

Sergio Guerra - *Università di Urbino*

Hi-Fi Fiction: La musica pop nella narrativa britannica contemporanea

sergiogue@libero.it

Alla fine degli anni '80, nell'accingersi a scrivere *The Buddha of Suburbia*, Hanif Kureishi “felt that ‘serious’ contemporary writers had largely ignored pop culture, an oversight which his own novels seek to remedy” (Moore-Gilbert 2001:115). È certamente vero che la musica pop¹, che della cultura pop è parte integrante, non trovava grande spazio nella fiction britannica dell'epoca, a conferma forse di una permanente resistenza a considerarla materia appropriata per narrazioni ‘letterarie’. Ma da quel momento le cose sono sensibilmente cambiate, ed oggi non è più così insolito rilevare riferimenti anche massicci ad essa. Gli anni '90 hanno visto infatti l'emergere di molti nuovi autori che hanno “set their novels or short stories in the world of youth cults, media, drugs and popular culture” (Redhead 2000:xxvii), e per i quali la pop music è un elemento spesso fondamentale. Redhead ne individua due gruppi: uno di auto-

¹ Si tratta di un'espressione di difficile e controversa definizione. Nell'ambito di questo articolo userò il termine musica pop con il significato di musica popolare prodotta dalla metà degli anni '50 in poi, successiva all'esplosione del rock'n'roll ed influenzata sia dalle innovazioni musicali, tecnologiche e sociali innescatesi in quel periodo e susseguitesi fino ad oggi sia dalle implicazioni generali del fenomeno del pop. È una definizione estremamente inclusiva, che comprende dai prodotti più commerciali e preconfezionati a quelli più innovativi e sperimentali, che si estende oltre i generi alle loro continue e multiformi ibridazioni, e che sottende oggi sia la produzione industriale che quella ‘fai da te’ resa possibile dalle nuove tecnologie, e la possibilità di diffusione tramite una molteplicità di forme testuali e di media. Per una definizione più articolata, che condivide comunque questi punti, vedi Sibilla 2003:29-30.

ri nati negli anni '50 quali Hanif Kureishi, Nick Hornby, Geoff Dyer e Michael Bracewell (tra cui inserisce anche Martin Amis, nato nel 1949 ed attivo sulla scena letteraria dagli anni '70), ed uno di autori più giovani nati negli anni '60 ed anche '70, Duncan McLean, Nicholas Blincoe, Jeff Noon, Emer Martin ed altri (tra cui include anche i più anziani Roddy Doyle ed Irvine Welsh), che battezza come *repetitive beat generation*. Il dato comune ad entrambi i gruppi è che la loro adolescenza si è consumata in un mondo dove la pop music si era già evoluta da semplice intrattenimento a forma d'arte complessa, e forniva un medium culturale ricco e stimolante per i giovani che rivaleggiava sia con quelli tradizionali come ad esempio la letteratura e il teatro sia con quelli emersi nel XX secolo come la radio, il cinema e la stessa televisione. Per tutti questi autori, infatti, la musica pop non è stata solo svago e divertimento ma ha contribuito con i suoi molteplici significati a formare la loro coscienza e la loro sensibilità.

Tra gli autori citati, i più vecchi sono stati la prima generazione a vivere questa realtà, poiché erano teenagers nella seconda metà degli anni '60, il momento cruciale di questa maturazione della musica popolare "da mezzo di omologazione sociale a cultura in espansione" (MacDonald 1994:34), il momento in cui tra le altre cose i principi della pop art vengono applicati alla musica². Il pop come mentalità, sensibilità e categoria culturale inizia a cavallo tra gli anni '40 e '50 a sostituirsi alla dicotomia 'colto'/'popolare': è una nuova modalità di percezione, un nuovo metodo di comunicazione che si pone come soluzione di quel conflitto in senso inclusivo. La cultura di massa non viene più rifiutata o addirittura demonizzata dall'intelligenza, ma fatta propria ed utilizzata a fini elevati; comincia a farsi strada l'idea che aneliti artistici e riflessioni profonde possano trovare espressione tramite generi e modalità stilistiche prima considerati superficiali e non appropriati, e tramite la rappresentazione di una vita quotidiana scandita dal consumo e dai nuovi media del Novecento, di una contemporaneità (di)segnata da suoni ed immagini tecnologici³. Nell'ambito della musica pop, questo *blurring of the boundaries* tra popolare e

² È stata da più parti messa in evidenza l'influenza delle scuole d'arte inglesi per la maturazione della pop music. Figure-chiave di questo momento formativo provengono da lì: Pete Townshend degli Who, John Lennon dei Beatles o Keith Richards dei Rolling Stones. Analogamente si può citare la contiguità di un gruppo seminale come i Velvet Underground con Andy Warhol.

³ La relazione pop-postmodernismo viene ritenuta osmotica, incestuosa, con le origini del secondo che affondano nei presupposti e nelle manifestazioni del primo (cfr. ad esempio Harrison 2001 o Seago 1995). A monte c'è la rottura epistemologica fatta esplodere dalle avanguardie storiche e l'avvento dell'arte concettuale, che sancisce la supremazia del soggetto rispetto alla realtà oggettiva e segna l'inizio di una riflessione infinita dell'arte

colto, con l'irruzione nel mondo dell'intrattenimento formulaico di spunti poetici, filosofici e contro-culturali, di tecniche d'avanguardia e di una seria esplorazione del sé, inizia a prendere piede con gruppi come gli Who, i Beatles da *Revolver* in poi, i Velvet Underground e i Pink Floyd, preceduto dalle istanze politiche della musica nera e dal commento culturale seminale di Bob Dylan, inizia appunto nella seconda metà degli anni '60, quando i vari Kureishi, Doyle, Welsh ed anche lo stesso Amis figlio vivono almeno parte della loro adolescenza.

Tornando ai due gruppi di autori indicati da Redhead, va detto che ci sono comunque importanti differenze. Mentre il primo è unito da una coscienza letteraria più radicata, formatasi su modelli in qualche modo più canonici, e rappresenta, nelle parole di Taylor, "the literary consequences of Mrs Thatcher" (Taylor 1994), il secondo trae ispirazione dalla cultura popolare ed in particolare dalla musica almeno tanto quanto trae ispirazione dalla letteratura (che è comunque solitamente una letteratura più 'irregolare'), e

begins to map out, in very different and often contradictory ways, the new counter cultures which have grown up in the wake of yuppiedom and so-called Thatcherism, the free market, economic globalisation and the New Right. (Redhead 2000:xxvii) ⁴

Trainspotting, scrive Redhead, "is the product of more than just a 'literary' mind; it is steeped in a millennial culture where old barriers (black/white, gay/straight etc.) are breaking down" (Redhead 2000:xxvii); è un testo in molti modi innovativo, che cambia le regole più che operare aggiustamenti e modifiche nel solco della tradizione. In questo senso la *repetitive beat generation*, di cui *Trainspotting* è una sorta di manifesto, guarda più al futuro rispetto agli altri autori sopra menzionati, dipingendo scenari alternativi ed osando generalmente di più, sia in termini di forma che di contenuto.

Nell'ambito di questo saggio ho cercato di isolare alcuni dei significati fondamentali della pop music e vedere come vengono usati in quattro romanzi particolarmente significativi di questo ambito della narrativa britannica contemporanea: *The Commitments* (1988) di Roddy Doyle, *The Buddha of Suburbia*

su se stessa e sulle sue possibilità.

⁴ Le interviste di Redhead dimostrano come le radici di molti di questi autori siano nella cultura di media alternativi come le *fanazines*, specialmente quelle musicali e quelle dedicate al football. Per quello che riguarda la musica vera e propria, è in particolare la musica house/techno che è alla base della *dance culture* post-punk, insieme al perdurante ethos del punk, ad esercitare una massiccia influenza sulla *repetitive beat generation* (cfr. Redhead 2000:xxiv). A conferma di questo decentramento della letteratura, Welsh è arrivato a dire che la sua conoscenza di scrittori come Burroughs, Behan o Bolger non è di prima mano, ma mediata dalle canzoni di Iggy Pop, Lou Reed e i Pogues (cfr. Morace 2001:13).

(1990) di Hanif Kureishi, *Trainspotting* (1993) di Irvine Welsh e *High Fidelity* (1995) di Nick Hornby⁵. Tra i tanti significati che la pop music può convogliare, propongo ai fini di questa analisi la seguente *top five*: musica pop come 1) marker di ibridità, 2) catalizzatore di sottocultura, 3) bene di consumo, 4) autobiografia, 5) determinante di stile.

1. MUSICA POP COME MARKER DI IBRIDITÀ

La musica pop è una *commodity* prodotta in larga parte da industrie multinazionali, ma la sua natura di bene di consumo è stata contaminata, a partire dagli anni '60, da significati progressisti connessi con il trend di democratizzazione radicale della società inglese e di quella americana. Saldandosi alla cultura giovanile come elemento fondamentale di quella tanto dibattuta ma in definitiva reale rivoluzione culturale, la musica pop, pur mantenendo anche nelle sue manifestazioni più svincolate dalle costrizioni commerciali quella duplicità industria/arte che le è propria, ha contribuito a diffondere idee di liberazione personale e sociale. Da una parte infatti ha aperto la strada verso un'idea di identità come libera espressione dei desideri dell'individuo, come scelta e non come condanna, e in particolare verso "more tolerant and flexible conceptions of sexuality and gender roles" (Moore-Gilbert 2001:9), dall'altro ha espresso istanze di protesta e di attivismo politici e ha più in generale favorito una maggiore integrazione sociale tra classi ed etnie.

Questo pedigree liberale e libertario della pop music, in sintonia con la dinamica inclusiva della visione pop originaria, spiega come essa sia diventata un modello per i processi di ibridazione; cancellando la 'differenza' come pretesto per subordinazione ed emarginazione, e mettendo le differenze al servizio di una poetica della mescolanza, la pop music ha in particolare "led the

⁵ Il coinvolgimento di questi autori nel mondo della musica pop è stato profondo, e per tre di loro non si è limitato all'ascolto di dischi o alla frequentazione di concerti. Kureishi ha curato insieme a Jon Savage una monumentale antologia di scritti sulla musica pop, *The Faber Book Of Pop* (1995); Hornby, che è oggi critico musicale del *New Yorker*, ha curato a sua volta un'antologia che raccoglie i migliori articoli sulla musica pubblicati nel 2001 (*Da Capo Best Music Writing 2001*), ed ha dedicato il suo ultimo libro, *31 Songs* (2003), a canzoni per lui particolarmente significative; Welsh ha cantato e suonato la chitarra in gruppi musicali punk a cavallo tra gli anni '70 e '80, ha formato di recente una nuova band chiamata Hibe-Nation, e alterna questo hobby musicale con quello di fare il DJ in *clubs* e *pubs* ogniqualvolta ne ha l'occasione.

way in cross-racial cultural syntheses and transfers” (Moore-Gilbert 2001:8) ⁶. Da tutto ciò essa emerge come uno spazio di tolleranza sociale (per alcuni permissivismo ⁷) dove, ovviamente a tratti, si è precocemente e fruttuosamente realizzata quella interpenetrazione multiculturale che si cerca di realizzare nella società in toto. Il connubio promozione industriale di massa/enorme presa emotiva in particolar modo sui giovani le ha fornito, ancora una volta precocemente, connotati globali. Come rileva Moore-Gilbert, a tratti, nelle sue opere, Kureishi sembra suggerire che la pop music sia stata “the first truly ‘global’ cultural form” (Moore-Gilbert 2001:8), grazie ad un linguaggio molto più trans-nazionale rispetto per esempio al cinema. Il tutto nell’ambito del linguaggio e della cultura pop in senso lato, che hanno offerto specialmente ai giovani, in maniera molto più appetibile e convincente rispetto al canone tradizionale della cultura ‘alta’, la base per una cultura comune svincolata da principi esclusivi e gerarchici.

The Buddha of Suburbia esemplifica bene un uso della pop music che fa leva in modo particolare su questi significati. È certamente vero che i riferimenti frequenti alla musica degli anni ’60 e ’70 presenti nel testo servono a darci il sapore dei tempi contribuendo all’affresco storico (e corroborando così il progetto di realizzare un *condition of England novel*), ed anche ad illuminare i ricordi, le aspettative e gli stati d’animo del protagonista (aspetto personale-autobiografico che è funzionale al genere del *bildungsroman*, altro contenitore plausibile per il romanzo), ma servono soprattutto, nel fare tutto questo, a convogliare il senso di ‘*blurring of the boundaries*’ e ‘*breaking of the barriers*’ che il pop comporta.

For Kureishi pop epitomizes the liberating energies of the ‘cultural revolution’ which began in the 1960s. On one level, it is always associated with pleasure [...], particularly sexual and drug experimentation, and as such is set against the ‘straight’ world’s emphasis on duty and self-denial, particularly in Thatcherite discourse (Moore-Gilbert 2001:115).

Il primo capitolo fornisce un esempio chiaro ed esteso. La serata in cui “everything changed” (p. 3) inizia con Karim che mette sul giradischi *Positively Fourth Street* di Bob Dylan “to get in the mood for the evening” (p. 6). Al pub dove padre e figlio si fermano prima di andare a casa di Eva, alcuni ragazzi stanno parlando di Syd Barrett, e nella stanza accanto si sta esibendo Kevin

⁶ Vari casi di ibridazione musicale-culturale sono illustrati ad esempio in Hebdige 1979.

⁷ Mi riferisco al discorso reazionario della Nuova Destra thatcheriana/reaganiana che individua nella rivoluzione culturale degli anni ’60, per cui anche nella musica pop ‘pensante’, l’origine di tutti i mali della società contemporanea (cfr. MacDonald 1994:11).

Ayers. La bravata di Charlie a scuola raccontata da Karim verte sulla sostituzione di un disco di musica religiosa con *Come together* dei Beatles. Il momento di maggiore eccitazione e trasgressione, che culmina con Karim che masturba Charlie, dopo che i due hanno fumato una spinello e dopo che Karim ha spiato il padre ed Eva mentre facevano sesso su una panchina in giardino, ha come sottofondo l'album dei Pink Floyd *Ummagumma*, sotto lo sguardo dei "four Beatles in their *Sergeant Pepper* period [...] on the wall like gods" (p. 14). Ed infine anche l'estasi di Karim per l'orgasmo dell'amico è espressa nei termini della pop music: [...] when he came in my hand it was, I swear, one of the preeminent moments of my earlyish life. There was dancing in my streets" (p. 17) ⁸.

I riferimenti sono tutti ad opere ed artisti innovativi, per l'epoca rivoluzionari, che convogliavano idee e valori anticonvenzionali: ci sono *fun* e sperimentazione, sesso, droga e impegno sociale, insomma abbiamo un distillato di politica culturale degli anni '60 ⁹.

Il resto del romanzo prosegue su questa falsariga. Le linee di demarcazione tra le classi si opacizzano quando entra in gioco la musica, ad esempio il punk, che accomuna i *council estate kids* che compongono il pubblico e la band al pub dove Karim e Charlie ascoltano per la prima volta i Sex Pistols, Charlie, il piccolo borghese divenuto rock star, ed il suo manager, prodotto di un'esclusiva *public school*. I tabù sessuali vengono sistematicamente rotti, e la bisessualità di Karim trova conforto nell'ambiguità sessuale di David Bowie e del *glam rock*, mentre George Harrison diventa un modello di avvicinamento tra Oriente ed Occidente:

The Buddha provides the most explicit instance of Kureishi's perception that it was in this medium (i.e. pop music) that a process of cross-cultural exchange first developed which might provide a template for more productive relations between different ethnicities in contemporary society. (Moore-Gilbert 2001:117)

Ovunque viene adombrato il potenziale della musica pop nella costruzione di una cultura comune transnazionale.

Quest'enfasi sulla musica pop, messaggera di ibridità a tutti i livelli e di globalizzazione, finisce per svolgere, insieme ai riferimenti alla cultura pop in generale, una funzione dirompente in *The Buddha of Suburbia*. Contribuendo a

⁸ Il riferimento è alla canzone soul *Dancing in the Street* (1964) di Martha and the Vandellas.

⁹ Oltre agli artisti ed ai gruppi citati, nel primo capitolo Kureishi fa riferimento anche agli Who, ai Rolling Stones, ai Cream, a Marc Bolan e a John Lennon e Yoko Ono, altre figure influenti della musica e della cultura degli anni '60.

rappresentare l'esperienza di Karim come un'esperienza metropolitana non necessariamente condizionata dalle categorie sociali di appartenenza, la musica pop contribuisce nel romanzo a decentrare il discorso razziale, tipico di tanta produzione culturale *black*. Ponendo l'accento sulle nuove identità trans-etiche formate dalle culture giovanili e popolari di cui parlano ad esempio Gilroy (1987) ed Hebdige (1987), Kureishi opera un coraggioso e controverso cambiamento nella politica della rappresentazione, lontano dal *politically correct* e verso la complessità.

2. MUSICA POP COME CATALIZZATORE DI SOTTOCULTURA

Se è vero che la musica pop è una forza globalizzante, è anche vero che opera contemporaneamente in una direzione in qualche modo contraria, stimolando e nutrendo micro-comunità che si distaccano dalla maggioranza dei giovani tramite la condivisione di pratiche e valori propri. Se ci basiamo sulla distinzione fatta da Shuker, in riferimento agli studi sul pubblico della pop music, tra *mainstream*, *subcultures*, e *fandom*, le micro-comunità di cui stiamo parlando sono definite dagli ultimi due termini (cfr. Shuker 1994:225). Le *youth subcultures*, oggetto di innumerevoli studi e dibattiti a partire dagli anni '70, sono caratterizzate da uno stile più o meno spettacolare, mentre le comunità dei *fans*, in definitiva un altro tipo di sottocultura oggetto di studio molto più recente, evidenziano un interesse ed un attaccamento affettivo intenso per determinati artisti o generi. In tutte le sottoculture giovanili del primo tipo, ad esempio *Teds*, *Mods*, *Punks*, *Ravers* o *Riot Grrrls*, la musica è uno dei vari elementi, insieme all'abbigliamento, all'uso del corpo, al linguaggio verbale, ecc., che concorrono allo stile complessivo. Nel caso della 'fancultura', Shuker fa un'ulteriore distinzione tra *fans* nel senso tradizionale di teenagers che seguono in maniera acritica le pop stars (per esempio i *teenyboppers*, i *betlemaniacs* e le *groupies*) e *serious fans* o *aficionados* (e qui l'età è varia), che seguono la pop music più criticamente ma sempre con tratti ossessivi e che a volte sconfinano in un tipo di collezionismo più o meno patologico (cfr. Shuker 1994:242-43).

In tutti questi casi il dato comune può essere individuato nell'uso della musica pop per distinguersi dalla maggioranza costruendo una differenza, per ritagliarsi una propria nicchia di senso e partecipare nello stesso tempo ad una comunità ristretta e spesso esclusiva, in definitiva per soddisfare il bisogno psicologico di affermare la propria individualità ma senza rinunciare alla condivisione. Sia *The Commitments* che *Trainspotting* e *High Fidelity* esemplificano, in

vario modo, la presenza di questi significati della pop music nella fiction contemporanea britannica.

In *The Commitments* il senso di appartenenza, seppur provvisorio, non è ad una sottocultura spettacolare del tipo di quelle menzionate sopra, ma allo spirito e ai valori di un genere specifico di musica nera, il soul. Jimmy Rabbitte, il protagonista, che come Karim in *The Buddha of Suburbia* si nutre di Melody Maker e New Musical Express, lo propone a Derek ed Outspan come la musica ideale per il loro nascente gruppo musicale, i Commitments appunto, perché non propone fantasie adolescenziali ambientate in un mondo di benessere ovattato ma parla di cose reali come sesso e politica, esprime cioè significati rilevanti per la loro condizione:

Real sex. Not mushy I'll hold your hand till the end o' time stuff – Ridin'. Fuckin. [...] Real politics [...] - Where are yis from? (He answered the question himself.) – Dublin. [...] – Wha' part o' Dublin? Barrytown. Wha' class are yis? Workin' class. [...] – Your music should be abou' where you're from an' the sort o' people yeh come from. – Say it once, say it loud, I'm black an' I'm proud. [...] – The Irish are the niggers of Europe, lads. They nearly gasped: it was so true. – An' Dubliners are the niggers of Ireland. [...] And the northside Dubliners are the niggers o' Dublin. – Say it loud, I'm black an' I'm proud. (p. 7)

La pop music, in questo caso la musica soul, viene ad assumere per i ragazzi che formano la band un significato di affermazione della propria identità working class ma allo stesso tempo, e soprattutto, di differenziazione, con il suo netto contrasto con le forme culturali tradizionali di quella classe e con le forme musicali del mainstream pop: “He [Jimmy] jumped in. -Yis want to be different, isn't tha' it? [...] Yis don't want to end up like [...] these tossers here. Amn't I right?” (p. 6). Come nella spiegazione ormai classica di Cohen sulle sottoculture giovanili proletarie inglesi del secondo dopoguerra (cfr. Cohen 1972), anche i Commitments, pur senza elaborare uno stile composito originale, cercano in qualche modo di uscire dalla propria classe sociale rimanendo al suo interno. Non tanto per soldi, fama e successo - “who the fuck wants to be on Top o' the Pops? Said Jimmy” (p. 7) - bensì per un bisogno di costruire un senso legato alla realtà quotidiana ma allo stesso tempo alternativo.

In *Trainspotting* i riferimenti musicali più importanti sono quelli alla triade Lou Reed, David Bowie ed Iggy Pop, ad artisti e canzoni cioè che parlano di trasgressioni ed eccessi e che trasmettono significati rilevanti per gli appartenenti a quel particolare tipo di sottocultura, la *drug subculture*, che è al centro del romanzo. In particolare, Iggy Pop, che canta dal vivo guardando negli occhi Tommy la frase emblematica “Scatlin' takes drugs in psychic defence” (p. 75), rappresenta per i protagonisti ‘il cattivo maestro’ per eccellenza, ed è significativo che

proprio la scelta di andare al suo concerto piuttosto che comprare un regalo a Lizzie sia il punto di svolta negativo nella vita di Tommy: perderà la sua ragazza, diventerà tossicodipendente e morirà di AIDS (anche se va detto che il romanzo rifugge posizioni moralistiche, e che il significante Iggy Pop trasmette anche i significati positivi di energia, vitalità, perdita delle inibizioni e piacere sessuale, è cioè presentato nella sua ambivalenza, proprio come l'eroina).

Con *High Fidelity* entriamo invece nel campo della *serious fandom*, per restare alla terminologia proposta da Shuker. Il negozio di Rob riesce a sopravvivere alla recessione dei primi anni '90 grazie alla gente

who make a special effort to shop here on Saturdays – young men, always young men, with John Lennon specs and leather jackets and armfuls of square carrier bags – and because of the mail order: I advertise in the back of the glossy rock magazines, and get letters from young men, always young men, in Manchester and Glasgow and Ottawa, young men who seem to spend a disproportionate amount of their time looking for deleted Smiths singles and 'ORIGINAL NOT RE-RELEASED' UNDERLINED Frank Zappa albums. They're as close to being mad as makes no difference. (pp. 30-1)

Lo stesso Rob (come anche i suoi due collaboratori Barry e Dick) appartiene a questa categoria, le cui occupazioni preferite sono

the seeking out of rare releases, such as the picture discs and bootlegs; the reading of fanzines in addition to commercial music magazines; concert going; and an interest in record labels and producers as well as performers. Such people frequently become record collectors on a large scale, underpinning an infrastructure of specialist record shops and, of key importance, second-hand record shops. At times, serious fans record collecting can become a fixation bordering on addiction (Shuker 1994:243-4).

Nel caso di Rob (e anche di Barry e Dick) possiamo aggiungere all'elenco delle sue attività ricorrenti connesse alla musica la compilazione di nastri delle sue canzoni preferite (di solito per ragazze su cui vuole fare colpo) ed una parallela insistenza a produrre in ogni occasione *top fives* (non solo musicali).

Il problema risiede nel fatto che la sua ossessione maschera paure varie – di crescere, di impegnarsi in una relazione fissa – riconducibili in definitiva alla paura della morte, ed assume una priorità sintomo di profonda immaturità. Ma questo non toglie che, seppure per le ragioni sbagliate, la musica pop venga usata per creare senso nell'ambito di una comunità in qualche modo chiusa (e spesso snobistica), dunque come catalizzatore di sottocultura.

3. MUSICA POP COME BENE DI CONSUMO

L'aspetto parapatologico rilevato in *High Fidelity* in connessione con il consumo di musica da parte dei *serious fans* ci porta ad un terzo nesso, quello tra pop music e mercificazione. L'industria discografica, paradigmatica dell'industria culturale in toto, produce un bene di consumo singolarmente insidioso, che grazie al potere 'magico' della musica ed all'enorme potenziale emotivo della canzone, con la sua fusione di simbolico e fisicamente concreto, ci procura piaceri e piacevoli dolori a cui è fin troppo facile assuefarsi. Speculando sull'effetto che può avere avuto su di lui l'aver ascoltato alcune canzoni tristi innumerevoli volte ("around once a week, on average [three hundred times in the first month, every now and again thereafter] since I was sixteen or nineteen or twenty-one), il trentacinquenne Rob conclude:

People worry about kids playing with guns, and teenagers watching violent videos; we are scared that some sort of culture of violence will take them over. Nobody worries about kids listening to thousands – literally thousands – of songs about broken hearts and rejection and pain and misery and loss. The unhappiest people I know, romantically speaking, are the ones who like pop music the most; and I don't know whether pop music has caused this unhappiness, but I do know that they've been listening to the sad songs longer than they've been living the unhappy lives (p. 19).

La compulsione a ripetere innescata dal meccanismo del piacere (in questo caso di compiangersi) fotografa il comportamento su cui il sistema capitalistico e l'industria culturale in particolare si basano e che tentano in tutti i modi di indurre nella loro incessante costruzione propagandistica del consumatore ideale. In una merce simbolica come la musica pop (o come ad esempio la pornografia) i significati che passano, le sensazioni, le emozioni, i sentimenti, sono puri, senza le spiacevolezze e le imperfezioni della realtà, senza le sempre possibili delusioni. L'esperienza può essere ripetuta all'infinito con la quasi assoluta certezza che sarà ogni volta soddisfacente come la volta precedente, il che dà conforto e sicurezza ma tende ovviamente ad allontanare dal coinvolgimento con persone in carne ed ossa, la (cosiddetta) vita reale, fornendo continuamente sostituti ed esperienze vicarie. Nel caso di Rob, "by purchasing complexity in the form of more and more records, he can avoid having to develop complexity himself; he prefers being a consumer to being a creator" (Knowles 2002:50). La pop music è per Rob funzionale al suo sottosviluppo ed immobilismo emotivo ed intellettuale, che rimangono a loro volta la conseguenza negativa del conferire centralità alle merci rispetto alle relazioni e del farsi riu-

chiare dal meccanismo ossessivo-compulsivo che è implicato dal concetto stesso di merce nel mercato capitalistico. La forza della musica pop mostra nel caso di Rob il suo lato oscuro, ed il suo potenziale emotivo viene messo al servizio di un 'male' che è perdita del senso delle proporzioni ed inversione delle priorità; *High Fidelity* è la storia della maturazione di Rob, ma in definitiva anche delle insidie e miserie della pop music usata in modo da far prevalere la sua natura di merce invece di sfruttare il suo enorme capitale culturale nell'ambito di un equilibrio di valori.

4. MUSICA POP COME AUTOBIOGRAFIA

Perché ovviamente il potenziale della musica pop non ha solo usi negativi, al contrario, e le sue gioie come "carburante, compagna, fonte costante di ispirazione letteraria, consolazione, energetico, mezzo di espressione personale" (Hornby 2001:11) sono sotto gli occhi di tutti coloro (la stragrande maggioranza delle persone) che ne sono in qualche modo toccati.

L'identificazione con la propria vita emotiva (passata, presente e futura), garantita dal legame di fascinazione che spesso si instaura tra canzone/artista ed ascoltatore¹⁰, fa sì che gli effetti della pop music possano andare tanto in profondità da diventare determinanti dell'identità di un individuo. Scavalcando la cronologia, le canzoni contribuiscono a creare nella coscienza un tempo soggettivo di cui emergono frammenti ad ogni immersione del disco-*madeleine* (o varianti tecnologiche varie) nell'opportuno mezzo di riproduzione. In *High Fidelity*, Rob sfrutta questa proprietà per trovare conforto dopo la partenza di Laura:

Me, I'll be playing the Beatles when I get home. *Abbey Road*, probably [...]. The Beatles were bubblegum cards and *Help* at the Saturday morning cinema and toy plastic guitars and singing 'Yellow Submarine' at the top of my voice in the back row of the coach on school trips. They belong to me [...] and though they'll make me feel something, they won't make me feel anything bad (p. 37).

¹⁰ Che secondo Hornby può arrivare ad essere un processo simile all'innamamento: "A volte (delle) canzoni [...] sono l'espressione perfetta di te stesso. E questo non dipende necessariamente dalle parole o dalle immagini; il legame è molto meno diretto e più complesso" (Hornby 2003:17). A questo proposito va rilevata l'importanza del modello narrativo, in cui si iscrive la figura dell'interprete, specialmente se anche autore, "che racconta la propria storia non solo attraverso le proprie canzoni, ma con la performance "dal vivo" e con la propria presenza su diversi media in diversi modi, non esclusivamente musicali" (Sibilla 2003:30).

Ma oltre che semplice soundtrack della nostra vita, oltre che catalizzatore di memoria e magari nostalgia, le canzoni possono diventare ‘mattoni’ della costruzione del sé, con i loro significati che si imprinono e permangono nella nostra mente rispettivamente con una forza e con una tenacia amplificate dal piacere della musica ¹¹. Il lettore di questi romanzi (a patto che non sia un accerrimo nemico del pop) sperimenta continuamente questi effetti ‘autobiografici’, ed ogni menzione di canzone o artista che suscita riconoscimento contribuisce ad accentuare il coinvolgimento con il mondo della storia.

High Fidelity fornisce l’esplorazione più dettagliata del nesso tra pop music ed autobiografia, ancora una volta evidenziando anche il rischio dell’eccesso e dell’immobilismo.

Tuesday night I reorganize my record collection [...] I fancy something different, so I try to remember the order I bought them in: that way I hope to write my autobiography, without having to do anything like pick up a pen. I pull the records off the shelves, put them in piles all over the sitting room floor, look for Revolver, and go from there, and when I’ve finished I’m flushed with a sense of self, because this, after all, is who I am. (pp. 43-4).

Mentre in *The Buddha of Suburbia* la pop music è parte dell’autobiografia di Karim, parte del quadro personale e parte di quello storico, la Londra degli anni ’70, qui è l’autobiografia di Rob, nel senso che è il suo personale racconto della sua vita. Rob ha investito tanto sulla musica, l’ha investita di tale importanza e centralità che è diventata la sua chiave di lettura della realtà, e tutto il resto viene spiegato tramite essa. Ad esempio, parlando del comportamento da adottare nei confronti delle ragazze che lo hanno lasciato, con le quali vuole mostrarsi *cool*, senza risentimenti, saggio e superiore, fa riferimento ad uno dei suoi eroi musicali, su cui, analogamente a quello che fa Woody Allen con Humphrey Bogart nel film *Play it Again, Sam*, cerca di modellare la propria vita:

Bruce Springsteen’s always doing it in his songs. Maybe not always, but he’s done it. You know that one ‘Bobby Jean’, off Born In The USA? Anyway, he phones this girl up [...] to say goodbye [...] tell her that he missed her [...] wish her good luck. And then one of those sax solos comes in, and you get goose-pimples. [...] Well, I’d like my life to be like a Bruce Springsteen song. I know I’m not born to run, I know that the Seven Sisters Road is nothing like Thunder

¹¹ È quello che avveniva, per esempio, ai messaggi di ideologia evangelica che si imprimevano nelle coscienze grazie al veicolo degli inni sacri (specialmente nel ’700 ed ’800): “people had the words burned into their minds by the meter and tune” (H. Schlossbergh, “Religious Influences and the English Reading Public”, <http://www.victorianweb.org/religion/herb6.html>).

Road, but *feelings* can't be so different, can they? (p. 122)

Nel fare della pop music la sua, in termini lyotardiani, *very own grand narrative*, Rob abusa ancora una volta del suo potenziale positivo in una overdose di identificazione. Mancando un rapporto dialettico con la realtà e con il presente (e futuro), il tempo soggettivo della sua coscienza si ferma, invece di ampliarsi ed arricchirsi si cristallizza, e quest'atrofia emotiva ed intellettuale si traduce in uno stallo esistenziale. La via d'uscita sarà la desacralizzazione della pop music ed un suo uso maturo nell'ambito di una consapevolezza *in progress*¹².

5. MUSICA POP COME DETERMINANTE DI STILE

Il medium della pop music, all'interno del contenitore pop, ha contribuito, in modo enorme vista la sua penetrazione capillare nelle coscienze, a modificare la percezione. In particolare, riguardo al linguaggio, ne ha favorito lo svecchiamento ed ha intensificato la svalutazione di regole e *decorum* in favore di un uso creativo e fantasioso: “[Pop] has enlivened and altered the language, introducing a Jonsonian proliferation of idioms, slang and fresh locutions” (Kureishi and Savage 1995:xix). Questo slittamento dalla categoria della formalità a quella dell'informalità, lontano da codificazioni e prescrizioni tassative, porta con sé libertà formale e strutturale, ritmi anomali e connotati di velocità, concisione, leggerezza, anti-retoricismo, e, in teoria, anti-autoritarismo.

Sono questi connotati che ritroviamo, in varia misura, nello stile dei quattro romanzi presi in esame, stile che concretizza il debito degli autori nei confronti della sensibilità pop in generale e della musica pop in particolare, visto che per tutti loro è stato un medium enormemente sfruttato.

Nonostante la prosa di Kureishi sia piuttosto tradizionale, c'è anche molta leggerezza, oltre ad una varietà di registri, lessico, locuzioni e costruzioni sottoculturali. Per quello che riguarda la struttura, Moore-Gilbert arriva addirittura a metterla in relazione con il *long-playing*: “it may even be the case that the episodic structure [...] is a fictional analogue to the unified disparity

¹² Vedi ad esempio l'episodio in cui Rob, già prevenuto, si reca insieme a Laura a casa di una coppia di amici di lei, li etichetta in maniera negativa sulla base dei loro gusti musicali ma poi, dopo aver passato una bella serata ed averli trovati persone interessanti e piacevoli, comincia a rendersi conto che la pop music non ha per tutti la stessa centralità e che non può rappresentare un parametro di giudizio assoluto ed infallibile (cfr. p. 214).

of the LP as a form” (Moore-Gilbert 2001:118).

La qualità ‘confessionale’ di *High Fidelity*, dove spesso abbiamo l’impressione di essere nella stessa stanza o al telefono con Rob, è ottenuta con uno stile colloquiale, diretto e soprattutto senza fronzoli, *all killer, no filler*, come una pop song di qualità: “reading *High Fidelity* is like listening to a great single” (Moore cit. in Hornby 1995).

L’influenza della musica pop sullo stile è molto più specifica in *The Commitments*. Oltre ai tratti di informalità sopra descritti, che si estendono all’uso del vernacolo ed a soluzioni grafiche originali, c’è da parte di Doyle un tentativo di modellare il testo sui ritmi delle canzoni:

Writing out the lyrics and trying to make the rhythm of the text fit the rhythm of the lyrics and even the drumbeat - dum bududum – I spent ages on these drumbeats, oh god almighty, and listening to the same lines of the song again and again. So I suppose really the music imposed the style. (Doyle in Redhead 2000:38)

E praticamente le stesse osservazioni fatte per *The Commitments* possono essere fatte anche per *Trainspotting*, al cui proposito Redhead parla di “Welsh’s own ‘creative’ use of house rhythms in his stunning dialect prose” (Redhead 2000:xxvii). Nuovi media portano inevitabilmente con sé nuovi modi di raccontare e comunicare, che vanno a modificare gradualmente percezione e gusto, ed è normale che vadano anche ad influenzare, tramite gli artisti più aperti e recettivi, la pratica di media tradizionali. Doyle e specialmente Welsh, che esemplificano il tentativo di vari autori britannici contemporanei di plasmare la scrittura sui ritmi e sulle tecniche della musica pop, testimoniano la crescente influenza di questo medium ormai consolidato sulla forma narrativa ¹³.

Usare la musica pop ovviamente non basta di per sé a rendere un romanzo buono (i romanzi trattati comunque a mio parere lo sono), ma di certo, vista la sua valenza semiotica plurima, serve a connotarlo pesantemente. Doyle, Kureishi, Welsh e Hornby, in modi diversi e con enfasi diverse, fanno leva sulla capacità della pop music di significare cancellazione della diversità e fusione costruttiva, rannicchiamento sottoculturale, merce e autobiografia, e di determinare lo stile della scrittura, documentando collettivamente una vasta gamma di piaceri, risonanze emotive e significati disponibili, sia per quello che riguarda la sfera personale che quella sociale.

¹³ Un altro autore esemplare a questo proposito è Jeff Noon, che tenta esplicitamente di trasformare le tecniche dei DJ, dub, mixing, ecc., in tecniche di scrittura (cfr. Redhead 2000:112-13).

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Doyle, Roddy. (1988), *The Commitments*, London, Minerva, 1991.
Kureishi, Hanif (1990) *The Buddha of Suburbia*, London, Faber and Faber.
Welsh, Irvine (1993), *Trainspotting*, London, Vintage, 1999.
Hornby, Nick (1995), *High Fidelity*, London, Penguin, 2000.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Cohen, P. (1972), "Subcultural Conflict and Working-Class Community", in Cohen, P. (1997), *Rethinking the Youth Question*, London, Macmillan.
Gilroy, P. (1987), *There Ain't No Black in the Union Jack*, London, Unwin Hyman.
Harrison, S. (2001), *Pop Art and the Origins of Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press.
Hebdige, D. (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, London, Routledge.
Hebdige, D. (1987), *Cut'n'Mix*, London, Routledge, 1997.
Hornby, N. (a cura di, 2001), *Rock, pop, jazz & altro. Scritti sulla musica*, Parma, Guanda (orig. *Da Capo Best Music Writing 2001*, 2001)
Hornby, N. (2003), *31 canzoni*, Parma, Guanda (orig. *31 Songs*, 2003).
Kureishi, H. and J. Savage (eds., 1995), *The Faber Book of Pop*, London, Faber and Faber.
Moore-Gilbert, B (2001), *Hanif Kureishi*, Manchester, Manchester University Press.
MacDonald, I. (1994), *The Beatles. L'opera completa*, Milano, Mondadori (orig. *Revolution in the Head*, London, Pimlico; 2nd ed. 1997).
Morace, R. (2001), *Irvine Welsh's Trainspotting*, London, Continuum.
Redhead, S. (2000), *Repetitive Beat Generation*, Edinburgh, Rebel Inc.
Seago, A. (1995), *Burning the Box of Beautiful Things*, Oxford, Oxford University Press.
Shuker, R. (1994), *Understanding Popular Music*, London, Routledge (2nd ed. 2001).
Sibilla, G. (2003), *I linguaggi della musica pop*, Milano, Bompiani.
Taylor, D. J. (1994), *After The War: The Novel and England Since 1945*, London, Flamingo.
Yousaf, N. (2002), *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia*, London, Continuum.