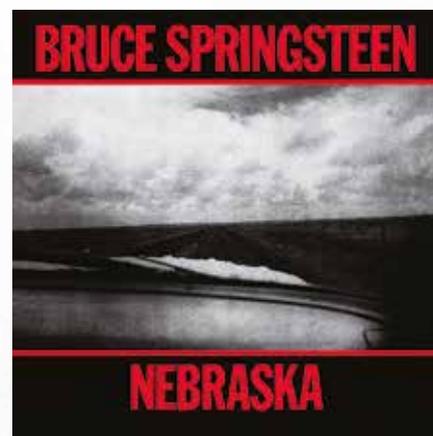
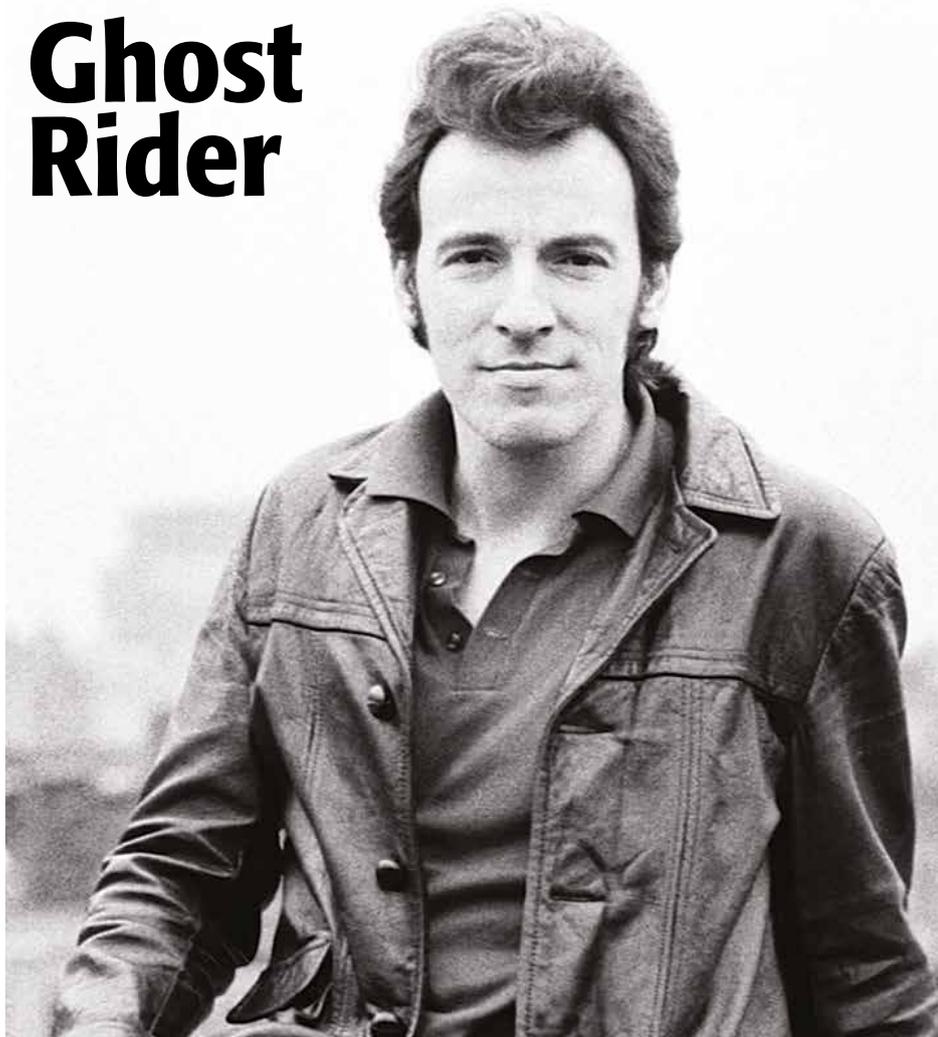


Ghost Rider



Nebraska secondo

Nella notte del 15 marzo 1981, Phil Testa alias the Chicken Man, boss mafioso di Philadelphia, inserisce la chiave nella serratura per rientrare a casa, e lui e l'intero edificio saltano per aria. Solo un anno prima, il suo predecessore, Angelo Bruno, era stato ammazzato a fucilate mentre era seduto sulla sua macchina a fumare. Erano gli inizi di una sanguinosa guerra tra famiglie della East Coast che sarebbe durata fino al 1995 per la gestione del gioco d'azzardo e per il traffico degli stupefacenti. Phil Testa è il protagonista dei primi versi di *Atlantic City* e uno dei fantasmi di *Nebraska*, un album popolato di spettri e di personaggi condannati a ripetere all'infinito le loro azioni.

I Can't Take This Place

In *Liberami dal nulla* (nella traduzione di Alessandro Besselve Averame, Jimenez Edizioni, 280 pagine, 22 euro) **Warren Zanes**

esplora il mondo di *Nebraska* quasi risalendo dal sud degli Stati Uniti da dove aveva cominciato con le biografie di Dusty Springfield e Tom Petty, dopo aver macinato riff su riff con i Del Fuegos. Come per Tom Petty l'incontro con Springsteen avviene on the road e proprio all'opposto della solitudine di *Nebraska*. Il terreno comune è la vita in una rock'n'roll band: i Del Fuegos sono stati un breve e intenso rock'n'roll dream e in loro (e nei Del-Lords e nei Replacements, e nei Georgia Satellites) tutti vedevano qualcosa che non c'è più. Irruenza. Libertà. Lo stupore di una scoperta. Warren Zanes parte proprio da lì, e non è un caso. Come è stato per Tom Petty e per tutti prima di loro, la rock'n'roll band è una sorta di rifugio, una gang, una somma di intenzioni e di sogni che diventano realtà su un palco, in uno studio di registrazione, sulla strada. Bruce Springsteen, quando arriva nel backstage dei Del Fuegos, "è il tizio che ha fatto *Nebraska*", ma è anche

colui che è arrivato a quel disco dopo aver celebrato a lungo i riti delle rock'n'roll band, compresa l'epopea di *The River*, incisione e tour mondiale. Conoscendo a fondo le dinamiche di un gruppo, Warren Zanes affronta con chiarezza lo stato d'animo di Bruce Springsteen sulla soglia di *Nebraska*: "Una volta rimossa la parte relativa al rock'n'roll non restava granché. Era un po' come ritrovarsi nel bel mezzo del nulla". Era prigioniero del rock'n'roll e lo sarebbe rimasto per sempre, ma in quel momento aveva cominciato a guardare nel buio. Lo stesso Bruce Springsteen diceva: "Mi interessava diventare invisibile il più possibile. Volevo solo essere un altro fantasma". Questo si era capito. Ci mancava il perché.

Fade To Blue

Cominciò impersonandone uno specifico, Charlie Starkweather, protagonista di una serie di omicidi tra Nebraska e Wyoming

tra la fine del 1957 e l'inizio del 1958. Non è stato il primo killer americano e non sarà l'ultimo, ma le sue gesta arrivarono direttamente in televisione, lasciando attonita un'intera nazione. Poi Springsteen sfilò un titolo a Hank Williams, uno a Tim Hardin, e dentro quattro spoglie mura a Colts Neck, New Jersey incise una manciata di canzoni che, secondo Robert Santelli, uno di solito ben informato, erano "crude, grezze, scritte con una dura lingua da un angolo oscuro della sua mente", come scriveva in *Greetings From E Street* (Rizzoli). La cruda realtà della gestazione di *Nebraska*, che comincia sulla coda di *The River* e continua ai limiti di *Born In The U.S.A.*, scavalca una frontiera verso luoghi sconosciuti. Quando Warren Zanes sostiene che "questi personaggi in particolare si trovavano ben al di là dei confini dell'esistenza. Avevano un suono tutto loro", Springsteen non può che ammettere: "Sì. E quindi il mio compito era semplicemente quello di comprenderlo e di non fare casini". È un bel punto di vista per uno storyteller, poi i ricordi dell'infanzia irrompono mentre ci si inoltra in *Nebraska* (*Mansion On The Hill, Used Cars, My Father's House*) e cominciano i veri problemi perché per Springsteen deve essere stata più spaventosa di Charlie Starkweather o di Phil Testa. C'è un dolore che affiora e non sarà risolto, e che si mostra anche nella dualità tra i protagonisti, un altro elemento importante del disco: da Caril Ann Fugate e Charlie Starkweather a Franky e Joe Roberts, sem-



Warren Zanes

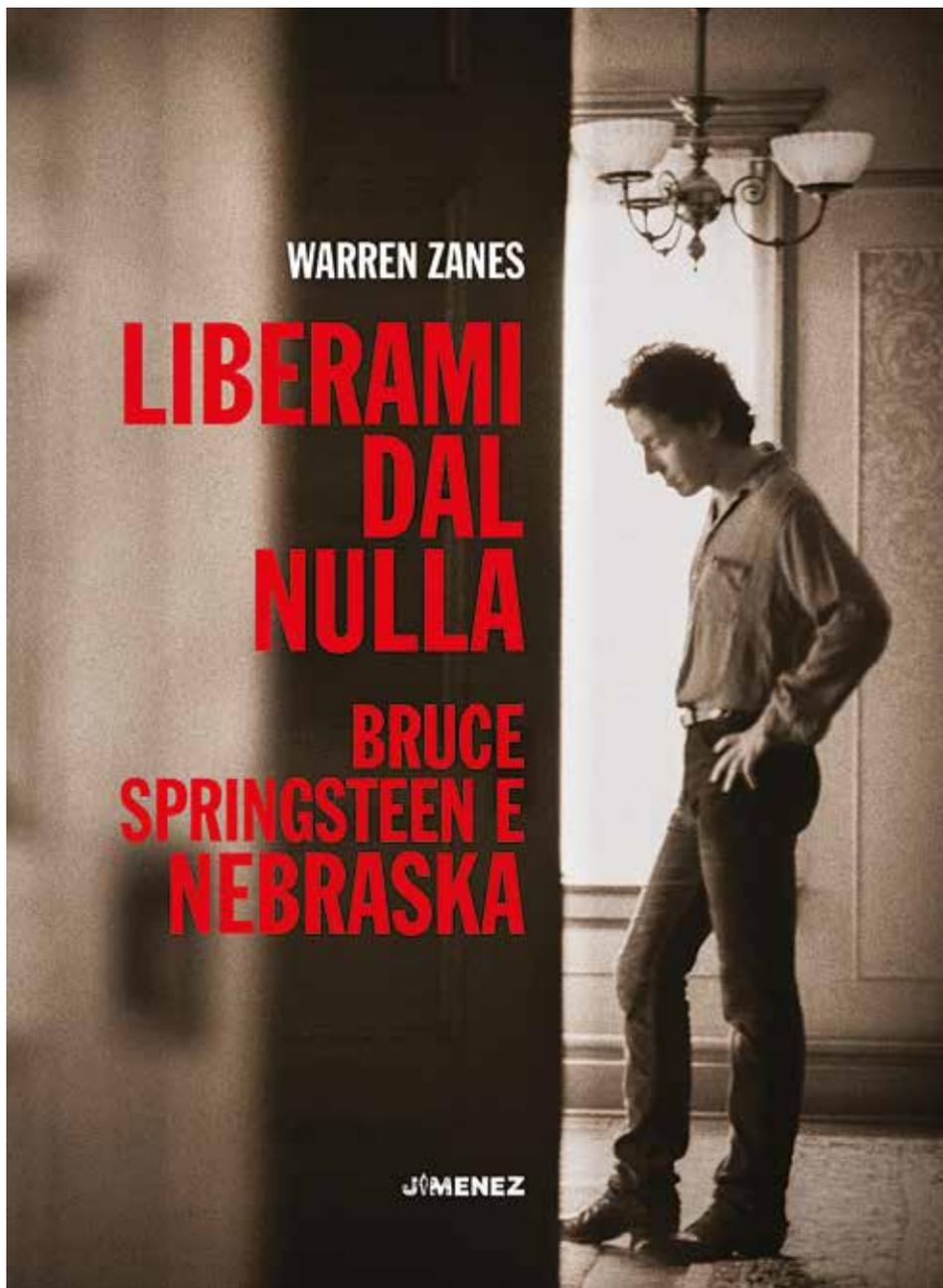
bra un riflesso del confronto con se stesso, solo con i propri demoni, che lo porteranno molto lontano. Warren Zanes prova a dare un indirizzo: "Da qualche parte, nel carattere grezzo e non finito delle registrazioni, individuò un'America che altrimenti sarebbe rimasta nascosta, e che era convinto fosse necessario mostrare".

Dark Night

Entrando a Colts Neck in punta di piedi, Warren Zanes affronta con grande scrupolo ogni passaggio di quel momento compreso tra la fine del tour di *The River* e l'incisione di *Born In The U.S.A.*, compresi i tormenti personali dello stesso Springsteen. L'alternanza degli stati di umore di Springsteen e del suo entourage (già messi a dura prova con il making di *Darkness* e quello di *The River*, chiedere a Steven Van Zandt) avrebbe subito ulteriori fibrillazioni e l'esplorazione di *Nebraska* non è stata indolore. La cassetta

senza custodia nelle tasche di Springsteen è l'unico frutto utile di "una casualità dall'inizio alla fine". È vero, come scrive Warren Zanes, che *Nebraska* è "un sollecito a strappare tutta la tappezzeria, tirare via il cartongesso e mettere a nudo le pareti. E forse è proprio quello che si dovrebbe fare di tanto in tanto", ma d'altra parte era una registrazione casalinga, ombrosa, non professionale che stava diventando un caso per tutti, e rischiava di diventare inutile. Fin lì le produzioni dei dischi di Springsteen erano state dei lunghissimi ed esasperanti tour de force. Negli anni, Jon Landau, Steven Van Zandt, Jimmy Iovine, Chuck Plotkin nonché tutta una lunga teoria di ingegneri del suono e assistenti di studio si sono prodigati per ottenere il meglio. Nomi che abbiamo letto nei crediti sulle copertine e che sono diventati personaggi leggendari hanno condiviso le ossessioni di Springsteen nella produzione dei suoi dischi, ma tutti trattavano quella K7

come se scottasse. Non senza una ragione: chi avrebbe voluto giocarsi una reputazione su un nastro che pareva impossibile riversare su un comunissimo master? In *Libera mi dal nulla*, Warren Zanes ha la capacità di rendere appassionanti anche dettagli tecnici piuttosto complessi, infondendogli una nuova vita e tutto un calore romanzesco. In pagine trepidanti riesce a trasformare la masterizzazione di *Nebraska* in un'avventura epica, come in effetti deve essere stata, stando a sentire Chuck Plotkin: "Va riconosciuto a Bruce il merito di avere lavorato in una situazione in cui, accidenti, non c'era un vero e proprio equipaggiamento. Scrive del ritrovarsi nel cuore della notte, e lo fa nel cuore della notte. Tutto da solo. Non valuta le proprie esecuzioni, si limita a buttarle fuori. *Nebraska* è quella roba lì. È come la battaglia che uno combatte per esporsi. Il fatto che le esperienze di cui parlava fosse ro autentiche è fondamentale. C'è qualco-



sa di complesso nel rapporto tra un artista e se stesso, tra un artista e il suo pubblico che ha appena... È folle, è impegnativo. Non l'ho mai più visto come l'ho visto con *Nebraska*". Nessuno di noi, perché *Nebraska* è quando un artista si mette a nudo. Fa male.

Don't Run Wild

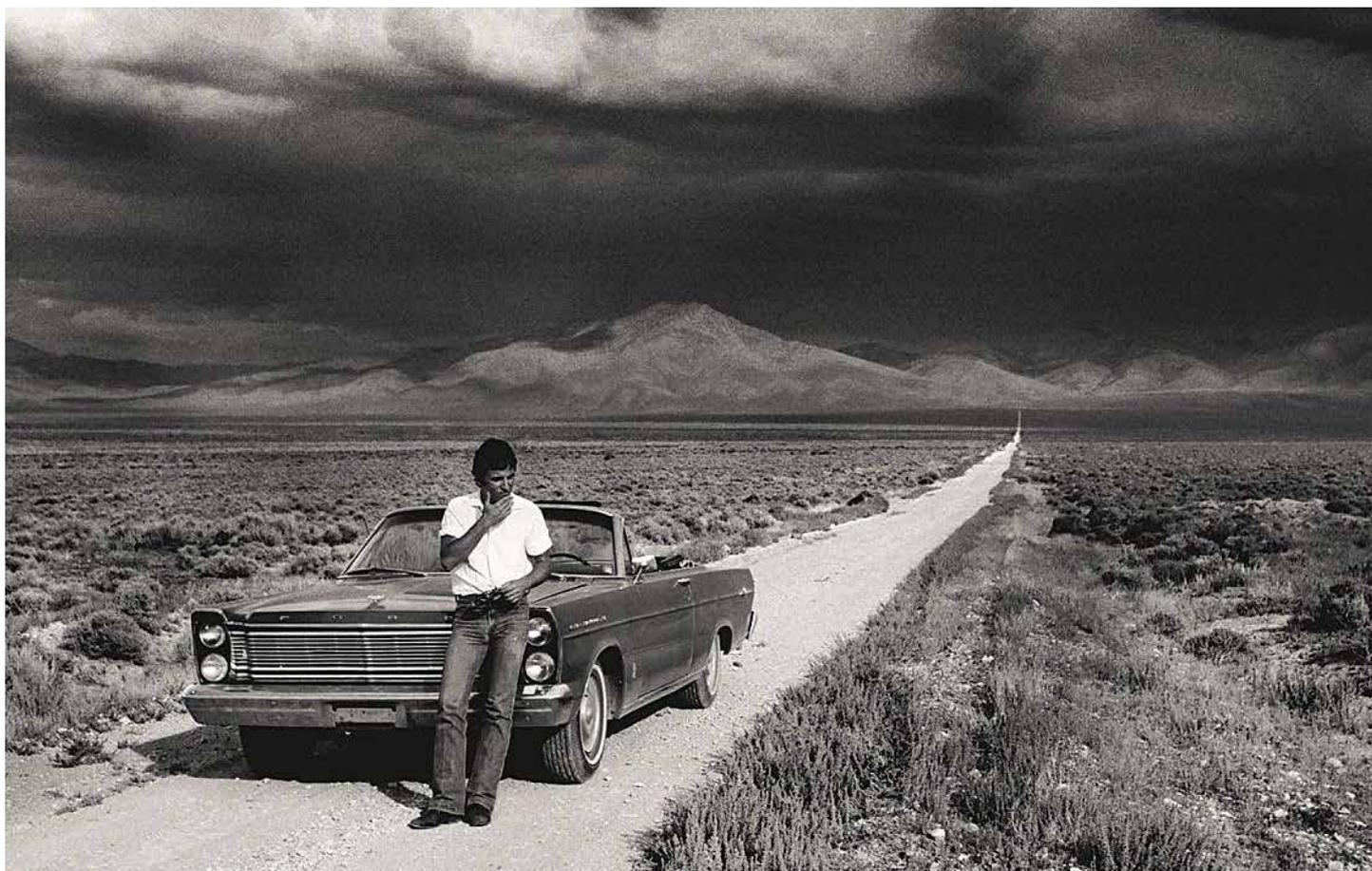
Nel raccontare l'approccio alla Columbia, Warren Zanes è più sfumato perché le versioni, ancora oggi, non sono concordanti. Bisogna partire dal presupposto che il motto della Columbia era produrre e distribuire "i dischi che entrano nelle case delle famiglie" e un album come *Nebraska* non rientrava proprio nella descrizione aziendale. Non di meno, sia Walter Yetnikoff che Al Teller, i responsabili della Columbia dell'epoca, sapevano che era l'espressione di un artista con un bagaglio, una forza e ancora un'intera prospettiva davanti. Era un'altra era:

un disco aveva un valore specifico, era una tappa significativa per ogni artista, e per il pubblico. Secondo Warren Zanes, *Nebraska* "proveniva direttamente dal cuore del problema e portava con sé ulteriori complicazioni, mentre il suo carattere desolato era una gratificazione destinata a durare nel tempo". Ci sono posti in cui non sono in tanti a voler guardare. Neanche tra gli artisti, e *Nebraska* non lascia scampo, come spiega lo stesso Springsteen: "Rappresenta un tempo e un luogo particolari. Offre un punto di vista particolare sull'America e racconta una storia molto particolare". Sarà stato sufficiente per essere recepito dalla Columbia, ma era un limite invalicabile e in prospettiva *Nebraska* avrebbe dovuto pagare un pegno al suo gemello diverso, *Born in the U.S.A.* che, pur nascendo in gran parte nello stesso momento, è opposto e complementare, e tira fuori un altro Springsteen, lascian-

do in mezzo alla neve quello che si teneva "una ragione per credere" in fondo, come se fosse l'ultimo desiderio di un condannato a morte, più che una nota di speranza per il futuro. Scrive ancora Warren Zanes: "Il disagio che provava nei confronti delle trappole del successo non era una posa, era più il sintomo di una disconnessione dalle proprie esperienze, passate e presenti". C'era il mondo ad aspettarlo, là fuori.

Every Night About This Time

Non sarebbe più stato lo stesso, ma questa è un'altra vicenda. Scrive Warren Zanes: "I romanzi si possono leggere due volte, generalmente lo si fa una volta sola. I film si possono rivedere un po' di volte. I nostri dischi preferiti? Possiamo ascoltarli centinaia, persino migliaia di volte. Passano attraverso i nostri apparati in un modo molto diverso. Un grande disco, ascoltato centinaia e centinaia di volte nell'arco di anni, persino decenni, può improvvisamente aprirsi su un nuovo panorama o su un vicolo sul retro. Quello che c'è in mezzo è piuttosto denso. E, ovviamente, qualsiasi cosa ci capiti nella vita, ci fa percepire quella densità in modi diversi". In *Nebraska*, la spartana intuizione di Springsteen si è saldata alla distillazione delle storie. Un cambio di stile rispetto alle torrenziali liriche degli esordi e soprattutto di *Born To Run* che si era intravisto in *Darkness* e ancora di più nella parte finale di *The River*, in modo particolare, come fa notare Warren Zanes, in *Stolen Car*. Si è parlato molto (e a ragione) dell'influenza di Flannery O'Connor per tutte le implicazioni culturali e le comuni basi cattoliche, che pongono una rigida distinzione tra bene e male, qui infranta già alla prima canzone del disco. La rarefazione linguistica lascia pensare però anche a Raymond Carver che in quegli stessi anni lavorava ai dettagli dei suoi racconti con la stessa maniacale dedizione. Poi *Nebraska* contiene e attinge al film tratto da *La morte corre sul fiume* di Charles Laughton, ai romanzi di James M. Cain, al libro di fotografie di Robert Frank *Gli americani* e, soprattutto, a *La rabbia giovane* di Terrence Malick, titolo originale *Badlands*. Il bianco e nero è dominante eppure Bruce Springsteen diceva: "Credo che la riuscita di *Nebraska* dipenda dalla luce". Strano, visto che è cupo come un caffè amaro e pervaso da "una sorta di angoscia mitica". Affrontarla, anche a distanza di decenni, non è facile. Warren Zanes riporta le opinioni di Scott Kempner, Chuck Prophet, Dave Alvin, Steve Earle, Rosanne Cash a corroborare l'idea che si sviluppa attorno a *Nebraska*, ma che vale in generale: "Questo è, verosimilmente, ciò che dà alle canzoni e ai dischi il loro più grande potere: possiamo ritornarci e non ne abbiamo mai abbastanza. La brevità della canzone pop, le nostre pratiche di ascolto quasi compulsive, e la natura strettamente persona-



le del modo in cui assimiliamo il materiale: tutto quanto contribuisce alla natura autorigenerativa della musica. Il materiale migliore sembra suggerire significati sempre nuovi". La natura proteiforme di *Nebraska* si è così moltiplicata in via autonoma arrivando ad altri songwriter (da Johnny Cash a Ryan Adams) come un messaggio in codice che solo loro potevano tradurre, a scrittori (Tennessee Jones), fino al *Lupo solitario* di Sean Penn, ispirato da *Highway Patrolman*, e al cuore di tutti noi.

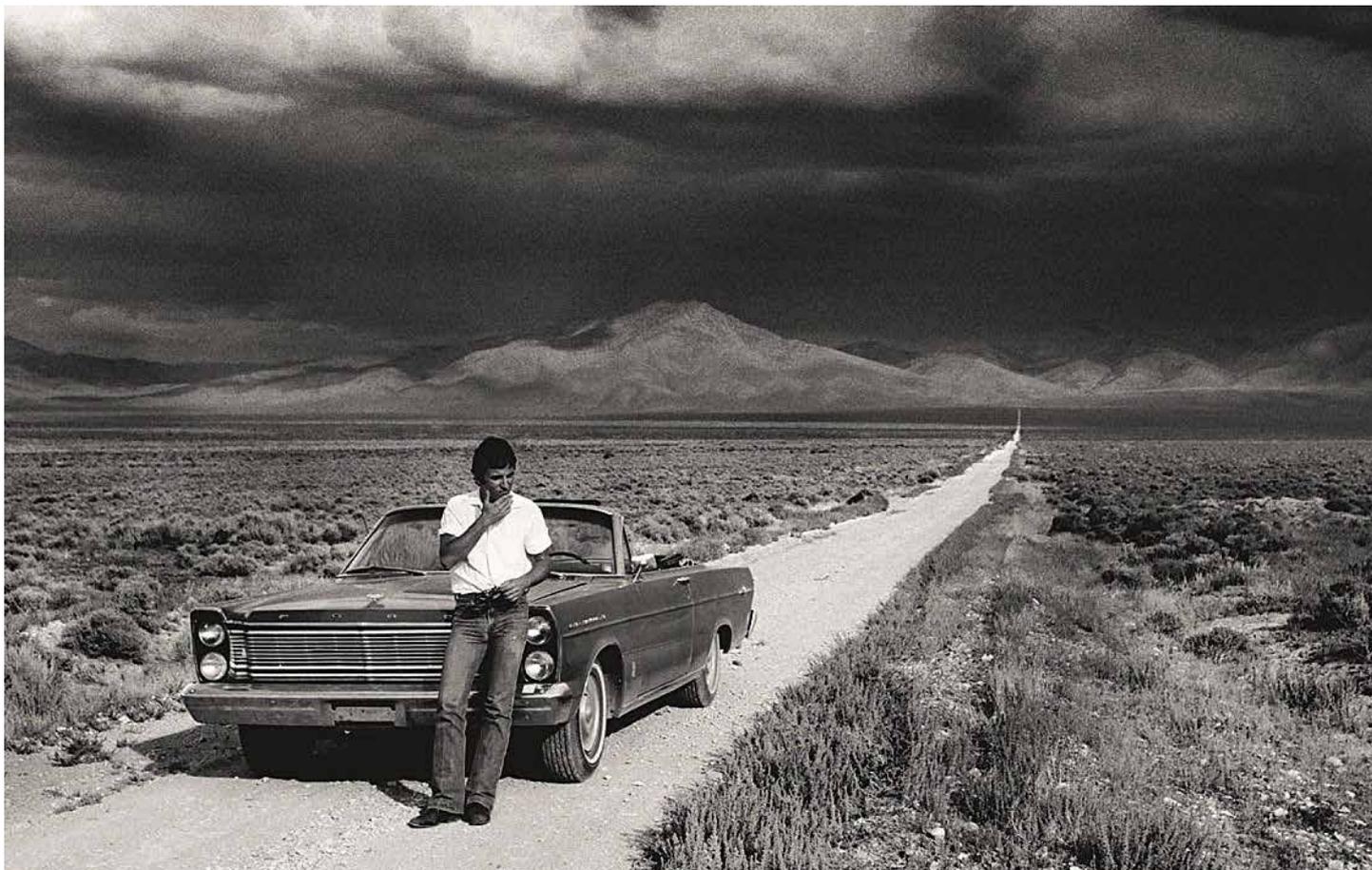
Night on the Town

Come scriveva Mauro Zambellini qualche tempo fa: "*Nebraska* è un'opera ruvida e misteriosa, è un disco sull'impossibilità del sogno americano e di come questo sogno fosse irrimediabilmente messo in crisi all'inizio degli anni Ottanta con l'avvento di Reagan. Le sue canzoni trattano dell'assoluta incomunicabilità e dell'isolamento che ne consegue, di quello che succede alle persone quando separate dai loro amici, dalla loro comunità, dal loro lavoro. È tetro, crudele, profondamente onesto". È il tormento di personaggi dannati, e quello personale di Bruce che li vive come spiriti che lo perseguitano. Li divide solo una linea sottile, senza possibilità di ritorno. C'è questa tendenza nelle canzoni di *Nebraska* a uccidere i personaggi: loro vogliono essere *liberati da nulla* e l'unica strada è anche l'ultima. Charlie Starkweather finì sulla



sedia elettrica. I killer di Phil Testa finirono ammazzati a loro volta. L'assassino di Angelo Bruno, all'origine di tutto il dramma di *Atlantic City*, decise di presentarsi ai padrini di New York che controllavano tutta la East Coast chiedendogli di diventare il capo di Philadelphia. Si chiamava Tony Bananas: lo trovarono nel baule di una mac-

china nel Bronx crivellato da dodici colpi d'arma da fuoco e svariate ferite d'arma da taglio. L'auto e il cadavere erano cosparsi di biglietti da venti dollari. Come insegna *Nebraska*, ci sono debiti che un uomo onesto non potrebbe mai pagare, figurarsi uno che si chiamava Tony Bananas.



le del modo in cui assimiliamo il materiale: tutto quanto contribuisce alla natura autorigenerativa della musica. Il materiale migliore sembra suggerire significati sempre nuovi". La natura proteiforme di *Nebraska* si è così moltiplicata in via autonoma arrivando ad altri songwriter (da Johnny Cash a Ryan Adams) come un messaggio in codice che solo loro potevano tradurre, a scrittori (Tennessee Jones), fino al *Lupo solitario* di Sean Penn, ispirato da *Highway Patrolman*, e al cuore di tutti noi.

Night on the Town

Come scriveva Mauro Zambellini qualche tempo fa: "*Nebraska* è un'opera ruvida e misteriosa, è un disco sull'impossibilità del sogno americano e di come questo sogno fosse irrimediabilmente messo in crisi all'inizio degli anni Ottanta con l'avvento di Reagan. Le sue canzoni trattano dell'assoluta incomunicabilità e dell'isolamento che ne consegue, di quello che succede alle persone quando separate dai loro amici, dalla loro comunità, dal loro lavoro. È tetto, crudele, profondamente onesto". È il tormento di personaggi dannati, e quello personale di Bruce che li vive come spiriti che lo perseguitano. Li divide solo una linea sottile, senza possibilità di ritorno. C'è questa tendenza nelle canzoni di *Nebraska* a uccidere i personaggi: loro vogliono essere *liberati da nulla* e l'unica strada è anche l'ultima. Charlie Starkweather finì sulla



sedia elettrica. I killer di Phil Testa finirono ammazzati a loro volta. L'assassino di Angelo Bruno, all'origine di tutto il dramma di *Atlantic City*, decise di presentarsi ai padrini di New York che controllavano tutta la East Coast chiedendogli di diventare il capo di Philadelphia. Si chiamava Tony Bananas: lo trovarono nel baule di una mac-

china nel Bronx crivellato da dodici colpi d'arma da fuoco e svariate ferite d'arma da taglio. L'auto e il cadavere erano cosparsi di biglietti da venti dollari. Come insegna *Nebraska*, ci sono debiti che un uomo onesto non potrebbe mai pagare, figurarsi uno che si chiamava Tony Bananas.