

SU *THE RIVER* DI BRUCE SPRINGSTEEN (E SUL ROCK E LA POESIA)(1)

The River è una delle canzoni più famose di Springsteen – che la scrisse nel 1979, a ventinove anni – e dà il titolo a un altrettanto famoso album doppio, uscito per la Columbia Records nel 1980. Spesso, presentandola nei concerti (e più di recente nella sua autobiografia)(2), ha detto che è dedicata a sua sorella Virginia. Bruce Springsteen è cresciuto a Freehold, una cittadina del New Jersey, dove suo padre alternava lavori poco pagati a periodi di disoccupazione e sua madre era una segretaria legale. Virginia è la più grande delle sue due sorelle, di un anno più giovane di lui. Si era sposata a diciassette anni, faceva la commessa in un discount(3) e viveva – ha spiegato Springsteen – «a very blue-collar life»(4), una tipica vita da classe operaia, come i suoi genitori. Durante la recessione alla fine degli anni Settanta attraversava un periodo di difficoltà economica. *The River* racconta una situazione analoga, ma dal punto di vista del marito.

Come spesso capita nella tradizione musicale americana, e nel folk innanzitutto, il protagonista della canzone parla a un interlocutore non precisato, che in *The River* è chiamato sia «mister», sia «man», a indicare che la voce narrante non lo conosce bene, e proprio per questo può sfogarsi in un riassunto della propria vita.

Non è precisato neppure il luogo, ma la tradizione folk suggerisce che si tratti di un bar o simili. Lo stesso Springsteen scrisse che in *The River* c'è la sua «voce narrativa folk – nient'altro che un tizio in un bar che racconta la sua storia a uno sconosciuto che sta sullo sgabello accanto»(5). Tale luogo sembra trovarsi più in alto della valle dove vive il protagonista e, ancora di più, del fiume che fornisce il titolo. La geografia non pare corrispondere alla zona di Freehold, ma ciò non ha importanza: invece, come si vedrà, ha un ruolo nella canzone e nel modo in cui è nata.

Il testo

Ecco il testo, con qualche annotazione e una traduzione di servizio che deve per forza rinunciare a molte sfumature. Innanzitutto la prima strofa (composta da due quartine) e il primo ritornello:

I come from down in the valley
Where mister when you're young
They bring you up to do
Like your daddy done

Me and Mary we met in high school
When she was just seventeen
We'd ride out of this valley
Down to where the fields were green

We'd go down to the river
And into the river we'd dive
Oh down to the river we'd ride

*Vengo da giù nella valle,
dove, sa, quando sei giovane
ti tirano su per farti fare
quello che ha fatto tuo papà.*

*Io e Mary ci incontrammo alle superiori
quando lei aveva solo diciassette anni.
Noi guidammo fuori da questa valle,
giù dove i campi erano verdi.*

*Andavamo giù al fiume
e nel fiume ci tuffavamo,
oh giù al fiume correavamo.*

In questa traduzione compare come “guidammo” o “correvamo” un verbo cruciale che ricorre più volte, in particolare alla fine dei ritornelli, e che non è possibile rendere con precisione in italiano: *to ride* di base significa *cavalcare*, ma si usa anche nel senso di *viaggiare* o *correre in macchina* e conferisce all’azione connotazioni positive e liberatorie che sono assenti negli equivalenti italiani.

Then I got Mary pregnant
and man that was all she wrote
And for my nineteenth birthday
I got a union card and a wedding coat

We went down to the courthouse
and the judge put it all to rest
No wedding day smiles no walk down the aisle
No flowers no wedding dress

That night we went down to the river
And into the river we’d dive
Oh down to the river we did ride

*Poi misi incinta Mary
e allora buonanotte ai suonatori,
e per il mio diciannovesimo compleanno
ebbi una tessera sindacale e una giacca da matrimonio.*

*Andammo giù al tribunale
e il giudice sistemò tutto.
Niente sorrisi da matrimonio, niente processione lungo la navata,
niente fiori, niente vestito da sposa.*

*Quella notte andammo giù al fiume
e nel fiume ci tuffammo,
oh giù al fiume corremmo.*

«And man that was all she wrote»: al secondo verso della prima quartina c’è il peggior problema di traduzione dell’intero brano: nell’inglese americano «and that’s all she wrote», ossia «ed è tutto quel che lei ha scritto», è una strana espressione idiomatica di incerta origine (probabilmente nata dalle lettere delle mogli o fidanzate ai soldati) che si usa comunemente per indicare quando qualcosa s’interrompe d’improvviso, non c’è più niente da dire e tutti i progetti vanno in fumo, anche se nessuna donna è coinvolta.

Nel secondo ritornello, il viaggio verso il fiume diventa il viaggio di nozze dopo un matrimonio celebrato in tribunale, dove tipicamente consiste in una pratica burocratica di pochi minuti che non prevede invitati o festeggiamenti. La canzone prosegue poi con l’intermezzo strumentale, che segna anche un intervallo di tempo nella storia narrata. La nuova strofa, quella finale, comincia sulla stessa musica delle precedenti, ma, invece di portare subito al ritornello, è seguita inaspettatamente da un secondo paio di quartine, cantate con più enfasi e rabbia su una musica più concitata. Solo dopo di esse il ritornello può prendere la sua forma finale.

I got a job working construction
For the Johnstown Company
But lately there ain’t been much work
On account of the economy

Now all them things that seemed so important
Well mister they vanished right into the air
Now I just act like I don’t remember
Mary acts like she don’t care

But I remember us riding in my brother’s car
Her body tan and wet down at the reservoir
At night on them banks I’d lie awake
And pull her close just to feel each breath she’d take

Now those memories come back to haunt me
they haunt me like a curse
Is a dream a lie if it don't come true
Or is it something worse

that sends me down to the river
though I know the river is dry
That sends me down to the river tonight
Down to the river
my baby and I
Oh down to the river we ride

*Ho trovato un posto nell'edilizia
per la Johnstown Company,
ma di lavoro ultimamente ce n'è stato poco
a causa dell'economia.*

*Ora tutte quelle cose che sembravano così importanti,
beh, vede, semplicemente sono svanite nell'aria.
Io mi comporto come se non ricordassi,
Mary si comporta come se non le importasse nulla.*

*Ma io ricordo noi due che corriamo nell'auto di mio fratello,
il suo corpo abbronzato e bagnato giù alla cisterna.
Di notte sdraiato su quella riva sono rimasto sveglio
e l'ho tenuta stretta per sentire ogni respiro che faceva.*

*Ora quei ricordi tornano per perseguitarmi,
mi perseguitano come una maledizione.
Un sogno non è che una bugia, se non diventa vero,
o forse è qualcosa di peggio?*

*che mi manda giù al fiume
anche se so che il fiume è secco,
che mi manda giù al fiume stanotte.
Giù al fiume,
il mio amore ed io,
giù al fiume
corriamo.*

«Anche se so che il fiume è secco». L'unica metafora della canzone arriva alla fine, così inaspettata che l'ascoltatore può avere persino il dubbio che il fiume si sia prosciugato davvero. È difficile interpretare in modo univoco il ritornello finale(6). Il protagonista sa bene che il fiume non c'è più: le cose che sognava e sogna sono forse persino *peggio di una bugia* e sono diventate una *maledizione* che rovina ancora di più la sua vita; ma non può far altro che provare un'altra volta, quella notte stessa – o meglio, forse soltanto desidera farlo, perché non è esplicitato se gli ultimi versi del suo sfogo siano un'intenzione, un'azione o solo una speranza. Di sicuro, il protagonista non vede una via d'uscita e non sa che cosa succederà, così come l'ascoltatore.

Il contesto

The River – com'è normale per questo tipo di canzone – riprende temi e immagini già esistenti. I pezzi di cui è fatta vengono tutti dalla tradizione della canzone popolare americana, senza che sia necessario ipotizzare alcuna influenza letteraria.

Ciò vale innanzitutto per il fiume diventato secco, ossia il fulcro dell'intero testo. Come è stato spesso notato, e confermato dallo stesso Springsteen(7), l'immagine proviene dall'inizio di *Long Gone Lonesome Blues* (Acuff-Rose Music, 1950), scritta e cantata da Hank Williams, uno dei padri nobili del Country e del Rock'n'Roll americano.

Attenzione però a un dettaglio: l'immagine originale è profondamente diversa perché è comica, in una canzone che non ha nulla del tono alto, tragico di *The River*. Come spesso capita in Williams e

negli altri primi esempi del genere, *Long Gone Lonesome Blues* è una celebrazione e, insieme, un po' una caricatura del modo in cui cantavano le loro pene d'amore i bianchi poveri del Sud degli Stati Uniti, che avevano subito l'influenza della musica afroamericana. Ecco la prima strofa, dove c'è l'immagine del fiume:

I went down to the river to watch the fish swim by
But I got to the river so lonesome I wanted to die, oh Lord,
And then I jumped in the river, but the doggone river was dry!

*Sono andato giù al fiume a guardare i pesci nuotare,
ma arrivato al fiume mi sentivo così solo che volevo morire, o Signore,
e allora sono saltato nel fiume, ma quel cacchio di fiume era secco!*

Nella sua autobiografia(8), Springsteen scrive che pure lo spunto iniziale per *The River* deriva da due versi di una canzone di Hank Williams, *My Bucket's Got a Hole in It*: «Well, I went upon the mountain, / I looked down in the sea» («Sono salito sulla montagna, ho guardato il mare dall'alto»). Da questo deriva l'ambientazione in un luogo elevato a cui si accennava, ma di nuovo a partire da un contesto leggero: l'originale di Williams prosegue «I seen the crabs and the fishes / Doin' the be-bop-bee» («Ho visto i granchi e i pesci / che facevano *be-bop-bee*»).

Non c'è nulla di comico, invece, nelle fonti dell'immagine al centro della prima strofa di *The River*, cioè la valle dove «ti tirano su per farti fare / quello che ha fatto tuo papà». I precedenti vanno cercati nel rock e nella canzone popolare, a partire dai canti sindacali oppure dagli *Animals* e altri gruppi affini. Il *they*, ossia il soggetto della frase, sono innanzitutto i padroni e le autorità e la polizia che ne difende gli interessi. Nello *slang* americano, un concetto simile è spesso indicato semplicemente usando «the Man», al singolare, e un buon esempio è l'inizio della celebre *Born on the Bayou* (RCA, 1969) di un gruppo importante per Springsteen, i Creedence Clearwater Revival. È di dieci anni più vecchia di *The River*, ma ha già lo stesso registro solenne, che la pone al di sopra della normale musica leggera:

When I was just a little boy
Standin' to my daddy's knee
My papa said «Son, don't let the Man get you
And do what he done to me».

*Quand'ero solo un bambino,
e arrivavo al ginocchio di mio papà,
il mio babbo disse «Figlio mio, non lasciare che Loro ti prendano
e ti facciano quello che hanno fatto a me».*

Per l'album del 1980 che contiene *The River* e ne prende il nome, Springsteen scrisse un'altra canzone decisiva per la sua maturazione, *Independence Day*, un congedo sia dal padre, sia dal luogo dove era cresciuto. Anche qui c'è lo stesso motivo:

They can't touch me now and you can't touch me now
They ain't gonna do to me what I watched them do to you

*Loro non possono toccarmi ora e tu non puoi toccarmi ora:
non faranno a me quello che ho visto fare a te.*

È poi molto diffuso il motivo dell'automobile come simbolo di libertà e di possibile fuga. È comunissimo in Springsteen (a cominciare da *Thunder Road*) e nella canzone americana può prendere connotazioni persino sacrali. Un esempio a caso fra innumerevoli è *Let it shine* (Reprise Records, 1976), un brano di Neil Young uscito quattro anni prima di *The River*. Per inciso, anche questo, come quello sopra citato di Hank Williams, è in forma di preghiera, come capita spesso nelle canzoni americane.

There's a moon roof over my head, my Lord
And my Lincoln is still the best thing built by Ford
Let it roll, let it roll, although it may not be the only one

Let me ride, ride, ride, ride, although I may not be the only one

*C'è un tetto di luna [cioè un tettuccio panoramico fisso] sopra la mia testa, o mio Signore,
e la mia Lincoln è ancora la cosa migliore costruita da Ford.
Falla andare, falla andare, anche se forse non è la sola.
Fammi correre, correre, correre, anche se forse non sono il solo.*

Infine, non serve insistere sul motivo dell'acqua – dell'immersione nell'acqua – come simbolo positivo, di redenzione e di liberazione. È anch'esso frequente in Springsteen, ad esempio alla fine di *Racing in the Street* del 1978:

Tonight my baby and me, we're gonna ride to the sea
And wash these sins off our hands

*Stanotte la mia ragazza e io guideremo fino al mare
e laveremo questi peccati dalle nostre mani.*

Più in generale, è un tema derivato dalla Bibbia che è diffuso nella musica popolare americana ed è spesso incentrato su un fiume⁽⁹⁾. Gli esempi possono spaziare dal gospel anonimo *Down in the River to Pray*, probabilmente ottocentesco, fino alla famosa *Take me to the River* di Al Green, uscita cinque anni prima della presente canzone.

Com'è ovvio, le riprese appena elencate non significano che *The River* sia una canzone un po' copiata da altre, o che sia piena di citazioni: indicano invece che, come le precedenti, fa parte di una tradizione che gli utenti riconoscono con piacere. Questa è una prima grossa differenza rispetto alla poesia moderna, dove l'originalità prevale sulla tradizione e dove, di conseguenza, i rimandi sarebbero da interpretare come citazioni o persino scopiazzature.

Canzone o poesia

Per chi ama Springsteen, il testo di *The River* funziona a tutti gli effetti come una poesia nel senso più nobile del termine: sono versi su cui è bello tornare spesso e anche imparare a memoria; danno la sensazione di avere imparato – e provato – qualcosa di importante, tanto più importante perché non è facile spiegarlo e razionalizzarlo, ossia dirlo in prosa con parole diverse.

Invece, sono molte le ragioni per cui *The River* non è affatto una poesia: si tratta di un oggetto del tutto nuovo, reso possibile dallo sviluppo tecnologico del ventesimo secolo. Banalmente, la principale differenza è che non è trasmesso al suo pubblico su pagine di carta: gli utenti ne usufruiscono tramite una registrazione, audio o video, e più raramente tramite un'esecuzione cantata dal vivo.

In un simile prodotto, la melodia, la voce e l'arrangiamento tendono a prevalere sul testo in sé, tanto che le moderne canzoni sono di solito apprezzate a prescindere dal loro testo, che spesso non viene neppure compreso dall'ascoltatore – e non solo quando è in una lingua per lui straniera.

Il fatto che il testo non sia più l'unico elemento in gioco ne cambia profondamente la natura. Il mutamento più importante è che nella moderna canzone, di regola, le parole prendono la loro forma per rivestire una specifica melodia e uno specifico modo di cantarle: di conseguenza, le ragioni formali di un testo – ossia i motivi per cui è bello – stanno almeno in parte al di fuori della lingua, cioè non dipendono più dalle parole in sé, così come possono apparire su un foglio di carta.

La struttura di *The River* è un buon esempio: si tratta di una canzone con strofe e ritornello (*verse* e *chorus*, in inglese). Di regola, il ritornello deve ritornare uguale o solo parzialmente variato. Una struttura del genere pone serie limitazioni quando si prova a raccontare una storia, o comunque a scrivere una canzone con uno sviluppo interno, perché il ripetersi del ritornello costringe a ritornare ogni volta sulle stesse parole e quindi sugli stessi concetti.

Ci sono molti modi possibili per usare in maniera elegante questa limitazione: sono basati quasi sempre sulla possibilità di variare il senso e – solo un poco – le parole del ritornello, così che il loro mutamento corrisponda allo svolgersi del racconto, spesso con un ribaltamento finale che giunge inaspettato, generando quel tipo di intenso piacere estetico che nasce quando una ripetizione verbale di qualche tipo appare nata apposta per creare un particolare contenuto (la rima, ad esempio,

funziona allo stesso modo). Un famoso caso italiano di canzone che racconta una storia ribaltando il senso del ritornello finale è *Samarconda* di Roberto Vecchioni.

Il mutamento del ritornello finale di *The River*, però, è più sottile di un capovolgimento di senso. La prima ripetizione era solo una variazione: non è più la fuga al fiume ripetuta più volte, ma è l'unico viaggio di nozze che i due possono permettersi. L'ascoltatore sa che il viaggio verso il fiume dovrà ripetersi almeno un'altra volta, nel ritornello finale, ma non potrà tornare uguale. L'attesa è prolungata dalle due concitate quartine supplementari che, come abbiamo visto, seguono la terza strofa. Il contenuto dei versi rende sempre più improbabile che possa esserci un'altra corsa in macchina fino al fiume, ma nello stesso tempo il protagonista la rimpiange sempre di più.

Così, alla fine, quando le parole «down to the river» inevitabilmente arrivano, annunciate dallo svolgersi della melodia e degli accordi, il contenuto della canzone si sgretola: il fiume è secco, ma lui non può fare a meno di tornarvi, irrazionalmente, forse solo nella fantasia; altro non ha, se non questo ritornello di cui non sa che fare: «come una maledizione», dice. L'inesorabile ritornare della struttura musicale della canzone è una figura della crisi del protagonista, del vicolo cieco in cui si ritrova.

La poesia moderna non funziona così. Un simile meccanismo è nello stesso tempo troppo semplice e troppo – come dire – ingegnoso, da artigiano delle parole che le usa in base alla musica (cioè da *paroliere*) e non da poeta in senso proprio. Se un poeta moderno usa forme del genere, è una scelta facoltativa ed è un rimando – di solito ironico e giocoso – alle forme della canzone, ossia un'allusione a una struttura musicale assente. Ma proprio questa assenza diminuisce la forza della forma: *The River* basa sulla musica la sua propria potenza, che non può in nessun modo esistere in un testo scritto.

Il discorso, ovviamente, non vale solo per il ritornello: un esempio netto nelle strofe è «Now those memories come back to haunt me» (difficile da tradurre, perché *to haunt* è anche il verbo che si usa quando una casa è *infestata* dai fantasmi). È un verso decisivo, ma perderebbe tutta la sua forza se fosse privato della melodia e dell'enfasi con cui vengono cantate le ultime due parole.

A complicare ulteriormente le cose, nelle canzoni conta moltissimo l'esecutore e quindi, in questo caso, il personaggio Springsteen: la voce, il modo di cantare, l'aspetto, la storia. Nelle canzoni, il testo è soltanto una parte dell'insieme, che spesso è del tutto secondaria, ma anche quando è essenziale non è comunque autosufficiente, non solo rispetto alla musica, ma anche rispetto alle interpretazioni con cui l'oggetto-canzone è usufruito.

Come è stato messo in rilievo da molti, e in particolare da Simon Frith(10), la canzone moderna, quando si prende sul serio, aspira all'autenticità come la poesia letteraria; ma altrettanto spesso, a causa del modo in cui è prodotta e distribuita, è soltanto una *performance di autenticità*. Ciò che conta è l'effetto sull'utente e l'uso che l'utente fa della canzone: non importa chi e in quanti l'abbiano scritta – e se fra loro ci sia o no l'esecutore –, così come non importa quanto sia sincero chi la canta e quanto sia autentica o quanto sia costruita a tavolino da un *team* l'immagine che chi la esegue dà di sé.

Nei piani alti della canzone moderna, però, l'aspirazione all'autenticità tradizionale è forte, tanto che è normale che gli utenti giudichino i prodotti in base ad essa. Springsteen è un caso esemplare: per opinione comune, nel tempo ha finito per diventare *quello autentico*(11). Nei suoi momenti migliori, ciò che lui canta è *la voce della sua gente*, la voce della classe lavoratrice americana e dei suoi figli. Con un indispensabile corollario, però: come sa bene chi lo conosce, Springsteen ha sempre cantato la crisi della classe sociale in cui era cresciuto, la sua progressiva sparizione e il desiderio e il bisogno di uscirne.

Il pubblico

La fortuna di Springsteen è andata molto oltre il suo ambiente. Per dare l'idea, si può ricordare una cosa su cui si scherzava all'inizio di questo millennio: sia la massima autorità degli Stati Uniti (Obama, un intellettuale e un giurista, cresciuto in un contesto del tutto diverso), sia la massima autorità dello stato di Springsteen (Chris Christie, un procuratore federale divenuto governatore del New Jersey) avevano in comune la passione per le sue canzoni e lo ritenevano una figura

fondamentale non solo per loro, ma per l'intera nazione; anche se poi Springsteen, com'è prevedibile, ricambiava il primo, democratico – con cui di recente ha anche scritto un libro e inciso una serie di podcast –, ma snobbava platealmente il secondo, repubblicano.

Più in generale, ormai da decenni sono molti coloro che, a prescindere dalla nazione in cui vivono e dal loro status sociale o culturale, ritengono Springsteen un grande artista che ha segnato la loro formazione. Personalmente, ho sperimentato l'effetto che negli anni Ottanta Springsteen poteva avere sugli studenti di un liceo classico della provincia italiana, in un contesto lontanissimo da quello originario.

Non è affatto normale che sia possibile un simile percorso. Certo, era prevedibile che accadesse negli Stati Uniti, dove ad esempio già Walt Whitman aveva inseguito una poesia della gente comune per la gente comune(12). Tuttavia, Springsteen è il migliore esempio di un processo diverso: non è l'ingresso nella letteratura – e più precisamente fra i poeti letterari – di una persona proveniente dal popolo, come anche in Europa poteva capitare, talvolta anche prima dell'Ottocento. C'è infatti una differenza essenziale, che *The River* mostra bene: nella seconda metà del ventesimo secolo, un genere diverso e separato dalla poesia, dotato di regole differenti, nato come puro intrattenimento e in gran parte rimasto tale, ha preso anche il ruolo sociale della poesia letteraria, che nel frattempo diventava sempre più marginale. E un membro delle classi lavoratrici, che cantava nella lingua e nei modi della sua classe i problemi e gli svaghi e le passioni della sua classe, ha potuto prendere un posto centrale anche nella cultura delle *élites* intellettuali e sociali.

Non mi risulta che, in Occidente, fosse mai successo in precedenza. Prima delle possibilità di registrare e diffondere facilmente il suono, la cultura popolare, che era soprattutto orale, era troppo dispersa, frammentata ed estemporanea per poter competere con la tradizione scritta delle classi dominanti; e prima della cultura di massa, la produzione popolare era di solito succube della cultura alta in modi che noi oggi facciamo fatica a immaginare, anche perché ricerchiamo e valorizziamo soprattutto le eccezioni.

Può essere visto come un effetto della democrazia: la poesia *del popolo, dal popolo e per il popolo* ha preso il sopravvento. È però facile vedere che non si è accompagnata a cambiamenti sociali davvero incisivi. E soprattutto, tanto più osservandola dalla periferia dell'impero, ora che è passato qualche decennio, è facile vedere che si è trattato solo di una fase fra molte, in un periodo di rapidi cambiamenti.

Oggi negli Stati Uniti non ne rimane molto(13): il rock di questo tipo non è più *mainstream* e si ritrova ai margini, così come le classi lavoratrici soprattutto bianche che rappresentava, o meglio come i residui di tali classi, che si sentono sempre più estranee nel loro stesso paese e hanno votato in maggioranza Trump. Dall'altra parte, nella produzione musicale più di successo, non si vede nulla che punti così in alto da volere o poter rappresentare l'anima della nazione, e farsi rispettare e ammirare dalla cultura alta per i suoi contenuti e il suo significato morale.

Tuttavia, è ancora troppo presto – c'è ancora troppa confusione sotto il cielo – per capire un dettaglio non da poco: se canzoni come quelle di Springsteen resteranno importanti in futuro, come parte di un nuovo tipo di poesia e di letteratura, oppure se si ridurranno a un episodio secondario quando cambierà troppo la musica d'uso, che è molto più effimera della tradizione letteraria.

I significati

In particolare negli ultimi decenni, la società e la critica americane danno grande importanza al messaggio contenuto nei prodotti culturali, alti o bassi non importa. Da questo punto di vista Springsteen, e in particolare lo Springsteen migliore, può essere un problema, perché racconta senza giudicare (in apparenza, almeno): evita ogni messaggio esplicito e dà voce a personaggi moralmente e socialmente inaccettabili (e per di più, come lui, bianchi ed eterosessuali), fino ad arrivare al pluriomicida senza motivi evidenti di *Nebraska*.

D'altro canto, è fin troppo facile vedere che anche per questo è diventato così importante: le sue canzoni possono raggiungere un livello ben superiore a quello dove operano i messaggi educativi espliciti. Forniscono all'utente la trasfigurazione di vite altrui: la possibilità di vivere i pensieri e le vicende degli altri, anche distanti, anche disprezzabili; in particolare, la possibilità di rivivere le

sconfitte, le derive, i fallimenti anche morali degli altri. È una delle caratteristiche più nobili e nobilitanti che può avere un prodotto culturale.

Ciò vale anche nello specifico per *The River* e, come al solito in simili casi, si va ben oltre i temi sociali e politici. Ad esempio, la critica americana ha notato talvolta che la canzone trascura il punto di vista di Mary, la fidanzata poi moglie(14); ma già la dedica alla sorella è un indizio del significato della lacuna: mostrare alla sorella il punto di vista del marito – questo Springsteen poteva fare, per lei e per il suo matrimonio. Nella sua autobiografia, Springsteen si premura di raccontare che dopo la crisi descritta in *The River* la sorella e suo marito si sono risollepati e ancora sono insieme(15): è facile vedervi una punta di orgoglio, come se la canzone avesse realizzato il suo scopo originale.

C'è, però, un altro personaggio che è trascurato molto di più della moglie: è il figlio o la figlia che ha mandato in crisi l'esistenza del protagonista. A parte la frase «poi misi incinta Mary», il padre non lo nomina mai e nemmeno allude a lui lungo tutto il racconto della propria vita. E questo figlio (o figlia) è, a ben pensarci, il motivo principale per cui il protagonista non può più tornare al fiume. Qui un qualche tipo di tacita ostilità, o almeno di freddezza, sembra trasparire davvero.

Come accade spesso nelle opere più sentite dal loro autore, questo silenzio e questo distacco marcano uno dei significati più personali. Va tenuto presente che Springsteen, grazie al rock, non è mai stato un operaio del New Jersey. La difficoltà di tirar su un figlio da proletario, costretto a lavori incerti e poco pagati, l'aveva conosciuta in suo padre, nella famiglia di cui era il primogenito. A prescindere dai dettagli e dall'esito della sua storia e di quella di *The River*, questo rapporto finisce per avere un ruolo.

Evidenziare anche questo elemento non è un'illazione: già si è accennato che nello stesso giro d'anni di *The River* e per lo stesso album Springsteen scrisse un'altra canzone cruciale, *Independence Day*, dove dice al padre «non faranno a me quello che ho visto fare a te» e usa toni che lasciano trasparire un rapporto difficilissimo, fatto di continue liti, distanze e incomprensioni, di cui parla spesso anche altrove. Nella sua autobiografia, scrive di essersi ripromesso «di non trascurare mai i miei figli come mio padre aveva trascurato me»(16).

Ecco, però, il modo in cui scelse di concludere *Independence Day*, dall'altro lato del rapporto padre-figlio rispetto a quello che c'è o – meglio – è nascosto in *The River*. È appunto una cosa in comune fra la migliore letteratura e la migliore canzone: cercare di capire e mostrare le ragioni degli altri.

So say goodbye, it's Independence Day
Papa now I know the things you wanted that you could not say
But won't you just say goodbye, it's Independence Day
I swear I never meant to take those things away

*E allora dimmi addio, è l'Independence Day,
papà ora conosco le cose che volevi e che non potevi dire,
ma tu ora dimmi solo addio, è l'Independence Day,
giuro che non l'ho mai fatto apposta a portarle via.*

Luca Zuliani

Note.

(1) Ringrazio Leonardo Bellomo, Claudio Giunta e David Leonardi per le osservazioni e i consigli.

(2) B. Springsteen, *Born to run. L'autobiografia*, traduzione di M. Piumini, Mondadori, Milano 2017, pp. 43-44 e 295-296.

(3) *Ibidem*, p. 44.

(4) *The Late Show with Stephen Colbert*, 26 ott. 2021 (disponibile su www.youtube.com/watch?v=5-KlomDM7t4&ab_channel=TheLateShowwithStephenColbert; ultima consultazione: 30 luglio 2023)

(5) Traduzione di servizio da B. Springsteen, *Songs*, Avon Books, New York 1998, p. 100 («I used a narrative folk voice—just a guy in a bar telling his story to the stranger on the next stool»); sul ruolo del folk nelle canzoni di Springsteen (e in *The River*), cfr. ad es. W. I. Wolff, *Springsteen, Tradition, and the Purpose of the Artist*, “BOSS: The Biannual Online-Journal of Springsteen Studies”, 1.1, 2014, pp. 36-73 (in

- particolare alle pp. 47-48); e sullo stile narrativo nella canzone americana e in Springsteen, A. Portelli, *Badlands. Springsteen e l'America: il lavoro e i sogni*, Donzelli, Roma 2015, pp. 107 e *passim*.
- (6) Sull'ambiguità del finale, cfr. ad es. E. R. Sandonato, *First-Person Stories from a "Land of Hope and Dreams": Bruce Springsteen as a Narrative Poet*, "Interdisciplinary Literary Studies", Fall 2007, vol. 9, n. 1 (*Glory Days: A Bruce Springsteen Celebration*), Fall 2007, pp. 47-62, a p. 52, dove, però, si intravede un finale messaggio di speranza: «his actions express a hope that someday the river will run again».
- (7) Ad es. nel già citato *The Late Show with Stephen Colbert*, 26 ott. 2021. Cfr. anche, ad es., P. Jones, *Tradition and Originality in the Songs of Bruce Springsteen*, "BOSS: The Biannual Online-Journal of Springsteen Studies", 3, 2018, pp. 38-59 (a p. 56 e *passim*).
- (8) B. Springsteen, *Born to run*, cit., p. 295.
- (9) Sull'influenza della religione nelle canzoni di Springsteen, cfr. ad es. E. R. Sandonato, *First-Person Stories*, cit., p. 50, dove è tentata un'interpretazione di *The River* sulla base del Salmo 23.
- (10) Cfr. in particolare le considerazioni in Simon Frith, *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Routledge, London-New York 2016².
- (11) Cfr. innanzitutto S. Frith, *L'autentico – Bruce Springsteen*, in Id., *Il rock è finito: miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, trad. di E. Gai, EDT, Torino 1990, pp. 105-115. E poi ad es., anche per altri riferimenti bibliografici, E. Bird, «*Is that me, Baby?*» *Image, Authenticity, and the Career of Bruce Springsteen*, "American Studies", vol. 35, n. 2 (Fall, 1994), pp. 39-57.
- (12) Sul carattere tipicamente statunitense di questa possibilità di «trascendere le differenze di classe», cfr. S. Frith, *L'autentico – Bruce Springsteen*, cit., pp. 113-114.
- (13) Per considerazioni affini e ancora più radicali, cfr. innanzitutto S. Frith, *Il rock è finito*, cit., ad es. a p. 1: «Il rock è stato uno degli ultimi tentativi romantici di conservare forme di produzione musicale – l'interprete come artista, l'esibizione come condivisione – rese obsolete dalla tecnologia e dal capitale. L'intensità e l'esaltazione della musica indicava, in ultima analisi, il carattere disperato del tentativo».
- (14) Cfr. ad es. David Griffiths, *Three Tributaries of 'The River'*, "Popular Music", Vol. 7, No. 1 (Jan., 1988), pp. 27-34 (a p. 28 e *passim*).
- (15) Bruce Springsteen, *Born to run*, cit., pp. 44 e 296.
- (16) Bruce Springsteen, *Born to run*, cit., p. 408.