



*Representing Spaces, Performing Places:
le strade di Londra nel romanzo
Absolute Beginners (1958)
di Colin MacInnes
e nella sua versione cinematografica*

di Carla Tempestoso

[T]his is London, not some hick city in the provinces. This is London, man, a capital, a great big city where every kind of race has lived ever since the Romans!
(MacInnes 136)

ABSTRACT: Uno dei modi per rivivere Londra di fine anni '50 è attraverso il film musical *Absolute Beginners* (1986), diretto da Julien Temple, e la sua fonte narrativa, ovvero l'omonimo romanzo di Colin MacInnes (1958). Mentre il film musical è stato criticato per la mancanza di sviluppo del protagonista e per l'attacco al razzismo solo alla fine della pellicola, l'*Absolute Beginners* di MacInnes ha riscosso grande successo. La storia in entrambe le forme artistiche è quella delle sottoculture giovanili nella Londra del dopoguerra e, in questo articolo, esaminerò il modo in cui la città di Londra e la sua trasformazione sono ritratte come uno spazio/luogo urbano in cui i giovani creano e stabiliscono nuovi luoghi e spazi per i loro incontri/scontri. Quindi, Londra come ambientazione non è funge soltanto da background, bensì diventa una forza trainante all'interno delle storie dei personaggi. Cercando di comprendere Londra come luogo di incontri locali, scambi globali, rilevanza nazionale e memoria sociale, l'analisi dei luoghi e degli spazi sia del film musical che del romanzo fagocita il pubblico/lettore e rivela la ricchezza dell'esperienza umana della capitale vista attraverso gli occhi e l'obiettivo della fotocamera di un fotografo diciottenne senza nome.



ABSTRACT: This paper addresses life in London in the late 1950s portrayed by the musical film *Absolute Beginners* (1986) directed by Julien Temple and its fictional source, that is Colin MacInnes' novel of the same name (1958). While the musical film has been criticized for its lack of character development and for its last-minute attack on racism, MacInnes' *Absolute Beginners* was a successful novel. It tells the story about youth subcultures in postwar London and in this paper I will examine the way in which the City of London and its transformation is portrayed as a urban space/place where young people create and establish new places and spaces for themselves for their regular encounters. So, London as the setting becomes not just a background element but a driving force in the whole story. By seeking to understand London as a site of local encounter, global exchange, national significance, and social memory this paper aims at providing an analysis of the places and spaces both of the film musical and the novel which characters absorb the audience/reader and show the variety of human experience of the capital as seen through the eyes (and camera lens) of a nameless 18-year-old photographer.

PAROLE CHIAVE: Spazi urbani; identità; *Absolute Beginners*; Julien Temple; Colin MacInnes

KEY WORDS: Urban Spaces; Identities; *Absolute Beginners*; Julien Temple; Colin MacInnes

CITY/IES OF ANY DREAMS: LONDRA E NOTTING HILL

Nel saggio *Local Film Subjects: Suburban Cinema*, Roland-Francois Lack sostiene che i film ambientati a Londra e, quindi, connessi alla storia stessa della città, abbiano sempre avuto un forte legame con le zone periferiche. Egli afferma, infatti, che il cinema sulla città di Londra "was suburban from the start. Early English film production was cosmopolitan and internationalist but also local" (Lack 15). Charlotte Brunsdon, invece, ha evidenziato quanto le periferie di Londra siano collegate intimamente ai cambiamenti sociali urbani. Nel volume *London in Cinema* (2007) la studiosa parla di come una "local London", contrapposta a una "landmark London", costituisca il terreno fertile per raccontare cinematograficamente e narrativamente una metropoli fatta di:

[...] terraced houses, blocks of flats, high-streets, corner shops, pubs, bus stops, launderettes, cafés and recreation grounds. Generically, local London is a realist London, although this realist impulse is realised in different ways in different periods and by different film-makers. The realism of local London is partly its point, its defining feature - this is London as it is lived (Brundsdon 57).

Lo studio meticoloso di Charlotte Brunsdon ci riporta in una Londra ordinaria raccontata da registi e scrittori di tutti i tempi e anche in una metropoli che, dopo il



secondo conflitto mondiale, assiste a una intensa trasformazione urbana. In questo periodo molte zone cambiano, si trasformano culturalmente e socialmente e, ad esempio, North Kensington da spazio periferico diventa luogo di negoziazione della cultura britannica postcoloniale (Brundson 68). Forse non è un caso se proprio in alcune delle periferie degli anni Cinquanta del Novecento della capitale inglese si innestano il romanzo di Colin MaInnes, *Absolute Beginners* (1959), e il suo omonimo adattamento cinematografico (1986) diretto da Julien Temple. Ad ogni modo, le aree periferiche raccontate dai due artisti non coincidono con quelle della Londra contemporanea. Se negli anni Cinquanta, infatti, North Kensington, comprendendo le zone di Notting Dale, Notting Hill e Landbroke Grove (ovvero l'area metropolitana in cui si ambienta la maggior parte delle scene del romanzo e del musical), era una delle periferie della Londra post-bellica, oggi non è più così.



Fig. 1. The Trystan Edwards/ Hundred New Towns Association plan (Edwards 128)

Alcune mappe di architetti e urbanisti che studiavano con grande interesse lo sviluppo urbano londinese ci aiutano a capire come negli anni Quaranta e Cinquanta i loro progetti mirassero a trasformare urbanisticamente, storicamente e socialmente quella che a metà del Novecento era la città con più alta densità di abitanti d'Europa.

È il caso, ad esempio, della mappa dell'architetto Edwards del 1943 (Figura 1) che, con la divisione in quattro macro-aree periferiche, tra cui il West End e un centro (propriamente considerato "London") aprì quello che venne definito il "national plan debate", e sembra addirittura ricordare la croce rossa di San Giorgio presente nella Union Jack. Invece, la mappa del County of London Plan (Figura 2) evidenzia l'aspetto sociale preso in considerazione da Patrick Abercrombie e risulta essere una rappresentazione tanto intrigante quanto spaventosa che avvicina lo spazio urbano a una massa cerebrale malata, attraversata dall'immagine del fiume putrido. Lo spazio urbano, quindi, può interpretare i grandi cambiamenti sociali che modificano la percezione del romanzo londinese e, per questo motivo, Valentina Agostinis ha definito *Absolute Beginners* (1959) un romanzo degno dei migliori trattati di sociologia urbana. La studiosa, infatti, afferma:



È stato uno scrittore, Colin Maclnnes, con il suo sguardo lucido, libero e disincantato, a riassumere nel romanzo *Absolute Beginners* (1959) meglio di un qualunque saggio di sociologia urbana, l'essenza dei Fifties londinesi: il debutto dei teenager come protagonisti assoluti della nuova società dei consumi; le nuove professioni nell'industria dello spettacolo e nei media; il mix interrazziale nei «luoghi sacri» della musica jazz; le tensioni tra bianchi e neri nella Notting Hill devastata dai primi riots (Agostinis 19).

I riots di cui parla Agostini avvennero nel 1958 proprio nel luogo in cui Maclnnes ambienta il suo romanzo, ovvero, il West End, oggi la parte più urbanizzata di Londra con un'estensione a Ovest della City e principale distretto per i divertimenti e lo shopping. La maggior parte del West End è inclusa amministrativamente nella cosiddetta "City of Westminster", che è uno dei 32 distretti di Londra. Nel secondo dopoguerra, però, attraversare la zona che, nella figura 2, risulta cerchiata in arancio, significava passeggiare in un insieme di luoghi molto variegati e contraddittori. Da una parte, gli eleganti bar e *bookshops* di Covent Garden e Soho, i teatri lungo Shaftesbury Avenue, i cinema di Leicester Square, l'architettura classica e le facciate bianche delle case di Belgravia, Pimlico, Chelsea e Westminster.



Fig. 2. Abercrombie F., The County of London Plan (1943)

D'altra parte, Notting Hill si distanziava dal resto della conurbazione per la sua multiculturalità. Oggi zona residenziale appartenente al municipio di Kensington e Chelsea, il quartiere negli anni Cinquanta subì una profonda trasformazione, ospitando molti degli immigrati provenienti dalle Indie occidentali, dall'Asia Meridionale e dall'Africa (Lucassen 113). È iconica ormai l'immagine della *Empire Windrush*, una ex nave militare della marina inglese, che nel 1948 sbarcò nel porto di Tilbury (sul fiume Tamigi, nell'Essex) con a bordo 482 giamaicani, i quali, grazie al *British Nationality Act* (1948), avevano ottenuto la cittadinanza britannica. Fu il primo di molti sbarchi, poiché iniziò un grande esodo dalle Indie occidentali al Regno Unito e, nel 1950 circa 20.000 immigrati vivevano già in modo stabile in quella che per loro era "la Madrepatria" (MacMaster 177).



Quasi tutti gli immigrati provenienti dalle ex colonie occupavano per lo più posti di lavoro non qualificati che consentivano a loro volta una scarsa mobilità sociale e, di conseguenza, erano costretti a vivere nelle aree urbane più degradate (Lunn 336). Nella realtà metropolitana di Londra, tra il 1950 e il 1960, fu proprio il quartiere di Notting Hill a essere segnato maggiormente dai flussi migratori che lo resero etnicamente e socialmente variegato. Infatti, le grandi case della classe medio-alta che lo caratterizzavano nel XIX secolo vennero divise in case popolari a buon prezzo rendendo possibile lo stanziamento di molti migranti, soprattutto caraibici, giamaicani, indiani e pakistani. Inoltre, nella parte più a ovest di Notting Hill, ovvero Notting Dale, si stanziarono sia molti giovani inglesi, i quali fuggivano dal finto perbenismo delle loro famiglie, che parte della popolazione inglese depauperata dalla guerra, ovvero la *middle-class* che non poteva più permettersi di vivere nei quartieri ricchi (Gordon-126-127).

LO SPAZIO METROPOLITANO COME ATTO DI NEGOZIAZIONE CULTURALE

All'interno della narrazione di MacInnes e in quella cinematografica di Temple rivive magicamente il contesto sociale multietnico della Notting Hill di fine anni Cinquanta. I racconti dei due artisti, infatti, hanno contribuito a esaltare la città sia nel suo contesto urbano, sia come corpo politico, specchio degli scambi interculturali, interazione razziale, spazio conflittuale in cui la memoria e l'esperienza giocano un ruolo fondamentale (Lack 21). Gli spazi, infatti, non sono mai soltanto fisici. Come ha scritto Henri Lefebvre, la dimensione spaziale è modificata attraverso la fruizione, o la non fruizione, di luoghi, ambienti e situazioni. Di conseguenza, lo *spazio vissuto* è un sistema complesso di elementi fisici, sociali e culturali:

Lo spazio che sembra omogeneo, che appare bloccato nella sua oggettività, nella sua forma pura, così come lo vediamo è [...] un prodotto sociale. È vero che la produzione dello spazio non può essere paragonata alla produzione di questo o di quell'oggetto in particolare, di questa o quella merce. E tuttavia vi sono dei rapporti tra la produzione delle cose e quella dello spazio. Essa riconduce a gruppi particolari che si appropriano dello spazio per gestirlo e per sfruttarlo (Lefebvre 36-37).

Quindi, l'idea degli spazi come produzione umana disancora lo spazio da una collocazione eminentemente ontologica e lo apre a un vastissimo campo di applicazioni che può essere sondato in chiave storica. Lo spazio non è, infatti, una costruzione meramente artificiale e statica, bensì un prodotto allo stesso tempo in grado di produrre. Secondo Donald S. Moore non si deve parlare di "a static space removed from practice, performance, power, and process" (91), ma di un vero e proprio "ground for struggle" (88), un terreno di lotta sul quale, in ogni momento, si gioca il destino delle identità. Se lo spazio diventa *atto di negoziazione costante*, esprimere o conquistare una propria identità significa anche esprimere o conquistare un proprio spazio: "farsi una posizione" implica non solo trovare una propria localizzazione, ma anche e soprattutto guadagnarsi uno status sociale riconoscibile e riconosciuto. Le identità culturali sono, così, luoghi semiotici di identificazione, risultato di strategie enunciative che si



collocano nella storia e nelle pratiche della cultura. Non un'essenza, ma un posizionamento rispetto ai confini che definiscono le differenze in relazione a punti di riferimento sempre diversi (Demaria 121). La realtà metropolitana, *ground for struggle* per eccellenza, sarebbe – secondo Vittore Collina – l'esempio perfetto di spazio costruito dall'uomo. In essa:

[...] quelli che si intrecciano sono spazi sociali, economici, politici, dove si sviluppano le nuove forme di comunicazione, si ridefinisce la distinzione tra pubblico e privato, si diffondono mode, stili di vita, tipi di consumi e di divertimenti. È qui, in particolare, che si situa l'industria culturale del tempo, che può contare da un lato sull'intensificarsi degli scambi sociali e dall'altro sulle innovazioni tecnologiche (telegrafo, telefono, agenzie, fotografia, dischi) e, in generale, sull'estendersi delle forme di riproducibilità tecnica (Collina 11).

Pur essendo 'costruita', la metropoli non è un luogo stabilito a partire da linee guida *pre-determinate* che rimangono stabili nonostante il mutare dei tempi; essa è, piuttosto, il risultato – in termini di spazio – dell'interazione tra gruppi diversi. È uno spazio che si ridisegna costantemente a partire da un'azione collettiva, per cui ogni momento della giornata e ogni passo che si compie diventano vere e proprie operazioni che assumono metaforicamente un *carattere edilizio*, ovvero contribuiscono a costruire l'immagine della città. Secondo Vincenzo Ruggiero, la città è un territorio di negoziazione, di alleanze e conflitti, in cui elementi di varia natura interagiscono e si scontrano (Ruggiero 7). Sono proprio questi movimenti a fare della realtà metropolitana il luogo di una evoluzione e comunicazione collettiva costante, non un semplice *luogo*: "in breve, la visione della città come territorio di negoziazione e di contesa implica che l'osservazione dell'urbano proceda simultaneamente all'esame dei movimenti sociali che contribuiscono alla sua evoluzione" (Ruggiero 9).

Bisogna partire dal presupposto che lo sviluppo urbano, anzi, in termini più generali, la storia dello sviluppo urbano, implichi da sempre una perdita di compattezza. La città come comunità, come simbolo in cui gli abitanti si identificano nel segno di un passato e di valori comuni, è tale solo di nome ma non di fatto. La realtà (intesa come il susseguirsi degli eventi) rivela, al contrario, il suo nascere come agglomerato eterogeneo, come aggregazione non omogenea, a seguito della trasformazione delle identità dal punto di vista sessuale, etnico, economico, politico e sociale per le diverse e varie ondate 'migratorie'. Secondo Roderick McKenzie, il suo sviluppo strutturale è, costituito a partire da una serie di invasioni, di cui quelle principali sono il mutamento nell'uso di un determinato terreno e il mutamento nell'occupante, in particolare la diversa configurazione etnica (Park, Burgess, McKenzie 69). Lo spazio urbano, in altre parole, è intessuto, condiviso attraverso le valutazioni e le impressioni che esso suscita nella gente: la sua percezione è indissolubilmente intrecciata a considerazioni relative alla sicurezza, al decoro, all'inclusione e all'esclusione, all'immagine della città e della vita associata; il suo significato risulta incorporato nelle – e in parte determinato dalle – pratiche abitudinarie di chi quello spazio lo usa. In tale contesto, di fronte alla moltiplicazione delle forme di uso della città, che derivano dalla multipla appropriazione dello spazio urbano messa in atto dalle differenti popolazioni che hanno abitato (e continuano ad abitare) la città di Londra, l'identità viene ridisegnata e considerata costantemente in cambiamento, proprio come l'aspetto degli spazi urbani. Solo abbracciando l'idea dell'identità come qualcosa di instabile dal punto di vista



etnico, culturale e sessuale, come un sé "più frammentato, incompleto, composto da 'sé' molteplici o da identità contestuali, [...] qualcosa di 'prodotto' e sempre in processo" (Hall 126), possiamo addentrarci nello spazio narrativo e in quello cinematografico di *Absolute Beginners*.

Sono nuove identità in nuovi spazi urbani a cui MacInnes dà voce nel suo romanzo e che Temple anima nella sua pellicola: magnacci, prostitute, pornografi, omosessuali, lesbiche, drogati, immigrati dalle ex colonie dell'impero britannico e teenagers. Tutti principianti (ma anche protagonisti) assoluti dei nuovi spazi inglesi del dopoguerra. In una recensione di *A Taste of Honey* (1961) di Shelagh Delaney, MacInnes ribadisce la straordinarietà di queste nuove identità inglesi e afferma che si dovrebbe parlare di loro come di "working-class child mothers, ageing semi-professional whores, the authentic agonies of homosexual love, and the new race of English born coloured boys [...] the millions of teenagers [...] the Teds [...] the multitudinous Commonwealth minorities in our midst" (206). A tal proposito, Chambers e Curti affermano che non è solo il concetto di *englishness*, legato intimamente a quello di cultura e tradizione nazionale inglese (Easthope 57), a essere scosso da tanta incontrollabile novità, ma anche quello di *autorità metropolitana*:

Un contesto linguistico e letterario quale l'"inglese", che ha rappresentato in Gran Bretagna, o comunque nella Londra metropolitana, una specifica identità culturale, storica e nazionale, viene quindi ad essere ri-scritto, ri-percorso e ri-situato. E proprio all'interno dell'inglese altre storie, memorie e identità fanno vacillare l'autorità metropolitana, poiché le lanciano una replica: portano il linguaggio altrove, e poi tornano ad esso per interrompere la nazione narrazione nel suo "centro" stesso. Un'antica unità immaginaria viene sfidata e complicata da altre tradizioni, altre voci, altre storie, che adesso cercano una casa e una sistemazione in questo stato (Chambers e Curti 12).

Concentrandosi sul concetto di città e di metropoli come luogo privilegiato per inquadrare gli sviluppi storici, sociali e musicali della modernità, Iain Chambers ha, infatti, evidenziato come nei ritmi della vita urbana siano registrati i suoni e la storia moderna, le loro contaminazioni e le loro combinazioni. Nell'osservare la popolazione urbana e il suo sviluppo, ciò che conta è la danza del ritmo, il 'battere e levare' della vita quotidiana, che è irriducibile al tempo lineare. Le popolazioni urbane ci consegnano ritmi che sono spazi, spazi che sono velocità e intensità di movimento. Il ritmo dei bambini o degli anziani; il ritmo degli stranieri; il ritmo delle notti brave dei giovani; il ritmo dei nuovi lavori: cadenze che segnano lo spazio, lo distorcono (come nelle mappe allungate o accorciate che misurano le distanze in tempi di percorrenza), lo fluidificano e lo ispessiscono in relazione a intensità variabili. Le parole di Chambers ci occorrono, ancora, per visualizzare un'idea di spazio urbano in cui culture e generazioni diverse si incontrano, si mescolano, si confondono. Per lui, infatti, non è corretto parlare di "una addizione alla, o di una sottrazione della cultura esistente, si tratta invece di combinazioni che creano quello che si potrebbe chiamare un 'terzo spazio'", ovvero, uno spazio in cui le culture e le sottoculture sono "[...] interpellate e modificate, [...] portate altrove per realizzare una nuova configurazione culturale" (Chambers 71-72).



SPAZI NARRATIVI

Il romanzo macinnesiano condivide con la trasposizione cinematografica di Temple (1986) il contesto storico in cui è ambientato. In entrambe le forme d'arte, infatti, ritroviamo il superamento del periodo critico di ricostruzione delle macerie della Seconda guerra mondiale e dell'*austerità* sotto il partito laburista tra il 1945-1951. La Londra di fine anni Cinquanta è descritta dai due artisti come una metropoli frizzante in cui nasce una nuova ed esuberante controcultura giovanile. Sia il romanzo che il film, inoltre, sono narrati secondo la prospettiva di un fotografo diciottenne che, rifugiatosi nella multiculturalità della Notting Hill del tempo, insegue sogni, nuove mode, musiche alternative e la sua amata Suzette. Storicamente è il periodo in cui in Inghilterra comincia il risveglio delle coscienze perché la società cambia, inesorabilmente. Il decennio 1950-1960 si rivela cruciale: sul mercato economico è solo l'inizio di un boom in ascesa. Vengono approvate molte leggi in materia di divorzio, matrimonio, discriminazione razziale, orientamento sessuale, aborto, salari e pena di morte, che manifestano la volontà di modificare e svecchiare l'apparato istituzionale¹. La musica conosce l'avvento del rock'n'roll che, con le sue liriche accattivanti, risponde all'esigenza di liberare corpo e mente dalla rigidità dei tempi passati. Il cinema propone la figura del ribelle, bello e dannato, incarnato da Marlon Brando e James Dean, che faranno sognare generazioni di giovani (Porter 346).

Se ci si sofferma sul romanzo, da un punto di vista temporale Maclnnes segue una divisione cronologica in quattro parti: *In June*, *In July*, *In August* e *In September*. Il protagonista senza nome si offre di fare da Cicerone per i lettori, conducendoli per i luoghi in cui sono ambientate le vicende, ovvero i quartieri londinesi di Belgravia, Pimlico, Notting Dale (Napoli) e Soho (vedi *Figura 4*).

Colin Maclnnes' London

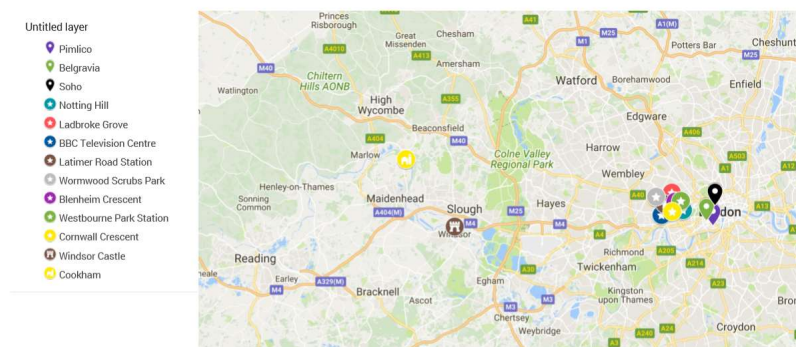


Fig. 4 Mappa dei luoghi di Londra presenti nel romanzo di Maclnnes creata con Google My Maps.

¹ Si potrebbero fare diversi esempi di leggi molto importanti dal punto di vista sociale negli anni Cinquanta. Il Matrimonial Proceedings (Children) Act del 1958 si esprimeva sugli obblighi dei genitori separati verso i figli. Sempre nello stesso anno fu varato l'Adoption Act, che cambiava le procedure di adozione dei minori, e il più famoso British Nationality Act che, nel 1948 per chi proveniva dai Caraibi e dal Pakistan, garantiva il diritto di cittadinanza inglese a tutti coloro che appartenevano alle colonie della Federazione della Rhodesia e del Nyasaland. Il Sexual Offences Act (1956), invece, raccoglie tutte le disposizioni riguardo ai reati sessuali e legati alla prostituzione e che sottolinea la relazione dell'atto carnale attraverso l'uso della forza, l'inganno, la minaccia o la somministrazione di droga.



Come si può notare dalla mappa letteraria che si è cercato di ricostruire grazie al prezioso aiuto di *Google My Maps*, nel fagocitante spazio urbano londinese, tra grandi parchi e il serpeggiante Tamigi, le zone del quartiere Notting Hill (indicati con le icone a stella) occupano la maggior parte della narrazione. Inoltre, sempre nella stessa mappa è possibile notare due icone sulla sinistra, una di colore giallo e l'altra marrone, distaccate geograficamente dalle altre. L'icona marrone a forma di torre è il castello di Windsor, residenza situata nella contea del Berkshire, mentre quella gialla a forma di edificio è Cookham, un villaggio sulle sponde del Tamigi tra Marlow e Cliveden. Questi due luoghi – attraverso cui il protagonista viaggia con il padre per poi ritrovare a Cookham la sua adorata Suzette – sono gli unici a distaccarsi dal resto della narrazione che avviene interamente nei *confini* londinesi.

L'autore non tesse le lodi di Londra vista come centro di un impero che ha conquistato i due terzi del globo terrestre, bensì la riscrive mostrando identità liminali, dal punto di vista sociale e sessuale, offrendo visioni metropolitane *alternative*. A tal proposito, commentando il successo di *Absolute Beginners* (1959), McLeod afferma che nella maggior parte dei suoi romanzi Colin MaInnes propone una Londra dal carattere cosmopolita e inclusivo, costruita proprio sulle attività dei nuovi arrivati dall'Africa e dai Caraibi, ma mostra anche gli aspetti negativi dovuti alle difficoltà economiche che gli immigrati dovevano affrontare (McLeod 27). Un altro motivo che decretò il successo di *Absolute Beginners* (1959) fu, come affermò Stuart Hall nella lucida e tempestiva recensione pubblicata insieme a Richard Wollheim, l'uso del *novel* "in the social documentary genre" (Hall 24). Alla stregua, quindi, di giornalismo e narrativa,² la descrizione delle sottoculture, della musica, della moda, dei *jazz clubs*, della televisione, dei *teenagers* e degli immigrati ha contribuito al dibattito tra la funzione del romanzo come *documentario* e come forma d'arte (Wain 46-47).

SPAZI CINEMATOGRAFICI E SPAZI MUSICALI

La regia dell'*Absolute Beginners* di Temple sorprende per le dure reazioni dei critici. Il film musical non raccolse, infatti, la sperata risonanza nemmeno nel contesto immediato della sua fruizione. L'*Absolute Beginners* del regista inglese, in cui il fotografo diciottenne non a caso si chiama Colin per omaggiare MaInnes, è interpretato da Eddie O'Connell e venne definito "unlyrical, ephemeral" (Kael 3) e un "overbudget turkey of huge proportions" (Allen). Solo recentemente, in un articolo pubblicato on line su Irish News, Ralph McLean ha affermato che non si può considerare un fiasco totale e che merita una seconda possibilità (McLean). Brundson, invece, definisce *Absolute Beginners* come un film musical ambizioso il cui insuccesso è stato causato non dall'assenza di qualità, bensì più in generale da una crisi del genere stesso in Inghilterra: "the British difficulties with the genre condense many of the difficulties of the British film industry generally, caught forever between emulation of and differentiation from Hollywood, and usually working with much smaller budgets" (Brundson 170). A tal proposito, è necessario ricordare che negli anni Trenta del Novecento in America il musical entrò propriamente in uno spazio

² Colin MaInnes era, nella sua ecletticità, anche giornalista.



intermedio (Iser 128) 'emigrando' dal teatro al cinema, e venne coniato il termine di 'film musical' per indicare il fatto che fosse prodotto, appunto, per l'industria cinematografica e non per essere messo in scena sul palcoscenico (Altman 54). Ad ogni modo, la definizione di musical stesso è tutt'altro che priva di insidie. Rick Altman, in *Film/Genere* (2004), si è occupato dell'argomento in un progetto più ampio di analisi del sistema di generi cinematografici, analizzando anche la loro componente pragmatica, orientata all'indagine delle strategie produttive e comunicative dei generi da parte di istituzioni (per es. le case di produzione cinematografica) e pubblico.³ Per quanto riguarda Temple, in Inghilterra negli anni Ottanta dopo *Give My Regards to Broad Street*, un film musical in cui cantano e recitano Paul McCartney, Bryan Brown e Ringo Starr, *Absolute Beginners* apparve ai critici come un "fashion and fascism returned to the British pop music film" (Glynn 127). In effetti, il regista stesso aveva affermato che il modello cinematografico a cui si era ispirato era il genere di musical hollywoodiano degli anni Quaranta che lui tanto ammirava: "Very hard Technicolor, a lot of sinuous camera movements, that kind of thing" (Truman 17). Un altro dettaglio da non trascurare è il rapporto con gli anni Cinquanta in cui la pellicola è ambientata. Il messaggio della produzione di Temple era quello di tramandare "[...] a definitive statement on [the] phenomenon of youth culture. Britain's strength in music and style has fascinated the rest of the world since the war, and this film is really about the birth of that. Kids then were turning the world upside down. They were something more than just consumers, buying whatever happens to be on sale that week." (*Id.*) Sembra non essere molto d'accordo in tal senso Benedetta Bini commentando che la pellicola: "si inseriva [...] tardivamente nel revival degli anni Cinquanta, prevalentemente americano, e guardava più agli anni '80 da cui era culturalmente scaturita che al dopoguerra londinese di cui voleva offrire un ritratto" (169). In effetti, l'impressione che il film dà allo spettatore non è quella di un musical concentrato completamente sulla Londra di metà Novecento, bensì di un *pastiche* dei musical degli anni Cinquanta. Per esempio, la lunga sequenza delle rivolte del 1958 di Notting Hill viene interrotta (troppe volte) dalle coreografie tumultuose dei ballerini. Secondo Nicholas Pegg, il risultato di queste interruzioni è stato di ottenere una rappresentazione di notti violente in perfetto stile-*Grease* (2016)⁴. In realtà, in *Absolute Beginners* le coreografie tumultuose non sminuiscono il messaggio antirazzista che il regista vuole evidenziare, al contrario, la velocità dei movimenti dei ballerini segue il ritmo battente della musica così come fa il montaggio delle scene. Stanno per iniziare le proteste a Notting Dale quando, dopo il primo piano del fotografo nella cabina di un bar, le riprese alternano campi totali di tutto il quartiere in tumulto dove la cinepresa è immobile, a primi piani, piani americani o riprese a figura intera, a

³ Eppure, nonostante il suo contributo, esistono ancora definizioni problematiche, come quella offerta da Gerald Mast (1987) che intercetta nel musical il predominio dei numeri musicali sulle parti recitate in termini di valore e di maggior peso nell'intrattenimento. Ovviamente questa definizione funziona nel caso, ad esempio, di *Jesus Christ Superstar* (Jewison, 1973) che è quasi integralmente cantato, ma sembra meno applicabile a *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939) in cui i brani musicali intervengono più sporadicamente e da un certo punto in poi della pellicola.

⁴ Essendo un film musical degli anni Ottanta che racconta degli anni Cinquanta, è solo uno dei tanti musical ambientati nel passato o che inneggiano al pop o al rock 'n' roll. Fra questo genere si ricorda appunto *Grease - Brillantina* (USA 1978) di Randal Kleiser, *Chorus Line* (USA 1985) di Michael Bennett, *Moulin Rouge!* (USA 2001) di Baz Luhrmann, *Chicago* (USA, Germania 2002) di Rob Marshall.



carrelli frontali ed inquadrature dall'alto, dal basso e oblique. Il montaggio in questo caso contribuisce a dare un movimento ritmato alla scena che riprende il movimento stesso dei danzatori mostrando come un montaggio possa essere studiato per garantire una resa puntuale dell'atmosfera e dei momenti di tensione di quelle terribili rivolte che la danza stessa cerca di creare.

Absolute Beginners non è soltanto un film musical. Oltre a mettere in evidenza quanto la musica prodotta dagli adolescenti potesse arricchire l'industria musicale, è stato anche oggetto di una più ampia operazione commerciale. Infatti, da una parte la produzione di Temple ha rispecchiato il consumismo degli anni Cinquanta attraverso la promozione di prodotti commerciali molto più rispetto a quanto avesse potuto fare il romanzo trent'anni prima. Infatti, anche italianissime Vespa sfrecciano per tutta la durata del film. D'altronde, Colin stesso guida una Vespa grigio metallizzato in varie scene (00:59:15; 01:07:10; 01:03:25) e sono visibili anche cartelloni pubblicitari anni Cinquanta come quello della birra *Guinness* (00:37:16).

D'altro canto, il film musical fu il trampolino di lancio per il singolo di David Bowie, dal titolo appunto di *Absolute Beginners*, e il relativo video. Nei luoghi e spazi del romanzo che Temple si prefigge di animare spicca, infatti, la presenza di un giovane e sensuale Bowie che interpreta la colonna sonora del film nei panni di Vendice Partners. Vendice è il direttore creativo di un'agenzia pubblicitaria, cinico sfruttatore del nascente fenomeno dei *teenager* e assetato di soldi e fama che, intonando *Volare* di Domenico Modugno, confessa a Colin: "The city's full of people, kid. People looking for rainbows, Colin. Cantare. But, I've been looking for you" (00:45:11). Grazie alla sua collaborazione, Temple è stato in grado di carpire i ritmi della Londra di fine anni Cinquanta. Dal punto di vista musicale, infatti, si tratta di una metropoli postbellica, pre-Beatles e pre-Rolling Stones, quindi ancora non pienamente matura per poter parlare di *Swinging City* o *Beat Generation*.

Ad ogni modo, mentre il video musicale di Bowie mostra luoghi reali londinesi in bianco e nero, il film musical, girato negli studi di Shepperton, mostra tutti gli ambienti degli anni Cinquanta ricostruiti alla perfezione⁵, non quelli della Londra vera. Tuttavia, leggere il genere in relazione alla storia e alla geografia della città potrebbe sembrare ingiustificato per il musical *studio-bound*, ovvero legato allo studio, apertamente artificiale e non adattabile al "cinema/city paradigm" (Brundson 225). Eppure, James Sanders, delineando le strette connessioni tra la vera New York e la sua controparte costruita negli studi di Los Angeles, ha affermato che accanto alle città reali in cui viviamo, esistono le città mitiche, città da sogno, portate in vita dalle pellicole che per generazioni hanno catturato l'immaginazione della gente di tutto il mondo perché: "the movie city, the mythic city, is ultimately far more than a mirror." (Sanders 2). Anche per Londra, come per New York, vale lo stesso discorso e lo dimostra Charlotte Brundson nel suo saggio intitolato *The Poignancy of Place, London in Cinema* affermando che uno

⁵ A tal proposito, in un articolo pubblicato sul sito di critica musicale e cinematografica <http://www.getintothisthis.co.uk>, si legge che non aver considerato *Absolute Beginners* di Temple un capolavoro è stato molto strano visto che i set risultavano spettacolari tanto da essere paragonati qualitativamente a quelli di Hitchcock: "Ed Tudor Pole tells in the new release extras how even the cigarette stubs on the street matched the period. The outdoor Notting Hill (Napoli) set was the largest outdoor set since the days of Hitchcock and provides the film's essence, perfectly capturing an idyllic West London summer".



dei modi per conoscere e riconoscere Londra è proprio attraverso il cinema: "London is never just there – it is produced through stories, some of which are specific to this city, some of which are the perennial themes of cities: the arrival of the stranger, the anonymity of the crowd, the importance of appearances, the juxtaposition of wealth and poverty. [...] That is, London, as a complex imbrication of narratives, figures and tropes pre-exists cinema and is simultaneously figured by it" (Brundson 59).

Nonostante le perplessità dei critici, *Absolute Beginners* resta il primo musical degli anni Ottanta che, ispirandosi anche agli anni Ottanta (sic?), ha avuto il merito di portare in scena le brutalità del 1958 e risuona come un lucido tentativo di affrontare le complesse tensioni razziali che stavano ribollendo sotto la patina della cultura pop di quegli anni. E non è un dettaglio da poco, considerando che il mondo avrebbe continuato ad assistere a questo tipo di spiacevoli episodi, sia nell'Inghilterra del 1981, con le rivolte di Brixton, sia negli Stati Uniti del 1992 con quelle a Los Angeles, sempre causate dalle discriminazioni razziali. Lo stesso Temple credeva che mostrare la rivolta razziale di Battle Crescent ricreando gli ambienti del 1958 non fosse affatto semplice proprio perché il suo intento era quello di avvicinarsi alla reale Notting Hill degli anni Cinquanta e, a tal proposito, dichiarò in un'intervista a Tom Vague: "I don't think they'd let you stage a race riot that easily in Notting Hill these days, and the place itself has all been painted in pretty electric blues or apricot and pink, whereas in the 50s it was all crumbling and blackened slums." (Vague 172) Le parole di Vague sottolineano l'importanza dello spazio urbano nella produzione cinematografica del musical e fanno emergere l'aspetto cromatico su cui Temple ha lavorato.

La pellicola, infatti, presenta una qualità cromatica fatta di contrasti tra chiari e scuri per risaltare l'accostamento di tonalità calde e fredde che, a seconda delle scene, risulta importante per la descrizione dei luoghi. Infatti, i toni freddi vengono utilizzati per le scene girate nei quartieri perbenisti di Soho, mentre quelli caldi sono per le scene di Notting Hill, tutti ovviamente calati in un'atmosfera vintage. Molte sono, inoltre, le scene con presenza di gradazioni di rosso e arancione, come quelle degli scontri a Notting Hill in cui il rosso è in grado di enfatizzare le ansie e i tumulti delle rivolte (01:29:46-01:30:41). Quanto alla vera Londra, le scene girate in ambienti esterni sono solo quattro. Sono luoghi che mostrano parti urbane reali di una Londra con colori dalle tonalità fredde: il ponte in un parchetto di Notting Hill su cui passeggia un penseroso Colin (00:12:23-00:12:38) e la panoramica brevissima di alcuni tetti del quartiere (00:12:44). Inoltre, l'inquadratura di pochi secondi di New Bond Street (00:14:12-00:14:16) – strada che oggi collega il sud di Piccadilly ad Oxford Street – indica il cambio di scena ovvero da Notting Dale al quartiere più lussuoso di Mayfair in cui si riconosce la famosa gioielleria Asprey, esistente ancora oggi. Infine, l'ultima scena esterna è una sequenza un po' più lunga in cui Colin, che è stato appena lasciato da Suzette Crepe (interpretata da Patsy Kensit) canta la canzone dei The Style Council *Have You Ever Had It So Blue* (1986) sulle rive del Tamigi (00:27:35-00:28:00). Questa sequenza è girata sempre nel *West End*. La prima parte mostra il Chelsea Bridge dai colori caldi dell'arancio al momento del tramonto, probabilmente per riflettere il tramonto della storia d'amore. Negli ultimi dieci secondi, invece, ormai è sera e Colin continua la sua passeggiata allontanandosi dalla *City* e andando al ponte successivo, un affascinante Albert Bridge dai toni freddi del blu su cui risaltano le inconfondibili lampadine gialle.



PRINCIPIANTI ASSOLUTI IN CITTÀ: NUOVI SPAZI PER NUOVE IDENTITÀ

Ma chi sono e dove si muovono i “principianti assoluti” creati da MaInnes e trasportati sulla pellicola da Temple? In un articolo apparso sulla rivista *Encounter*, Colin MaInnes affermò che i *teenagers*, con la loro energia e i loro gusti innovativi, erano diventati la nuova vera forza della società (MaInnes 3). Un anno dopo, in *Pop Songs and Teenagers*, ribadì che la grande rivoluzione degli ultimi quindici anni non fosse la ricchezza che il *Welfare State* aveva ridistribuito tra gli adulti, bensì il reale potere economico che gli adolescenti cominciarono ad avere. Infatti, nel film e nel romanzo il protagonista diciottenne è economicamente autonomo e si guadagna da vivere vendendo foto. Egli vaga per le strade di Londra con la sua macchina fotografica, unica fedele amica, lente di ingrandimento per capire e carpire spazi in veloce cambiamento attraverso i quartieri della *West London* in cui si muove. Il narratore omodiegetico del romanzo ci offre, in apertura, una visione panoramica della città che sembra proprio una ripresa cinematografica. Seduti su un tetto di North Kensington Street, il protagonista e il suo fedele amico Wizard commentano il nuovo successo del cantante quattordicenne esordiente Laurie London, *'Got the Whole World in His Hands'*, e ammirano il centro di Londra:

[T]wisting slowly on your bar stool from the east to south, like Cinerama, you can see clean new concrete cloud-kissers, rising up like felixes from the Olde Englishe squares, and then those gorgeous parks, with trees like classical French salads, and then again the port life down along the Thames, that glorious river, reminding you we're on an estuary, a salt inlet really, with crazy seagulls circling up from it and almost bashing their beaks against the circular plate glass and then, before you know it, you're back again round a full circle in front of your iced coffee cup (MaInnes 10).

All'inizio del testo il narratore sperimenta una sorta di deterritorializzazione. Il suo “occhio spia”, infatti, è in grado di spostarsi liberamente da una parte all'altra della città apprezzandone luoghi specifici, e anche, come in questo caso, di concedere al lettore una prospettiva ampia osservando gli spazi aperti nel loro complesso. Quindi, dopo la panoramica di apertura, il narratore prende il lettore per mano e lo conduce alla conoscenza di nuove identità sociali, sessuali, etniche e di classe, che si appropriano dei luoghi londinesi anche attraverso nuovi linguaggi. Infatti, queste nuove identità sono anche iniziatrici di linguaggi ibridi che in MaInnes si esprimono in un insieme di: “Standard English, working-class slang and an American youth idiom similar to that produced by the American Beat writers of the fifties. The idiosyncratic narrative voice functions to represent the distancing of youth from mainstream culture through engagement with contemporary anxieties about the Americanization of English culture.” (Bentley).

Dal punto di vista linguistico, l'esperienza giornalistica di MaInnes offre una presentazione molto colorita dei protagonisti di questi spazi *in-between*. Nelle pagine del testo letterario queste identità mettono in crisi la *Englishness* attraverso l'uso di uno slang tipico dei *teenagers* in cui tutti quei *cats* (che indicano la gente in generale), *spades* (rivolto ai neri), *cowboys* (ovvero i poliziotti), *darls* (gli omosessuali), sono lo specchio dei cambiamenti sociali in atto. Raramente, infatti, i dialoghi e i nomi stessi dei personaggi



risultano formali. Meritano di essere menzionati: *Wizard*, magnaccia e ladruncola sociopatica; *Fabulous Hoplite*, prostituto gay; *Mr Cool*, intellettuale nero e sempre nei guai che vive nello stesso edificio del narratore; *ex Deb of the Last Year*, un'amica del protagonista appartenente all'alta borghesia e che esce con *Call Me Robber* e *Big Jill*, una lesbica ventenne che gestisce un gruppo di prostitute e vive nel seminterrato dello stesso edificio in cui abita il narratore. Attorno a loro ruotano molti "Teddy Boys", giovani ribelli provvisti di cravatte e coltelli a serramanico che appoggiano le ideologie neonaziste, come ad esempio *Ed the Ted*. Anche i nomi, quindi, sono indicativi di queste generazioni che Bini definisce "spettatori e consumatori di 'merci' che, tradizionalmente legate al mondo adulto, si sono trasformate in campionario disponibile su cui esercitare attenzione e gusto" (Autore 174). Le merci di scambio di questa nuova generazione sono la piena accettazione di alcuni aspetti sociali solitamente posti ai margini: gli orientamenti sessuali (come ad esempio l'omosessualità), l'immigrazione (quindi i nuovi arrivati) e anche la sessualità come prodotto (per esempio prostituzione e pornografia). Esempi riconducibili alla stessa *in-betweenness* di Maclnnes che, da omosessuale anglo-australiano, si riconosce in queste 'controculture' che popolano la città e le celebra in *London: City of Any Dream* (1962). Richard Hornsey si è occupato di questo aspetto in un saggio dal titolo '*City of Any Dream: Colin Maclnnes and the Expanded Urban Environment of Late-1950s London*'. Secondo lo studioso, nei primi anni Cinquanta i *tabloid* britannici spostarono la loro attenzione sull'attività metropolitana degli *spiv* e dei *queer*, identità che erano considerate criminali proprio in relazione allo spazio urbano inglese:

Also like its spivs, London's queers were agents of urban instability, tempting others away from their purposive participations and into a set of transitory, selfish and commercial transactions that connected deviant sexuality with disruptive class mobility. [...] Like [...] the spiv, the street-corner queer undermined both the static stability of post-war class hierarchies and the type of benign civic sensibilities through which such structures were being legitimated (Hornsey 6).

In realtà, Matt Houlbrook ha dimostrato che la discussione sull'omosessualità in Gran Bretagna negli anni Cinquanta può essere interpretata come una battaglia tra due paradigmi concorrenti che hanno proposto una diapositiva su come i *queer* abitavano e operavano all'interno della città (Houlbrook 265-266). In effetti, mentre i *tabloid* demonizzavano i *queer* per la perversione dei loro comportamenti negli spazi pubblici, una coalizione borghese di medici, responsabili delle politiche *queer* lavorava duramente per costruire una percezione positiva dell'omosessualità e dell'immigrazione che si accordasse con i principi spaziali imposti nel dopoguerra (Mort 98). In particolare, il fatto che si iniziasse a guardare alla sessualità non più come reato è merito anche dei provvedimenti in ambito giuridico proprio negli anni in cui viene scritto e ambientato il romanzo *Absolute Beginners*. Infatti, il parlamento britannico istituì una commissione *ad hoc* di esperti col compito di fornire un parere al legislatore sull'abrogazione delle norme che nel Regno Unito degli anni Cinquanta ancora stabilivano che l'omosessualità e la prostituzione fossero un reato. Come risultato delle loro riflessioni, la commissione presentò nel 1957 un lungo documento, il *Wolfenden Report* (1957), che la depenalizzava gli atti sessuali tra adulti dello stesso sesso. Solo dopo anni, nel 1967, il reato di omosessualità maschile (quella femminile, curiosamente, non era considerata un reato) venne cancellato in Inghilterra e in Galles grazie al *Sexual*



Offences Act (Murphy 643). Negli stessi decenni, Cinquanta e Sessanta, purtroppo, questa prospettiva liberale nei confronti degli omosessuali – come del resto, anche verso gli immigrati – turbava molto la politica locale. Queste preoccupazioni risuonavano, ad esempio, nelle parole di Winston Churchill in persona il quale, nel 1955, coniò lo slogan del Fronte Popolare: “*Keep Britain White*”. Il ‘problema immigrazione’ rinazionalizzò, di fatto, la politica creando ‘il problema’ dello straniero in quanto nero, non inglese ed ex-colonizzato.

Per usare le parole di Deleuze e Guattari nel loro testo *Mille Piani* (2003), d’altra parte, l’economia iniziava a essere *de-territorializzata* dal boom economico postbellico e dal flusso di capitali (Deleuze e Guattari 30-31). Così, gli spazi urbani ritratti da Temple nel suo film, ma anche nel romanzo di MacInnes, sono invasi da auto americane del secondo dopoguerra in cui la cultura di massa stava prosperando. Citando Richard Hoggart, in *Ritmi Urbani, Pop music e cultura di massa* (Chambers 11), Iain Chambers afferma che:

La cultura popolare urbana non era, com’egli pensava, “svalutata” dal commercio e dalla luccicante pubblicità “che invitavano a entrare in un mondo di zucchero filato”, ma stava inequivocabilmente cambiando marcia e forma. Al mutamento del rapporto tra il mondo della produzione e quello del tempo libero e alla nascita di una cultura commerciale di massa che ebbero luogo nel tardo Ottocento, il mondo del secondo dopoguerra aggiunse una massiccia espansione dei consumi. La scoperta di un mercato interno, ora che l’impero britannico stava ormai diventando uno sbiadito ricordo, si accompagnava a una notevole crescita della produzione di beni – automobili, frigoriferi, lavatrici, televisori – e delle relative industrie legate al terziario. Fu in questo clima economico e sociale fortemente trasformato che “l’accecante barbarie” del consumismo e l’imitazione di modelli americani da parte degli “amanti del jive e del boogie” (Hoggart 1958) ebbero il loro corso (Chambers 11-12).

Il fotografo senza nome del romanzo associa gli spazi urbani in cui è cresciuto, e dove abitano ancora i genitori, alla visione chiusa e ‘ottocentesca’ della cultura inglese. Spiegando la sensazione straniante che prova, una volta a contatto con la stanza da letto nella casa natale del quartiere di Belgravia, afferma:

I must explain the only darkroom I possess of my own, without which, of course, I’d have to get my printing done commercially, is at my old folks’ residence in Belgravia South, as they call it, namely, Pimlico. As I expect you’ll have guessed, I don’t like going there, and haven’t lived in the place [...] in years. But they still keep what they call ‘my room’ there, out in the annexe at the back, which used to be the conservatory, full of potted flowers. (MacInnes 35-36)

Quella che i genitori continuano a definire “la sua stanza” è il simbolo di un luogo che, lungi dall’essere rassicurante (Yi Fu Tuan 1), rappresenta il ricordo di un’infanzia infelice dovuta ai problemi familiari. Inoltre, non è solo la stanza a provocare un senso di disagio nel ragazzo, bensì anche lo spazio che circonda la casa e afferma: “I rather dig Belgravia [...] because I see it as an Olde Englishe product like Changing the Guard, or Savile row suits, or Stilton cheese in big brown china jars, or any of those things they advertise in Esquire to make the Americans want to visit picturesque Great Britain” (MacInnes 23-24). Vecchi prodotti dell’Inghilterra prebellica, Belgravia e Pimlico appaiono abitati da quelli che MacInnes chiama ironicamente “the snobbish educated English” (MacInnes 33), individui isolati dai cambiamenti in atto. Nella nuova Londra, il



ragazzo si sente come “an ant upon a chessboard”, un insetto circondato dai nuovi edifici altissimi, che sono stati eretti “all around like monsters” (MacInnes 50-51). Questa immagine di Londra come spazio mostruoso, pur essendo figlia del precedente substrato urbano, stride con i vecchi spazi urbani in cui “the old, old city raised her bashed grey head again like she was ashamed of her modern daughter down by the river” (MacInnes 51); le cui strade sono “dark purple e vomit green” (MacInnes 50). Personificata, la città buia confonde il narratore che non riesce più a muoversi nella Londra obsoleta, specchio dello spettro vittoriano. A tal riguardo, in *Sguardi su Londra* (2005), uno studio molto approfondito su Londra come “città mostruosa”, C. Bruna Mancini afferma che il suo tessuto urbano – proprio come un film, un libro o un documentario – ha il potere di configurarsi “come un ‘teatro della memoria’ che comunichi, con immediatezza, un passato storico prezioso per l’identità e la legittimazione del presente” (Mancini 10). La mostruosità, in particolare, si identifica come coesistenza di elementi eterogenei, non separati e ordinati secondo le funzioni che sono loro prescritte. È alterazione, anomalia, deformità, deviazione/devianza dalla ‘norma’. È quel ‘terzo termine’ perturbante che incarna l’ibrido, l’ambivalente, l’interdetto, il rimosso, ciò che sta *al* e *sul* margine, o meglio, che non sta *al suo posto*. (Mancini 35). Per questo motivo, il mostro diventa un ‘eroe filosofico’, una figura di libertà, forse l’ultima possibilità della nostra capacità di trasformare il mondo.

LA NAPOLI LONDINESE, ISOLA MULTIETNICA STEREOTIPATA

Se la casa genitoriale per gli adolescenti dovrebbe essere considerata come luogo di pratiche che definiscono un territorio sicuro e familiare (Silverstone 145), ciò che il diciannovenne macinnessiano chiama “home” (MacInnes 40) non coincide con il luogo in cui è cresciuto, bensì con quello in cui si è trasferito, Napoli. Non si tratta, ovviamente, della Napoli del sud Italia con gli edifici barocchi e i suoi quartieri brulicanti di vita. In questo caso, Napoli è il nome con il quale i *teenagers* chiamano quella parte di Notting Hill dimenticata dal tempo. Più precisamente, questa specie di *mondo nascosto* dovrebbe essere situata all’altezza di Notting Dale, tra North Kensington e Notting Hill, e ad ovest di Landbroke Grove. Secondo Edward Pilkington, Notting Dale è sempre stata popolata dalla classe operaia (Pilkington 78), mentre Mike e Trevor Phillips affermano che, dagli anni Cinquanta in poi, con le grandi ondate migratorie quella zona si prestava particolarmente ad accogliere:

A large population of internal migrants, gypsies and Irish, many of them transient single men, packed into a honeycomb of rooms with communal kitchens, toilets and no bathrooms. It had depressed English families who had lived through the war years then watched the rush to the suburbs pass them by while they were trapped in low income jobs and rotten housing. It had a raft of dodgy pubs and poor street lighting. It had gang fighting, illegal drinking clubs, gambling and prostitution. (MacInnes 171)

Dunque, dalla descrizione, Notting Dale sembrava apparire come una sorta di *slum* di Londra; “Dale”, valle, restava appannaggio di una sperata rinascita della zona da parte della *middle class* in nome di un ritorno a una società ‘omogenea’, cioè non



multiculturale e bianca. Relativamente al bizzarro nome di Napoli, Jerry White ha evidenziato che esso conferisce a questo spazio indefinito un senso di illegalità e, al tempo stesso, di ordine nel contesto metropolitano.

Non esistono prove della visita di MacInnes alla Napoli italiana. Probabilmente, però, questa etichetta che il narratore accosta al quartiere inglese in cui decide di vivere potrebbe essere motivata da un diffuso stereotipo negativo legato alla città partenopea. A tal proposito, Gianfranca Ranisio afferma che di fatto nel Novecento esisteva una caratterizzazione regionale della criminalità riconducibile a differenze di razza, clima, storia, ricchezza e che compito dello studioso sia quello di ricostruire la figura criminale di ciascuna regione (Ranisio 78). Per quanto concerne Napoli, erano noti e si diffondevano "stereotipi di particolari forme di devianza considerate specifiche dell'*ethnos* del napoletano, [...] contribuendo ad alimentare alcuni luoghi comuni su Napoli e sui napoletani" (Ranisio 86).

In quanto città portuale, infatti, la città partenopea 'gode' della stessa reputazione di altre città mediterranee (come Bari, ad esempio) che hanno in comune alcuni fattori: eccedenza di popolazione, sacche di disoccupazione e povertà, traffici illegali. Inoltre, in *Making a Song and Dance: Sam Selvon and Colin MacInnes*, John McLeod conferma come vi sia un nesso tra questi pregiudizi e la violenza urbana dei *Notting Hill Riots* precisando che il protagonista sceglie il nome di "Napoli", in quanto la 'sua' Notting Dale si mostra come un luogo illusorio, "a fictional projection that shapes space in terms of the narrator's personality and prejudices. The riots are so devastating not simply because of the violence and destruction they bring, but also because they threaten to destroy his fanciful spatial creation with the riotous realities of prejudice and hostility" (MacInnes 50). È bene precisare, però, che si tratta di un territorio, quello di Notting Hill, che oltre a esprimersi attraverso la violenza, flussi o reti di persone, denaro, culture, sottoculture giovanili e musica, invita alla riflessione attraverso i nomi e gli odori stessi delle vie su cui il narratore si sofferma:

A whole festoon of what I think must really be the sinisterest highways in our city, well, just listen to their names: Blechynden, Silchester, Walmer, Testerton and Bramley—can't you just smell them, as you hurry to get through the catscradle of these blocks? In this part, the houses are old Victorian lower-middle tumble-down, built I dare say for grocers and bank clerks and horse-omnibus inspectors who've died and gone and their descendants evacuated to the outer suburbs, but these houses live on like shells (MacInnes 61).

Secondo il narratore questo quartiere è: "left behind by the Welfare era and the Property-owning whatsit, both of them" (MacInnes 60). È un'isola multi-etnica, per niente accogliente, descritta come "the residential doss-house of our city [...], one massive slum crawling with rats and rubbish (MacInnes 63). Insomma, è una sorta di prigione o campo di concentramento: "inside, blue murder, outside, buses and evening papers and hurrying home to sausages and mash and tea" (MacInnes 266). Lo stesso spazio utopico di "Napoli" nel film musical viene introdotto da Colin al pubblico che, volendo mostrare una sorta di luogo multiculturale e postcoloniale, afferma con voce fuori campo: "The thing I love most about these streets was the thing that made some people positively hate them. Because here nobody cared where you came from, or what colour, what you did or who you did it with. Unfortunately, it wasn't exactly Suzette's idea of a desirable address" (00.13.12-00.13.25).



Napoli viene mostrata come una periferia, uno spazio londinese *liminale*, contrapposto all'altro spazio del film, Soho, che si trasforma in uno spazio eterotopico foucaultiano dove vigono tutte le convenzioni del tempo. Tuttavia, all'interno di questi spazi non manca la segregazione razziale (e di genere). Ad esempio, quando Suzette è sul palcoscenico nello show di Henley, all'improvviso inizia a danzare e quattro uomini neri recitano la parte degli schiavi che si uniscono a lei spogliandosi (00.19.32-00.22.15). I ballerini sollevano ripetutamente Suzette e la corteggiano gettandosi spesso ai suoi piedi ed evidenziando, così, il ben più evidente contrasto che emerge tra la femminilità *bianca* di Suzette e la loro mascolinità *nera*. Qui, la divisione etnica è raddoppiata da una divisione di genere. Gli uomini neri appaiono come simboli sessuali stereotipati, mentre le donne nere semplicemente non appaiono sulla scena.

UNA STANZA TUTTA PER SÉ, SPAZI DI LIBERTÀ E ODI RAZZIALE

Il protagonista del romanzo spiega che uno dei motivi per aver scelto di vivere nel quartiere di Londra chiamato Napoli è l'economicità del luogo (Cognome autore 62). Questo gli permette di pagare l'affitto di una grande stanza, all'ultimo piano di un palazzo, che egli stesso ha decorato in un "anticontemptous style" (MacInnes 65). Egli descrive il *suo spazio* come nucleo intimo, emozionale, arredato in modo sommario, in cui pochi oggetti bastano a renderlo felice: un letto, una sedia, un tavolo, un tappeto con alcuni cuscini sparsi e niente tende alla finestra per poter guardare sempre fuori (Cognome autore 66). Nonostante questo posto non sia altro che uno "stagnating slum" (MacInnes 60), il fotografo del romanzo respira la sua libertà perchè: "No one has ever asked me there what I am, or what I do, or where I came from, or what my social group is, or whether I'm educated or not" (MacInnes 64). Analogamente, l'ambiente del quartiere mette a proprio agio anche Colin che nel film afferma: "Because here, nobody cared where you came from or what color [...] what you did, or who you did it with" (00:13:12).

Lo spazio della stanza è molto importante anche nel film; infatti, la stanza nel film riflette i gusti del personaggio macinnessiano, totalmente diversi da quelli del resto della società degli anni Cinquanta collegati ai beni di consumo di massa.

Un campo totale mostra l'ambiente nella sua interezza solo alla fine del film (01:36:10). Il fotografo e Suzette stanno facendo l'amore mentre la macchina da presa li inquadra e prosegue effettuando un lento zoom verso di loro. L'arredamento è quasi inesistente, un minimalismo che crea un ambiente equilibrato e sereno. Anche qui le finestre non dispongono di alcuna tenda, il letto è posto al centro della stanza e solo una debole grata in legno lo separa dalla parte in cui si trova la quasi inesistente zona living/cucina. Una lampada sul pavimento crea un'atmosfera romantica e sul comodino si nota una scultura non identificabile (01.36.11-01.37.16). Ciò che colpisce è l'attenzione del regista verso l'elemento musicale. Intorno ai due adolescenti, infatti, dischi di musica jazz degli anni Cinquanta fungono da splendida cornice al loro amore. Si riconoscono alcuni LP come *LDBH* (acronimo che sta per *Lady Day by Billie Holiday*), un 33 giri che raccoglieva i più grandi successi registrati dal 1935 al 1940 di Billie Holiday, il 45 giri



Sarah Vaughan With George Treadwell And His All Stars (1950), di Sarah Vaughan, e *Now's The Time, The Quartet of Charlie Parker* (1953) di Charlie Parker.

Quindi, sia nel romanzo che nel film, il protagonista si sente libero in questo microspazio grazie al senso di *liminalità* insito della multiculturalità di quel tempo e di quel luogo. Il giovane non è incatenato da norme convenzionali e dalla falsa rispettabilità del sistema delle classi sociali di vittoriana memoria nel loro nuovo spazio. Valori che sembrano irrecuperabili persino nella zona di Soho piena ormai di ogni genere di vizio negli affollati *jazz club* (MacInnes 83-84), come afferma il protagonista macinnesiano:

But in Soho, all the things they say happen, do: I mean, the vice of every kink, and speakeasies and spielers and friends who carve each other up, and, on the other hand, dear old Italians and sweet old Viennese who've run their honest, unbent little businesses there since the days of George six, and five, and backward far beyond. And what's more, although the pavement's thick with tearaways, provided you don't meddle it's really a much safer area than the respectable suburban fringe. It's not in Soho a sex maniac leaps out of a hedge on to your back and violates you. It's in a dormitory section (MacInnes 84).

Come un esperto di urbanistica, il *teenager* effettua i suoi rilievi topografici attraverso gli spazi londinesi fino a giungere all'ultima sezione del libro, che è anche quella più speculare al film di Temple. Il romanzo e la sua versione cinematografica mostrano uno degli avvenimenti più bui della Londra degli anni Cinquanta, ovvero i fatti che si sono svolti nella settimana tra fine agosto e inizio settembre del 1958 quando esplosero le rivolte razziali di Notting Hill. McLeod afferma che MacInnes stava sicuramente già scrivendo *Absolute Beginners* quando iniziarono i violenti scontri nel quartiere (MacInnes 50). Sembra, infatti, che nell'arco della narrazione e del film il racconto della vita dei *teenagers* di quegli anni venga interrotto dalla descrizione dei tumulti a sfondo razziale, in cui i personaggi non sono meri spettatori ma ne restano coinvolti. Lo stesso episodio assume una particolare complessità speculativa nel film di Temple. Colin è in un bar mentre, al di là dei vetri, come in uno schermo cinematografico o televisivo, si intravedono scene di violenza tra bulli e asiatici, bianchi e neri. Ne segue una lunga sequenza che ritrae le aggressioni ai neri, mentre Colin con la sua Vespa trae in salvo Cool, il suo amico che indossa sempre un abito gessato. Purtroppo i "Teddy Boys" iniziano a rincorrere anche Colin con l'intento di linciare. L'inferno sembra essere salito in superficie. Fuochi e fumi contribuiscono all'atmosfera, mentre Colin si ritrova nel bel mezzo di una riunione del partito neofascista il cui leader urla:

We don't want the Blacks or Jews [...] yellow, red, brown or blue. And let's kick out the homos, too! Fascism is here to stay. Trains on time, regular pay. Jobs for all the Christian whites. Hate's the way to win our fight! Hate's the way we shall unite! Give me your hands to make us free! Give me your fists to crush the beast. Give me your pain and misery. Give me your vote [...] for victory! Keep [...] Britain [...] white! White! Keep Britain [...] white! (1:26:09-1:27:14)

Il monito risuona minaccioso per tutto il quartiere, mentre ancora si susseguono scene di terribile violenza. Un cronista e un cameraman testimoniano direttamente ciò che sta accadendo: "Hello, and welcome to the streets of Notting Hill in torment. The flaming passions of hatred consume these streets [...] known as Jungle West Eleventh [...] rent asunder by the passions of the Color Riots. And we have violent teenage gangs roaming free [...] causing panic in the streets" (1:29:10-1:29:45). Il cronista, urlando



“Jungle West Eleventh”, ci ricorda una giungla che si fa testimone di saccheggi, macchine ed edifici incendiati, uomini e donne feriti. La storia lo attesta e l'intento delle riprese di Temple non mostra più un ambiente multiculturale e multirazziale come la Napoli iniziale di Colin. Finita la protesta, con l'arrivo di poliziotti e pompieri, rimane solo fuliggine a causa degli incendi appiccicati dagli speculatori locali alle case dei neri, ma anche la memoria di aggressioni, risse e di odio razziale, sessuale, etnico e religioso: “An uneasy calm is finally returning to these troubled streets. The question now is whether this divided community [...] can work together to heal the wounds. Their task is not easy, as a fuse has been lit [...] and the whole area threatens to blow [...]” (1:30:43-1:30:58). Le bande di squadristi ferocemente nazionalisti si disperdono mentre, sullo sfondo, la musica pop fa perdere la testa ai *teenagers*. Colin e Suzette riescono a ritrovarsi dopo essere stati coinvolti nei gravi disordini razziali.

Il romanzo appare ancora più cruento attraverso la descrizione di quei luoghi londinesi, teatro di una delle pagine storiche più brutte della metropoli. Ad ogni modo il racconto delle proteste, nel romanzo, a differenza del film, inizia mentre il protagonista è nella sua stanza, in un giorno di perfetta quiete a Napoli, ovvero il giorno del suo diciannovesimo compleanno. Il suo sguardo cade su due asiatici, i “sick warriors” (MacInnes 254), che stanno passeggiando per strada. All'improvviso, un gruppo di bulli inglesi, detti “yobbos” (MacInnes 254), iniziano ad aggredire i “sick warriors”. Intanto le strade si riempiono di minacciosi “teds” (MacInnes 263). Il narratore sente che a Napoli sta per accadere qualcosa, ma non riesce a capirne esattamente la natura. Ai suoi occhi tutto appare come un enorme vuoto:

As soon as you passed into the area, you could sense that there was something on. The sun was well up now, and the streets were normal, with the cats and traffic –until suddenly you realized that they weren't. Because there in Napoli, you could feel a *hole*: as if some kind of life was draining out of it, leaving a sort of vacuum in the streets and terraces. And what made it somehow worse was that, as you looked around, you could see the people hadn't yet noticed the alteration, even though it was so startling to you (MacInnes 174).

All'improvviso, esplode la collera della folla degli inglesi inferocita trasformandosi in un susseguirsi di linciaggi e massacri. Ciò che colpisce il fotografo è l'insensatezza dell'intera situazione e afferma: “[...] the whole thing was so *meaningless*” (MacInnes 255). È solo allora che decide di scendere per le strade di Napoli. Di fronte a tanta violenza il giovane si sente impotente e senza speranze (MacInnes 249) e la sua indignazione si estende all'intero territorio inglese, come se lo spazio di Notting Hill diventasse microcosmo del più grande macrocosmo britannico:

[...] this was supposed to be the British Isles. Because even though most of them had heard something of it by now, there seemed to me to be a sort of conspiracy in the air to pretend what was happening in Napoli, wasn't happening: or, if it was, it somehow didn't signify at all. [...] If it was Chelsea or Belgravia, you'd stop it soon enough, maybe [...] (MacInnes 273).

Il giovane resta ancora più stupito quando, scappando da Notting Hill, tutto attorno sembra non essere sconvolto dall'accaduto:



But at the Bush, I was amazed. Because when I crossed over, beyond the Green, to that middle-class section outside our area – all was peace and quiet and calm and as-you-were before. Believe me! Inside the two square miles of Napoli, there was blood and thunder, but just outside it – only across one single road, like some national frontier – you were back in the world of Mrs Dale, and What’s my line? And England’s green and pleasant land. Napoli was like a prison, or a concentration camp: inside, blue murder, outside, buses and evening papers and hurrying home to sausages and mash and tea (MacInnes 190).

La sera stessa delle rivolte, il *teenager* si ritrova in una rissa provocata dai “Teddy Boys” al Santa Lucia Club, dove i neri sono soliti incontrarsi. Quello che il lettore percepisce nel romanzo, a differenza del film, è il cambiamento di prospettiva del narratore nei confronti dello spazio urbano di Londra. Infatti, nella parte iniziale, ovvero nella sezione denominata “In June” (MacInnes 79), il narratore chiede a un tassista di portarlo da una parte all’altra del Tamigi. Durante questo insolito giro afferma:

I love this city, horrible though it may be, and never ever want to leave it, come what it may send me. Because though it seems so untidy, and so casual, and so keep-your-distance-from me, if you can get to know this city well enough to twist it round your finger, and if you’re its son, it’s always on your side, supporting you – or that’s what I imagined (MacInnes 88).

Questa dichiarazione d’amore alla sua città, dopo i disagi di Notting Hill si trasforma e il narratore cambia opinione:

I’d fallen right out of love with England. And even with London, which I’d loved like my mother, in a way. As far as I was concerned, the whole dam group of islands could sink under the sea, and all I wanted was shake my feet off of them, and take off somewhere and get naturalized, and settle (MacInnes 211).

L’amore per Londra viene paragonato a quello per la madre; come tutti i rapporti tra genitori e figli, ha i suoi punti d’ombra, le sue imperfezioni. In particolare, la sua avversione verso la ‘madrepatria’ emerge quando si riferisce al cuore di Londra e ai quartieri che restano isolati nel loro conservatorismo. Un bel giorno, dirigendosi verso Buckingham Palace, mentre aspetta alla stazione degli autobus, si guarda intorno e nota: “how horrible this country is, how dreary, how lifeless, how blind and busy over trifles!” (MacInnes 63). La gente di quel posto, palesemente diversa dai suoi amici, è “so bloody civilized” (MacInnes 64).

La parte finale ha sia nel film che nel romanzo un significato molto particolare e speculare: quello di un ritorno alla pace dopo i tumulti. Infatti, gli ultimi dieci minuti della pellicola offrono la presentazione della violenza dei tumulti razziali attraverso una serie di coreografie dove la musica e la danza diventano protagoniste principali. Tutti danzano in coreografie sotto le note di musica calypso che invadono le strade di Notting Hill, anche se per poche sequenze (01.34.57-01.35.41).⁶ La danza e la musica si

⁶ A causa dello scarseggiante utilizzo di Temple del genere Calypso, che nel 1958 era diffuso a livello internazionale, (1986), Donnelly in *British Film Music and Film Musicals* (2007) si chiede dove sia in *Absolute Beginners* la famosissima ‘West Indian music’ e prova anche a offrirne alcune spiegazioni: “Indeed, one of the leading exponents of calypso, the intriguingly named Lord Kitchener, was residing in Britain. The likely reason for calypso’s non-appearance in *Absolute Beginners* is that it was not a marketable



mescolano più intimamente al resto dell'azione. e lunga scena termina con l'arrivo della polizia e il bacio dei due giovani sotto la pioggia (01:35:54) che spegne i fuochi appiccati durante i tumulti, per lasciare spazio al momento in cui si corona il loro sogno d'amore sotto un cielo scoppiettante di fuochi di artificio (01.36.11-01.37.15). Quasi come un rito simbolico di liberazione, come ultima azione Colin prende sfilata la fede dal dito di Suzette lanciandola dalla finestra e cadendo a terra in una pozzanghera d'acqua (01.37.16-01.37.30).

Parallelamente, l'ultima scena del romanzo è un vero e proprio grido di pace: il protagonista, intenzionato ad andar via da Londra, si trova all'aeroporto; mentre inizia un diluvio si accorge che un gruppo di africani è appena atterrato. Il temporale risuona con il desiderio del narratore "to know what's up there in the sky: Just up above you, like the blue over the umbrella, and [to] find out whatever's phoney about our culture, and anything in it that may be glorious and real" (MacInnes 203). La forza del personaggio principale non risiede solo nella voglia di libertà tipica dei principianti dell'epoca, ma anche nel modo in cui racconta la sua storia e quella dell'Inghilterra in relazione agli spazi urbani che attraversa e che rispecchiano la logica imperiale ormai messa in crisi da tensioni in seno al cuore dell'impero stesso. Quelli della 'madrepatria', infatti, sono spazi evidentemente non più controllabili dall'impero britannico che, al dinamismo urbano e sociale, può solo rispondere con violenza e una strana indifferenza che spaventa il *teenager*:

When this thing happens to you [disappointment in your countrymen's behavior], please believe me, it's just like as if the stones rise up from the pavement there and hit you, and the houses tumble, and the sky falls in. I mean, everything that you relied on, all the natural things, do what you don't expect them to. Your sense of security, and of there being some plan, some idea behind it all somewhere, just disappears. (MacInnes 249)

Dietro la sensibilità del principiante, che sembra condivisa da MacInnes, si cela la delusione per il comportamento dei suoi connazionali. Nonostante ciò, questa sensazione si trasforma in un forte patriottismo quando si rivolge ad Hoplite dicendo: "I'm a patriot that I can't bear our country" (MacInnes 59). Non si tratta, però, di un patriottismo aggressivo o legato a qualche partito politico. È, bensì, un patriottismo inclusivo che caratterizza le società storiche di immigrazione o emigrazione – quali Inghilterra, Canada o Stati Uniti – e che dovrebbe accogliere diversità etniche, religiose e regionali in un quadro di eguale cittadinanza per tutti gli abitanti nella sfera pubblica (Adam 571). Per questo motivo, il fotografo, da principiante assoluto, si trasforma nel rappresentante di una generazione iniziatrice assoluta di una nuova sensibilità verso il 'diverso', verso 'l'altro', demonizzato fino ad allora dal punto di vista sessuale, etnico o sociale. Questa nuova sensibilità, inevitabilmente, si traduce in termini spaziali nel romanzo. La vecchia Londra (conservatrice e ancorata al passato) stride ormai con la

commodity in 1985, as the "world music" market was only in an embryonic state. Since that time, calypso has remained obscure, missing out on a "revival", except in the form of soca. *Absolute Beginners* represents Americanism (rock'n'roll, consumerism) but is also concerned with the legacy of the British Empire, particularly immigration from the West Indies. Yet the film's musical contrivance betrays that *Absolute Beginners* is less about Caribbeans and their culture than about selling old records and generic "blacks" appearing as the "origin" of that music." (Donnelly 175)



nuova Londra (multiculturale). Gli episodi di violenza razziale puntano i riflettori proprio sui cambiamenti sociali, e quindi spaziali, di Londra. Ora è compito del giovane, e della sua generazione, prendersi cura della città in modo che la tolleranza che sogna si avveri in futuro. Decide, quindi, di non salire su un aereo per partire verso destinazioni sconosciute. Decide, bensì, di non lasciare quel luogo, quello spazio pregno della sua esperienza e, correndo sotto la pioggia a braccia aperte, urla il benvenuto proprio a quel gruppo di africani appena atterrati:

"Welcome to London! Greetings from England! Meet your first teenager! We're all going up to Napoli to have a ball!" And I flung my arms round the first of them, who was a stout old number with a beard and a briefcase and a little bonnet, and they all paused and stared at me in amazement, until the old boy looked me in the face and said to me, "Greetings!" and he took me by the shoulder, and suddenly they all burst out laughing in the storm. (MacInnes 285-286)

BIBLIOGRAFIA

- Abercrombie, Patrick e John Henry Forshaw. *The County of London Plan*. Palgrave Macmillan, 1943.
- Absolute Beginners*. Directed by Julien Temple, performances by Julien Temple et al. Palace Pictures, 1986.
- Adam, Heribert. "Exclusive Nationalism versus Inclusive Patriotism: State ideologies for Divided Societies." *Innovation in Social Sciences Research*, vol. 3, no. 4, 1990, pp. 569-88.
- Agostinis, Valentina. *Londra chiama: otto scrittori raccontano la loro metropoli*. Il Saggiatore, 2010.
- Allen, Jeremy. "David Bowie: 10 of the best", *The Guardian*, no. 3, dic. 2014. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/dec/03/david-bowie-10-of-the-best>. Consultato il 7 feb. 2018.
- Altman, Rick. *Film/Genere*. Vita e Pensiero Università, 2004.
- Bentley, Nick. "Writing 1950s London: Narrative Strategies in Colin MacInnes's City of Spades and Absolute Beginners." *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, vol. 1, no. 2, set. 2003, <http://literarylondon.org/london-journal/september2003/bentley.html>. Consultato il 22 feb. 2018.
- Bini, Benedetta. "I nuovi abitanti della metropoli: gli *Absolute Beginners* di Colin MacInnes." *Vincitori e Vinti. Continuità, trasformazioni, nuove identità nella scena culturale britannica e tedesca degli anni '50*. A cura di Benedetta Bini e Valerio Viviani, Settecittà, pp. 169-83.
- Brundson, Charlotte. *London in Cinema: The Cinematic City Since 1945*. BFI, 2007.
- . "The Poignancy of Place, London in Cinema." *Visual Culture in Britain*, vol. 1, no. 5, 2012, pp. 59-131.
- . "The Attractions of the Cinematic City." *Screen*, vol. 3, no. 53, 2004, pp. 209-227.
- Chambers, Ian e Lidia Curti. *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*. Liguori, 1997.



Chambers, Ian. "Ritmi urbani. ritmi di identità. Suoni e scenari sulla strada oltre l'umanesimo." *I suoni e le parole. Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili*. A cura di Lello Savonardo, Oxiana, 2001, pp. 61-81.

---. *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*. Edizione Kindle, 2015.

Collina, Vittore. "L'attenzione agli spazi." *La politica e gli spazi*. A cura di Bruna Consarelli, Firenze UP, 2003, pp. 5-26.

Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Castelvechi, Roma, 2003.

Demaria, Cristina. "Figure e strategie dell'identità postcoloniale." *Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali*. A cura di Cristina Demaria et. al., Meltemi, 2002, pp. 119-27.

Donnelly, Kevin. *Pop Music in British Cinema: A Chronicle*. British Film Institute, 2001.

---. *British Film Music and Film Musicals*. Palgrave Macmillan, 2007.

Easthope, Anthony. *Englishness and National Culture*. Routledge, 1999.

Glynn, Stephen. *The British Pop Music Film: The Beatles and Beyond*. Palgrave Macmillan, 2003.

Gordon, Eric. *The Urban Spectator: American Concept-cities From Kodak to Google*. Dartmouth, 2010.

Gould, Tony. *Inside Outsider: The Life and Times of Colin MacInnes*. Allison and Busby, 1993.

Hall, Stuart e Richard, Wollheim. "Absolute Beginners." *Universities and Left Review*, no. 7 autunno 1959, p.23.

Hornsey, Richard. "'City of Any Dream': Colin MacInnes and the Expanded Urban Environment of Late-1950s London." *Queer '50s*, Birkbeck, 2009. http://eprints.uwe.ac.uk/12831/1/Hornsey_City_of_Any_Dream.pdf. Consultato il 25 apr. 2018.

Houlbrook, Matt. *Queer London: Perils and Pleasures in the Sexual Metropolis, 1918-1957*. Chicago UP, 2005.

Iser, Wolfgang. *The Range of Interpretation*. Columbia University Press, 2000.

Kael, Pauline. *5001 Nights at the Movies*. Henry Holt and Company, 2011.

Lack Roland-Francois. "'Local Film Subjects': Suburban Cinema 1895-1910." *London on Film*. A cura di Pam Hirsch e Chris O'Rourke, 2017, pp. 15-26.

Lefebvre, Henri. *Spazio e politica. Il diritto alla città II*. Moizzi Editore, 1976.

Lucassen, Leo. *The Immigrant Threat. The Integration of Old and New Migrants in Western Europe since 1850*. University of Illinois Press, 2005, pp. 124-125.

Lunn, Kenneth. "Immigration and Reaction in Britain, 1880-1950: Rethinking the Legacy of the Empire." *Migration, Migration History, History: Old Paradigms and New Perspectives*. A cura di Jan Lucassen e Leo Lucassen, Peter Lang, 1997, pp. 335-37.

MacInnes, Colin. *Absolute Beginners*. Allison and Busby, 2011.

---. *England, Half English*. Chatto and Windus, 1986.

---. *London: City of Any Dream*. Thames and Hudson, 1962.

---. "Pop Songs and Teenagers." *The Twentieth Century*, feb. 1958 *The Faber Book of Pop*. A cura di Kureishi Hanif e John, Savage, 1995, pp. 81-91.



---. "Young England, Half-English: The Pied Piper from Bermondsey." *Encounter*, dic. 1957, pp. 3-5.

---. "Young England, Half English: The Pied Piper from Bermondsey." *England Half English: A Polyphoto of the Fifties*. A cura di Colin MacInnes, MacGibbon and Kee, 1961, pp. 15-17.

MacMaster, Neil. *Racism in Europe 1870-2000*. Palgrave Macmillan, 2001.

Mancini, Bruna. *Sguardi su Londra. Immagini di una città mostruosa*. Liguori, 2005.

Mast, Gerald. *Can't Help Singin'. The American Musical on Stage and Screen*. Overlook Press, 1987.

McLean, Ralph. "Cult Movies: Why Julien Temple's Absolute Beginners is not a total write-off." *The Irish News*, <http://www.irishnews.com/arts/2016/08/12/news/cult-movies-why-julien-temple-s-absolute-beginners-is-not-a-total-write-off-644489/>.

Consultato il 12 ago. 2016

McLeod John. *Postcolonial London*. Routledge, 2004.

Moore, Donald. "Remapping Resistance. 'Ground for Struggle' and the Politics of Place." *Geographies of Resistance*. A cura di Michael Keith e Steven Pile, Routledge, 1997, pp. 87-106.

Mort, Frank. "Mapping Sexual London: The Wolfenden Committee on Homosexual Offences and Prostitution 1954-7." *New Formations*, no. 37, 1999, pp. 92-113.

Murphy, Timothy. *Reader's Guide to Lesbian and Gay Studies*. Fitzroy Dearborn, 2000.

Park, Robert et al. *La città*. Edizioni di Comunità, 1999.

Pegg, Nicholas, et al. *Bowie: Le canzoni, gli album, i concerti, i video, i film, la vita*. Arcana, 2012.

---. *The Complete David Bowie*. Titan Books, 2016.

Phillips, Mike e Trevor Phillips. *Windrush: The Irresistible Rise of Multi-Racial Britain*. HarperCollins, 1998.

Pilkington, Edward. *Beyond the Mother Country: West Indians and the Notting Hill White Riots*. I.B. Tauris, 1988.

Porter, Roy. *London: A Social History*. Hamish Hamilton, 1995.

Ranisio, Gianfranca. "L'immagine delle classi "pericolose" al volgere del secolo: scugnizzi, prostitute e "mariuoli." *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*. A cura di Amalia Signorelli, Guida Editori, 2002.

Ruggiero, Vincenzo. *Movimenti nella città. Gruppi in conflitto nella metropoli europea*. Bollati Boringhieri, 2000.

Sanders, James. *Celluloid Skyline: New York and the Movies*. Knopf, 2001.

Silverstone, Roger. *Perché studiare i media*. Il Mulino, 2002.

Truman, James. "Temple of Zoom." *SPIN Magazine*, vol. 2, no. 2, mag. 1986, p.17.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, 2001.

Vague, Tom. *Getting it Straight in Notting Hill Gate: A West London Psychogeography Report*. Bread and Circuces, 2012.



Wain, John. "The Conflict of Forms in Contemporary English Literature." *Essays on Literature and Ideas*. Palgrave Macmillan, 1963, pp. 1-56.

White, Jerry. "Colin MacInnes, 'Absolute Beginners' – 1959." *London Fictions*. A cura di Andrew Whitehead, Five Leaves Press, 2013, <http://www.londonfictions.com/colin-macinnnes-absolute-beginners.html>. Consultato il 12 mag. 2018.

Carla Tempestoso è docente a contratto di letteratura inglese presso il dipartimento di studi umanistici dell'università della Calabria. I suoi principali interessi di ricerca vertono sui *Postcolonial Studies*, *Translation Studies* e *Gender Studies*. La sua tesi di dottorato, difesa nel 2017, sta per essere pubblicata sotto forma di monografia col titolo *Il teatro di Caryl Phillips. Transnazionalità, identità e appartenenze* (Aracne Editore).

karla.temp@libero.it