Marco Marangoni

Nobody and Soul. Polifonie sonore nei romanzi degli anni ‘80

Come citare questo articolo:
Marco Marangoni, *Nobody and Soul. Polifonie sonore nei romanzi degli anni ‘80*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 7, dicembre 2020, doi:10.48276/issn.2280-8833.5387

1. David

Chi argomenta procedendo per suggestioni afferma che gli anni ‘80, per gli appassionati di musica, iniziano con l’omicidio di John Lennon da parte del venticinquenne Mark David Chapman, un suo fan, che gli spara davanti al Dakota Building (New York), dove Lennon risiede assieme alla moglie Yoko Ono, l’8 dicembre dell’anno Zero del decennio. Si può dire, «ecco il devoto fanatico che uccide il suo idolo», e proseguire su questa via, ma si può anche leggerlo, quest’omicidio, in termini di pensieri e parole, di punti di vista reali, quelli dell’assassino e della vittima che si confrontano in uno spazio pubblico già “global” come New York. Il morto, John Lennon, da ex Beatle, ha scritto con Yoko Ono *Imagine e Happy Xmas (War Is Over)*: entrambe nel 1971, sono rispettivamente una ballad e un folk morbidi, semplici e rotondi come la *Colomba della pace* di Picasso (1949) e facili, fra il resto, da cantare in coro. Il linguaggio delle due canzoni è tutto al “noi”, identifica il mondo in termini collettivi: l’umanità è sempre comunità, tanto nell’utopia futura quanto nella tradizione evangelica («*I hope someday you’ll join us/ And the world will be as one*», *Imagine*).
L’assassino, Mark David Chapman, interrogato dalle autorità e dalla stampa sui motivi che l’hanno condotto al gesto omicida, si produce in dichiarazioni oscure e contraddittorie, tra le quali, la più plausibile, il fatto che lui é una nullità e John Lennon, invece, ricco e famoso. Eccolo, l’uomo del secolo, giunto alla notorietà un attimo prima della “fine della Storia”[1].
Quanti “niemand”, quanti Pinneberg, Bloom, Fantozzi e K. Attraversano le metropoli del ‘900? Tantissimi, ovvio. Chapman, però, è diverso: non sta al suo posto, esce dallo spazio riservato al pubblico, sale sul palco assieme alla star e la uccide. Non è importante che diventi famoso ma che acquisisca un’identità, “il Killer di John Lennon”, in grado di emanciparlo dal niente della sua sottostoria, dalla disperazione del non riconoscersi in ciò che è («Quando invece potrei, chissà…»). Fosse finto, Chapman sarebbe proprio un

personaggio da narrazioni degli anni ’80: nessuno lo nota, nessuno lo ascolta, subisce il supplizio di una quotidiana emarginazione (non per forza sociale). Un Chapman «come tutti»[2] che non rientra nei grandi disegni ideologici del secolo, ormai in crisi, e neppure ritiene di doversi unire ad altri come lui per riformare il contesto che ne provoca l’infelicità; vive da individuo “assoluto”, si riduce ad essere solo ciò che fa, soltanto ciò che comunica. Non si parla, quindi, di contraddizioni all’interno dell’io che si illuminano in brevi momenti epifanici: Chapman, rappresenta se stesso all’*esterno*, si riflette nel suo gesto e vi si aggrappa come farebbe un narcisista davanti allo specchio. “Io sono questa cosa che ho fatto e che potete vedere”. Un personaggio come Chapman non può che produrre un’accumulazione caotica di segni e simboli eterogenei attraverso i quali comunicare la propria identità. L’incontro tra due linguaggi incongrui, quello della musica pop e quello della cronaca nera, che sui media determina ogni narrazione della morte di Lennon, autorizza a pensare che in queste forme di “estroflessione” dell’io[3] esistano poche misure e distinzioni (nella solitudine non c’è il punto di vista dell’altro a imporre un limite, un ripensamento).

A questo punto, si agisca su Chapman come fa lo scrittore con i propri personaggi, al momento di costruirli, rivolgendogli cioè delle domande. Una, in particolare: «Hai ucciso il tuo cantante preferito, John Lennon: che musica ti piace?». Se fosse plausibile la fisionomia appena delineata per il niemand Chapman, si dovrebbe a rigor di logica fargli rispondere che lui, fan di John Lennon, non ama la musica di John Lennon: troppo collettiva, troppo comunitaria, troppe persone che si tengono per mano e parlano con una sola voce. Ascoltarla, acquistarla (senza una vera passione), sono due delle “cose” che egli fa per costruire e rendere visibile lo spazio della propria personale e solitaria esistenza. Pur senza conoscere i gusti musicali del Chapman storico (a parte Lennon), si può affermare che la “sua” musica parla con il “suo” linguaggio. Per dire meglio: nel linguaggio di Chapman la musica non è più quella di Lennon. Essa diventa tutt’altro rispetto a ciò che era stata dai ’60 ai ’70. Possiamo immaginare che si associ a nuovi ed estranei campi semantici; nel caso del niemand degli anni ’80, da una parte, a quelli della solitudine, dello sradicamento, dal senso della provvisorietà sospesa sull’eterno presente e, dall’altra, a quelli dell’edonismo, del narcisismo privi di profondità: semplice packaging di un’esistenza al grado zero. L’ impianto hi-fi di Julian, il protagonista del film *American gigolò* di Paul Schrader (1980), comincia a pompare musica pop sin dalle prime ore del mattino e accompagna il personaggio durante la preparazione alla propria giornata di lavoro: ginnastica aerobica, colazione e vestizione (abbigliamento Armani). Non si tratta di sottofondo musicale, ma di design. Ridotta in frantumi la sua bolla di cristallo da un’accusa di omicidio, Julian, furente, devasta la casa alla ricerca di false prove ivi nascoste dal vero assassino, per incastrarlo: il primo oggetto a sfasciarsi per terra è proprio l’hi-fi. Anche in questo caso ci si dovrebbe domandare che musica ascolta Julian, ma Shrader non sembra caratterizzarla come dovrebbe (eppure gli

abiti sono di Armani, no?). In realtà il regista pone in primo piano il mezzo attraverso il quale le canzoni vengono diffuse, ossia l’hi-fi, che è allo stesso tempo medium e bene di lusso, complemento d’arredo. L’impianto stereo assume il valore di prodotto estetico nel quale Julian può riflettere la propria immagine. La musica che gira sul piatto, nient’altro che un paio di Ray-ban con lenti a specchio ad uso del personaggio, risulta poi in implicita antitesi con la disco-music della discoteca gay dove Julian va a cercare il suo lenone di un tempo per chiedergli aiuto (sempre in merito all’omicidio). La disco-music, al contrario di quella da design, raccoglie l’immaginario di una comunità: “era” la musica di Julian, prima che lui diventasse il dandy escort di donne ormai agli “anta” ma facoltosissime: gli ricorda il suo passato di signor Nessuno, di gigolò di terza categoria. Questo, per dire che il linguaggio musicale del decennio non può ridursi a inane tappezzeria sonora, nella trama narrativa, rispetto ai personaggi: facendosi strada all’interno di un io “individuo assoluto”, produce tensione, conflitto, toglie equilibrio alla rappresentazione di se stesso che il niemand vorrebbe elaborare.

2. Patrick

Chapman costituiva una semplice suggestione e Julian, la traduzione in termini postmoderni di un tipo umano già diffusamente presente nella cinematografia; tuttavia, attraverso il confronto tra linguaggi e tra punti di vista, il niemand ha trovato collocazione negli orizzonti della polifonia, del plurilinguismo, e quindi del romanzo occidentale che, soprattutto a partire dagli anni ’80, assume i linguaggi di media e di generi considerati alieni dalla letteratura: televisione, fumetti, giochi di società, informatica e, ovviamente, la musica che i nostri nonni definivano “leggera”. American Psycho di Bret Easton Ellis (1991) si apre con tre epigrafi, tratte da Dostoevskij, Miss Manners e Talking Heads, gruppo d’avanguardia del decennio appena concluso. L’ultima delle tre citazioni: «E quando tutto andava a catafascio,/ nessuno ci faceva molto caso»[4] – da *Nothing but (Flowers)* (1988). Più che il senso del “catafascio”, nel romanzo di Ellis è importante quello del “non farci caso”: nessuno degli amici, dovrei dire dei mezzi conoscenti di Patrick Bateman, l’io narrante, giovane “lupo di Wall Street”, fa caso alla vita di lui, alle incongruenze dei suoi comportamenti, ai cambiamenti di umore, agli omicidi in serie che egli perpetra durante il tempo libero, quando non va a pranzo con loro o in palestra. Non fanno caso, proprio: qualcuno gli sbaglia il cognome, qualcuno non se lo ricorda, qualcuno scambia Bateman per un altro. è uno yuppie di successo, ricco, in carriera, ma senza un’identità. Come gli altri semi-conoscenti, “è” i beni di lusso di sua proprietà.[5] Nel corso del romanzo, che risulta una sequenza di ore livide, ossessive, trascorse tra folli violenze e autorappresentazioni ad opera del protagionista, la musica è presente come continua colonna sonora, ma il lettore non l’ascolta, la vede attraverso il punto di vista di Bateman, nella sua dimensione di bene non di

consumo ma identitario:

> Accanto al Juke-box Wurlitzer, c’è un pianoforte a coda nero, da concerto: un Baldwin. In tutto l’appartamento, il parquet è di rovere bianco. Sul lato opposto al pianoforte, accanto a una scrivania e a un portariviste di Giò Ponti, c’è uno stereo – giradischi, lettore CD, mangianastri, amplificatore – della Sansui, con casse Duntech Sovereign 2001, in rododendro brasiliano[6].

Il brano è tratto dalla descrizione che fa Bateman del proprio soggiorno (poi verrà la camera da letto), e si concentra sull’apparato per l’ascolto della musica. Sull’apparato: il personaggio non fa cenno ai titoli dei 33 giri o dei CD, agli artisti, a libri di spartiti sul leggio del pianoforte. Diversi passaggi del brano, ancora, comunicano il senso di questa forma di accumulazione, o di rassegna, ricorrente nella prosa di Ellis, in cui trovano un’ordinata collocazione, come in una galleria di specchi, capi di abbigliamento firmati, opere di design, prodotti per la bellezza e così via (neanche un libro), vampirizzati[7] dall’esangue yuppie che assume la loro dimensione estetica per farne la propria sostanza esistenziale[8]. Vi si può riconoscere, forse, una originale interpretazione della figura dell’io postmoderno frammentato, aperto «alla nuova esperienza della molteplicità, della serialità, della proiezione di sempre nuovi punti di vista»[9]. Non deve ingannare il fatto che tre capitoli del romanzo siano interamente dedicati a gruppi e cantanti: *I Genesis*, *Whitney Houston*, *Huey Lewis and the News*. In questi capitoli Bateman sospende il racconto delle sue giornate e stende una sorta di saggio critico sui suoi artisti preferiti. Letti con gli occhi di oggi, questi commenti anticipano gli sproloqui su qualsiasi argomento dell’universo mondo postati sui social; in realtà, essi costituiscono punti forti all’interno della strategia narrativa di Ellis. Nonostante il tono di Bateman imiti quello di un critico musicale, il linguaggio si rivela banale: un linguaggio solo “di superficie”:

> In termini di maestria lirica e di pura abilità compositiva, questo album [*Invisible Touch*, NDA] raggiunge un nuovo vertice di professionalità. Si prendano le parole di *Land of Confusion*, in cui il cantante affronta il problema dell’abuso di autorità politica. Ciò viene espresso in tono più funky e più nero di alcunché che Prince o Michael Jackson – o qualsiasi altro artista nero di questi ultimi anni, se è per questo – abbia mai prodotto[10].

Ellis caratterizza, con delle parole “packaging”, un punto di vista fatto di acqua distillata: di Bateman e di chiunque. Non si tratta dunque del linguaggio “freddo” che la vulgata attribuisce in modo indiscriminato alle opere di Ellis e alla sua originale interpretazione della poetica “minimal”[11]. Bateman racconta allo stesso modo i suoi ascolti musicali e la propria verve omicida perché le sue parole prive di risonanze, allusioni, ambiguità, incongruenze, rifluiscono costantemente verso il grado zero della comunicazione di massa. Il suo linguaggio è ormai prossimo a quello della scatola della zuppa Campbell e del

detersivo Brillo[12], *pop and materials*, parafrasando Madonna, come le canzoni incise negli ‘80 dagli artisti e dai gruppi citati da Bateman (alcuni dei quali, come i Genesis, erano stati negli anni ’70 pionieri del rock “Progressive”).
Quando la musica esce dallo spazio del linguaggio di Bateman, quando risulta refrattaria al suo ruolo di specchio del personaggio, il punto di vista dello yuppie va in crisi. «Il concerto si sta trascinando ormai da una ventina di minuti. Io detesto la musica dal vivo, ma tutti quanti intorno a me applaudono come forsennati, alzandosi in piedi»[13]. Bateman è andato al concerto degli U2 con i soliti amici sconosciuti; la musica suonata dal vivo non fa più parte del suo design, non sta più dentro i suoi oggetti di lusso, e lui avverte un profondo senso di disagio. Chiunque abbia mai assistito a un concerto degli U2 sa benissimo che il termine ‘trascinarsi’, riferito alle performances live del gruppo di Bono, è del tutto improprio (venti minuti dopo l’inizio, poi…). Si aggiunga, senza pretendere di rubare il mestiere al “Bateman critico”, che gli U2 degli anni ’80 e poi ’90 si ostinano a rimanere un gruppo rock e a tenere a distanza la “tentazione pop”, ma nelle loro esibizioni dal vivo sfruttano al massimo le risorse della massmedialità (la videoart, i grandi schermi), e in questo modo invadono la sfera d’ascolto di quelli che non vanno oltre Witney Huston o Michael Jackson. Bateman patisce questa invasione: si tappa le orecchie, sbaglia i nomi dei musicisti per osservarne l’abbigliamento (Armani? Finto-Armani?). Scivola infine in una sorta di benevolo delirio che riconduce lo shock del concerto dal vivo al suo estenuato narcisismo:

> Bono, il cantante-chitarrista, si è spostato lungo il proscenio, seguendo il mio spostamento in platea. Adesso mi fissa negli occhi, inginocchiato alla ribalta. […] Mi accorgo che abbiamo qualcosa in comune, noi due, che ci lega un vincolo […] e io odo il messaggio, anzi è come se lo vedessi aleggiare sopra la testa di Bono, a tremolanti lettere arancione: “Io… sono… il diavolo… e… sono… identico… a… te!” (pp. 168-169).

3. Daniel

Fosse anche un mero parto della fantasia di Bateman, il sogno di una vita mai realizzata, tutto il suo racconto di ordinaria vacuità rimarrebbe al di sotto del livello zero delle cose: non raggiungerebbe neanche la loro pura referenzialità, si fermerebbe all’involucro, alla “scatola”. In rapporto alla musica, alla copertina dell’album, al piatto del giradischi o al lettore CD. Le prove narrative precedenti di Bret Easton Ellis, come *Less than zero* (1985) e *The Rules of Attraction* (1987)[14] , caratterizzano invece i personaggi non come dei vuoti esistenziali (a perdere) ma come giovani che nel vuoto si muovono con l’angoscia di non riuscire a dire nulla di più dei beni di consumo regalati loro dai genitori con una generosità ansiosa, prossima all’attacco di panico. Il loro silenzio costituisce una linea d’ombra quasi invalicabile, e si nutre di psicofarmaci e stupefacenti. Anche in questi spazi narrativi la musica si diffonde nelle case, nelle auto, nei centri commerciali, ovunque: essa costituisce

un *continuum*, e tuttavia non una filodiffusione in secondo piano[15]:

L’amica di Blair, Alana, entra nella stanza, mi abbraccia e io le presento Daniel.
– Sei tale e quale David Bowie, – dice Alana a Daniel, con la coca che le esce dagli occhi.
– Sei mancino?
– No, temo di no, – dice Daniel.
– Alana va pazza per i mancini, – dico a Daniel.
– Per i mancini che somigliano a David Bowie, – mi corregge Alana. […]
Alana rotea gli occhi e prende un’aria afflitta.
Sono contenta di averti conosciuto, Daniel.
– Sì, anch’io, – dice Daniel.
Alana si avvicina a Blair e a sua madre, al bar.
– Forse avrei dovuto canticchiare qualche nota di Let’s Dance, – dice Daniel. – Forse[16].

Per mettere a fuoco il senso del dialogo, non si prenda in considerazione solo la canzone *Let’s Dance* (1983), di David Bowie, ma anche il video di *Let’s Dance*, così come postula la comunicazione musicale degli anni ’80. In estrema sintesi: in un bar australiano, Bowie alla chitarra e un contrabbassista suonano *Let’s dance* per i clienti; la scena si alterna con quella di un gruppo di ragazzi che si muove liberamente, alternando ballo e passeggiata, tra boschi e pendii rocciosi. Costoro, poco più che adolescenti, sono vestiti in modo semplicissimo, il capo d’abbigliamento più elegante è la camicia hawaiana di uno di loro. Su un sentiero trovano un paio di scarpette rosse: una ragazza le mette e comincia a ballare. Come in un sogno profetico, la vediamo adulta e in carriera, in ruoli di dirigente (per nulla simpatica) e di consumatrice di beni di lusso. Al culmine della sua vita “rampante”, riapre gli occhi: guarda le scarpe, le sfila, le getta, le calpesta. Intanto Bowie canta: «Danziamo/ Fatti largo tra la folla verso uno spazio vuoto»[17], e il resto del testo è ancora più semplice: fughe d’amore, non lasciarmi perché mi spezzeresti il cuore e così via. Bowie, nel video, rinuncia al suo teatro “Ziggy Stardust” e si presenta in guanti bianchi, vestito in sobri colori chiari. Canta appoggiato alla parete del locale, senza palcoscenici, composto, quasi umile. *Let’s Dance* prefigura una fuga dallo specchio di Narciso. Per i ragazzi di Ellis, un orizzonte lontano, giusto canticchiabile, accessibile solo attraverso il caleidoscopio del videoclip, una sfera di cristallo della durata di tre minuti e mezzo, all’interno della quale il mondo sembra disordinato, e invece è soltanto libero. La tensione agonistica per conquistare una propria personale (individuale) emancipazione dai nuovi conformismi (la carriera, il consumo di lusso, il riconoscimento del proprio successo) è uno dei fili conduttori della proposta musicale del decennio, anche di quella meramente commerciale, e lega insieme autori legati a generi più tradizionali come Bruce Springsteen e Tracy Chapman (agli esordi) e gruppi dall’etica “scellerata” e carnevalesca, feroce e ironica nei confronti dei costumi mainstream, come i Bronsky Beat, i Frankie Goes to Hollywood, i Culture Club di Boy George, Elio e le

Storie tese (in Italia).
Come riprogettare la propria esistenza, una volta fuori dalla “religio” del nuovo liberismo, è un problema che gli artisti degli anni ’80 non si pongono: affrontando le situazioni una alla volta, così come le si incontra, essi lasciano da parte la prospettiva generale (i mondi sul modello di *Imagine*)[18]. Al contrario del “discorso” intrapreso in un long playng, il tempo di ogni videoclip non prevede sviluppi, conversioni, progressi: inizia al termine di quello precedente, finisce un attimo prima che cominci quello successivo. Il coniglio bianco sparisce dentro la tana e chiude la porta a chiave, Alice non può seguirlo. Siamo, per così dire, nel cronotopo di MTV (in Italia, Videomusic).

4. Giovanni

Troppo facile riconoscere, in queste poche note, la condizione dell’uomo nei labirinti di Calvino o di Perec. Il *topos* andrebbe aggiornato attraverso il motivo del nomadismo, già attestato in alcuni romanzi del decennio precedente ma in fase di deciso sviluppo dagli anni ’80 in poi, al punto da istituire una nuova dimensione della cultura umanistica, ancora oggi viva e presente, non solo nelle poetiche narrative. Esiste in effetti un’affinità tra il cronotopo del videoclip e quello dei non-luoghi contemporanei, vie (mezzi) di comunicazione transitabili, in cui il tempo di vita (e dunque ogni riflessione di carattere esistenziale) resta sospeso, “smemorato” rispetto al passato, differito *ad libitum* rispetto al futuro. L’incontro tra i due cronotopi è più che evidente nella narrazione cinematografica, e più facile a compiersi, grazie alla colonna sonora. In quella letteraria, esso pone un problema difficile da risolvere. Pier Vittorio Tondelli, al termine del suo romanzo corale *Rimini* (1985), «una Nashville italiana»[19], aggiunge una pagina di *Musiche*:[20] una rassegna di canzoni di quegli anni, alcune notissime (ad esempio *Sunday Bloddy Sunday* degli U2). *Musiche* non offre alcun tipo di spiegazione: non sembra possibile che questi pezzi cult debbano accompagnare la lettura, visto che si trovano in clausola al libro e non in incipit. Che abbiano accompagnato Tondelli durante la scrittura? Questo è plausibile. Un’altra ipotesi è che *Musiche* costituisca una estrema, brevissima, sintesi musicale di *Rimini*, il tentativo (appena abbozzato) di tradurre 280 pagine di polifonia romanzesca in 38 brani che dovrebbero, senza per forza dire le stesse cose, comunicare la medesima condizione provvisoria, ‘in transito’ dei personaggi di cui si è letto. Molto di più che una colonna sonora, quindi, molto di più di un sottofondo musicale. D’altronde, la citazione da Joe Jackson che apre *Rimini*, «Che lo voglia o no, sono intrappolato in questo rock’n’roll. Ma sono un autore e sono un musicista, per molti versi un entertainer», qualsiasi sia la ragione per cui sia stata scelta, suggerisce che anche lo scrittore di romanzi Tondelli appartenga a un mondo che non è fatto solo di parole ma anche di musica, di linguaggio musicale, e persino di marketing musicale. Il fatto stesso che un gran numero di romanzi, a partire dagli ’80, adotti citazioni

tratte da canzoni e musicisti (e non quelle di filosofi e scrittori), avvalora l’ipotesi che i due orizzonti si trovino in stretta relazione tra loro.
Nel 1981 nelle hit parade europee la campionessa di vendite è Lio, una ragazza portoghese che canta in francese: è diventata celebre con la canzone *Amoureux solitaires*: «Ehi tu, dimmi che mi ami/ anche se è una menzogna e non abbiamo speranze/ la vita è triste, dimmi che mi ami/ tutti i giorni sono uguali/ io ho bisogno di romanticismo»[21]. A leggere solo le parole, *Amoureux solitaires* parrebbe un blues alla Billie Holiday. Anche in questo caso bisogna recuperare il videoclip. Lio, in minigonna e maglietta di Mickey Mouse, balla davanti a una finestra attraverso la quale si intravede un salotto; in poltrona ci sono due adulti (due manichini) immobili; dal soffitto, scende su di loro e sui mobili una fine nevicata. Lio si muove su un ritmo lento ma insistente, una via di mezzo tra un carillon e una marcia, scandito dalla batteria elettronica. Il “come” è illuminante: la ragazza ha un’espressione più che annoiata, non sorride e si vede che è proprio stufa, anche da come balla, senza lasciarsi andare, facendo sempre gli stessi due passi. Pare un’adolescente capitata senza sapere perché a una festa nella quale non conosce nessuno, e vorrebbe cercare altrove qualche motivo per vivere e divertirsi. Stufa e sola, non cerca illusioni o speranze; tuttavia balla perché il ritmo glielo impone.
Nello stesso anno di *Amoureux solitaires* esce *Treno di panna* di Andrea de Carlo. Sin dalle prime pagine abbiamo l’impressione di leggere un romanzo ispirato, in parte, alla poetica di Calvino (che fu mentore dell’autore), in parte all’*école du regard* francese. Letto in una prospettiva sincronica, Treno di panna rivela alcune affinità con la narrativa di Easton Ellis, soprattutto per quel che riguarda il personaggio del signor Nessuno: nel romanzo, il giovane Giovanni Maimeri, italiano in trasferta a Los Angeles. Per turismo? In fuga dalla patria? Per fare un’esperienza lavorativa all’estero? In cerca di successo? Non è importante che il lettore lo sappia; importante è che Giovanni sia “in transito”, attraverso la metropoli, gli amici, gli amori, le relazioni sociali. L’apparente (talvolta raggelante) indifferenza verso qualsiasi esperienza egli attraversi è in realtà il senso del distacco di chi *procede oltre*, senza raccogliere né seminare memorie[22]. Il vento dei tempi lo condurrebbe verso l’autoaffermazione di sé, la «brillantezza»[23] del palcoscenico, alla quale aspirano tutti i personaggi che hanno a che fare con lui; Giovanni resta invece sempre un passo indietro rispetto alla scena, anche quando comincia a frequentare il jet set di Hollywood (e a quel punto, infatti, termina anche il romanzo), non aspira a emanciparsi dalla sua condizione di “everyman”, non prova nessun entusiasmo per le nuove relazioni sociali procurategli dall’attrice Marsha Mellows (niente a che vedere con l’*Hippie*! dello Yuppie). «Un occhio che osserva, ma per restare puro spettatore, lontano da un qualunque coinvolgimento emotivo»[24].
Un contesto così frenetico, competitivo, saturo di istanze agonistiche, produce accenti e vibrazioni esprimibili attraverso un linguaggio musicale simile a quello della House, sound

elettronico sorto nella prima metà degli anni ’80 (ma senza conservarne l’ironia); un linguaggio che può ricordare, soprattutto per l’atmosfera, quello di Lio. Si prendano come esempi due brani. Il primo è tratto dal *Capitolo uno*, il momento dell’arrivo a Los Angeles e dell’alloggiamento presso la coppia di amici Ron e Tracy:

Ogni passaggio di camion sulla freeway smuoveva onde di vibrazioni che si ripercuotevano attraverso la struttura fragile della casa, fino a scrollare gli infissi e le tazze in cucina. I suoni sembravano più forti ad ogni passaggio, si dilatavano nel vuoto della notte con un’intensità furiosa[25].

Il secondo viene dal *Capitolo sei*: Giovanni ha trovato lavoro come cameriere presso il ristorante italiano Alfredo’s, e non ha un attimo di respiro:

Al ristorante passavo attraverso i momenti più convulsi di una serata senza quasi rendermene conto. Avevo sviluppato poco alla volta una gamma di riflessi automatici; sequenze di gesti che richiedevano pochissima attenzione. Man mano che l’attività cresceva, scivolavo in una specie di trance meccanico. […] Seguivo le variazioni di ritmo senza doverci pensare, moltiplicavo il numero e la velocità dei gesti secondo la pressione del momento[26].

De Carlo non fa risuonare gli ingranaggi pesanti e farraginosi di *Tempi moderni* (Charlie Chaplin,1936) ma il basso e la batteria elettronici (da Giorgio Moroder in poi): un groove continuo, prevalente rispetto alla melodia, intonato per rappresentare un’esistenza, per usare una metafora, da discoteca: in continuo movimento, in continua esibizione. Il signor Nessuno viene investito dalle luci stroboscopiche, oppresso da un Fato che lo tiene prigioniero della pista, rinchiuso in quel metro quadrato concessogli per agitarsi, un passo avanti e uno indietro, un passo a destra e uno a sinistra (come Lio). Il ritmo “invalicabile” determina il tempo di ogni occasione sociale, avvolge le semplici conversazioni, i parties, le ore di lavoro, in «onde sonore»[27] alle quali è necessario adeguarsi, se si vuole conservare la speranza della «brillantezza», a costo di esibirsi travestiti da biscotto[28] o da cameriere del ristorante italiano[29]. De Carlo sviluppa però nel romanzo anche un contrappunto musicale per i momenti in cui il protagonista guarda le cose da fuori, nei suoi lunghi istanti *en passant*. Ne ricava una straniante impressione minimal, sul genere Philip Glass, che mette in sonoro il suo io protetto dalle lenti a specchio, rivelandolo, quindi, e ponendolo finalmente in una sottile, ineffabile (ma armonizzabile) relazione con il contesto. Un sabato mattina Giovanni fa un giro in auto con Jill, sua collega (e futura compagna, ovviamente provvisoria):

La musica che usciva dallo stereo della macchina si diffondeva ai due lati della strada. […] Siamo andati controsole per tutta la lunghezza della strada; le immagini filtrate e deformate dal riflesso del parabrezza. Tutte le distanze erano ragionevoli, nessuna aspettativa aveva tempo di formularsi. […] Jill girava la manopola dello stereo. La musica ristagnava intorno ai nostri sedili, fiottava fuori con le

correnti d’aria, in diverse direzioni. La musica dava un’interpretazione del paesaggio, e al tempo stesso lo modificava. Oppure era il paesaggio a ricomporsi sulla traccia della musica: ne seguiva i cambi di tempo, le sortite meno prevedibili di acuti e bassi. Guardavo Jill seguire con le labbra le parole di una canzone, e sono scivolato nello stato d’animo che la canzone e il paesaggio e la giornata e la macchina aperta prevedevano[30].

Uno stato d’animo piccolo piccolo, «*less is more*» (Mies van der Rohe), dentro il quale ci si apparta per sfuggire all’etica del «Devi solo insistere e insistere e insistere[31]». Quando si usa la parola “minimal”, riferita alla musica o al design o alla narrativa, si evoca spesso l’idea di “sordina”, di voce fioca, per non dire di pensiero debole; qui, la trama sottile dei suoni rappresenta invece la liberazione del qualunque ma introverso niemand dalla gelida superficie del packaging, dall’ansia degli oggetti. Gli spazi e le luci rispondono ora a un ritmo interiore, finalmente disteso, finalmente assorto. Il sound minimal scopre «la profondità nelle superfici, la lentezza nel movimento rapido»[32]. Non importa quale sia la canzone, o il genere che Giovanni sta ascoltando durante il viaggio (infatti Jill cambia continuamente stazione radio), importa che il linguaggio della musica abbia riportato Giovanni in una sfera sonora essenziale, apollinea, sottraendolo al furore dionisiaco dello Yuppie rampante.

5. Rob

La poetica di *Treno di panna*, pur dotata di evidenti ascendenze europee, guarda alle esperienze dell’Oltre-Atlantico e, sotto questo punto di vista, dimostra l’ambizione di inserirsi in un nuovo, più aperto Canone, che da Occidentale si fa sempre più decisamente Globale. In primis, nel suo incontro tra linguaggio del romanzo e linguaggio della musica pop e mainstream, De Carlo realizza il rovesciamento alto-basso caratteristico di autori postmoderni come Thomas Pynchon, Don DeLillo, o Frank Miller (nei fumetti); in secondo luogo, egli priva la propria prosa del tono dell’ironia, accostandosi in questo modo non solo a Easton Ellis ma anche alle (future) esperienze di David Foster Wallace[33]. L’antifrasi, tuttavia, costituisce una delle dimensioni della poetica e della retorica degli anni ’80, fonda il punto di vista di chi, al termine del Secolo breve, guarda indietro, verso le cosiddette *narrazioni* dei decenni precedenti, ne prende le distanze con nostalgia e, insieme, con sollievo. I grandi disegni, le prospettive onnicomprensive, si interrompono in prossimità della “fine della Storia” e si riducono a un *hortus conclusus* frequentato giusto per divertimento: la biblioteca del monastero del *Nome della rosa*, il condominio in Rue Simon-Crubellier di Perec, le architetture matematiche di Borges e di Quenau, oggetti di rinnovato interesse[34]. Questi giardini definiscono, con shakespeariana spensieratezza, uno spazio che aspira a racchiudere in sé tutte le storie possibili. Che importa se, prima o poi, qualcuno farà suonare la sveglia e spezzerà questo sogno ad occhi aperti? Protetto dal vaccino

dell’ironia, l’*homo ludens* non andrà mai in crisi: lo sa che è tutto un gioco, l’intrattenimento gli basta. All’interno del suo orizzonte, il passo dalla Biblioteca di Babele alla Musicoteca di Babele è breve e autorizzato, vale ribadirlo, dall’assunzione del linguaggio dell’ironia. In virtù del medesimo principio, le frange più innovative della New Wave citano, alludono, imitano con lieta e consapevole leggerezza, come se nei loro LP (altra parola cara ai nonni) fosse inscritto il “volumen” di ogni trama sonora[35]: uno spazio fatto solo di specchi, dotato di una profondità più illusoria che reale, profondamente “divertente” perché prefigura una sfera compiuta, “a parte” rispetto al modo reale.
Non sono di conseguenza necessarie, per dare una forma a questa musicoteca, architetture magniloquenti, l’opera completa dei Talking Heads o di Peter Gabriel, basta un qualsiasi negozio di dischi (oggi quasi spariti a causa della distribuzione di brani e canzoni nelle forme liquide dell’on-line) in un qualsiasi quartiere o sobborgo delle nostre lande occidentali. Si fa riferimento a una fortunata tradizione narrativa, ormai quasi un genere a sé, che ha tra i principali interpreti l’inglese Nick Hornby. Il suo romanzo *High Fidelity* (1995) si ambienta sul passaggio tra gli ’80 e i ‘90. Il protagonista è Rob Fleming, proprietario del Championship Vinyl, una rivendita di vinili e audiocassette nuovi e usati, ad Halloway, quartiere londinese, «prudentemente» collocato «in modo da attirare il minor numero possibile di curiosi di passaggio»[36]. Viste le premesse, non ci si stupisce che i guadagni di Rob siano magri; in più, egli li deve dividere con i soci Dick e Barry. Non sono i suoi problemi economici, tuttavia, il tema conduttore di *Alta fedeltà*, ma le vicende sentimentali: Rob passa da una storia sbagliata a un’altra con la leggerezza del signor Nessuno che è tale perché non ha mai voluto superare la fase dell’adolescenza. Egli è rimasto un “amatore dilettante”, chiuso dentro il suo mondo fatto solo di musica (il negozio, la collezione, il giro dei fanatici di rock…) e ne ha assunto in toto il linguaggio. «Beh, vorrei che la mia vita fosse come una canzone di Bruce Springsteen. Almeno per una volta»[37]: non siamo lontani da Don Chisciotte o da Madame Bovary, e dalle loro letture. In questo consiste la sua “alta fedeltà”, nel suo profondo feeling musicale, a fondamento di una compiuta visione del mondo. Il racconto in prima persona, i frequenti scambi dialogici (soprattutto con le amiche e le ex), il contesto musicale ancora molto anni ’80, con le sue consuetudini e le sue novità, fanno da specchio ironico alle giornate di Rob consacrate a questa sua magnifica ossessione, e lo salvano dalla follia, ma non dal giudizio critico di chi, trentacinquenne (e passa) come lui, da signor Nessuno è stato costretto dalle urgenze contingenti a diventare signor Qualcuno, dotato di una posizione sociale riconoscibile e al contempo privo della fiamma della passione (al massimo pratica degli hobby). L’articolazione delle esperienze di Rob non risulta nulla di originale, niente di più di una trama ad uso e consumo del marketing narrativo.
Il pregio di *Alta fedeltà* sta nella parola di Rob, nel suo punto di vista “musicofilo” sulle cose che, cartesianamente, indaga, accorda, disunisce. Non solo i dischi venduti ma anche le

esperienze stanno in classifica, come nella hit parade: il libro inizia con le «cinque più memorabili fregature di tutti i tempi»[38], ovviamente per ciò che riguarda gli amori di Rob. I cantanti (tutti!) costituiscono gli strumenti di un senso critico che ricorre, per giungere a un giudizio di valore, alle analogie più stravaganti: «i fans di Phil Collins amano i negozi dall’aria pulita e salubre»[39] (non il Championship Vinyl, quindi); Marie, una cantante con la quale c’è attrazione reciproca, dimostra una inquietante intimità con un suo collega che «sembra la versione migliorata di Daryl Hall di Hall and Oates, se si può immaginare una simile creatura»[40]. Ancora più significativa, per caratterizzare la fisionomia del protagonista, la litigata in auto con Laura, sua ex, quasi ex, ex-ex, a mangianastri acceso:

> Questa è la seconda canzone dei Simply Red in questa cassetta. Metterne una è già imperdonabile. Due, è un crimine di guerra. Posso saltarla? […] Mi fermo su una terribile canzone di Diana Ross post-Motown, e mi scappa un lamento[41].

Le parole di Rob, in sé, non sono che condanne un poco sommarie di celebri artisti del pop-soul; vanno però collocate nel contesto del dialogo, durante il quale Laura intona una sentita intemerata contro l’immaturità del suo compagno, che non si decide mai ad uscire dallo stato di adolescente, ossia dal suo linguaggio musicale, al sicuro da un mondo fatto di ben altre parole e responsabilità:

> Vaffanculo, Rob. Non è questo che ti sto dicendo. Cosa me ne frega a me se vuoi o non vuoi avere dei figli? Io li vorrei, questo sì, ma non so nemmeno se li vorrei con te, e non so se tu li vuoi. è qualcosa che devo ancora scoprire. Il fatto è che sto solo cercando di darti una svegliata. Sto solo cercando di mostrarti che hai vissuto metà della tua vita, ma a giudicare dai risultati è come se tu avessi diciannove anni, e non mi riferisco ai soldi o alle proprietà o ai mobili[42].

La passione di Rob è *sui generis* e non deve essere confusa con l’ossessione del collezionista, proprio in virtù dell’ottica da hit parade che esalta certi artisti e ne squalifica senza remissione altri. Il lettore non riesce però a cogliere un ordine, una coerenza, nei gusti musicali del personaggio. Hall and Oates producevano negli ’80 un sound leggero e di corto respiro, è vero, ma non si capisce per quale ragione, nella “musikweltanshauung” di Rob, la «classifica dei primi cinque complessi o cantanti Che Andrebbero Fucilati Se Venisse la Rivoluzione Musicale»[43] annoveri i Simple Minds, Bryan Adams, i Genesis e gli U2. I suoi giudizi critici comunicano la sensazione dell’estemporaneo, dell’istintivo, guardano a un orizzonte di riferimento poco “canonico”, attraversato da accesi slanci sentimentali (la Rivoluzione Musicale, appunto) protesi verso l’indefinito. Appare forse, questa, la strada migliore per non essere chiamati a render conto della propria presa di posizione, il modo migliore per non correre rischi. Il sospetto, presumibilmente ingeneroso, di certo generico, è che buona parte della civiltà musicale degli anni ’80 esprima questo mood, sotteso a

un’etica ironica e divertente, ma a rischio zero, e lo comunichi attraverso una leggerezza che smaterializza la sostanza aspra delle cose e i suoi attriti, senza tuttavia negarli.
Chi aprirebbe un conflitto sull’ecumenico *Live Aid* (1986)? Eppure, in quelle giornate di luglio, l’emergenza a livello mondiale della povertà e della fame, nella sfera della rappresentazione musicale, è stata “tradotta” in festa. A chi non piace pensare alle vacanze e alle feste (Madonna, *Holiday*,1983, *Where’s the party*, 1987), terminate le quali si ritorna agli ordini della società tardo-capitalistica e dell’incombente neoliberismo? E ancora: qualcuno potrebbe mai contestare che anche i Russi, in quest’ultimo scorcio della Guerra fredda, amano i loro bambini (Sting, *Russians*, 1985)? Il tempo del videoclip (ma pure quello del pluri-concerto di Live Aid) non è esattamente quello della canzone cui esso dona la dimensione visiva: le immagini allungano il campo, la profondità, chiamano il nostro pensiero all’intrattenimento. Il signorino Nessuno Rob, tardo (tardissimo) adolescente, resta nella sua zona di comfort, all’interno della sfera semantica che lo nasconde al mondo, sottraendolo alle durissime esperienze dei suoi anni, come il Tatcherismo e le macerie da esso lasciate in Inghilterra alla fine del decennio[44].
In effetti – riletti in un’ultima sintesi i pochi autori citati in questo discorso – sembra prendere forma, negli anni del disimpegno e del divertimento (del “riflusso”, come si scriveva all’epoca), una singolare figura, comune al romanzo e alla poesia per musica, quella del *personaggio qualunque*, titolare di un’esistenza appartata, in transito oppure chiuso nello spazio di passioni adolescenziali, che guarda da fuori le esperienze degli “altri”, dei giovani della sua generazione finiti in depressione, assuefatti agli stupefacenti pesanti, in attesa di una “terra promessa”: un avvento possibile quanto quello del Grande Cocomero di Linus. Questa figura è ben attestata anche nella canzone italiana: Luca Carboni (*Silvia lo sai*, 1987), Eros Ramazzotti (*Una terra promessa*, 1985), Marco Masini (*Il niente*, 1991), Vasco Rossi – almeno per vasta parte della sua produzione discografica – hanno rappresentato forse meglio dei romanzieri la linea d’ombra sulla quale si muove il niemand di questo ultimo scorcio di secolo, all’alba di una nuova barbarie[45]: il perdersi, da una parte, e il non essere, dall’altra.

Note

1. Si pensi, *in primis*, al Francis Fukuyama del (discutibile) saggio *La fine della storia e l’ultimo uomo* (1992), Milano, Rizzoli, 1992.
2. Cfr. W. Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 3.
3. G. Tellini, *Storia del romanzo italiano*, Le Monnier Università, Firenze, 2017, cap. XX, *Dall’utopia*

rivoluzionaria al trionfo del mercato.

4. Così in inglese: *And as things fell apart Nobody paid much attention*.
5. Cfr., *inter alios*, P. Sorcinelli, *Identikit del Novecento*, Roma, Donzelli, 2004, cap. IX, *Uno sguardo ai giovani degli anni ottanta e novanta. Dagli hippies agli yuppies*.
6. B. E. Ellis, *American Psycho* (1991), Bompiani, Milano, 1991, p. 33.
7. Uso apposta questo termine perché Ellis lo sviluppa in termini non più metaforici, e sempre in riferimento alla generazione dei giovani Yuppie, in *The informers* (1994). In Italia: *Acqua dal sole*, Milano, Bompiani, 1994.
8. Cfr. F. Pivano, *Viaggio americano*, Milano, Bompiani, 2017 (cap. *Bret Easton Ellis: la storia di “American Psycho” e i serial killer*).
9. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 85.
10. *American Psycho*, p. 157.
11. Fernanda Pivano, in riferimento a Ellis e ad altri autori della medesima generazione, utilizza il termine “post-minimalisti”: cfr. *Album americano. Dalla generazione perduta agli scrittori della realtà virtuale*, Milano, Frassinelli, 1997.
12. A. Warhol, *Big Campbell’s Soup Can* (1962) e *Brillo Boxes* (1964).
13. *American Psycho*, p. 166.
14. In Italia: *Meno di zero*, Torino, Einaudi, 1996; *Le regole dell’attrazione*, Torino, Einaudi, 1997.
15. G. Fink, M. Maffi, F. Minganti, B. Tarozzi, *Storia della letteratura americana*, Firenze, Sansoni, 1991, p. 550.
16. *Meno di zero*, p.13.
17. Giova, probabilmente, rammentare l’originale: *Let’s sway/ sway through the crowd to an empty space*.
18. Cfr. M. Gauchet, *Il disincanto del mondo. Una storia politica della religione*, Torino, Einaudi, 1992.
19. Si riprende la definizione dell’autore presente nella seconda di copertina dell’edizione bompianiana del 1985.
20. Ivi, p. 291.
21. Ecco l’originale: «Eh toi dis-moi que tu m’aimes/ Même si c’est un mensonge et qu’on n’a pas une chance/ La vie est si triste, dis-moi que tu m’aimes/ Tous les jours sont les mêmes, j’ai besoin de romance».
22. Cfr. Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, specie il cap. *Dei turisti e dei vagabondi, ovvero degli eroi e delle vittime della postmodernità*.
23. Si veda, anzitutto, A. De Carlo, *Treno di panna*, Torino, Einaudi,1996, p. 30.
24. F. Tomasi, *Gli anni Ottanta: postmoderno, minimalismo e voci singolari*, in *Il romanzo in Italia*, vol. IV, *Il*

secondo Novecento, a c. di G. Alfano e F. de Cristoforo, Roma, Carocci, 2018.

25. Ivi, p. 12.
26. Ivi, p. 66.
27. Ivi, p. 200.
28. Ivi; l’esperienza del travestimento da biscotto da parte di Giovanni, per fare la pubblicità a un negozio di cibi naturali, viene narrata al *Capitolo Sei*.
29. Si segnala in proposito, l’analisi linguistica di *Treno di panna* di Marco Giani, nella sua tesi di laurea, *Il ritmo minimale. Tendenze di diacronia interna nella prosa narrativa di Andrea de Carlo*.
30. Ivi, pp. 75-76.
31. Ivi: si tratta delle parole di una canzone che Giovanni ascolta alla radio dopo una serata a casa dell’attrice Marsha Mellows.
32. A. Ross, *Il resto è rumore. Ascoltando il XX secolo* (2007), Milano, Bompiani, 2011, p. 802.
33. Cfr. D.T. Max, *Ogni storia d’amore è una storia di fantasmi. Vita di David Foster Wallace*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 249-250
34. Fenomeno puntualmente colto da Fredric Jameson, in *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991.
35. E. Assante e G. Castaldo, *Blues, Jazz, Rock, Pop. Il Novecento americano*, Torino, Einaudi, 2004, cap. *New Wave*.
36. *Alta fedeltà*, nell’edizione italiana uscita per i tipi di Guanda, Milano, 1996, p. 38.
37. Ivi, p. 130.
38. Ivi, p. 9.
39. Ivi, p. 40.
40. Ivi, p. 73.
41. Ivi, p. 210.
42. Ivi, pp. 210-211.
43. Ivi, p. 131.
44. Al contrario del gruppo degli irlandesi Committments, nell’omonimo romanzo di Roddy Doyle (1987), ai margini e autoironici come Rob, che scelgono però di uscire dalla sfera autoreferenziale, praticando l’impegno e la musica soul.
45. P. Morando, *’80, l’inizio della barbarie*, Roma-Bari, Laterza, 2016.