

Prima del Rock and Roll: la "musica fasulla" del Giovane Holden

Alessandro Portelli

“Caso mai non abitaste a New York, il Wicker Bar sta in questa specie di hotel superlusso, il Seton Hotel. Ci andavo spesso ma adesso non più. Un po’ per volta, ho smesso. È uno di quei posti che pare che sono sofisticatissimi ma poi i fasulli (*phonies*) sbucano fuori da tutte le parti” (148).¹ È l’inizio del diciannovesimo capitolo di *The Catcher in the Rye* (*Il giovane Holden*). Al Wicker Bar si esibiscono due “puppe francesi”: una suona il piano – “strictly lousy”, interamente pessima; l’altra sussurra al microfono canzonette in finto francese “pretty dirty” o “dopey”, sporche o sceme. E i “phonies” impazziscono di gioia: “Se stavi lì un po’ di tempo a sentire quei fasulli che battevano le mani e via, giuro che finiva che odiavi tutta la gente del mondo” (ivi).

È una delle ricorrenti scene di cattiva musica in questo romanzo. *Il giovane Holden* è un romanzo di culto della, e sulla, cultura giovanile, anzi potremmo dire che è uno dei testi che inventano e danno forma a questa cultura: la storia di un adolescente di New York all’inizio degli anni Cinquanta. Oggi, la musica occupa nella cultura giovanile un posto centrale, anzi in larga misura vi si identifica. Per di più, *Il giovane Holden* prende il titolo da una canzone, “Comin’ thro’ the Rye,” scritta da Robert Burns nel Settecento ma ancora popolare al tempo del romanzo.² Tuttavia, quando andiamo a guardare, ci accorgiamo che di musica ce n’è pochissima e quasi sempre di cattiva qualità. Holden Caulfield infatti inventa la soggettività giovanile nel momento in cui non esiste ancora quello che sarà il linguaggio privilegiato per esprimerla e in tale intensità di cambiamento e assenza di forme espressive adeguate sta il paradosso fondamentale di questo romanzo.

Nei suoi tre giorni di pellegrinaggio per New York, il giovane Holden gira fra alberghi, bar, locali e ascolta musica. Ma è quasi sempre musica scadente:

Anche se era tardi, da Ernie era pieno zeppo. Più che altro pieno di imbecilli di col-

* Alessandro Portelli insegna letteratura angloamericana alla Facoltà di Scienze Umanistiche dell’università di Roma “La Sapienza” ed è codirettore di “Ácoma”.

1. J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Penguin, Harmondsworth, Midds. 1958 (1951), p. 148. D’ora in avanti i riferimenti di pagina verranno incorporati nel testo tra parentesi. Tutte le citazioni provengono da questa edizione. Le traduzioni sono mie.

2. Per esempio, ne incide una versione strumentale Tommy Dorsey nel 1950: si veda il CD *Tommy Dorsey and his Orchestra. The Post-War Era*, Bluebird 66156-2. Per una versione recente vicina alla forma tradizionale, Shoshana Shay, *The Love Songs of Robert Burns*, vol. 1, ELM Productions, 1992, senza numero di serie.

lege e imbecilli di pre-college. [...] Ma c'era abbastanza silenzio, perché Ernie suonava il piano. Pareva di stare in chiesa, per l'amor di Dio, quando si sedeva al piano. Nessuno è bravo fino a *quel* punto.

Mentre suona, Ernie ha uno specchio che permette agli ascoltatori di vedere la sua faccia; l'esibizionismo di questo gesto è anche il vizio che corrompe la sua musica: "Non sono sicuro di che canzone suonava quando entrai ma qualunque cosa fosse la massacrava. Ci metteva tutti questi stupidi vanitosi trilli e cascatelle di note alte e un sacco di altri trucchi che mi facevano venire il mal di stomaco".³ Alla fine, fra gli applausi scatenati di una folla di idioti ("morons"), si gira sullo sgabello e fa un inchino fasullo ("phoney") di finta umiltà"(88-9).

La scena contiene tutte le parole d'ordine formulaiche del romanzo: "jerks", "phoney", "moron", "corny". La musica di Ernie, e soprattutto la sua corività verso un pubblico dai gusti degradati, esprimono tutto quello che Holden non sopporta nella cultura fasulla, idiota, pretenziosa e kitsch che si vede intorno. L'altra parola chiave di questa scena, "show-offy" – vanitoso, esibizionista – l'avevamo già incontrata in un'altra scena di cattiva musica, nella Lavender Room del primo hotel dove scende appena arrivato a New York: "La band faceva schifo. Buddy Singer. Un sacco di ottoni, ma non buoni ottoni – ottoni banali. E poi c'era pochissima gente della mia età in quel posto. Anzi, non c'era nessuno della mia età. Erano per lo più vecchi esibizionisti con le loro accompagnatrici"(73).

Ernie non suona male perché è un cattivo musicista; anzi, è praticamente un virtuoso. Ma fa cattiva musica perché è corrotto dal contesto sociale della sua musica e dall'idiozia del pubblico: "Ma dovevate sentire la gente, alla fine. Da vomitare. Erano impazziti [...] Quant'è vero Iddio, se ero un pianista o un attore o una cosa del genere e tutti quegli idioti pensavano che ero un genio, non lo sopporterei". Il cattivo gusto del pubblico è la tentazione cui l'artista non si sa sottrarre: "Non è tutta colpa sua. Un po' è anche colpa di quegli idioti che vanno fuori di testa a battere le mani – sporcherebbero chiunque, se gli capita a tiro"(89).

Quello che corrompe la musica, insomma, è in primo luogo il suo consumo: è musica fatta per compiacere un pubblico di idioti, come il cinema (che Holden odia con tutto il cuore e che trasforma suo fratello in un "prostituto" a Hollywood: anche il pubblico di Ernie è costituito "esattamente dagli stessi cretini che ridono come iene al cinema per cose che non fanno ridere") o il teatro di successo dei Lund a Broadway. *Il giovane Holden*, destinato a uno straordinario successo di massa, è un libro che ha in orrore le folle e la cultura di massa: c'è da sospettare che la volontaria reclusione di Salinger sia in parte l'esito di tale paradosso.

Questa tensione fra un'idea sofisticata di arte e un'idea volgare di pubblico è, in

3. "Even though it was late, old Ernie's was jam-packed. Mostly with pre-school jerks and college jerks [...] It was pretty quiet, though, because Ernie was playing the piano. It was supposed to be something *holy*, for God's sake, when he sat down at the piano. Nobody's that

good [...] I'm not too sure what the name of the song was that he was playing when I came in, but whatever it was, he was really stinking it up. He was putting all these dumb, show-offy ripples in the high notes, and a lot of other very tricky stuff that gives me a pain in the ass".

senso lato, sociale. Ma si esprime soprattutto in forma di tensione generazionale. Da Ernie, "c'era pochissima gente della mia età. Anzi, non c'era nessuno della mia età". Gli esibizionisti che mettono in mostra le loro ragazze sono *vecchi* esibizionisti.⁴ Ernie's, la Lavender Room, il Wicker Bar sono locali per adulti; la cattiva musica che si suona lì dentro è la musica degli adulti e tutto il mondo adulto è segnato, agli occhi di Holden, dagli stessi vizi di falsità, ipocrisia, cattivo gusto, conformismo.

La tensione generazionale si esprime soprattutto come conflitto fra compromissione adulta e innocenza infantile. E infatti Holden scopre una musica alternativa a questa cattiva musica degli adulti, seguendo per strada un bambino che canticchia una versione personale della canzone da cui nascerà la sua visione e che dà il titolo al libro:

Il bambino era la fine del mondo. Camminava sulla strada, invece che sul marciapiede ma proprio accanto all'orlo. Faceva finta di dover seguire una linea dritta, come fanno i bambini, e intanto canticchiava sottovoce. Mi avvicinai per sentire cosa cantava. Cantava quella canzone, "se una persona acchiappa una persona passando per il campo di segale...". Aveva una bella vocettina. Cantava per il gusto di farlo, si vedeva. Le macchine sfrecciavano accanto, i freni stridevano tutto intorno, i genitori non gli facevano caso e lui camminava accanto al marciapiede e cantava "se una persona acchiappa una persona mentre passa per il campo di segale...". Mi fece sentire meglio. Mi fece sentire meno depresso. (121)

Disgustato dall'ovazione che accoglie l'ipocrita performance di Ernie, Holden aveva commentato: "La gente applaude sempre le cose sbagliate. Se fossi io un pianista, mi chiuderei a suonare in uno sgabuzzino" (89).⁵ Questa canzoncina invece è fatta solo per sé, non vuole essere ascoltata né applaudita da nessuno. Il bambino segue una sua linea dritta immaginaria e una sua fantasia, che lo porta a cambiare le parole della canzone (da "meet a body" a "catch a body"). Canta sottovoce, per il gusto di farlo, quasi inudibile nel frastuono della città. I genitori "camminavano senza badare al bambino" e neanche loro lo stanno a sentire: un po' perché i genitori non stanno mai a sentire i bambini e questi devono imparare a cavarsela da soli e chissà, forse anche perché, in quella che a Holden sembra dignitosa povertà, i genitori forse queste cose le sanno.

Come Holden è preso fra il mondo fasullo degli adulti e la purezza fragile dei bambini, anche il libro dunque è spartito fra due versanti musicali: il jazz degradato dei night club da un lato e le canzoni per bambini dall'altro. Subito dopo aver

4. Holden usa "old" come termine d'affetto, specie verso "old Phoebe". Ma non c'è dubbio che in questa scena vada inteso in senso letterale.

5. "In a goddam closet": l'unico altro esempio di qualcosa che somiglia a una musica decente è opera del suo ex compagno di stanza

Harris McLacklin, insopportabilmente noioso ma capace di fischiare benissimo, "nice and easy", con naturalezza, soprattutto mentre appende i vestiti nell'armadio ("closet"). Anche questa, insomma, è una musica fatta per sé e in privato (129-30).

sentito il bambino in strada, è di nuovo depresso per la vista della gente che si affretta a mettersi in fila per andare al cinema; ma ritrova la contentezza comprando, per regalarlo alla sorellina Phoebe, il disco con una canzone per bambini, *Little Shirley Bean*.⁶ La scena finale sulla giostra (ci torneremo) è accompagnata dal suono di canzoni nate per adulti, *Ohi Marì* e *Smoke Gets in Your Eyes*, ma arrangiate in modo “buffo” per offrirle ai bambini.

La purezza e l’innocenza dell’infanzia però sono fragili: il disco che compra per Phoebe va in pezzi prima che lui glielo possa dare – vale la pena ricordare che non esistevano i 45 giri infrangibili e ai bambini era spesso vietato toccare i fragili dischi a 78 giri. Il fratellino Allie rimane intatto, a differenza del fratello maggiore, perché è morto in tempo. Holden non è ancora un adulto e purtroppo non è più un bambino. Continua ad atteggiarsi da adulto, approfitta della sua altezza e dei cappelli brizzolati per passare da maggiorenne e ordinare alcolici (il cameriere gli chiede un documento e lui risponde, “Ho l’aria di uno che non ha ventun anni?”) (74), gioca a golf, fuma, odia tutto quello che fanno i suoi coetanei, esibisce gusti adulti sofisticati; per esempio, odia il cinema, bel paradosso per questo libro che sarà amato da generazioni di futuri cinefili, ma non sarà mai un film. E rischia di sprofondare nel vuoto che si è spalancato nel mezzo.

Comunque: continuavo a camminare per la quinta strada senza cravatta e tutto. Poi giù, giù e improvvisamente mi cominciò a succedere una cosa spettrale. Ogni volta che arrivavo alla fine di un isolato e scendeva da quel maledetto marciapiedi, avevo la sensazione che non sarei mai arrivato dall’altro lato della strada. Pensavo che sarei sprofondato giù e nessuno mi avrebbe visto mai più. Uno spavento. Non lo potete capire. Cominciai a sudare come una bestia – tutta la camicia e la biancheria e il resto. Poi cominciai a fare un’altra cosa. Ogni volta che arrivavo alla fine di un isolato facevo finta che parlavo con mio fratello morto, Allie. E gli dicevo, “Allie non farmi sparire. Allie non farmi sparire. Allie non farmi sparire. Per favore, Allie” e quando arrivavo dall’altra parte della strada e non ero scomparso, lo ringraziavo. Poi ricominciava tutto un’altra volta al prossimo angolo.⁷

Il vuoto fra i due marciapiedi corrisponde al vuoto di identità in cui si muove Holden nel suo metaforico vagabondaggio per New York e alla distanza fra la musica “putrida” di Ernie e delle pupe finto-francesi e la musica innocente dei bambini. *Il giovane Holden* è uno dei testi che inventano “i giovani”, l’adolescenza prolungata dell’età del benessere, come presenza autonoma e problematica nello spazio urbano: il personaggio non è semplicemente Holden ma, appunto, *il giovane Holden*. Ma proprio perché è fra i primi a prendere atto di questa realtà, la coglie in un momento in cui essa non si è ancora data i linguaggi su cui fondare la sua nuo-

6. “Me lo fecero pagare cinque dollari perché era così difficile da trovare” (122): anch’io, nonostante le ricerche in rete e per altri canali, non sono riuscito a trovare traccia di questa canzone.

7. Il bambino che canta *Catcher in the Rye* cammina sull’orlo del marciapiedi seguendo una sua immaginaria linea diritta che gli evita di cadere nel vuoto della strada.

va identità e che troverà di lì a poco in nuove sintesi musicali. Quando scrive Salinger, il jazz rischia di diventare musica di consumo, il rock non è ancora nato, il country e il rhythm and blues sono roba per contadini poveri e per neri.

L'industria musicale ci mette qualche tempo ad accorgersi di questo nuovo target, ma corre presto ai ripari. Ancora nel 1959, Pat Boone andava in classifica cantando: "Dicono che gli anni fra i dodici e i venti sono gli anni della confusione e del dubbio; tutti abbiamo delle paure, fra i dodici anni e i venti [...]"⁸. Questa è una di quelle canzoni che Holden avrebbe bollato col suo aggettivo preferito – *phoney*, fasulla; ma riconosce esattamente lo stesso "vuoto" che Holden attraversa da un marciapiedi all'altro. Pat Boone, faccia rispettabile opposta alla cultura giovanile e al rock, rassicura gli adolescenti disorientati come Holden, fingendo di parlare il loro stesso linguaggio: "Non ci saranno lacrime, fra i dodici e i venti, se hai fiducia e credi nel mio amore per te".

Quando questo disco fu trasmesso per la prima volta alla radio in Italia, nella mitica trasmissione *Il Discobolo*, il conduttore Vittorio Zivelli disse che Pat Boone si proponeva come una specie di fratello maggiore. Ora, la peggiore figura di tradimento in *Catcher in the Rye* è proprio quella del fratello maggiore, promettente scrittore che si è venduto l'anima andando a fare lo sceneggiatore a Hollywood. Nel disco, la voce ragionevole e protettiva di Pat Boone gronda dello stesso comprensivo e insopportabile paternalismo dei professori e degli adulti che mandano su tutte le furie il giovane Holden. È ovvio che, con rassicurazioni del genere, i teenager sprofondassero ancora di più nel dubbio, o cominciassero a covare la ribellione. "Non cercate di capire quello che diciamo, sto solo parlando della mia generazione: spero di morire prima di diventare vecchio", canteranno The Who (*My Generation*).⁹ O almeno, spero che qualcuno mi acchiappi sull'orlo del campo di segale.

Ora, Salinger e Pat Boone parlano *dei* giovani (o *ai* giovani), ma non ne fanno parte: tra loro e gli Who che parlano in prima persona della *loro* generazione passano tutti gli anni dal 1952 al 1965. Ma già al tempo di Salinger, all'inizio degli anni Cinquanta, l'industria musicale comincia ad accorgersi che qualcosa è cambiato – che Bing Crosby o Frank Sinatra non parlano più ai nuovi ragazzi inquieti e con potere d'acquisto – e cerca di inventarsi figure di mediazione, una musica ancora fatta da adulti ma che possa rivolgersi anche ai teenager. Emergono voci che allo stile suadente e intimista dei *crooners* sostituiscono – per citare ancora Zivelli – una vocalità "aggressiva", emozionale, a gola spiegata.

In una scena emblematica dell'*Ultimo spettacolo* (1971) di Peter Bogdanovich, ambientato appunto in questi anni (ma in una polverosa provincia texana), i protagonisti, ragazzi di estrazione più o meno proletaria, sono invitati a una festa in una casa borghese con tanto di piscina; la sequenza inizia con un primo piano sul giradischi. Il disco sul piatto è *Cry*, di Johnnie Ray: un brano strappacuore urlato e singhiozzato senza ritegno, cantato da un adulto ma rivolto anche a chi comin-

8. Pat Boone, *Twixt Twelve and Twenty*, lp *More Greatest Hits*, Varese Vintage VSC 5522. La canzone arrivò al diciassettesimo posto in classifica.

9. Pete Townshend, *My Generation*, lp *The Who. My Generation*, Polidor 2486 140.

cia a sentirsi stretto nella rispettabilità del mondo dei grandi, tanto da poter dare il segno a una festa di adolescenti.¹⁰ Di lì a poco seguiranno gli anni trionfali di altri mediatori: Frankie Laine, altro “urlatore” aggressivo affiliato al western, gli stessi Platters – anche loro adulti, con un sofisticato repertorio da anni Trenta (*My Prayer* era stata un successo degli Inkspots) terzinato, gridato e singhiozzato come si addice ai tempi ma ancora essenzialmente melodico. Sono tutte voci straordinarie e dischi molto belli, ma stanno ai teenager come il benintenzionato (forse) professor Antolini sta al giovane Holden – che, ne sono sicuro, li avrebbe trovati tutti “show-offy”.

Se questi sono tentativi di trovare voci adulte che parlino ai ragazzi, il tentativo di mediazione avviene anche nella direzione inversa: prendere atto della nuova autonomia dei teenager e cercare di cavalcarla. Pat Boone è, appunto, l'esempio più classico: una figura rispettabile che riprende i successi rock di Little Richard o di Elvis Presley e li riproduce in forma “soft, safe and sanitized”, inoffensiva e disinettata: non c'è niente di male nel rock and roll, dice, basta che non sia trasgressivo.¹¹ Ma la più grande invenzione degli anni Cinquanta fu un'altra, una canzone che cominciava prendendo di petto l'incertezza generazionale di tutti gli Holden Caulfield – “I'm so young and you're so old [...], io sono così giovane e tu sei così grande: *Diana*, di Paul Anka (1957).

Almeno due volte, in episodi che ribadiscono la sua incertezza generazionale, Holden è tentato di fare la corte a una donna più grande: all'inizio, quando si trova sul treno con la madre di un compagno di scuola; più tardi, quando offre da bere a una cantante di night. La stessa incertezza generazionale è rappresentata, a suo modo da Paul Anka. Ma la cosa importante è che, quando Paul Anka esplode nel 1957, è la prima star musicale adolescente (è del 1941), e lo si sente nella voce aggressiva ma immatura al punto giusto: per la prima volta, i teenager possono riconoscersi in un coetaneo anziché in un padre, zio o fratello maggiore.¹²

Il tema del divario generazionale amoroso sarà presto spazzato via dal rock e dalla musica giovanile a venire, che insisterà invece sulla piena legittimità degli amori adolescenziali (e Paul Anka gli andrà dietro: *Puppy Love*). Ma in *Diana* Paul Anka segnala ancora l'incertezza fra essere ragazzi e voler fare le cose da grandi: come Holden, non sa ancora su quale marciapiedi si trova. D'altronde, gli arrangiamenti delle sue canzoni, la grande orchestra di Don Costa, sono ancora arran-

10. Ma è anche un segno di classe: Johnnie Ray appartiene comunque a quella cultura urbana e *middleclass* che i protagonisti rurali e proletari del film sentono aliena. La loro musica è il *country* e presto sarà il rock.

11. *Soft, Safe & Sanitized* è il titolo di un CD prodotto da *Spy Magazine* (RhinoR2 71751, 1994) che è un'antologia di questi tentativi, spesso risibili, di addomesticamento. Una nota personale: confessò che all'inizio fu Pat Boone a introdurni alla nuova musica americana. Cresciuto coi suoni di Nilla Pizzi alla radio, non so

come avrei reagito se fossi stato esposto direttamente a *Long Tall Sally* di Little Richard. Certe volte la mediazione apre strade impreviste (fu l'edulcorato *folk* del Kingston Trio, più tardi, a indirizzare le mie passioni verso la musica popolare e di qui verso la politica).

12. Ancora una nota personale: *Diana* è il disco su cui cominciai a imparare l'inglese. Ricordo bene l'effetto che mi fece avere una star della mia età, invece di condividere gli stessi di- vi e gli stessi eroi sportivi dei grandi.

giamenti da adulti che hanno ancora a che vedere più con Johnnie Ray che col rock and roll. Sembra davvero Holden che chiede un cocktail alla Lavender Room.

Diana suggerisce anche un altro terreno di contatto, più formale, fra l'invenzione linguistica di Salinger e certi cambiamenti musicali. Salinger inventa un plausibile linguaggio verbale adolescenziale, l'oralità sarcastica e dolcissima di Holden, la sua ossessiva ripetizione di formule, di immagini, di parole e poi quelle frasi sospese, mai finite, con quelle aggiunte alla fine in dissolvenza – *and all, or something...* Contemporaneamente l'industria musicale esplora un equivalente formale: la trovata tecnica di finire i dischi, anziché con l'acuto e con il rullo di tamburi, appunto con la ripetizione e la dissolvenza. Non a caso, uno dei primi dischi che sviluppano le possibilità espressive di questa trovata tecnica è proprio *Diana*. È un modo di finire non finendo, meno assertivo, meno "show-offy" (ma l'esibizionismo non manca in *Diana*: che avrebbe pensato Holden di quel prolungato singhiozzo nel bridge?), che rinvia al complesso rapporto di Holden con il tempo: da un lato, la dissolvenza suggerisce un tempo lineare in cui la canzone continua a svolgersi anche se non la sentiamo, un tempo in cui si continua a crescere e diventare adulti; dall'altro, però, la ripetizione suggerisce che questo tempo sarà sempre uguale a se stesso.

La ripetizione *nel* disco è a sua volta figura del disco stesso, della sua infinita riproducibilità e ripetibilità. Come abbiamo visto, il disco di "Little Shirley Bean" va in pezzi. Ma l'esplosione musicale degli anni Cinquanta è legata all'invenzione di un oggetto che si può mettere nelle mani dei ragazzini, il disco infrangibile a 45 giri. Il disco, col suo movimento circolare, diventa così un oggetto capace di fermare il tempo, che è la principale preoccupazione di Holden.

Holden infatti è preso in un autentico paradosso temporale, ben rappresentato dall'*impasse* musicale fra musica per bambini e musica per adulti: fermare il tempo significa rinunciare a crescere, congelarsi; seguire il tempo, significa cadere nell'abisso dell'età adulta. Il simbolo ormai proverbiale di questo tempo congelato è il rapporto fra il ghiaccio e il volo delle anatre nel laghetto del Central Park, e la soluzione del dilemma è data da un altro movimento circolare, quello della giostra che non si ferma mai e non va mai da nessuna parte, fa sempre lo stesso giro e suona sempre la stessa musica: "A mano a mano che ci avvicinavamo alla giostra cominciai a sentire quella buffa musica che suonano sempre. Suonava *Ohi Marì*. Suonavano la stessa canzone mezzo secolo fa quando ero piccolo io. La cosa bella delle giostre è che suonano sempre le stesse canzoni". È la scena finale; anche questa è giocata in termini di musica, una canzone per grandi arrangiata per divertire i bambini, e sempre ripetuta, immobile nel tempo, figura di un'infanzia che gira su se stessa per non precipitare nell'abisso dell'età adulta:

Poi la giostra si mise in moto e guardai Phoebe che girava intorno, intorno, intorno. C'erano solo altri cinque o sei bambini a quel giro e la canzone che suonava la giostra era *Smoke Gets in Your Eyes*. La suonavano tutta jazzata e buffa. I bambini cercavano di afferrare l'anello d'oro, e anche Phoebe ci provava e avevo paura che cadesse da quel cavallo ma non dissi niente e non feci niente. Coi bambini, la cosa è che se vogliono cercare di afferrare l'anello d'oro, bisogna che glielo lasci fare e non dici niente. Se cadono, ma non è bello se gli dici qualche cosa.

“Caso mai non abitaste a New York”, comincia l’episodio del Wicker Bar. *Il giovane Holden* è anche, intensamente, un romanzo locale, un romanzo di New York. È una New York spesso notturna, una città dove “le parole dei profeti sono scritte sui muri della metropolitana” (Simon and Garfunkel) o sulle pareti del Museo Egizio, dove “le persone leggono libri, ripetono citazioni, tracciano conclusioni sui muri” (Bob Dylan), dove “I tassì e gli autobus su Madison Avenue con gli autisti e tutti [...] ti strillano sempre di uscire dalla porta posteriore” e sconosciuti “ti prendono le misure dei pantaloni da Brooks”.

Abbiamo detto che Holden non ha una musica in cui riconoscersi perché vive in un tempo storico in cui questa musica ancora non ha preso forma. Ma c’è un’altra ragione, più geografica e sociale che storica: la musica che darà voce alla generazione di Holden sta nascendo fuori dei confini del suo mondo.

Seguendo le tracce della musica e della sua assenza, infatti, ci si rende conto che la New York di Holden è una New York rigorosamente bianca: l’esplorazione di Holden arriva al Central Park ma non si avventura in Harlem. Peccato, perché al di là di quel confine esistono mondi sterminati e linguaggi sconosciuti. Se Holden vi si fosse infiltrato gli sarebbe forse potuto capitare qualche altro incontro sgradevole, ma avrebbe potuto scoprire una musica sì adulta, ma impegnata a resistere con tutti i mezzi alla corriività “phoney” imposta dal pubblico borghese dei locali: per esempio, quel *bebop* che di lì a poco sarebbe diventato bandiera di rivolta e alterità per la generazione beat. Oppure, agli angoli delle strade, avrebbe potuto ascoltare suoi coetanei neri e portoricani assorbiti nel piacere di intrecciare le voci, anche loro per il solo gusto di farlo, nelle complicate armonie del *do-wop*. Queste cose, Holden non sa neppure che esistano.

D’altra parte, la musica che parlerà per la generazione di Holden stava nascondo in quegli stessi anni in luoghi ancora più lontani e più alieni al suo mondo, dal proletariato semirurale del Sud arretrato, socialmente retrogrado e musicalmente creativo. Elvis Presley è un camionista figlio di contadini che viene dal Mississippi, incide in Tennessee e, nel suo primo disco, esibendo sfacciatamente un accento dialettale da contadino del Sud, inneggia alla luna del Kentucky e fa di uno svergognato esibizionismo mercantile la molla della sua autentica grandezza. Figuriamoci che avrebbe pensato il giovane Holden, se l’avesse incontrato.