraverso lo sguardo di Nick, sorta di moderno scalatore sociale, più o meno consapevole della propria posizione subalterna in una società che non esita a schiacciare individui già di per sé fragili e vulnerabili. Una condizione molto simile è narrata da Hanif Kureishi in *The Black Album* (1995). In questo caso, la subalternità del protagonista Shahid è evidenziata dal suo essere figlio di emigrati pakistani, e pertanto bersaglio dell'utopistico conservatorismo dei *gentlemen* inglesi e del razzismo di stampo britannico. In un clima reso ancora più ostile dal *British Nationality Act* (1981)¹ e dai disordini londinesi di Brixton e Tottenham (1981-1985),² lo scrittore anglo-pakistano

¹ Il *British Nationality Act* del 1981 è una legge intesa a stravolgere i requisiti di riconoscimento della cittadinanza britannica: uno dei provvedimenti prevedeva che solo i cittadini britannici e alcuni cittadini del Commonwealth avessero il diritto automatico di residenza nel Regno Unito. Oltre a ciò, la legge del 1981 cessava di riconoscere tutti i cittadini del Commonwealth come sudditi britannici e accordava la cittadinanza solo a coloro che erano nati sul suolo britannico e con almeno un nonno di origini inglesi (Thane 2018, 391).

² Gli scontri dell'ottobre del 1985 si riferiscono a quanto accaduto in seguito alla morte di Cynthia Jarrett, un'afrocaribica di 49 anni, durante l'irruzione della polizia nella sua casa di Tottenham per arrestare suo figlio. Il giorno successivo, il 6 ottobre, parenti e amici di Jarrett organizzarono una marcia pacifica diretta alla stazione di polizia di Tottenham alla quale si aggiunsero molte altre persone del quartiere. In breve la manifestazione divenne violenta e molti giovani neri si scontrarono con i poliziotti – prevalentemente bianchi (Tompson 1988, 26). A Brixton invece, le proteste contro la polizia in un quartiere storicamente multi-etnico e con problemi sociali hanno creato grosse violenze in svariate occasioni negli ultimi quaranta anni: la più grave nel 1981, quando le voci che la polizia avesse lasciato morire un ragazzo colpito da una coltellata scatenarono tre giorni di scontri con centinaia di poliziotti feriti, oltre cento macchine incendiate ed edifici distrutti (38).

racconta il difficile processo di integrazione degli immigrati di seconda generazione, in quella che dovrebbe essere una società fluida, non gerarchica, ma che presenta ancora svariate lacune nel campo dell'integrazione sociale dei cosiddetti "nuovi inglesi". Elemento in comune, e vero *fil rouge*, della rappresentazione a tutto tondo degli *Eighties* che scaturisce dalle tre narrazioni è un sotto-strato di malinconia che fa da sfondo a ogni gruppo sociale descritto, vero emblema di un'Inghilterra capace, come ogni essere vivente, del potere di cambiare rimanendo sé stesso, come sostenuto da George Orwell nel 1941 nella riflessione riproposta da Kureishi in *The Rainbow Sign* (Kureishi 1986, 33).

Ma che cos'è la malinconia? Teoria letteraria e critica postcoloniale si sono lungamente interrogate a tal proposito per fornire una definizione che riuscisse a conciliare l'ampio uso che si è fatto del termine in ambito letterario con gli aspetti sociopolitici e psicologici che tale concetto implica. Secondo Martin Middeke e Christina Wald, la malinconia "has frequently been understood as a painful condition which opens up an avenue to deeper insight, to judiciousness and to creativity" (Middeke and Wald 2011, 1), andando così a rimarcare l'indiscutibile legame esistente tra il processo letterario e il sentimento malinconico. Come ricorda Jean Starobinski, anche per Charles Baudelaire, d'altronde, "la malinconia [è] sempre inseparabile dal sentimento del bello" (Starobinski 2006, 50), anche se essa è vista come un fardello gravoso che appesantisce la realtà, assumendo le sembianze dello "spleen" (letteralmente "milza"), ossia un umore tetro e di costante insoddisfazione a cui il poeta vuole sfuggire per innalzarsi alla dimensione del divino e dell'inesplorato. Anche gli Studi Culturali si sono interessati alla malinconia in quanto collegata a una "retorica della perdita" (Schiesari 1992, 1): quest'ultima è strettamente connessa a un senso di assenza o mancanza, o a un desiderio profondo che non è possibile soddisfare. Tale considerazione è particolarmente rilevante per quanto concerne la situazione inglese all'alba degli anni Ottanta. In questo periodo, infatti, la ben nota nostalgia britannica nei confronti del proprio glorioso passato (Bertinetti 2001, Marzola 1999) ha trovato riscontro nella politica thatcheriana, i cui fondamenti sociologici e storici si erigevano sull'esaltazione del liberismo economico e sul nazionalismo xenofobo, dando riscontro a una "melancholic, post-imperial formation" (Hall et al. 1978, 233). Tale approccio melanconico allo scorrere del tempo

unveils itself as a pathological sadness, a paralysing anxiety and, particularly, as an agonizing (if sometimes comforting) insistence on the past. [...] The insistence on the past entails the loss of the future; it creates the impression, as it were, of a standstill of time. Such a deadlock situation involves the impossibility of forgetting, a confounding self-punishment and a tantalizing sense of guilt, which makes it impossible for the melancholic mind to live freely with and in time or to strive confidently for the future. (Middeke and Wald 2011, 4)

L'Inghilterra degli anni Ottanta si è presumibilmente ritrovata in questa situazione, esito della crisi economica che ha caratterizzato gli anni Settanta e che ha favorito il processo di recupero dell'anima inglese, dei valori tipici rurali e della figura dell'*Englishman* rappresentato dall'utopistico stereotipo conservatore del *gentleman* della campagna inglese (Bertinetti 2001, 71). Questo rinnovato spirito anglo-sassone e l'importanza nuovamente riconosciuta alle radici britanniche hanno portato all'inasprimento dei sentimenti nazionalistici, e l'arte e la letteratura sono divenuti sempre più testimoni (e atti di denuncia) di un processo di malinconica alienazione

dalla realtà, che porta i vari attori sociali a confermare valori e usi del passato senza riuscire ad accettare gli inevitabili cambiamenti di una società in evoluzione.

What a Carve up!

Publicato per la prima volta nel 1994, *What a Carve Up!*, il quarto romanzo dell'autore inglese Jonathan Coe, si presenta come un testo a metà strada tra romanzo, inchiesta e saga familiare. In realtà, proprio la sua struttura polimorfa permette all'autore di tracciare un ritratto estremamente beffardo degli anni Ottanta inglesi, dato che l'inchiesta a cui si dedica il protagonista e voce narrante del romanzo, lo scrittore Michael Owen, è destinata a demolire i membri della famiglia Winshaw, incarnazione degli ideali thatcheriani. Ognuno di essi ha il compito di rappresentare uno degli aspetti più oscuri del decennio in esame: Thomas, figlio di Olivia Winshaw, è un banchiere e produttore cinematografico con una spiccata tendenza al voyeurismo e alla *pruderie*, e con una passione per le sequenze osé che vengono quindi girate quasi esclusivamente per lui, per poi non apparire nelle versioni finali dei suoi film. L'altro figlio di Olivia, Henry, è un deputato trasformista, passato dal Partito Laburista – scelto solamente perché “[it] offers him the best prospect of a cabinet position by the age of forty” (Coe 1994, 21) – a quello Conservatore, e proprio per questo capace di creare un effetto di straniamento parodico e comico da cui implicitamente traspare la posizione politica di Coe. Mentre Mark Winshaw traffica armi con l'Iraq di Saddam Hussein, la loro cugina Dorothy, moglie di un facoltoso allevatore delle Midlands, ha progressivamente spazzato via l'approccio ecologista dal suo mestiere creando un'azienda agro-alimentare che pensa solo al profitto puro e semplice con allevamenti intensivi e uso di medicine per far crescere meglio e più in fretta il bestiame. Infine, i fratelli Roddy e Hilary Winshaw, il primo proprietario di una galleria d'arte nella quale si occupa più di sedurre le giovani artiste che di valorizzarne il talento; la seconda giornalista di spicco (e raccomandata) che dal 1984 tiene una rubrica su un noto giornale intitolata “Plain Common Sense”, che di buon senso poco si occupa, ma dalle cui righe sputa sentenze destrorse con una terribile ferocia e un altrettanto, se non peggiore, pressapochismo. Sostegno alla “cultura” commerciale, approssimazione politica, sfrenato liberismo economico e mancanza di principi etici, dunque: sono questi i malinconici lati degli *Eighties* che Coe mette in rilievo nel suo romanzo. Lati che il Primo Ministro conservatore Thatcher ha più o meno sostenuto, facendo sua la lezione dell'economista, teorico del liberismo, Friedrich Von Hayek e del suo trattato *The Constitution of Liberty* (1960), ispirandosi alla di lui critica contro l'eccessiva tassazione alle imprese e la voracità dello stato che spende oltre le risorse strettamente indispensabili al suo funzionamento (Evans 2013, 2-3). Coe si riaggancia a questo pensiero politico nel descrivere i suoi personaggi ma, anche quando sembra esaltarli, in realtà lo scimmietta con intento satirico. Attraverso le tronfie parole d'orgoglio di Dorothy e Henry, ad esempio, sottolinea la natura criminosa delle attività dei Winshaw e le conseguenze che hanno avuto sulla vita dei comuni cittadini inglesi, come avvenuto per il padre di Michael Owen, morto di tumore a causa dell'uso smodato della carne ricca di prodotti chimici messa in commercio da Dorothy:

“You've heard of a drug called sulphadimidine? [...] The Americans have been testing it on rats and they reckon it causes cancer. Now apparently they're going to legislate.” [...]

“I'll have a word with the minister about it. I'm sure he'll see your point of view. Tests on rats don't prove anything, anyway. And besides, we have a long and

honourable history of ignoring the recommendations of our independent advisers”. [...] She [Dorothy] kept a small herd of free-range porkers in an enclosure at the back of the farmhouse, for her personal use. Like Hilary, (who never watched her own television programmes), Dorothy had no intention of ever consuming the products which she was so happy to foist upon an uncomplaining public. (Coe 1994, 231)

Il consumismo amorale e smodato tipico degli *Eighties* è certamente incarnato dalle strategie di Dorothy per creare animali da macellare gonfiati di antibiotici, nutriti con la loro stessa carne, cresciuti ammassati in stanzoni a temperatura elevata (Coe 1994, 228-29), e finiti sulle tavole di milioni di consumatori della classe media perché venduti in confezioni accattivanti a prezzo moderato. Tuttavia, più che una pretestuosa satira politica dichiaratamente anti-thatcheriana, *What a Carve Up!* aspira a essere un emblema della malinconia degli *Eighties*. In effetti, all'alba degli anni Novanta, subito dopo la fine del predominio thatcheriano, nessuno dei membri della famiglia Winshaw sembra essere pronto a rinunciare al proprio tornaconto e benessere; e la reazione al presumibile sfacelo che attenderebbe tutti loro in seguito alla pubblicazione delle memorie raccolte da Owen è alquanto malinconica. Nel suo celebre saggio “Lutto e melanconia”, Freud sostiene che “la melanconia prende in prestito alcune sue caratteristiche dal lutto [...]. Come il lutto anch'essa è, da un lato, una reazione alla perdita reale di un oggetto amato. [...] [tuttavia] il melanconico si rifiuta di accettare la perdita e mantiene fisicamente vivo l'oggetto introiettandolo nel proprio ego” (2013, 4246). E questo è esattamente quello che fanno i Winshaw fino alla fine del romanzo, rifiutandosi caparbiamente di cambiare, e continuando a tenere vivi, attraverso sé stessi e le loro sregolate esistenze, valori-emblemi di un'intera categoria sociale. È per questo che devono soccombere alla furia giustizialista di Mortimer, l'unico membro della famiglia a non sopportare la vacuità di cui sono tutti vittime e carnefici al tempo stesso, e a non riuscire più a gestire un senso di vuoto agrodolce e malinconico come la fine del romanzo, macchiata del sangue dei protagonisti, che lascia anche il lettore annichilito. È lo stesso Michael Owen a dichiarare che “a mood of profound melancholy seemed to have come” (Coe 1994, 209), tanto da affermare: “I could think of nothing to say” (209).

Solo qualche anno prima, nel 1987, l'ultima vittoria alle elezioni di Margaret Thatcher era parsa come “la morte delle speranze degli anni Sessanta, dell'idea che la nostra società potesse diventare più a misura d'uomo, più civile, più aperta, più tollerante [...] ma per la terza volta di seguito gli inglesi hanno dimostrato che questo è esattamente ciò che non vogliono” (Marzola 1999, 250). Civiltà, tolleranza, senso di responsabilità sociale mosso da valori e principi etici di apertura verso la diversità, o la cosiddetta “alterità”, sono precisamente ciò che manca all'Inghilterra degli anni Ottanta, e l'arrivismo e gli interessi politici ed economici della famiglia Winshaw non sono che alcuni degli aspetti che l'apparente leggerezza del periodo cerca di camuffare sotto un velo di spensieratezza e noncuranza. In realtà, in un contesto come quello descritto da Coe, qualsiasi tentativo di reale introspezione e riflessione personale e sociale è totalmente bandito, tanto che l'editore di Michael Owen accetta di pubblicare il suo non ancora compiuto memoriale sui Winshaw proprio perché è un testo “scurrilous, scandalseeking, vindictive in tone, written out of feelings of malice and even, in parts – if you don't mind me saying this – a little shallow” (Coe 1994, 96), ed è proprio la sua aura di superficialità a convincerlo di più. Il narratore Owen ha, in realtà, il compito di andare un po' più a fondo in questa vicenda, ma lo fa in maniera del tutto

postmoderna, ossia con una certa confusione e discontinuità narrativa date da una struttura a *pastiche* piuttosto complessa in cui “si susseguono in modo irregolare più livelli narrativi, in una sorta di gioco a incastro. Nel costruirlo, Coe sembra aver tenuto presente un modello di iper-romanzo” (Sbrojavacca 2017, 90). Da questo punto di vista, anche la struttura del testo stesso sembra fatta apposta, dunque, per rafforzare il senso di inaffidabilità di una società basata sull’esteriorità che non esita a sostenere gli abusi e il materialismo delle sue classi sociali più abbienti, proprio come si evince anche in *The Line of Beauty*. In entrambi i testi, gli autori insistono sugli aspetti più utilitaristici degli anni Ottanta, tanto che “The ‘contemporary’ generation of post-1970s writers were more likely to start from a secular position than to spend their careers battling through theological complexities to reach or avoid it” (Brooker 2010, 40). E in questo clima di profana e malinconica pragmaticità si inserisce senz’altro anche il romanzo di Hollinghurst.

The Line of Beauty

Come Coe, anche Alan Hollinghurst è interessato a denunciare la vena malinconica che ha caratterizzato gli *Eighties*. Negli ultimi decenni, numerosi studiosi culturalisti hanno adottato il concetto freudiano di malinconia per evidenziare come si sviluppino alcuni processi di formazione identitaria, sia che si tratti di identità etnica sia che si discuta di identità di genere o sessuale. Ciò che è interessante notare, è che “they have also adopted the concept to describe the refusal or the inability to mourn on more collective levels” (Middeke and Wald 2011, 8), quasi a voler rimarcare l’impossibilità da parte della società di riconoscere compiutamente e di accettare il carattere malinconico dei suoi cittadini cosiddetti “subalterni”, preferendo evidenziare l’aspetto privato di tale sentimento. Tra i cittadini più vessati e discriminati troviamo certamente coloro che presentano un’alterità nel loro orientamento sessuale o nella loro identità razziale, ovvero gay e immigrati. In particolare, Judith Butler, nel suo *The Psychic Life of Power* (1997), ha utilizzato il lavoro di Freud per spiegare come lo sforzo costante per il mantenimento della propria identità di genere all’interno di una società eteronormativa sia causa di un profondo stato malinconico. Secondo Butler, infatti, “[g]ender itself might be understood in part as the ‘acting out’ of unresolved grief” (Butler 1997, 146). In *The Line of Beauty* (2004), Hollinghurst sfrutta questo tessuto teorico nel tratteggiare il protagonista Nick Guest, ragazzo gay di umile estrazione sociale che si ritrova ospite (*nomen omen*) a tempo apparentemente indeterminato della ricca e altolocata famiglia di un suo compagno di università, Toby Fedden. I dieci anni che intercorrono tra la pubblicazione dei romanzi di Coe (1994) e Kureishi (1995) e quello di Hollinghurst (2004) rendono forse più arduo a quest’ultimo il compito di narrare le contraddizioni insite in una società temporalmente lontana. Tuttavia, proprio questo stacco temporale permette all’autore di *The Line of Beauty* di osservare l’Inghilterra thatcheriana con ancora maggiore freddezza, rilevandone e, infine, rimarcando le stesse problematiche già evidenziate da Coe e Kureishi dieci anni prima. I quadri d’autore e i preziosi arredi delle lussuose dimore di Notting Hill che Nick Guest si ritroverà a visitare, e che richiamano il background socioculturale dei Winshaw, fanno infatti da paradossale sfondo agli esperimenti nel campo della promiscuità sessuale, della droga e degli intrighi politici di cui lo stesso Nick si ritrova, al contempo, protagonista e testimone (e che, come vedremo, costituiscono il pane quotidiano anche del protagonista di *The Black Album*). Inoltre, nel romanzo di Hollinghurst, così come in *What a Carve Up!*, è possibile assistere alla decadente e

malinconica messinscena del falso perbenismo e della vacua esteriorità dei conservatori al governo: il padre di Toby, Gerald, è un deputato Tory la cui cerchia di amici e conoscenze dell'alta borghesia, frequentata anche da Nick, idolatra la Lady di ferro, anche se l'autore decide di svelarne il lato meno accattivante quando introduce Thatcher stessa alla festa per il venticinquesimo anniversario di matrimonio di Gerald e della moglie Rachel. La ricorrenza coincide con il Guy Fawkes Day, e per l'occasione il deputato conservatore ha addirittura fatto ridipingere la porta d'ingresso della sua villa di un colore blu Tory (Hollinghurst 2004, 348). Tali feticci dei valori tradizionali di Gerald altro non sono, però, che una facciata di esteriorità che Hollinghurst smonta sapientemente mostrando, innanzitutto, come Thatcher non noti nemmeno il colore della porta (356), e togliendo in seguito al capofamiglia l'onore e la visibilità dati dalla possibilità di aprire le danze con la Lady, facendola, invece, ballare con Nick:

There was a sort of unplanned receiving line when the Lady came into the room (her husband, behind her, slipped modestly towards a drink and an old friend). Barry Groom, bouncing back from a low point with a call girl in the spring, dropped his head with horrible humility as the PM took his hand [...]. It was the simplest thing to do - Nick came forward and sat, halfkneeling, on the sofa's edge, like someone proposing in a play. [...] There was the soft glare of the flash - twice - three times - a gleaming sense of occasion, the gleam floating in the eye as a blot of shadow, his heart running fast with no particular need of courage as he grinned and said, "Prime Minister, would you like to dance?" [...] And then Gerald saw the PM, his idol, who had said before that she wouldn't dance, but who now, a couple of whiskies on, was getting down rather sexily with Nick. [...] Anyway, Gerald put a stop to that. (Hollinghurst 2004, 364-66)

L'intero passaggio è un inno alla decadenza dei valori conservatori inglesi: dalla sfacciataggine e falso asservimento del deputato Groom che si presenta totalmente incurante dei suoi trascorsi scandalosi; alla sottomissione beffarda di Nick, un ragazzo gay che si presta a monopolizzare l'attenzione del primo ministro solo per vedere fino a che punto è in grado di spingersi nella sua farsa destrorsa, considerando che pochi mesi dopo, in occasione delle elezioni politiche del 1987, si recherà al seggio per votare Labour. A questo punto, è certamente utile considerare anche la "deriva" denunciata da Christopher Norris nel suo *What's Wrong with Postmodernism* (1990), in cui non esita a criticare quella che considera una vera e propria svolta socialista nel mondo letterario, soprattutto in relazione alla rappresentazione estetica:

The recourse to aesthetics would then appear little more than a desperate holding operation, a means of continuing to talk, think and theorise about issues of a vaguely political import while serenely ignoring the manifest 'fact' that socialism is everywhere in a state of terminal decline. (Norris 1990, 16)

Tuttavia, quello che è importante sottolineare è che la ricerca estetica del protagonista di *The Line of Beauty*, in realtà, non corrisponde allo scenario politico omologante proposto da Norris o a un'esaltazione socialista, ma rispecchia semplicemente "a melancholic, though frequently ironized, longing for the restoration of the postwar consensus" (Su 2014, 1085), ossia una sardonica enfaticizzazione della tendenza malinconica, e a tratti depressiva, dei poteri forti del decennio a mantenere vivi atteggiamenti e virtù del passato.

Nick è un elemento di disordine all'interno di tale processo, per cui Gerald dovrà allontanarlo nel momento in cui scoppierà uno scandalo sessuale legato all'AIDS e alle

frequentazioni promiscue del giovane; ma anche Catherine Fedden, la secondogenita di Gerald e Rachel – poco più che ventenne e già con una diagnosi maniacodepressiva – denuncerà le tresche politiche e amorali del padre, stanca della vacuità del proprio mondo. Pertanto, esattamente come la famiglia Winshaw, anche i Fedden sono “caricatures of the new unethical elite, and together they represent the full range of social devastation, which the novel lays at the door of the Thatcher era” (Head 2002, 36). D'altronde, la tendenza malinconica di questi romanzi “is further highlighted by their assertions that right-wing politics is not based on conviction or a genuine belief in publicly articulated policies” (Su 2014, 1090), a sottolineare la debolezza di determinati valori che, invece, sembravano indistruttibili. Il romanzo di Hollinghurst è quindi a maggior ragione caratterizzato da una vena malinconica, resa evidente dal contrasto tra la decadenza e perdita di fiducia nei valori conservatori e l'inappropriata sfarzosità che delinea lo stile di vita dei Fedden, ma soprattutto dalla volgarità vivace che l'autore descrive per accompagnare “some absurd social reflex, the useful shock of class difference, [and] a childish worry” (Hollinghurst 2004, 397) presenti nel romanzo. L'uscita di scena di Nick al termine della narrazione, dopo essere stato cacciato di casa e con l'ombra della possibile positività al test per l'AIDS, è ulteriore comunicatore di una profonda malinconia, e dimostra che “the renewed interest in melancholia today is part of the ethical turn which does not emphasize the playful postmodern position of ‘anything goes’ but the commitment to political and ethical questions” (Middeke and Wald 2011, 8).

Il ritratto d'ambiente di Hollinghurst viene filtrato, pertanto, da una sensibilità estremamente permeabile agli stimoli erotici, sentimentali ed estetici unita a un coinvolgimento socio-politico. La scoperta, da parte del protagonista, dell'amore e della libertà sessuale con il giovane immigrato di seconda generazione Leo, la sofferta relazione con il ricchissimo e autodistruttivo Wani Ouradi (anch'egli di origini coloniali, ma figlio di uno dei maggiori sostenitori finanziari di Thatcher e del partito), la problematica amicizia con la depressa Catherine e con la famiglia di lei: tutto serve a scorgere la linea della bellezza anche in un contesto socio-politico aberrante, così come nei malinconici sentimenti di “homesickness, envy, and selfpity” (Hollinghurst 2004, 469), veri protagonisti dell'opera. Siamo di fronte, dunque, alla “pleasurable apathy” che Benjamin ha ironicamente definito “Linke Melancholie” (malinconia di sinistra) nel saggio omonimo del 1931 (Su 2014, 1095), ma che colpisce senz'altro anche la destra. L'apatia – che, tra l'altro, è un comune sintomo medico di malinconia clinica – di cui parla Benjamin è legata al considerare la politica come un oggetto di piacere (Benjamin 1994, 305), e in *The Line of Beauty* la commistione tra ambiente politico e piacere, anche sessuale, è certamente presente. Tuttavia, ciò che resta al termine del romanzo è l'apatia senso di abbandono di Nick, opportunisticamente discriminato per la sua omosessualità nel momento in cui essa intralcia gli interessi dei Fedden. Ciò dimostra quanto per un giovane uomo sia difficile trovare il proprio spazio ed equilibrio nell'opprimente atmosfera degli “spensierati” *Eighties*; come sottolinea anche Hanif Kureishi nel suo *The Black Album*.

The Black Album

La ricerca del proprio posto nel pesante clima di finta liberalità degli anni Ottanta inglesi è, infatti, alla base anche del romanzo del 1995 di Hanif Kureishi, *The Black Album*. In questo caso, però, il protagonista è un giovane universitario inglese di origini pakistane, Shahid Hasan, il quale finisce per associarsi a un gruppo di piccoli

fondamentalisti islamici che non rappresentano un vero pericolo per la nazione britannica, ma abbracciano il fondamentalismo religioso come reazione al razzismo di cui sono fatti oggetto nel Regno Unito, e per manifestare il loro disagio culturale e sociale. Quelli raccontati da Kureishi sono gli anni Ottanta della violenza ispirata dal genere musicale *Oi!*, branca del punk legata agli *skinheads*, che raccontava le battaglie dei giovani disoccupati (Worley 2013, 606) e i conflitti di una società apparentemente ordinata e regolata dai valori forti della *Englishness*, ma attraversata da ondate di caos. Secondo Matthew Worley,

Oil provided a contested site of critical engagement that allowed voices rarely heard in public debate to articulate a protest that cut across existing notions of 'left', 'right', and formal political organization. More specifically, it revealed and articulated processes of political and socio-cultural realignment directly relevant to the advent of Thatcherism and collapse of the so-called 'consensus' that informed British politics from 1945. (Worley 2013, 607)

Tale condizione aveva allontanato i giovani inglesi dalla politica, tanto che, in un trafiletto del 1980 apparso sulla celebre rivista *Sounds*, si affermava che “Smug politicians and greedy bosses have destroyed whole communities and thrown an entire generation on the scrapheap” (cit. in Bushell 1980, 32). Nel 1989, dunque, anno in cui si svolge la storia narrata da Kureishi, questo processo è giunto al suo culmine, segnando l'apice di un'inevitabile e malinconica crisi dell'identità nazionale inglese. Se fino a quel momento, infatti, gli irriducibili rappresentanti della *Englishness* conservatrice avevano tentato di rimanere in sella nascondendo malefatte e soprusi (come cercano di fare i Winshaw di Jonathan Coe e i Fedden di Alan Hollinghurst), alla fine del decennio tale posizione non sembra più difendibile. Il raffinato senso estetico ricercato dall'autore di *The Line of Beauty* viene, tuttavia, a scontrarsi con l'alternativa culturale di massa esaltata da Kureishi, che, attraverso una serie di riferimenti alla musica e letteratura dell'epoca, da David Bowie a Salman Rushdie, sottolinea il ruolo dell'arte anche nelle questioni sociali e identitarie. “Art and cultural consumption are predisposed, consciously and deliberately or not, to fulfill a social function of legitimating social differences” afferma, infatti, il filosofo postmoderno Pierre Bourdieu nel suo saggio *Distinction* (1979, 7); l'arte è, dunque, causa anche di disuguaglianze sociali, così come, nell'immaginario di Kureishi, è connessa a tutto ciò che può creare dipendenza, come musica, droga, sesso o religione, ed è potenzialmente distruttiva.

Non a caso Riaz, il capo della confraternita religiosa di Shahid, invoca la *fatwa* contro chi non la pensa come lui (Kureishi 1995, 235). La sua rabbia si indirizza verso lo scrittore Salman Rushdie, che con il suo *The Satanic Verses* avrebbe messo in dubbio e ridicolizzato la parola di Allah: tale situazione è un ovvio riferimento alla *fatwa* realmente proclamata dall'*ayatollah* Khomeini proprio nel 1989 contro Rushdie stesso, reo di blasfemia e pertanto meritevole di morire. Contro lo scrittore indiano viene pertanto organizzata, anche nel romanzo, una violenta protesta pubblica, con tanto di rogo del libro, alla quale partecipa perfino il professore di fede socialista Brownlow, forse nella speranza di rinvigorire le proprie convinzioni settarie o di rievocare, sfruttando il disordine socioculturale degli *Eighties*, le fulgide contestazioni degli anni Sessanta condotte attraverso i mantra di Sartre e Fanon (Kureishi 1995, 249). La confusione che attanaglia sia studenti che professori non permette di distinguere tra saggezza e follia, errore e ragione, bene e male, dal momento che tutto è confutabile e

non vi è più nulla da insegnare: “What is there to teach? How can there be anything when there is no longer any knowledge to transmit?” (Kureishi 1995, 250). Un’immagine estremamente malinconica, quella data dalla confusione del professore davanti al romanzo di Rushdie che brucia, che testimonia lo sbandò dei giovani rimasti senza una guida, “half suppressed citizens” trasformati in “aggressive maniacs” (Kiran 1995, 38) dal bisogno di auto-affermarsi. È come se Kureishi volesse porre l’accento sul risveglio di una categoria che fino ad allora era rimasta sotto silenzio, anestetizzata dall’abuso di droghe e dall’uso sbagliato degli strumenti culturali, come sottolinea anche Sara Upstone: “all that the values of Thatcherism offer the confused and the alienated is the opportunity to bury anxiety in affluence, sex and drug taking, a world that is one of over-consumption in all its senses, and allows you to deceive yourself” (Upstone 2008, 9), in uno scenario che richiama quello offerto da Hollinghurst. Nel caso del romanzo di Kureishi, l’elemento politico, culturale e sociale si unisce a quello razziale per completare il quadro della crisi identitaria inglese degli anni Ottanta. Margaret Thatcher stessa, in un’intervista televisiva del 27 gennaio 1978, introduceva il decennio che sarebbe iniziato di lì a poco enfatizzando i problemi del multiculturalismo inglese:

[...] by the end of the century there would be four million people of the new Commonwealth or Pakistan here. Now, that is an awful lot and I think it means that people are really rather afraid that this country might be rather swamped by people with a different culture and, you know, the British character has done so much for democracy, for law and done so much throughout the world that if there is any fear that it might be swamped people are going to react and be rather hostile to those coming in. (1978)

A queste parole seguì di lì a poco, nel 1981, il nuovo *British Nationality Act*, che accordava la cittadinanza inglese solo a coloro che erano nati sul suolo britannico e con almeno un nonno di origini inglesi (Thane 2018, 391), esaltando così i cosiddetti “ties of blood”, i legami di sangue del “British character”, più che la tradizione multietnica del Regno Unito o la lealtà dei suoi cittadini *overseas*. Il celebre studioso postcoloniale Paul Gilroy ha definito la tendenza xenofoba inglese attraverso la metafora del “national mourning”, che Middeke e Wald riprendono definendola “a sense of nostalgia for a better cultural or individual past; a loss of balance, the loss of a beloved object or even the ability to love; a loss of self-esteem or of self-respect resulting in self-reproach or in the conviction of being irremediably guilty” (Middeke and Wald 2011, 9). Gilroy ha ulteriormente evidenziato come i sintomi della malinconia britannica si rifacciano ai sentimenti più o meno repressi che molti hanno ancora nei confronti del passato coloniale. In *Postcolonial Melancholia* (2005), cita espressamente una “postimperial melancholia” (2005, 90) che è da ricollegare alle ansie sociali che sono andate rafforzandosi nel corso dell’era Thatcher, quando ad esse si è risposto con “fantasies of primordial belonging and mystical national communion” (Gilroy 2011, 189).

Pertanto, la tendenza malinconica riscontrabile nei giovani descritti da Kureishi non è da imputare unicamente a una decadenza culturale che non permette loro di crescere, ma anche a un contesto sociale che già di per sé è apatico e struggente a causa delle tensioni razziali sorte dopo la Seconda Guerra Mondiale, e che Mrs. Thatcher è andata ad acuire. Per Anne Cheng, “melancholia offers a particularly apt paradigm elucidating the activity and components of racialization” (Cheng 2000, 10), e questo a causa del tentativo da parte degli immigrati di integrarsi all’interno del tessuto sociale facendo propri gli ideali bianchi a scapito della propria cultura. Da questo punto di

vista, Cheng condivide la posizione di Gilroy quando propone di considerare la malinconia come “a powerful critical tool” che può aiutare la narrazione di “the guilt and the denial of guilt, the blending of shame and omnipotence in the racist imaginary” (Cheng 2000, 12), trasformando così le identità razziali in “melancholic formation” (Cheng 2000, 24). L'identità ibrida e fluida di Shahid in *The Black Album* corrisponde a questa descrizione. La sua indolente malinconia trova, infatti, uno sfogo nella continua ricerca di qualcosa in cui credere, che sia una fede religiosa o politica, o una forte formazione identitaria e culturale. Gli anni Ottanta di Kureishi sono, pertanto, profondamente malinconici, a causa della difficoltà di trovare una risposta a questi bisogni, divisi tra lo strapotere xenofobo thatcheriano da un lato, e “the failure of socialist politicians to deal with social tensions, and their implication on the rising frustrations of muslim youths” (Upstone 2008, 9) dall'altro. Nemmeno l'irriducibile professor Brownlow, infatti, riesce a trovare le giuste risposte per rincuorare Shahid, anche perché, come lui stesso ammette:

There we were, right up to the end of the seventies, arguing about the society after the revolution, the nature of the dialectic, the meaning of history. And all the while, as we debated in our journals, it was being taken from us. The British people didn't want education, housing, the arts, justice, equality” (Kureishi 1995, 254-55).

Tale apatia è dovuta, in parte, anche alla vulnerabilità delle consuete forme di cultura (dalla letteratura al teatro, dal cinema alle arti visive) nei confronti del consumismo e della nuova mediatizzazione di massa tipica degli anni Ottanta (Moore-Gilbert 2001, 120), tema già accennato anche da Coe e Hollinghurst. In Kureishi, ciò emerge dal tentativo da parte del candidato laburista Rudder di sostenere (a favore di telecamere) le rivendicazioni degli immigrati (Kureishi 1995, 196-97) solo per accaparrarsi nuovi voti – confermando una volta di più l'amoralità politicante della classe dirigente, già vista in Henry Winshaw e Gerald Fedden – così come nella spettacolarizzazione della causa musulmana durante la partecipazione di Riaz a un talk-show televisivo (Kureishi 1995, 282). I tre romanzi analizzati affermano, pertanto, una volta di più il loro sotto-strato comune, dato da un'apparente leggerezza e tenace superficialità che vengono rimarcate da più punti di vista ma che portano inevitabilmente a percepire un'intrinseca e malinconica debolezza dei valori tradizionali della società inglese dell'epoca.

Conclusione

Il quadro che emerge dall'analisi dei tre romanzi mostra un decennio, quello degli *Eighties*, in balia della malinconica nostalgia per un glorioso passato, ormai superato e bisognoso di un forte rinnovamento. Come sottolineato da Gilroy, la funzione estetica e l'“energia” culturale di romanzi postmoderni e postcoloniali socialmente impegnati come *What a Carve Up!*, *The Line of Beauty* e *The Black Album* è di fondamentale importanza per denunciare e superare questo sentimento e per interrompere l'“eccesso euforico di malinconia” di cui è stata imbevuta la società inglese degli Anni Ottanta (Gilroy 2011, 199).

Tale sovrabbondanza di un greve, per quanto superficiale, stato malinconico è ampiamente percepibile nei tre romanzi proposti attraverso la loro paradossale esaltazione del falso perbenismo di una società (irrimediabilmente?) conservatrice e dei suoi valori. Come ricorda Paul Gilroy, “only a restorative engagement with the

political, economic and cultural history of Britain, revised and retold on a global scale [...] will break the morbid spells of this identity politics" (2011, 202), e Jonathan Coe, Hanif Kureishi e Alan Hollinghurst hanno per l'appunto cercato di rivedere e riscrivere in chiave propositiva quegli aspetti culturali, sociali e politici che più di tutti hanno contribuito a rafforzare la malinconia inglese. Dal confronto fra i tre testi emerge quello che ne è il comune denominatore, ossia lo smascheramento dell'aura malinconica degli anni Ottanta nel Regno Unito combinato con un intento di denuncia di tale condizione e del contesto sociopolitico da cui è scaturita. L'opera dei tre autori è volta, infatti, a dissacrare i comportamenti di vari rappresentanti della collettività: lo scopo finale è quello di cercare di abbandonare ogni forma di malinconico struggimento e distaccarsi in maniera politicamente e culturalmente sana dai retaggi del passato. Quegli stessi strascichi della *Englishness* vecchio stampo avrebbero dovuto essere sostituiti da una *Britishness* inclusiva e cosmopolita, la quale in realtà proprio negli anni Ottanta ha visto l'inizio di una deriva sempre più populista e malinconica che ha esaltato la tendenza della nazione britannica a "cambiare rimanendo sé stessa". In questo senso, "the fear and anger in the face of diversity which Thatcher politicized were alloyed with a nagging, melancholic sense of cultural loss that counterpointed the nation's obvious postcolonial decline" (Gilroy 2011, 201); secondo Gilroy, l'inestimabile ricchezza data dalla diversità culturale e il melanconico senso di perdita della propria egemonia sono entrambi caratteri fondamentali, anche se opposti, della cultura inglese. Tuttavia, ciò che l'interpretazione degli *Eighties* di Coe, Kureishi e Hollinghurst vuole sottolineare è che l'odio razziale, le tensioni sociali e il sentimento d'inquietudine tipici del decennio in esame possono e devono essere riutilizzati per produrre una revisione della stessa coscienza e conoscenza britanniche. Una tale riconversione di questi sentimenti potrà finalmente fare da contraltare alla perdita culturale e alla malinconia insite nella (falsa) spensieratezza, nel disimpegno e nel superficiale materialismo degli *Eighties* che i tre romanzi evidenziano nascondendoli dietro a una facciata di finta serenità.

Bibliografia

- Benjamin, Walter. 1994 [1931]. "Left-Wing Melancholy." In *The Weimar Republic Sourcebook*, edited by A. Kaes, M. Jay, and E. Dimendberg, 304-06. Berkeley: University of California Press.
- Bertinetti, Roberto. 2001. *Dai Beatles a Blair: la cultura inglese contemporanea*. Roma: Carocci.
- Bourdieu, Pierre. 1984 [1979]. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brooker, Joseph. 2010. "Generations." In *Literature of the 1980s: After the Watershed*, edited by R. Stevenson, 34-66. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bushell, Garry. 1980. "The New Breed. A Teenage Warning." *Sounds* (1, Nov. 1980): 32-3.
- Butler, Judith. 1997. *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- Cheng, Anne Anlin. 2000. *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*. Oxford: Oxford University Press.

- Coe, Jonathan. 1994. *What a Carve Up!*. London: Penguin Books.
- Evans, Eric J. (1997) 2013. *Thatcher and Thatcherism*. New York: Routledge.
- Freud, Sigmund. (1917) 2013. "Lutto e melanconia." In *Opere 1886-1921*, 4243-58. Roma: Newton Compton.
- Gilroy, Paul. 2005. *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Gilroy, Paul. 2011. "The Closed Circle of Britain's Postcolonial Melancholia." In *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*, edited by M. Middeke, C. Wald, 187-206. New York: Palgrave Macmillan.
- Hall, Stuart. 1992. "The question of cultural identity." In *Modernity and its Futures*, edited by S. Hall, D. Held, T. McGrew, 274-316. London: Polity Press - The Open University.
- Hall, Stuart, Critcher, Chas, Jefferson, Tony, Clarke, John, and Roberts, Brian. 1978. *Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order*. London: Macmillan Press.
- Head, Dominic. 2002. *The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950-2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollinghurst, Alan. 2004. *The Line of Beauty*. London: Bloomsbury.
- Kiran, Sobia. 2013. "Identity Crisis as Reflected in Selected Works: *The Reluctant Fundamentalist* by Mohsin Hamid and *The Black Album* by Hanif Kureishi." *International Journal of Linguistics and Communication* 1 (2): 34-40.
- Kureishi, Hanif. 1986. *My beautiful Laundrette and The Rainbow Sign*. London: Faber and Faber.
- Kureishi, Hanif. 1995. *The Black Album*. London: Faber and Faber.
- Marzola, Alessandra. 1999. *Englishness Percorsi nella cultura britannica del Novecento*. Roma: Carocci.
- Middeke, Martin, and Christina Wald. 2011. "Melancholia as a Sense of Loss: An Introduction." In *The Literature of Melancholia: Early Modern to Postmodern*, edited by M. Middeke, C. Wald, 1-19. New York: Palgrave Macmillan.
- Moore-Gilbert, Bart. 2001. *Hanif Kureishi*. Manchester: Manchester University Press.
- Norris, Christopher. 1990. *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Sbrojavacca, Elena. 2017. "L'Orfeo di Jonathan Coe, tra postmodernismo e impegno." In *Tales of Unfulfilled Times*, edited by F. Fantuzzi, 89-108. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Schiesari, Juliana. 1992. *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Starobinski, Jean. 2006. *La malinconia allo specchio*. Milano: SE.
- Su, John. 2014. "Beauty and the Beastly Prime Minister." *ELH* 81 (3): 1083-110.
- Thane, Pat. 2018. *Divided Kingdom. A History of Britain, 1900 to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thatcher, Margaret. 1978. "TV Interview for *Granada World in Action* ("rather swamped")", in *Margaret Thatcher Foundation, Complete list of 8,000+ Thatcher statements & texts of many of them*. Ultimo accesso: 23 novembre 2020 <https://www.margaretthatcher.org/document/103485>

- Tompson, Keith. 1988. *Under Siege: Racism and Violence in Britain Today*. London: Penguin Books.
- Upstone, Sara. 2008. "A Question of Black or White: Returning to Hanif Kureishi's *The Black Album*." *Postcolonial Text* 4 (1): 1-24.
- Von Hayek, Friedrich. 1960. *The Constitution of Liberty*. Chicago: University of Chicago Press.
- Worley, Matthew. 2013. "Oi! Oi! Oi!: Class, Locality, and British Punk." *Twentieth Century British History* 24 (4): 606-36.