

Rope Stretchin' Blues

Alessandro Portelli

Tecnologie

Wonder why they electrocute a man at the one o'clock hour at night?
Wonder why they electrocute a man, baby, Lord, at the one o'clock hour at night;
The current much stronger, people turn out all the light.
(*Electric Chair Blues*, Guitar Welch)¹

Mmmm, rope stretchin' all day long
Mmmm, rope stretchin' all day long
In just a few more days I won't be able to sing my song [...]

It wouldn't be so bad, if the rope would just get slack
It wouldn't be so bad, if the rope would just get slack
I wouldn't mind at all but I've got a crick in my back.
(*Rope Stretchin' Blues*, Blind Blake)²

Folks just got too civilized, the spark is gathering dust
For no one wants to touch a smoking gun
Since they got the injection they don't mind it much I guess
They just put them down at Ellis Unit One.
(*Ellis Unit One*, Steve Earle)³

* Alessandro Portelli insegna letteratura angloamericana nella facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma "La Sapienza" ed è condirettore di "Ácoma".

1. "Chissà perché mandano un uomo alla sedia elettrica all'una di notte? La corrente è più forte, perché tutte le luci sono spente": Guitar Welch, *Electric Chair Blues*, lp *Angola Prisoner's Blues*, Arhoolie 2011. Tutte le indicazioni discografiche si riferiscono alle fonti effettivamente consultate.

2. "La corda si tende dalla mattina alla sera, fra pochi giorni non potrò più cantare la mia canzone. La corda si tende dalla mattina alla sera, canto adesso perché non mi resta più molto tempo. Non sarebbe tanto male, se almeno la

corda cedesse un poco, non mi dispiacerebbe per niente, ma mi fa male la schiena. Quando sarà tutto finito e stai da sola accanto a me, allontanata le mosche che mi ronzano intorno, e sarò contento": Blind Blake, *Rope Stretchin' Blues*, lp *Rope Stretchin' Blues 1926-1931*, Biography, 1972.

3. "La gente è diventata più civile, e la scintilla si copre di povere, perché nessuno vuole toccare una pistola fumante; da quando c'è l'iniezione, non gli fa più tanto effetto, li mettono a morte al reparto uno del carcere di Ellis": Steve Earle, *Ellis Unit One*, CD *Dead Man Walking*, ispirato al film di Tim Robbins dallo stesso titolo, Columbia 483534 2.

Pena di morte e generi musicali

Guitar Welch sapeva bene di che cosa stava parlando quando incise la canzone sulla sedia elettrica: infatti il musicologo Harry Oster venne a registrare la sua musica nel penitenziario di Angola, in Louisiana, dove aveva visto coi suoi occhi le luci elettriche attenuarsi nel momento in cui si abbassava la leva.

Si può fare una storia delle tecnologie della pena di morte attraverso la storia della musica popolare – dalla decapitazione, cantata nelle *goodnight*, le ballate sul patibolo composte dai condannati a morte nel Settecento o attribuite a essi,⁴ all'impiccagione, alla sedia elettrica, all'iniezione letale. Tuttavia, in questo intervento mi occuperò soprattutto della rappresentazione della pena di morte in generi musicali contemporanei, di orientamento prevalentemente commerciale e rivolti a un pubblico proletario, rurale o urbano: il blues afroamericano, la *country music* e certo rock and roll *blue-collar* rappresentato soprattutto da Bruce Springsteen. Si tratta infatti di generi che provengono dai gruppi sociali che più sono colpiti dalla pena di morte e dal carcere e che a essi si rivolgono. Dopo tutto, l'esperienza del carcere non è rara fra i protagonisti stessi di questa musica: dagli afroamericani Huddie Ledbetter o Bukka White a musicisti *country* come Merle Haggard, David Allan Coe o Steve Earle.

There's twenty-seven men here
Mostly black, brown and poor
Most of 'em are guilty
But who are you to say for sure?
(Billy Austin, Steve Earle)⁵

Steve Earle, musicista e autore di canzoni a cavallo fra *country* e rock and roll, è un esempio significativo. Proveniente dal mondo della *country music* di Nashville, spesso identificato con un sentimentalismo nazionalista e conservatore, è portatore di un radicalismo politico elementare ma intenso,⁶ ed è impegnato attivamente nella battaglia contro la pena di morte. La sua musica naviga tutto il territorio fra il *bluegrass* e il rock *blue collar*: per il suono come per l'universo di riferimento, potremmo chiamarlo una specie di Bruce Springsteen dei poveri. D'altra parte, anche le storie proletarie, marginali, periferiche che Bruce Springsteen ama raccontare,

4. Se ne veda una selezione in Albert B. Friedman, ed., *The Viking Book of Folk Ballads of the English-Speaking World*, New York, Viking, 1956, pp. 218 segg.

5. "Siamo ventisette uomini qui dentro, quasi tutti neri, scuri e poveri; sono quasi tutti colpevoli, ma chi sei tu per esserne così sicuro?": Steve Earle, Billy Austin, CD *The Hard Way*, MCABBD-6430.

6. È stato recentemente al centro di polemiche furiose per la canzone *John Walker's*

Blues, che indaga sulla storia e i pensieri dell'americano che ha combattuto in Afganistan insieme coi talebani: CD *Jerusalem*, Artemis 751147-2. Cfr. Robert Christgau, *Attack of the Chickenshits. Steve Earle Practices Rock and Roll Leftism for Its Own Sweet Sake*, "Village Voice", 18-24 settembre 2002: "Nessuno scrive sul carcere meglio [di Steve Earle]. Earle si identifica con ogni stronzo sfortunato che ha fatto una scelta sbagliata".

intrecciando rock classico con influssi del *folk revival* e della stessa *country music*, si concludono più di una volta sulla sedia elettrica.

Ma il vero protagonista di queste narrazioni è senza dubbio Johnny Cash, un autentico monumento vivente della *country music*. Johnny Cash è una figura ancora più complicata e ambigua di Steve Earle o di Bruce Springsteen, perché il suo populismo radicale dà voce a tutti gli umori e gli stati d'animo contraddittori di un'America rurale, proletaria, meridionale che è capace di un patriottismo pesantemente conservatore come di un radicalismo trasgressivo con venature controculturali. Non a caso, in un recente disco in omaggio alle sue canzoni, compaiono Steve Earle, Bruce Springsteen e Bob Dylan (col quale ha inciso il long playing *Nashville Skyline*).⁷

Autore di molte canzoni sulla pena di morte e sul carcere, Johnny Cash ha raccolto nel suo repertorio praticamente tutte le canzoni sull'argomento anche di altri autori, da Nick Cave a Bruce Springsteen, da Merle Haggard alla tradizione orale. I suoi dischi più memorabili sono quelli registrati dal vivo nei concerti nelle carceri di Folsom e di San Quentin in California, dove sembra dare voce alle emozioni, alla rabbia, alla pena dei detenuti e dei condannati, senza mai prendere direttamente una posizione astratta e generale ma semplicemente soffermandosi – come quasi sempre avviene nel blues, nella *country music* e nel rock che più vi si avvicina – sulla materialità del carcere, dell'esecuzione, del corpo del condannato.⁸

Questo atteggiamento distingue la *country music*, il blues, il rock *blue collar* dalla tradizione della canzone politica e di protesta. Qui infatti il carcere e la pena di morte sono soprattutto un problema di principio, una questione morale, giuridica, politica: "Why do we kill people who are killing people \ to show that killing people is wrong? \ what a foolish notion [...]", canta la *folksinger* femminista Holly Near; in *Quality of Mercy*, Michelle Shocked se la prende con "all you senators and lawyers", i senatori e gli avvocati.⁹ E lo stesso Woody Guthrie, *Hang Knot*:

Tell me who makes the laws for the hangknot?
Who makes the laws for that hangknot?
Who says who
Will go to the calaboose
Get the hangman's noose on a hangknot.

I don't know who makes the laws for that hangknot
I don't know who makes the laws for that hangknot
But the bones of many a man

7. *Kindred Spirits. A Tribute to the Songs of Johnny Cash*, Columbia CK 86310. Ringrazio Settima Marcucci per avermi aiutato a completare il canone del repertorio di Johnny Cash sulla pena di morte.

8. *Johnny Cash at Folsom Prison and San Quentin*, doppio lp Columbia 3369.

9. "Perché uccidiamo le persone che uccidono persone per dimostrare che uccidere persone è male? Che stupida idea...": Holly Near, *Foolish Notion*, lp *Fire in the Rain*, Redwood Records RR402; Michelle Shocked, *Quality of Mercy*, CD *Dead Man Walking*, cit.

Are whistling in the wind
Just because they tied their laws with a hangknot.¹⁰

Il blues e la *country music*, invece, ne parlano come di un'esperienza vissuta o testimoniata in prima persona. Non mettono la pena di morte in discussione perché è in sé ingiusta o applicata male, perché si uccidono innocenti e si commettono errori giudiziari. I protagonisti, come il Billy Austin di Steve Earle, quello di *Folsom Prison Blues* di Johnny Cash e quelli dei blues di Bill Blake, di Blind Lemon Jefferson o di Blue Boy, sono quasi sempre dichiaratamente *colpevoli*: "They're gonna hang me because I did something wrong" (*Hangman's Blues*), "It got me for cold-blooded murder and the truth can't be denied" (*Electric Chair*); "I shot a man in Reno \ just to see him die [...]" (Johnny Cash), "I ain't about to tell you that I don't deserve to die" (Steve Earle).¹¹

Se mai, la *country music* ironizza sul tema dell'esecuzione degli innocenti: *Joe Bean*, di Jonny Cash, è colpevole di una quantità di delitti ("all'età di dieci anni aveva già ammazzato venti uomini" – un po' come Billy the Kid, nella ballata popolare, che uccide il suo primo uomo a dieci anni e, quando muore a vent'anni, ha venti tacche sulla pistola), ma viene impiccato "innocente" per l'unico delitto che non ha commesso.¹² Su un altro piano, in *The Mercy Seat*, scritta dall'australiano Nick Cave, sempre affascinato dalla dimensione gotica della violenza e della morte, e anch'essa entrata nel repertorio di Johnny Cash, il narratore in attesa di sedersi sulla sedia elettrica si proclama "nearly wholly innocent", quasi del tutto innocente nella prima strofa ("and anyway I told the truth"), poi ammette il dubbio ("and anyway there was no proof"), e solo nelle ultime parole arriva a riconoscere, a se stesso prima che agli altri, di essere colpevole: "and anyway I told the truth \ but I'm afraid I told a lie".¹³

Non c'è pentimento, dunque, al massimo rimpianto per una storia che sarebbe potuta andare diversamente. "Non metto ragioni, non chiedo pietà, non metto scuse per quello che sono" (Susanne Vega, *Promises Given*, nel CD su *Dead Man Walking*). Nel romanzo di Richard Wright, *Native Son*, il protagonista Bigger Thomas trova infine la sua identità proprio nei delitti che ha commesso: "What I kil-

10. "Chi fa le leggi per il cappio del boia? Chi decide chi è che andrà al patibolo col nodo scorsoio al collo? Io non so chi fa le leggi per il cappio del boia, ma so che le ossa di molti uomini fischiano nel vento, solo perché hanno legato le loro leggi col cappio del boia": Woody Guthrie, *Hang Knot*, CD *Struggle*, Smithsonian Folkways CD SF 40025.

11. "La corda del boia è bella forte, mi impiccheranno perché ho fatto qualcosa di male," Blind Lemon Jefferson, *Hangman Blues*, lp Milestone RRC LPD 704; "Vado alla sedia elettrica, con un predicatore accanto, mi hanno preso per assassinio a sangue freddo e la verità non si può negare", Blue Boy, *Electric Chair*, citato in Paul

Oliver, *The Meaning of the Blues*, New York, Collier, 1963, p. 251-2; "Ho ammazzato un uomo a Reno per il gusto di vederlo morire", Johnny Cash, *Folsom Prison Blues*, in *Johnny Cash at Folsom Prison and San Quentin*, cit.; "Non vi verrò a dire che non merito di morire", Steve Earle, *Billy Austin*, cit.

12. Johnny Cash, *Joe Bean*, in *Johnny Cash at Folsom Prison and San Quentin*, cit.

13. "E comunque ho detto la verità [...] e comunque non c'erano prove [...] e comunque ho detto la verità – ma mi sa che ho detto una bugia": Nick Cave, *The Mercy Seat*, CD *The Best of Nick Cave and the Bad Seed*, Warner Brothers B062WD.

led for, I am".¹⁴ Sono le stesse parole che Bruce Springsteen fa dire al protagonista di *Dead Man Walking*: "I won't ask for forgiveness, my sins are all I have": non chiederò perdono, i miei peccati sono tutto quello che ho.

L'esperienza del condannato

Quello di cui si interessano blues e *country music*, dunque, è soprattutto l'esperienza in sé del condannato e, in almeno una canzone di Steve Earle, del boia. In primo luogo, l'esperienza soggettiva: "it all goes on in your mind", succede tutto nella tua mente, canta Johnny Cash.¹⁵ Nello sguardo e nella mente del condannato confluiscono le due modalità fondanti che dalla poetica del blues si estendono alla *country music* e al rock *blue collar* di Steve Earle o Bruce Springsteen: l'ironia e l'assurdo che nel contatto con la morte si trasformano in un gelido humor nero. È il caso del paradosso di Guitar Welch sulla tecnologia elettrica, di Steve Earle sull'iniezione letale come pratica civilizzata,¹⁶ *understatement* sarcastico di Blind Blake:

When it's all over, mama, and you're all alone by my side
When it's all over, mama, and you're all alone by my side
Just keep the flies from buzzin' by me and then I will be satisfied.¹⁷

Lo *understatement* – "It wouldn't be so bad", "I wouldn't mind" – attraversa tutta l'esperienza blues del carcere, a partire dal *Parchman Farm Blues* di Bukka White: "il giudice mi ha dato l'ergastolo stamattina nel penitenziario di Parchman, non mi dispiacerebbe tanto ("I wouldn't hate it so bad"), ma mi tocca lasciare la mia famiglia".¹⁸ Allo stesso modo, venire impiccato non sarebbe un gran problema per Blind Blake, se non fosse che gli fa male la schiena, che è un modo ironico di dire quello che Blue Boy dice in modo più drammatico: "I wouldn't mind dying, but I'm dying in such a cruel way", non mi dispiace tanto di morire, quanto che muoio in un modo così crudele. Sul patibolo, il condannato di *Twenty-Five Minutes to Go* (di Shel Silverstein, cavallo di battaglia di Johnny Cash) passa dall'ironica indifferenza della natura, un po' alla *Benito Cereno* – "I can see the mountains, I can see the sky, it's too damn pretty for a man who's gonna die" – alla gotica figura di una natura che non vede l'ora di vederlo morire: "I can see the buzzards, I can hear the crows [...]"¹⁹

14. Richard Wright, *Native Son*, in Arnold Rampersad, ed., *Early Works*, New York, The Library of America, 1991, p. 849.

15. *In Your Mind*, Johnny Cash, CD *Dead Man Walking*, cit.

16. Per un altro esempio di relazione ironica fra civiltà e pena di morte, cfr. Ani DiFranco, una canzone sul cimitero degli schiavi scoperto a New York: "may their souls rest easy now that lynching is frowned upon \ and we've moved on to the electric chair" ("restino in pace le loro anime adesso che il linciaggio è disapprova-

to e siamo passati alla sedia elettrica"), *Fuel*, CD *Little Plastic Castle*, CKV 13012.

17. "Quando è tutto finito e vicino a me resti solo tu, scaccia le mosche che mi ronzano intorno e sarò contento": Blind Blake, *Rope Stretchin' Blues*, cit.

18. Bukka White, *Parchman Farm Blues*, nel lp *Bukka White*, Sonet SNTF 609.

19. "Vedo le montagne, vedo il cielo, sono troppo belli per un uomo che deve morire"; "vedo gli avvoltoi [...]": Shel Silverstein, *Twenty-Five Minutes to Go*, cantata da Johnny Cash in

L'assurdo diventa addirittura cosmico quando, come in certi momenti di Bruce Springsteen, la vicenda individuale diventa simbolo di una universale mancanza di significato che accomuna colpevoli e carnefici, un senso della malvagità del mondo degno di Ahab:

They declared me unfit to live
Said into the great void my soul'd be hurled
They wanted to know why I did what I did,
Well sir I guess it's just a meanness in this world.²⁰

A volte il senso gotico porta il racconto al di là di quella soglia oltre la quale solo alcune poesie di Emily Dickinson hanno il coraggio di andare: "dead man walking, dead man talking", canta Bruce Springsteen nella colonna sonora del film di Tim Robbins, come a dire che il condannato parla già da oltre la morte. In *Long Black Veil* di Lefty Frizzell (resa famosa da Joan Baez e soprattutto da Johnny Cash), la voce narrante parla letteralmente dalla tomba: questa volta l'impiccato è innocente, ma si è lasciato condannare per non compromettere la donna che era con lui e che adesso lo piange nella notte e nel vento, avvolta in un velo nero che evoca, credo non intenzionalmente ma efficacemente, il *Minister's Black Veil* di Hawthorne. Le note prolungate e modulate sembrano riprodurre il soffio del vento notturno (come se, dice Woody Guthrie in *Hang Knot*, fischiasse attraverso le ossa dell'impiccato) e il lamento dello spettro:

She walks these hills in her long black veil
Visits my grave when the night winds wail
Nobody knows, nobody sees
Nobody knows but me.²¹

Nella maggior parte dei casi, però, la canzone accompagna la vittima fino alla soglia dell'ignoto, marcando l'assurdo con una descrizione minuziosa di gesti e procedure. Già *Hang Knot* di Woody Guthrie comincia con la descrizione gelidamente ironica di un gesto professionale e competente che, come in tante canzoni in lode del lavoro, raggiunge il suo fine operativo. L'estrema speranza di Blind Blake

Johnny Cash at Folsom Prison and San Quentin, cit. Oltre che di molte canzoni originali e spesso spiritose, Shel Silverstein è anche autore della classica storia per bambini, *The Giving Tree* (*L'albero generoso*) – che ha la stessa struttura iterativo-cumulativa di *Twenty-Five Minutes to Go*.

20. "Mi hanno dichiarato indegno di vivere, hanno detto che la mia anima sarebbe stata scagliata nel grande vuoto; volevano sapere perché ho fatto le cose che ho fatto: be', signori, mi sa che c'è una cattiveria nel mondo":

Bruce Springsteen, *Nebraska*, CD *Nebraska*, CBS 46330.

21. "Vaga per queste colline nel suo lungo velo nero, visita la mia tomba quando ulula il vento della notte; nessuno sa, nessuno vede, nessun altro che me": *Long Black Veil*, Lefty Frizzell, lp *The Smithsonian Collection of Classic Country Music*, Smithsonian Institution, R 025 P8 15640; Joan Baez, lp *Joan Baez in Concert part 2*, Vanguard VSD-2123; Johnny Cash, *At Folsom Prison and San Quentin*, cit.; Nick Cave, CD *Murder Ballads*, LCD STUMM138.

(“se almeno la corda cedesse un poco”) è frustrata dalla scrupolosa professionalità del boia:

Did you ever see a hangman tie a hangknot?
Did you ever see a hangman tie a hangknot?
I've seen it many times
And he winds and he winds
After thirteen times he's got a hangknot.

Tell me will that hangknot slip, no it will not
Will that hangknot slip, no it will not
Slip around your neck
But it won't slip back again
Hangknot, hangknot, that hangnot.²²

“At the jail they took away his clothes to shame him, and to make sure Jacob Green had no pride left they cut off all his hair” (*Jacob Green*, Johnny Cash). Anche in Springsteen l'attenzione ai dettagli dell'esecuzione (“midnight in a prison storeroom, with leather straps across my chest”, *Nebraska*) sottolinea il fatto che quello che avviene non è un'astratta giustizia ma la materiale uccisione di un essere umano.²³ Perciò le canzoni descrivono con precisione minuziosa le sensazioni fisiche e psicosomatiche del condannato, soprattutto in termini di caldo e freddo, alternati o insieme: “it chills my spine”, mi si gela la schiena (Johnny Cash), “I began to warm and chill, [...] And I think my head is burning”, mi sentivo caldo e freddo e mi sento ardere la testa (Nick Cave), “something cold and black is pullin' through my lungs”, qualcosa di gelido e nero mi si spinge nei polmoni (Steve Earle), mi manca il respiro (Blind Lemon Jefferson):

I wanna tell you the gallis is such a fearful thing,
Hang you thee in the mawnin', cut you down at night

Mean ole hangman, he's waitin' to tighten up that noose,
Lord, I'm so scared I'm trembling in my shoes [...]

Well I'm almost dyin', gasping for my breath,
And a triflin' woman waiting to celebrate my death.²⁴

22. “Hai mai visto il boia preparare il cappio? L'ho visto tante volte, l'avvolge e l'avvolge e dopo tredici volte ha fatto il cappio. Dimmi, scivolerà quel cappio? Sì, ti scivola intorno al collo, ma non riscivola più via”.

23. “In carcere per umiliarlo gli tolsero tutti i vestiti e per assicurarsi che a Jacob Green non restasse più dignità gli rasarono i capelli”: Johnny Cash, *Jacob Green*, lp *Pa Osteraker*, registrato in un carcere svedese, BCS 65308; “Ra-

satemi la testa e mettetemi in fila per l'esecuzione”; “a mezzanotte nel deposito della prigione, con le cinghie di cuoio sul petto”: Bruce Springsteen, *Nebraska* e *Johnny 99*, in *Nebraska*, cit. *Johnny 99* è cantata anche da Johnny Cash: *The Very Best of Johnny Cash*, Country Store 011.

24. “Ti dico, il patibolo è una cosa spaventosa, ti appendono la mattina e ti tirano giù di notte. Quel boia maligno aspetta di stringere il

Twenty-Five Minutes to Go segue il processo dell'esecuzione nella forma tradizionale del canto iterativo-cumulativo, un verso per ciascuno dei minuti che separano il condannato dalla morte. La disperazione che monta "in his mind", nella mente del condannato, si intreccia con l'efficienza tecnica dei preparativi: "They're building a gallows outside my cell, I've got twenty-five minutes to go [...]", "now they're testing the trap and it chills my spine, eleven minutes to go; and the trap and the rope they work just fine, I've got ten minutes to go [...]". Ancora una volta, l'ironia di un lavoro ben fatto il cui fine è la morte. E il countdown prosegue, in un montare di sarcastico humor nero, fino a uno *scioglimento* che consiste paradossalmente nello stringersi del nodo: "and now I'm swinging and here I go-o-o-o...".²⁵ Sentire Johnny Cash cantarla dal vivo nel carcere di San Quentin, fra gli incantamenti e le risate dei detenuti, fa venire i brividi.

Storie

My name is Billy Austin
I'm twenty-nine years old
I was born in Oklahoma
Quarter Cherokee, I'm told.
(Steve Earle, *Billy Austin*)

Se una ricerca di senso è possibile, dunque, va ricercata nei percorsi di vita dei condannati. Le canzoni più importanti sulla pena di morte, infatti, sono canzoni narrative, vere e proprie storie di vita. *Billy Austin* di Steve Earle è la più rappresentativa: un ragazzo dell'Oklahoma, sradicato e senza memoria ("non ricordo l'Oklahoma, è passato tanto tempo da quando sono andato via [...] mi sembra di essere stato in carcere, di essere sempre stato solo") compie una serie di rapine, ma "non volevo far male a nessuno, non avrei mai pensato di passare quel confine". Ma una rapina a un distributore finisce con l'omicidio: "non sono andato nemmeno sui giornali, avevo ammazzato una persona sola". Il processo è breve, l'avvocato d'ufficio non ha il coraggio di guardarlo negli occhi mentre si alza, chiude la borsa e se ne va. E comincia la lunga attesa e la serie di domande: siamo quasi tutti colpevoli qui dentro, ma chi siete voi per esserne sicuri?

Tuttavia, anche in questa storia la svolta decisiva è assurda, inspiegabile: ha preso i soldi, l'adetto è steso a faccia in giù per terra, lui è già fuori

Guess I'll never know what made me
Turn and walk back through that door

nodo, Dio, ho tanta paura che mi tremano le gambe; sto per morire, mi manca il respiro e una donna buona a nulla aspetta di festeggiare la mia morte", Blind Lemon Jefferson, *Hangman's Blues*, cit.

25. "Stanno montando la forca fuori della

mia cella, mi restano venticinque minuti [...] adesso provano la botola e mi si gelano le ossa, mi restano undici minuti; e la corda e la botola funzionano benissimo, mi restano dieci minuti [...] e adesso penzolo e via-a-a-a".

The shot rang out like thunder
My ears rang like a bell
No one came runnin'
So I called the cops myself
Took their time to get there
And I guess I could' a run
I knew I should be feelin' something
But I never shed tear one.²⁶

Anche le storie che racconta Bruce Springsteen in *Nebraska* ruotano attorno a questo passaggio inspiegabile, all'assurdo di un crimine con motivazioni assenti o inspiegabili. *Johnny 99*, come Billy Austin, uccide l'addetto a una stazione di servizio notturna. È stato licenziato, ha cercato lavoro inutilmente, è carico di "debiti che nessuna persona onesta potrebbe ripagare", la banca sta per portargli via la casa ipotecata; ma tutto questo non basta a spiegare: "I ain't sayin' that makes me an innocent man, But it was more 'n all this that put that gun in my hand".²⁷ La meccanica del delitto è messa in moto da un letale miscuglio di pillole e alcol, ma la sua causa è più vasta e inafferrabile, i "thoughts that's in his head", i pensieri che ha in testa e che rimangono indicibili e non detti.

Allo stesso modo, è qualcosa di inafferrabile – la "meanness in this world" – che spedisce il protagonista di *Nebraska* su un gratuito percorso di sangue. La strofa iniziale è degna della grande tradizione della ballata epico-lirica, per la gelida oggettività con cui descrive i gesti e le azioni, salta i passaggi intermedi, omette ogni traccia di psicologia e nell'arco di una strofa passa dall'immagine "innocente" della majorette alla strage di innocenti:

I saw her standin' on her front lawn
Just twirlin' her baton
Me and her went for a ride, sir
And ten innocent people died.²⁸

Da Lincoln, Nebraska, fino alle "badlands" del Wyoming (un correlativo oggettivo da manuale: la "meanness" è già nel paesaggio), "ammazzai tutto quello che mi trovavo per strada". "Ho ammazzato un uomo giusto per vederlo morire", dice Johnny Cash in *Folsom Prison*; e il protagonista di *Nebraska* sarcastico: "Non vi verrò a dire che mi dispiace per quello che abbiamo fatto; almeno per un po' io

26. "Non saprò mai che cos'è stato che mi ha fatto voltare e tornare dentro. Lo sparo risuonò come il tuono, le orecchie mi rintoccavano come una campana, non accorse nessuno così chiamai io stesso la polizia. Ci misero il loro tempo, forse potevo anche scappare, sapevo che avrei dovuto provare qualcosa ma non versai nemmeno la prima lacrima": Steve Earle, *Billy Austin*, cit.

27. "Non dico che questo mi renda innocente, ma è stato qualcosa di più di questo che mi ha messo in mano quella pistola": Bruce Springsteen, *Johnny 99*, cit.

28. "L'ho vista sul prato davanti a casa che roteava il suo bastone; lei e io siamo andati a fare un giro, e dieci innocenti sono morti": Bruce Springsteen, *Nebraska*, cit.

e lei ci siamo divertiti”; e quando tirate la leva della sedia elettrica, “assicuratevi che la mia bella sia lì seduta sulle mie ginocchia”.

Queste storie, dunque, sottraggono ai sostenitori della pena di morte anche la soddisfazione di sapere che la punizione induce il reo al pentimento – e d'altronde, che valore di redenzione e rieducazione può avere una sanzione che toglie la vita? L'assurdità del delitto è lo specchio dell'assurdità della pena, insensati entrambi. A confronto, il blues è meno perturbante, perché spesso racconta storie passionali non più giustificabili ma almeno più comprensibili: “I done it a passion, I thought it was the fashion” (*Bloodhound Blues*, Victoria Spivey).²⁹ Al centro c'è quasi sempre una “triflin' woman” come quella del blues di Blind Lemon Jefferson: “ho trovato uno sconosciuto dentro casa mia e gli ho spaccato la testa con una mazza, l'ho messo giù in carbonaia con la testa in un barile”, racconta Bill Blake (*Rope Stretchin' Blues*); è arrivato lo sceriffo, sono saltato dalla finestra ma non ho fatto in tempo e adesso sto qui a chiedermi “if a woman's worth it now”, se una donna ne vale la pena.

Eppure, è dal blues e dalla ballata afroamericana che proviene la figura archetipa del *bad man* che ammazza per pura arroganza e cattiveria: il “mean old Stagolee” che uccide Billy de Lion solo perché gli ha rovinato il cappello. “He was a bad man, cruel Stagolee” e quando finisce sul patibolo, “at twelve o'clock they killed him, they's all glad to see him die”. Ma non è un giudizio morale; anzi, la cattiveria di Stagolee lo trasforma (non a caso, in una versione cantata da forzati afroamericani in Mississippi) in un simbolo di resistenza e trionfo, un indistruttibile afroamericano che non si fa mettere sotto da nessuno:

The hangman put his mask on
Tied his hands behind his back,
Sprung the trap on Stagolee
But his neck refuse to crack.

Hangman, he got frightened,
Said, Chief, you see how it be
I can't hang this man,
Better set him free [...]

Stagolee, he told the devil
Says, Come on have some fun
You stick me with your pitchfork
I'll shoot you with my forty-one.³⁰

29. “L'ho fatto in un impeto di passione, pensavo che quello fosse il modo”, Victoria Spivey, *Bloodhound Blues*, cit. in P. Oliver, *The Meaning of the Blues*, cit., p. 252.

30. “L'hanno ucciso a mezzogiorno, tutti sono stati contenti di vederlo morire”, Mississippi John Hurt, *Stagolee*, CD *Broke Black and*

Blue, vol. 2, Proper Records P11126; “Il boia si mise la maschera e gli legò le mani dietro la schiena fece scattare la botola, ma il collo di Stagolee rifiutò di spezzarsi. Il boia si mise paura, disse, Capo, vedi come stanno le cose: non riesco a impiccare quest'uomo, meglio lasciarlo libero [...] Stagolee disse al Diavolo, vieni e di-

Spettacolo e sfida

"I called up the mayor but he's out to lunch, I got twenty more minutes to go [...]", canta Johnny Cash: "I'm waiting for the pardon that will set me free, with nine more minutes to go; but this ain't the movies so forget about me, eight more minutes to go". Fino a *Dead Man Walking*, le storie cinematografiche sulla sedia elettrica avevano uno *Hollywood ending* obbligato, come ci ha ricordato *I protagonisti* di Robert Altman: la grazia all'ultimo momento, un miracolo ("with my feet on the trap and my head in the noose, five more minutes to go; won't somebody come and cut me loose, four more minutes to go [...]"). L'incredibile freccia indiana che taglia la corda dell'impiccagione nel pazzesco finale della *Lettera scarlatta* di Roland Joffe). Ma questo non è il cinema, e a San Quentin lo sanno bene, basta sentire l'urlo e i fischi del pubblico di detenuti alla battuta di Johnny Cash.³¹

C'è sempre qualcuno che guarda il condannato morire: "she stands in the crowd, she sheds not a tear" (è lì fra la folla, non versa una lacrima: *Long Black Veil*). Dalle *tricoteuses* francesi ai film hollywoodiani, la pena di morte è spettacolo: è la gogna-palcoscenico di Hester Prynne condotta alle sue estreme conseguenze, con grande contentezza della buone comari di Salem raccolte sulla piazza. Stanno montando la forca nel cortile del carcere, canta Johnny Cash, "and the whole town's waitin' for to hear me yell", e tutta la città è lì che aspetta di sentirmi urlare. E Canta Steve Earle:

My daddy used to talk about those long nights at the walls
How they used to strap them in the chair
Kids down from the college and they'd bring their beer and all
When the lights went out a cheer rose in the air.³²

In *Long Black Veil* come in *Sam Hall*, c'è una folla davanti al patibolo. È la modalità dell'esecuzione-spettacolo che dà origine alla tradizione delle "goodnight" dei condannati: l'occasione per l'ultima confessione ("Oh my name is Captain Kidd, and most wickedly I did [...]"). Ma anche l'ultima sfida. Per esempio, *Sam Hall*, una ballata entrata nella tradizione orale e di lì nel repertorio di Johnny Cash (probabilmente è anche l'archetipo di *Twenty-Five Minutes to Go*), ripercorre passo per passo i movimenti dell'impiccagione – l'assassinio per gelosia, l'arresto, la prigione, il predicatore, lo sceriffo, fino al momento in cui pende dalla corda – e conclude ogni strofa con un insulto:

vertiamoci un po': tu m'infilì col tuo forcone, io ti sparo con la mia 41": *Stagolee*, cantata da detenuti del penitenziario statale del Mississippi, in Alan Lomax, *Folk Songs of North America*, Garden City, NY, Doubleday, 1960, p. 571-2.

31. "Ho telefonato al sindaco ma è fuori a pranzo e mi restano venti minuti [...] aspetto la grazia che mi renderà libero, mi mancano nove minuti, ma questo non è un film così scordatevi di me, mi restano otto minuti [...] coi piedi

sulla botola e il collo nel cappio, mi restano cinque minuti, perché non arriva qualcuno e taglia la corda, restano quattro minuti [...]": Johnny Cash, *Twenty-Five Minutes to Go*, cit.

32. "Papà mi raccontava di quelle lunghe notti alle mura del carcere, quando li legavano con le cinghie alla sedia; venivano giù i ragazzi dal college e si portavano la birra e il resto, e quando le luci si abbassavano un applauso saliva nell'aria": Steve Earle, *Ellis Unit One*, cit.

Now my name is Samuel Hall, Sam Hall
 Oh, my name is Samuel Hall
 Oh, my name is Samuel Hall, and I hate you one and all
 You're a bunch of muckers all, blast your eyes [...]

Oh, it's up the rope I go, I go, up I go
 While you critters down below
 Are sayin', "Sam, I tol' you so" – blast your eyes.³³

Nella musica contemporanea, la sfida del condannato prende un'altra direzione: l'invito agli spettatori e ai sostenitori dell'esecuzione, se ne hanno il coraggio, a condurla a termine loro stessi, ad assumersi personalmente la responsabilità di porre fine a una vita umana. Bruce Springsteen:

And if you can take a man's life for the thoughts that's in his head
 Then won't you sit back in that chair and think it over, judge, one more time
 And let'em shave off my head and put me on that execution line.³⁴

E Steve Earle: siamo tutti colpevoli, ma chi sei tu per dirlo con certezza?

So when the preacher comes to get me
 And they shave off my hair
 Could you take that long walk with me
 Knowin' hell is waitin' there
 Could you pull that switch yourself sir
 With a sure and steady hand
 Could you still tell yourself
 That you're better than I am?³⁵

Il tono di sfida evoca inevitabilmente la figura del boia e del carceriere. Può darsi che il "mean old hangman" di Blind Lemon Jefferson sia "maligno" per metonimia, perché maligno è il suo compito; ma anche perché ci prova gusto, come lo sce-

33. "Mi chiamo Samuel Hall e vi odio dal primo all'ultimo, siete tutti un mucchio di imbecilli, vi pigliasse un colpo [...] Ecco che salgo su con la corda mentre voi animali li sotto mi dite 'Sam, te l'avevo detto', vi pigliasse un colpo": in A. Friedman, *Folk Ballads of the English Speaking World*, cit., p. 224. La canzone fu composta a Londra – parodiando una precedente *goodnight* sentimentale – dall'artista di *music hall* C. W. Ross, intorno al 1850; fu anche molto popolare fra i cowboy della frontiera americana. La versione pubblicata da Friedman è una delle poche "stampabili", dato che in genere gli insulti sono molto più osceni.

34. "E se puoi prendere la vita di un uomo a causa dei pensieri che ha in testa, allora metti comodo sulla sedia e ripensaci, poi digli di rasarmi la testa e di mettermi in fila per l'esecuzione": Bruce Springsteen, *Johnny 99*, cit.

35. "E quando viene il predicatore a prendermi e mi rasano la testa, ce la faresti a fare con me quella lunga passeggiata sapendo che alla fine aspetta l'inferno? Te la sentiresti di tirare tu stesso la leva, con mano ferma e sicura? E te la sentiresti di dire a te stesso che sei migliore di me?": Steve Earle, *Billy Austin*, cit.

riffo di *Sam Hall* (“arriva anche lo sceriffo coi suoi ragazzi in giallo e blu e dice, ‘Sam, ti porto fino alla fine, ti pigliasse un colpo”), riciclato – fra il delirio entusiasta dei carcerati – nel maligno sceriffo di *Twenty-Five Minutes to Go*:

And the sheriff says boy I'm gonna watch you die
With nineteen minutes to go
So I laugh in his face and I spit in his eye
I've got eighteen minutes to go.³⁶

Ha scritto Robert Christgau che Steve Earle “si identifica con ogni malcapitato stronzo che ha fatto una scelta sbagliata” (il suo personaggio più recente è il talibano americano Johnny Walker).³⁷ Fra le scelte sbagliate, per Steve Earle, non c'è solo quella del condannato, ma anche quella del carceriere e dell'ordine sociale di cui è delegato. In *The Truth*, il secondino non riesce a staccarsi dal carcerato, “come se avesse bisogno di ricordarsi che sono io quello che non è libero” e non vede che “è carcerato quanto me anche se tiene la chiave – e Dio lo protegga se mai mi volta le spalle”:

For every wall you build around your fear
A thousand darker things are born in here
And they're fed on contempt for all that you hold dear
Truth is it doesn't matter what you do
'Til you gaze in the mirror with an eye that's true
And admit that what scares you in me is you.³⁸

Tuttavia, come quella del condannato, anche la scelta del secondino è in parte una non scelta che allo stesso modo mette a rischio la sua umanità nell'incontro con la camera della morte. Così, *Ellis Unit One* è il rovescio della storia di *Billy Austin*: il narratore torna dalla guerra, si trova senza lavoro e “mi feci assumere alla prigione come avevano fatto mio padre e tutti e due i miei zii” (e questo è un accenno rapido, ma efficace, all'industria del carcere come settore in sviluppo dell'economia e del mercato del lavoro, unica opportunità occupazionale in tante località dell'America postindustriale).³⁹ Tutto va bene, è un lavoro come un altro, finché non lo trasferiscono al braccio della morte, *Ellis Unit One*: “li ho visti difendersi come leoni, li ho visti andare via come agnelli, ho aiutato a trascinarli quando non si reggevano in piedi [...]”. Earle getta lo sguardo anche in uno spazio dove la musica va di rado, la sala al di là del vetro; questa è forse l'unica canzone sulla pena di morte

36. “Lo sceriffo dice, ti voglio vedere morire, così gli rido in faccia e gli sputo negli occhi”: *Twenty-Five Minutes to Go*, cit.

37. R. Christgau, *Attack of the Chickenshits*, cit.

38. “Per ogni muro che erigete, mille cose più cupe nascono qui dentro e si nutrono del disprezzo per tutto quello che amate. In verità

non conta quello che fai, finché non ti guardi nello specchio con occhi sinceri e ammetti che quello che ti spaventa in me sei tu”: Steve Earle, *The Truth, Jerusalem*, Artemis 7514-2.

39. Cfr. il mio *Youngstown. La fabbrica del carcere*, in *America dopo. Immaginario e immaginazione*, Roma, Donzelli, 2002, pp. 143-50.

in cui si ricordano, sullo stesso piano di pietà, non solo i familiari del condannato ma anche quelli delle sue vittime: “e ho sentito le loro madri piangere quando sentivano sbattere quella porta, e ho visto le famiglie delle vittime che si tenevano per mano”. Vedere, toccare la morte, collaborare a compierla, sono solo passi di un percorso che porta il narratore a interiorizzarla, a sentirsela addosso e dentro:

Last night I dreamed that I woke up with straps across my chest
 And something cold and black pullin' through my lungs
 'N even Jesus couldn't save me though I know he did his best
 But he don't live on Ellis Unit One.⁴⁰

Sentimenti

Gesù, dunque, non abita a Ellis Unit One, ma “God is never far away”, Dio non è mai molto lontano, dice Nick Cave; dopo tutto, anche Gesù è stato condannato a morte e forse è in questa veste che entra nel braccio della morte: “In Heaven His throne is made of gold”, ma “Down here it's made of wood and wire”, in cielo ha un trono d'oro, ma quaggiù è fatto di legno e di fili. Anche il talibano *Johnny Walker* di Steve Earle, nel suo delirio di grandezza, si identifica con Cristo, profeta dell'Islam: “If I should die, I'll rise up to the sky \ Justy like Jesus, peace be upon him”, se muoio salirò in cielo come Gesù, la pace sia con lui. E Johnny Cash, *In Your Mind*:

Father, Son, and Holy Ghost
 Sacrificial drops of pain
 On a silver plated cross
 Sanctification on a chain.
 (Johnny Cash)⁴¹

Un'altra figura, accanto al secondino e allo sceriffo, accompagna il condannato nell'ultima passeggiata: “I'm walkin' to the 'lectric chair, with a preacher by my side”, (Guitar Welch, *Electric Chair*): mi avvio alla sedia elettrica con un predicatore accanto; “There's a guard, and there's a sad old padre, arm in arm we'll walk at day-break”: c'è una guardia, c'è un vecchio prete triste, cammineremo sottobraccio all'alba (*Green Green Grass of Home*, Johnny Cash). “Here comes the preacher for to save my soul, twenty-one minutes to go, and he talks about burnin' but I feel so cold [...]” (Johnny Cash: ecco il predicatore che mi viene a salvare l'anima e parla di fiamme ma io mi sento gelare [...]): quasi sempre, la figura del predicatore, il vecchio prete triste, è segnata in termini di inutilità, di fallimento, che amministra “with

40. “Stanotte ho sognato che mi svegliavo con le cinghie sul petto e qualcosa di gelido e nero che mi si spingeva nei polmoni, e nemmeno Gesù poteva salvarmi, anche se so che ha fatto del suo meglio, ma lui non vive a Ellis Unit One”: Steve Earle, *Ellis Unit One*, cit.

41. “Padre, Figlio e Spirito Santo, gocce di dolore sacrificale su una croce argentata, santificazione alla catena”: Johnny Cash, *In Your Mind*, cit.

trembling hands”, con le mani tremanti, una consolazione ultraterrena penosamente inadeguata, una ennesima immagine della torta in cielo.⁴² Ancora Johnny Cash, *In Your Mind*:

Sunday words are back again
And you eat your fundamentalist pie
But just a piece you understand
You get the rest up in the sky.⁴³

Tuttavia, il linguaggio religioso resta la fonte prevalente delle immagini usate nelle canzoni. Per esempio, riferimenti religiosi attraversano quasi tutte le canzoni connesse con il film *Dead Man Walking*: il “pale horse comin’”, il pallido cavallo dell’apocalisse (Bruce Springsteen, *Dead Man Walking*), la scala di Giacobbe e le fiamme dell’inferno (Johnny Cash, *In Your Mind*), le ossa di Caino e la Bibbia abbandonata lungo la strada (Tom Waits, *Walk Away*), gli echi dello spiritual afroamericano in *Ellis Unit One* di Steve Earle (il *refrain* è una citazione diretta: “Swing low and carry me home”, scendi quaggiù e portami a casa) e in *Quality of Mercy* di Michelle Shocked, insieme, ancora una volta, con l’immagine della crocifissione:

Did I not crucify my Lord?
Did I not bind Him in chains?
Did I not three times betray Him?
Three times deny His name?
Did I not cast the first stone?
Then justify the blame?
Did He not die for my sins?
But I never would do the same?⁴⁴

La religione, infine, riapre lo spazio per quella dimensione sentimentale e nostalgica che, per quanto in misura ridotta, tuttavia non manca del tutto. “Sono nato e battezzato nella parrocchia di Saint James”: così comincia la storia del *dead man* di Bruce Springsteen, come a dire che la sua vita sarebbe potuta andare anche in un altro modo, che non c’era un destino segnato fin dall’inizio.⁴⁵ Johnny Cash costruì

42. *The Green Green Grass of Home*, di J. Curly Putnam, in *Johnny Cash at Folsom Prison*, cit.; *Born and Raised in Black and White*, Johnny Cash, cit.

43. “Tornano le parole della domenica e tu inghiotti la torta fondamentalista, ma ne capisci solo una parte, il resto te lo daranno in cielo”: *In Your Mind*, cit.

44. “Non sono stato io a crocifiggere il mio Signore e legarlo in catene, a negare per tre volte il Suo nome? Non sono stato forse io a scagliare la prima pietra e a giustificare la punizione? E non è forse Lui morto per i miei peccati, e io non farei mai lo stesso per Lui?”: Mi-

chelle Shocked, *Quality of Mercy*, nel CD *Dead Man Walking*, cit.

45. La vicenda di *Dead Man Walking* si svolge in Louisiana, per cui il termine *parish*, parrocchia, non designa un’istituzione religiosa ma equivale a quelle unità politico-amministrative che negli altri stati si chiamano contee. Tuttavia è innegabile che in questo contesto rinforzi le connotazioni religiose, se non altro segnalando che la storia ha inizio in un contesto cattolico. La canzone lo riprende poi, quando il narratore si rivolge alla sua interlocutrice (che è effettivamente una suora), chiamandola “sister”.

sce su questa base un'intera storia, *Born and Raised in Black and White*, la vicenda parallela di due fratelli, uno dei quali diventa predicatore e l'altro finisce sulla sedia elettrica: "I chose the dark, you chased the light". Ma l'opportunità c'è stata per entrambi; il destino di tenebra è sì il risultato di una scelta, ma ancora una volta di una scelta inspiegabile: "the warden asked, How come you killed that man? \ I said, I don't know why". Alla fine, il condannato chiede che sia suo fratello a dargli l'ultima benedizione e anche lui non trova risposta:

He came to me with trembling hands
 He swore he'd never understand
 I said, It's just what life had planned
 It's destiny.⁴⁶

Il dialogo fra i due fratelli rientra in un altro paradigma sentimentale di queste canzoni, l'opposizione fra il carcere e la casa, il crimine e la famiglia: "My poor mother's at home, don't know I even goin' to die", mia madre a casa non sa nemmeno che sto per morire (Blue Boy, *Electric Chair*). Perciò vale la pena di finire con due canzoni molto famose, identificate con due mostri sacri della *country music*, che riportano tutto a casa: *The Green, Green Grass of Home* di Curly Putnam (cantata da Johnny Cash) e *Sing Me Back Home* di Merle Haggard.

La prima comincia con una scena canonica della *country music*: il ritorno a casa. Scendo dal treno e la vecchia casa non è cambiata, anche se un po' invecchiata, papà, mamma e Mary mi vengono incontro, c'è ancora la vecchia quercia dove giocavo, e scendo giù per il sentiero erboso con Mary – è bello toccare la verde, verde erba di casa. Di solito, questi idilli rurali del Sud sono in opposizione, implicita o esplicita, col Nord urbano; ma qui invece l'alternativa è un'altra, la prigione. Il contrasto è sviluppato punto per punto: il protagonista si rende conto che ha sognato e che, invece dell'erba, è circondato da "quattro muri grigi"; invece del papà accanto a lui sta il "sad old padre" e con lui "cammineremo sotto braccio all'alba" invece di passeggiare in campagna con la sua Mary. E quando mi seppelliranno all'ombra di quella vecchia quercia, allora sì che ritroverò la verde, verde erba di casa.

La scena canonica dell'ultima passeggiata – il *dead man walking* – è a sua volta l'argomento di *Sing Me Back Home*. Merle Haggard introduce però un elemento che altre canzoni trascurano: sebbene avvenga dentro la prigione, anche l'ultima passeggiata è a suo modo un rituale pubblico, perché avviene sotto gli occhi degli altri carcerati: "The warden led a prisoner down the hallway to his doom \ I stood up to say goodbye like all the rest [...]" L'ultimo desiderio del condannato, questa volta, è una canzone.

46. "Io ho scelto la tenebra, tu hai seguito la luce [...] il carceriere mi ha chiesto, come mai hai ucciso quell'uomo? E io ho detto, non so il perché [...] Venne da me con le mani tremanti,

giurò che non avrebbe mai capito, e io gli dissi, è quello che la vita aveva preparato, è il destino": Johnny Cash, *Born and Raised in Black and White*, cit.

Let my guitar playing friend sing my request
Let him sing me back home, with a song I used to hear
And make my old mem'ries come alive
And take me away and turn back the years
And sing me back home before I die.⁴⁷

In *The Green, Green Grass of Home* il veicolo del ritorno è il sogno, in *Sing Me Back Home* è la musica, in tutti e due sono i ricordi. Fra l'altro, la canzone che il condannato chiede di ascoltare è una canzone *gospel* che cantava sua madre: ancora una volta, la religione è il significante di una nostalgia di casa che è soprattutto nostalgia di un altro se stesso, prima che la storia prendesse la via sbagliata.

47. "Di al mio amico con la chitarra di cantarmi un pezzo a richiesta: riportami a casa con una canzone, fai tornare in vita i miei ricordi, portami via e riporta indietro il tempo, porta-

mi a casa con una canzone prima di morire": Merle Haggard, *Sing Me Back Home*, lp *I'm a Lonesome Fugitive* EMI SM 2702.