

Alessandro Portelli (1942) insegna Letteratura americana all'università di Roma La Sapienza e, tra i suoi altri impegni, si presta all'indagine storica mediante l'utilizzo delle fonti orali: suoi sono *L'ordine è già stato eseguito*, uno studio sull'eccidio nazista compiuto alle Fosse Ardeatine, e il più recente *Acciai speciali. Terni, la ThyssenKrupp, la globalizzazione*, «un affresco del lavoro operaio e delle sue trasformazioni» che ha come centro «una città industriale nell'era della globalizzazione».

Collaboratore del *Manifesto*, Portelli ha scritto per questo quotidiano una serie di articoli sulla musica statunitense, oggi in parte raccolti in *Note americane*. Si tratta di un agevole e intenso libricino che, come scrive lo stesso autore, «comincia con l'asse Woody Guthrie – Bruce Springsteen, continua con incursioni nel blues e nella musica nera, esplora il mondo proletario della country music, approfondisce i temi del lavoro, della guerra, della religiosità». Di *Note americane* proponiamo *Bruce Springsteen: working-class hero*, un articolo che segna l'incontro di Portelli con la musica del *boss*.

Bruce Springsteen: working-class hero

A. Portelli

Note americane. Musica e culture negli Stati Uniti

Shake edizioni, Milano, 2011, pp. 34-38.

Ho cominciato a prendere sul serio Bruce Springsteen a partire da una della sua canzoncine più disimpegnate e divertenti, “Sherry Darling”, nel disco *The River*: “C’è un gran sole che picchia sull’asfalto, è una bellissima giornata, tu sei seduta accanto a me in macchina, potremmo andare al mare...” Un rock quasi adolescenziale, il sole, la macchina, la ragazza... Ma poi continua: “E invece tutte le settimane ci tocca accompagnare tua madre all’ufficio di collocamento, e c’è lei sul sedile di dietro e non sta zitta un attimo...” Pare “Io mammeta e tu – però: fermi tutti: *l’ufficio di collocamento?* Quando mai nel rock si è parlato di una cosa del genere, di uffici di collocamento, di una normale quotidianità di gente che lavora invece di pensare solo a ballare e ai rapporti sentimentali, quando mai nei rapporti sentimentali c’entrano i rapporti di lavoro? E quello invece è il mondo di Bruce Springsteen.

In un libro importante di parecchi anni fa, George Lipsitz aveva dimostrato che la grande maggioranza dei protagonisti del rock and roll venivano dal proletariato – il cuoco Little Richard, l’operaio Fats Domino, il camionista Elvis Presley... Eppure il lavoro è il grande tabù del rock, forse perché almeno da quando ha assunto definitivamente l’abito di musica “giovane” il suo tempo è stato essenzialmente quello del tempo libero (l’eccezione più notevole infatti è il “Summertime Blues” di Eddie Cochran – anche musicalmente affine alla “Sherry Darling” di Springsteen – in cui il ragazzo adolescente si lamenta perché suo padre vuole che si trovi un lavoro estivo se no non gli dà le chiavi della macchina per uscire con la ragazza. Ma guarda caso, il tutto avviene durante le vacanze estive, il “summertime”, appunto). E lo stesso vale anche per la grande tradizione della canzone americana, dei Cole Porter e dei George e Ira Gershwin. A parte qualche momento del rhythm and blues – “Blue Monday” di Fats Domino o “Chain Gang” di Sam Cooke – l’unico genere dell’industria musicale che si è rivolto coscientemente a

gente adulta che lavora e ha parlato della sua vita è stata la tanto biasimata musica country.

E poi è arrivato Bruce Springsteen e il rock è diventato adulto (non solo con lui – ci hanno messo mano anche figure meno stellari ma rispettabili come Bob Seger, che non dimentica mai di essere di Detroit, o, più tardi, Steve Earle, che non per caso viene dalla country music). E le persone adulte, fra le varie cose che fanno, lavorano. Il primo gruppo messo in piedi dall'adolescente Bruce Springsteen si chiamava Steel Mill – acciaieria. Altro che heavv metal.

Non c'è niente di ideologico nel modo in cui Bruce Springsteen, fin dal principio, tratta il lavoro. Si limita a parlare di come vivono la sua gente, la sua famiglia, i suoi coetanei. La canzone che dà il titolo a *The River* in questo senso è esemplare. Il protagonista mette incinta la sua ragazza (altra cosa inesistente nel rock and roll tradizionale, dove i contatti fisici sono solo dal collo in su) e allora, a diciannove anni, “vestito per le nozze e tessera del sindacato”, vanno in chiesa e si sposano. La “union card” [la tessera sindacale, n.d.r.] non è una bandiera, è un modo di vita per chi viene da “giù nella valle”. Un tempo avremmo detto: la classe in sé.

Lui trova lavoro, ma poi c'è quel verso miracoloso – “di recente non c'è tanto lavoro a causa dell'economia”. Altra parola che non avevo mai sentito in una canzone rock (sì, è vero, “The River” tecnicamente è un “lento” – ma è molto più dura di tanto rock presunto, o presuntuoso). “On account of the economy”, a causa dell'economia: la gente che lavora è incardinata nell'economia, parola estranea al suo lessico, come sottolinea Bruce Springsteen accostandola a un termine colloquiale come “on account” e modulando accuratamente le quattro sillabe, così insolite nella lingua inglese, che designano una forza quasi arcana che agisce sulle nostre vite in base a leggi proprie e poteri sconosciuti. Raramente l'emarginazione della classe operaia dal discorso pubblico dominante è stata espressa in modo così succinto e radicale.

C'è un'altra cosa insolita accennata in “Sherry Darling” e poi articolata in tante altre canzoni: i rapporti fra generazioni. Nel rock and roll, padri e madri compaiono al massimo come agenti repressivi che limitano la libertà dei ragazzi imponendo loro, per esempio, un orario di rientro il sabato sera. E dato che nessuna resta incinta, figli certo non ce ne sono. È come se la generazione dei teenager fosse sospesa nel tempo, e anche quando diventeranno figli dei fiori (dei fiori, non dei genitori – e comunque “flower children” non vuol dire *figli* dei fiori, come lo abbiamo tradotto noi, ma bambini fioriti o qualcosa del genere. *Children*, non *sons and daughters*) avranno con il tempo un rapporto sospeso, che Bruce Springsteen rimette in movimento facendolo diventare un discorso adulto, come adulti sono diventati (magari a diciannove anni, tessera sindacale e vestito per le nozze) i ragazzi a cui si rivolgeva quando è cominciato.

Le due dimensioni, lavoro e generazioni, si intrecciano in una delle sue canzoni più drammatiche, che non a caso si intitola “Factory”, fabbrica: “Attraverso castelli di paura, attraverso castelli di dolore, vedo mio padre che entra di nuovo nei cancelli della fabbrica – la fabbrica lo assorda, la fabbrica gli dà vita – la vita, la vita, la vita di chi lavora, ”the working life”. “Factory” mette insieme in tre strofe essenziali, tre idee durissime. Primo: la fabbrica ti distrugge per darti da vivere. Secondo: il tempo della fabbrica è sempre uguale a se stesso, ciclico – suona la sirena, l'uomo si alza la mattina, prende il portapranzo, va in fabbrica; la sera suona la sirena, torna a casa, e la mattina dopo la sirena suonerà ancora e tutto ricomincia. Terzo: il mito americano della mobilità sociale non ha niente a che vedere con queste vite sempre uguali – e con queste generazioni condannate a ripeterle, perché “qui nella valle ti insegnano a rifare quello che ha fatto tuo padre”. La classe è una subcultura in sé anche perché non se ne esce. Il sogno americano è fuggiasco, irraggiungibile: “di giorno sudiamo inseguendo un *runaway*

American dream, di notte corriamo per sogni di gloria su macchine suicide”. *Garage* fa rima con *mirage*, anche nella *promised land* americana: “Lavoro tutto il giorno nel garage di mio padre, guido tutta la notte in cerca di un miraggio”. Se non siamo nati per ripetere la vita di nostro padre, siamo “nati per correre”. Ma anche per andare a sbattere – “questa doppia linea sulla strada”, la “superstrada come un serpente a sonagli nel deserto” su cui ci gettiamo con le *suicide machines*, “non ci porta da nessuna parte”. Altro che tempo libero, con le chiavi della macchina di papà.

Però la strada non ci porta da nessuna parte. La fuga sarà solo un miraggio, ma è un miraggio declinato al plurale. Una cosa che mi ha sempre colpito è come Bruce Springsteen riscriva il grande racconto americano della fuga dell’eroe, verso la frontiera o sulla strada: da “Rip Van Winkle” di Washington Irving a *Huckleberry Finn* di Mark Twain, da “The Bear” di Faulkner fino a *On the Road*, sono sempre storie di maschi che fuggono dalle donne (dalla civilizzazione domestica verso la libertà della *wilderness*). In Springsteen, persino in una storiaccia come “Atlantic City”, l’eroe invece fugge sempre con la donna: la fuga di coppia dalla società è anche l’embrione del sogno di una società nuova (“un giorno, amore, cammineremo nel sole”).

Le cose cominciano a cambiare con *Nebraska* e “Born in the USA”. “Hanno chiuso la fabbrica di auto a Mahwah il mese scorso; Johnny è andato in cerca di lavoro ma non ha trovato niente”. Improvvisamente, la subcultura operaia si scopre come presenza conflittuale: non si tratta più solo dei rapporti interni alla classe in sé, ma della solitudine di classe nel contesto dei rapporti capitalistici. In *Born in the USA* il reduce dal Vietnam torna a casa e va a cercare lavoro alla raffineria solo per sentirsi respinto a bruciare per altri dieci anni sulla strada. Anche il tempo allora cambia: non hai più neanche quelle ossessionanti sicurezze che ti dava il tempo sempre uguale della sirena operaia. Adesso è il tempo storico della crisi, il tempo storico della guerra. Il lavoro ti dava vita e morte insieme, adesso la mancanza di lavoro continua a darti morte senza darti più neanche quello straccio di vita. E la *union card* che forse hai preso a diciannove anni non ti serve a granché. Così Johnny 99 risponde cominciando lui a seminare la morte. La macchina su cui vanno “a fare un giro” nelle maledette *badlands* del Nord-ovest il protagonista di “Nebraska” e la sua ragazza non è più una macchina suicida, è una macchina omicida. È una rivolta distruttiva (e autodistruttiva perché finiscono entrambi sulla sedia elettrica) e senza forma: sia i “pensieri” nella mente di Johnny 99, sia la *meanness*, la “cattiveria che c’è nel mondo” di “Nebraska” restano, vaghe, indefinite – dopotutto, sono personaggi per i quali la parola “economia” è ancora un mantra sconosciuto, per i quali non è dato sapere perché la fabbrica ha chiuso, perché il disastro lo devono pagare loro, perché li hanno spediti ad “ammazzare i gialli” in Vietnam, perché non c’è posto per loro in questo mondo. Sanno solo che essere *born in the U.S.A.* è una promessa non mantenuta. Un altro miraggio suicida.

Le ragioni e il tempo della storia prendono forma più chiara nelle canzoni di *The Ghost of Tom Joad*. “Youngstown” comincia con la scoperta del carbone e del ferro sulle rive dei fiumi dell’Ohio, e continua con una storia americana fatta tutta di guerre (come quella di “With God on Our Side” di Bob Dylan) per le quali le fabbriche e generazioni di operai di Youngstown hanno costruito i mezzi e le armi – ancora una volta, sia pure in un altro modo, la fabbrica dà sia la morte (le armi), sia la vita – con questo lavoro infernale “ho cresciuto i miei figli, mi sono guadagnato la paga”.

“Youngstown” è una sintesi della storia operaia d’America, dal protagonismo della Rivoluzione industriale alla sua presunta scomparsa e innominabilità (“adesso ti ho fatto tanto ricco che non ti ricordi più come mi chiamo”). Nel ritornello c’è un’ambiguità feconda: “Sto sprofondando, *sweet Jenny*, qui a Youngstown sto sprofondando”. Chi non conosce Youngstown (a partire da me, le prime volte che ho sentito la canzone)

pensa che la dolce Jenny sia un'altra delle figure femminili che accompagnano i protagonisti di Springsteen nei loro viaggi senza meta. Ma chi la conosce (come me dopo che me ne hanno fatto vedere i resti) sa che invece *sweet Jenny* è il soprannome che gli operai davano a una delle più grandi acciaierie di Youngstown. E allora l'ambiguità apre su tutta un'altra dimensione: la femminilizzazione del nome suggerisce che queste generazioni operaie si sono sentite come sposate alla fabbrica, che in essa si sono riprodotte e passate il testimone delle generazioni. Così, "Youngstown" diventa anche una rivendicazione di orgoglio operaio: il protagonista si conquista la qualifica, tira su una famiglia, fa diventare grande il suo paese, il tutto facendo un lavoro d'inferno di cui è fiero proprio perché è d'inferno e lui lo sa fare.