DOPPIOZERO

Le grandi speranze di Bruce Springsteen

Alessandro Carrera
28 Gennaio 2014

Non so se è un bene che i brani migliori di *High Hopes*, il più recente album di Bruce Springsteen, siano i già conosciuti “American Skin (41 Shots)” e “The Ghost of Tom Joad”. Non so nemmeno se sia un male. Entrambe le canzoni sono splendidamente trasformate da un vigoroso arrangiamento, da Tom Morello e dalla sua chitarra hendrixiana. Non sono la “versione definitiva”, che a una canzone è meglio non chiedere mai, ma fanno l’effetto di un pugile che grazie al sorso di un intruglio davvero potente si solleva dal tappeto e sferra un pugno che decide l’incontro. Ma è un intruglio che rimane strettamente “legale”. Niente steroidi in Bruce, è tutta energia biologica. E anche questo può essere un bene, oppure no.

Da molto tempo Springsteen non passa mai la soglia oltre la quale sta il “chi mi ama mi segua” – la soglia che marca la differenza tra l’arte “umana, troppo umana” – o semplicemente umanitaria – e l’arte che si proietta oltre l’umano conosciuto, verso l’umano ancora sconosciuto. Il rock and roll è stato il romanticismo dei ribelli senza causa, e non voleva essere niente di diverso. Non è nato per essere l’arte del padre di famiglia, ma per dire che se anche tutto andasse bene, se ci fosse piena occupazione e i padroni pagassero meglio e gli ospedali e le scuole funzionassero a dovere, *tutto questo non sarebbe abbastanza*. Resterebbe la spina nel fianco di un insopprimibile *surplus* di desiderio che nessuna riforma della società civile può acquietare. Non riesco ad accontentarmi o, detto meglio, *I can’t get no satisfaction*.

Steven Van Zandt, chitarrista della ex E-Street Band, è stato attore fisso per sette anni della serie *The Sopranos* nella quale interpretava la parte di Silvio Dante, mafioso dalle camicie vistose, consigliere di poche parole, occasionalmente specializzato in esecuzioni alla nuca. In una conversazione tra attori e produttori filmata dopo la conclusione della serie, mentre discuteva della colonna sonora ha detto una cosa che forse vale anche per la sua esperienza con Springsteen: che in ogni canzone, forse in ogni opera d'arte degna di questo nome, ci dev'essere un po' di *fuck you*. Detto senza dargli troppa importanza, buttato lì senza bisogno di farci chiasso intorno, ma insomma ci dev'essere. I teorici del Rinascimento chiamavano "sprezzatura" l'arte di essere talmente bravo che l'essere perfetto ti avrebbe tolto qualcosa invece di aggiungerla. Credo che il FY di Steven Van Zandt sia una buona traduzione del termine, se lo collochiamo nella terra desolata del New Jersey industriale.

Ma temo che Bruce Springsteen sia diventato troppo per bene, troppo preoccupato di non uscire dai binari della sua etica post-proletaria, per poter iniettare ancora un po' di alta sprezzatura o di sano FY in quello che fa. Da prima di *The Rising*, direi. Ci sono eccezioni, come le esaltanti, epiche *Seeger Sessions*, e alcune canzoni struggenti sparse negli ultimi dischi. Ma c'è una contraddizione che si annida nel suo lavoro, e che non sta solo alla povertà dell'invenzione melodica (da sempre il suo debole).

Ci sono rock star più ossessive di lui, ma in genere scelgono un'estetica coscientemente minimalista che a Springsteen non si addice. Molte canzoni di Lou Reed non hanno più di due accordi, ma nessuno che non fosse Lou Reed avrebbe potuto comporle. Bo Diddley e Muddy Waters hanno esaurito le possibilità della *one-chord song*, che ha origini nell'Africa occidentale, grazie alle infinite microvariazioni ritmiche e vocali di cui erano capaci. Ma Springsteen non viene da lì.

Ascoltando certe canzoni di *High Hopes* (come “Hunter of Invisible Game” e “The Wall”) verrebbe proprio dirgli, per favore, infila un accordo in minore, inserisci almeno una sottodominante, ficcaci una modulazione qualunque, cambia un po’ la melodia, fa’ qualcosa, non è poi così difficile, ci riuscirebbero anche i ragazzi che hanno imparato a suonare la chitarra sulle tue canzoni... Niente, il ta-ta-ta sulla stessa nota procede imperterrito, la prevedibile cadenza alla fine della strofa arriva precisa come un treno del New Jersey Transit. In *High Hopes* Tom Morello fa la sua comparsa in sette canzoni su dodici, ma certe volte non basta neanche lui a raddrizzare il tiro.

Ma, come ho detto, non si tratta solo di questo. Il problema è proprio Tom Joad. Non quello della canzone. Quello vero. Quello che lavora tutta la settimana in un supermercato Wal-Mart e non ha diritto alla pensione. Quello che se non si è ancora iscritto alla pur minima riforma sanitaria di Obama, la stessa che per i suoi padroni è comunismo realizzato, non ha altra speranza quando si ammala che di andare ad affollare un pronto soccorso. Quello che non arriva alla fine del mese ma vota repubblicano anche se sa che dai repubblicani non avrà nemmeno l’aumento della paga minima, perché è talmente nella merda che l’unica cosa che gli fa paura è che qualcuno muova le onde. Che non è più un fantasma, è uno zombie. E, per esorcizzarlo, i nobili accordi do-fa-sol e un ritornello che dice “ho grandi speranze, ho grandi speranze” (“Got high hopes, I got high hopes”) non bastano più. Ci vuole un *fuck you* gigantesco (che non traduco per evitare risonanze stridenti con il populismo nostrano) che Springsteen non sembra più in grado di gridare e forse non ha mai voluto veramente gridare, nemmeno quando cantava “Born to Run” a squarciagola.

L’unica volta in cui ho visto Bruce Springsteen dal vivo, a Houston nel 1988 (come si sarà capito, sono un devoto occasionale, non un vero credente), il saxofonista Clarence Clemons (morto nel 2011) era ancora nel pieno dei suoi poteri polmonari. Si era sul finire del concerto quando Bruce e The Big Man dedicarono qualche minuto a un intermezzo teatrale. Un faro illuminò una panchina, oscurando il resto del palco. Clemons ci stava già seduto, saxofono sul grembo. Springsteen si sedette accanto a lui e Clemons gli passò qualcosa che sembrava un album di fotografie. Springsteen cominciò a sfogliarle e a raccontare al pubblico che lui e Clarence erano abituati a sedersi su una panchina come quella nel 1975, da qualche parte nel New Jersey, per vedere le ragazze che uscivano da una scuola. Ho rivisto la scena su youtube, filmata al concerto di San Louis del 17 aprile 1988, e ho scoperto che la ricordavo diversa.

Non potrei dire se Springsteen avesse cambiato le sue battute al concerto di Houston, ma a me era rimasto in mente un dialogo come se ne possono sentire tutti i giorni in ogni stazione d’autobus d’America, in attesa del prossimo Greyhound in partenza per qualche minuscola città del continente: due uomini cresciuti, provati ma tutt’altro che sconfitti, che parlano di famiglie e figli, di lavoro e responsabilità, dei soldi sempre pochi e della baracca da tirare avanti. A dire il vero, e questo lo ricordavo bene, parlava solo Springsteen. Il monumentale Clemons si muoveva appena, annuiva, guardava Bruce come a dire “ma questo qui quanto ha da dire”, non cedeva una stilla del suo carisma.

Forse ho sovrapposto alcuni ricordi letterari, ma la scena mi era sembrata un trancio di autentico populismo americano, un po’ *corny* magari, ma non melensa come suggerirebbe la traduzione del termine. Pareva tratta da un Thornton Wilder un po’ aggiornato, una Piccola città un po’ meno bianca, un po’ più multirazziale e un po’ più industriale. Precedeva l’esecuzione di “All That Heaven Will Allow”, nonché la messa grande delle

canzoni conclusive, “Hungry Heart”, “Thunder Road” e “Born to Run”, cannoneggiate sul pubblico in estasi come se il cielo si fosse finalmente aperto per il definitivo, meritato trionfo del *common man* americano, l’anima di Tom Joad infine assunta ai Campi Elisi.

*Born to Ru*n uscì nel 1975. Per *Darkness at the Edge of Town*, l’album successivo, si dovette aspettare il 1978. Che cosa era accaduto nell’intervallo? Una tormentosa causa legale bloccò per parecchio tempo la registrazione del nuovo disco, nel quale erano assenti i toni da “gioventù bruciata” del precedente. Al sogno di conquistare la notte americana su una scassata decappottabile si sostituiva il realismo sociale di una classe operaia colta nel pieno della recessione della seconda metà degli anni settanta, particolarmente forte negli stati industriali del nord-est (nel 1978 New York rischiò seriamente di andare in bancarotta). Le scorrerie dei figli della *working class*, questa era la verità, non potevano oltrepassare il cerchio maledetto dell’abitato. Chiunque abbia volato di notte sulla provincia americana a bordo di un aereo a bassa quota ha visto le cittadine illuminate, perfette nella loro geometria di *Main Street* e vie secondarie, stagliarsi nettissime contro il buio della campagna che le assedia. È quella l’invalicabile oscurità che Springsteeen decide di cantare nel suo album di conferma, introduzione alla schiera di *hometown* e *youngstown* che avrebbero popolato le canzoni successive.

Ma nell’anno trascorso in forzato esilio Springsteen rimase tutt’altro che inattivo, sia dando concerti sia scrivendo decine di nuove canzoni, delle quali solo una piccola parte sarebbe finita su *Darkness*. In un certo senso, la disputa legale protesse Springsteen dal pericolo di rovinarsi con un album magari affrettato. Invece è con *Darkness* che Springsteen nasce veramente come un John Steinbeck con la chitarra, un John Ford con una canzone da cantare, raccontando storie di uomini onesti per natura e peccatori per destino, schiacciati da forze infinitamente più grandi di loro. Tra i brani non inclusi nell’album, due divennero successi: *Because the Night*, data a Patti Smith, e *Fire*, che salì al numero due della classifica con le *Pointer Sisters*. Ventuno sono poi andati a comporre *The Promise*, un doppio CD uscito nel novembre del 2010 e che raccoglie il meglio delle sessioni intermedie tra *Born to Run* e *Darkness*.

La canzone che dà il titolo al disco è l'elegia vera di chi combatte e non vince, della promessa del sogno che non si realizza. Pur con i suoi limiti, Springsteen è stato capace di ascoltare, in James Brown come in Elvis Presley, in Bob Dylan quanto nelle *folksongs* adrenalinizzate delle *Seeger Sessions*, come lui stesso ha detto, "la voce cruda della vera democrazia americana".

Non è un diritto di nascita, avere questa voce; è un diritto acquisito. Ci vuole una vita per meritarla, passando tra il fiume e le terre agre (*The River* e le *Badlands*), rivisitando Woody Guthrie e Pete Seeger, le pianure del Nebraska e il confine tra Texas e Messico, il no a Reagan che voleva adottare *Born in the Usa* e l'appoggio esplicito prima a John Kerry e poi a Obama.

Il guaio di scrivere canzoni politiche è che si prestano subito all'equivoco e devono essere spiegate e rispiegate, ma Springsteen non ha paura di spiegarsi. È un rocker, ma è anche un village explainer, il volonteroso che racconta tutto al forestiero di passaggio, di solito rivolgendosi a lui come "Mister" (lo fa in *The River*). Mister, qui c'è una fabbrica che ha chiuso, qui c'è la casa di una famiglia che se n'è andata...

Subito dopo l'uscita di *High Hopes*, in una lunga intervista alla NPR, la radio pubblica americana, Springsteen ha detto che il disco contiene vari brani eseguiti spesso dal vivo, ma finché una canzone non viene incisa in studio a lui non sembra veramente finita. E ha aggiunto di avere almeno trecento canzoni inedite. Se sono tutte monotone come "Harry's Place", la seconda di High Hopes, non so se le voglio sentire. Ma vorrei leggere i testi, perché Springsteen è ancora capace di catturare un'istantanea dell'America in due versi. Gli basta dire "È solo un lampo asciutto sulla linea dell'orizzonte, solo un lampo asciutto e il pensiero

di te” (da “Dry Lightnin’”, in The Ghost of Tom Joad) e immediatamente sorge la visione delle grandi pianure spazzate dal vento, l’aria limpidissima e un fulmine che taglia obliquamente il cielo in lontananze infinite. Anche in “Harry’s Place”, ritratto indiretto di un pezzo da novanta che comanda l’intera città senza muoversi dal suo locale, bastano i due versi finali, “Nessuno sa come arrivare da lui, nessuno sa il suo nome, se non esistesse le cose andrebbero avanti come adesso..” per suggerire che la struttura dei nostri tempi, come il denaro virtuale di Wall Street, non ha neanche bisogno di esistere per esercitare il suo potere.

Ma è sufficiente? Non manca qualcosa? C’è un episodio che Clarence Clemons racconta nella sua autobiografia (*Big Man: Real Life and Tall Tales*, scritta con Don Reo). A Los Angeles, in tournée con Bruce, gli capita di trovarsi nello stesso party con Cassius Clay, o meglio Muhammad Ali. È emozionato, non sa se Ali abbia mai sentito parlare di lui, ed è incerto se avvicinarlo o no. Invece Ali va da lui e gli dice... Ecco, qui è impossibile tradurre. Diciamo che un’approssimazione potrebbe essere: “Clarence, siamo o non siamo due cazzutissimi negri?”

Credo che fosse questa l’attitudine di cui parlava Steven Van Zandt, il grande FY che l’artista manda all’indirizzo del mondo intero, perché l’arte non è solo questo mondo un po’ corretto e dove Tom Joad ha grandi speranze di trovare un lavoro decente. È proprio un altro mondo, e non è necessariamente “la voce della democrazia”. Ha un’aristocrazia, e devi essere un po’ quello che ha detto Ali (non importa il colore della pelle, un c.n. non è necessariamente un nero) se vuoi sperare di essere ammesso tra i suoi ranghi e lasciarci almeno un’unghiata.

Springsteen lo sapeva, e quando lo dimenticava ci pensava Clemons a ricordarglielo. Adesso che Clemons non c’è più, spero che prima o poi gli torni in mente.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO