

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 2/2018  
ISSN 2611-3309

GIULIA SARNO

## *Il racconto della violenza nella popular music di lingua inglese: le murder ballad oggi*

*Recounting violence in Anglophone popular music:  
Murder ballads today*

### SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo inquadra alcuni esempi contemporanei di canzoni *popular* dedicate a fatti di cronaca criminale all'interno del genere poetico-musicale della *murder ballad*, a partire dalla prima incarnazione commerciale di questo nel formato *broadside* e passando per la sua rielaborazione nel contesto del *folk revival*. Rispetto al modello moderno si evidenziano tratti di continuità (il legame con la cronaca) e discontinuità (l'emergere di una autorialità nuova, pienamente individuale, e le trasformazioni stilistiche che ne derivano).

This article frames some contemporary songs dedicated to real crime cases within the murder ballad genre, from its first commercial incarnations in the "broadside" format through its reworking in the context of folk revival. With respect to the modern model, both continuity (a connection with true facts and their journalistic accounts) and discontinuity traits (the appearance of a new form of authorship, and the resulting stylistic changes) are identified.

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

*Murder ballad, popular music, cronaca, omicidio, violenza*  
Murder ballads, popular music, crime news, murder, violence



GIULIA SARNO

*Il racconto della violenza nella popular music  
di lingua inglese: le murder ballad oggi*

La *popular music* contemporanea (quella che consolida i suoi caratteri alla metà degli anni Sessanta del Novecento<sup>1</sup>) è una forma artistica che ha spesso e volentieri raccolto gli stimoli della cronaca coeva fin dalle sue prime espressioni, riformulandoli in chiave poetica e, non raramente, militante. Questa attitudine “sismografica”, questo ruolo di cassa di risonanza, commento e diffusione di notizie e idee legate alla realtà sociale e politica non è un fenomeno inedito né strettamente contemporaneo: nelle forme poetico-musicali cosiddette “popolari” dell’Occidente di epoca moderna, in particolare in quelle che si configurano come espressione dei ceti urbani ancor più che rurali, è spesso possibile rilevare, con i dovuti distinguo, un’attitudine analoga. Il caso specifico analizzato in questa sede, quello delle *murder ballad* di area anglofona, rappresenta un’occasione per vagliare proprio questi dovuti distinguo: un’occasione particolarmente preziosa, perché si tratta di un caso di straordinaria continuità attraverso almeno cinque secoli di storia delle arti. Come vedre-

mo, infatti, la *murder ballad* è un genere di grande longevità, le cui origini si perdono nelle pratiche poetiche di tradizione orale del Medioevo europeo, che prospera nell'epoca d'oro della stampa popolare britannica, si innesta nelle colonie del Nuovo Mondo, dove si rimodulerà poi nelle forme del *folk revival*, per incarnarsi infine nella canzone *popular* di oggi. Una continuità che è in prima istanza tematica – si tratta di opere che narrano casi di omicidio realmente accaduti – ma anche in parte stilistica ed estetica: ed è principalmente in questo secondo campo che l'emergere di tratti di discontinuità, di caratteri inediti, rappresenta il dato di maggiore interesse per questa analisi. A fronte del permanere di un modello di base, che rielaborando la vicenda originaria ne evidenzia alcuni snodi narrativi, si registrano infatti, in epoca contemporanea, alcune trasformazioni cruciali nel modo di trattare la materia cronachistica: da strumento di espressione di un *ethos* collettivo e convenzionale, la *murder ballad* diventa un dispositivo attraverso cui l'autore manifesta una visione del mondo individuale<sup>2</sup>. Questa mutazione innesca una serie di possibilità stilistiche nuove, che allontanano gli esempi contemporanei dalla relativa prevedibilità delle *ballad* di epoca moderna.

Dopo una breve introduzione storica, l'indagine si concentrerà sull'individuazione del paradigma narrativo che informa la *murder ballad* nel contesto della sua fioritura (il Seicento inglese), per poi prendere in esame alcuni casi contemporanei: dal *folk revival* di Bob Dylan all'*indie folk* di Sufjan Stevens e la *new wave* dei Boomtown Rats di Bob Geldof, sarà messo in evidenza il processo di trasformazione del modello tradizionale della *murder ballad* sotto la spinta dell'emergere di una autorialità nuova, pienamente individuale<sup>3</sup>, che si esprime compiutamente nella *popular music* a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta del Novecento<sup>4</sup>.

## 1. *La murder ballad come sottogenere della broadside ballad*

La tipologia documentaria attraverso cui è possibile tracciare la storia della *murder ballad* prende vita nell'Inghilterra del Sedicesimo secolo. Con l'invenzione della stampa, la tradizione della *ballad* narrativa trova un nuovo, potentissimo mezzo di diffusione, modernamente commerciale, che contribuisce a modificarne i caratteri, portando alla configurazione di un nuovo genere poetico-musicale definito proprio dal suo formato editoriale: la *broadside ballad*<sup>5</sup>. Con questa terminologia si identificano ballate che venivano stampate su un lato di un foglio di carta, ed erano cantate e vendute per un penny nelle strade di Londra da figure specializzate note come *peddler* o *hawker* (ambulanti che "urlavano" – *to hawk* – i propri prodotti nei luoghi pubblici urbani), o portate fuori dai confini cittadini dai *chapmen* (venditori itineranti di prodotti editoriali economici). Gli autori delle ballate, i cui nomi non sono riportati sul foglio, vendevano la propria opera a un editore o stampatore, che deteneva a quel punto ogni diritto commerciale sul testo. Gli acquirenti potevano servirsi da un *bookseller*, oppure – più spesso – comprare i *broadside* dai venditori ambulanti, che li acquisivano "all'ingrosso" e che attiravano la propria clientela per mezzo della performance musicale, una pratica spettacolare-commerciale analoga a quella dei *cantambanchi* e *ciarlatani* che affollavano le piazze italiane nello stesso periodo.

Gli estremi cronologici della produzione del formato *broadside* coprono tre secoli abbondanti, dalla metà del Cinquecento fino a tutto l'Ottocento, ma il periodo di maggiore diffusione è certamente il Seicento, quando si consolidano due caratteristiche distintive del genere: la presenza di incisioni figurative ad accompagnare il testo e l'indicazione del *tune* su cui la ballata va intonata, con il semplice titolo (FIG. 1) o, raramente, con la notazione della linea melodica.



rattere multimediale del *broadside*: un'opera che, coniugando musica, testo e immagine, presuppone una ricezione differenziata – ascolto, lettura, osservazione. La popolarità di questo prodotto, particolarmente nella capitale inglese, è enorme. Di una *ballad* si può acquistare una copia cartacea, o leggerla/osservarla come poster sulla parete di una *alehouse*, ma la stessa si può anche recepire “passivamente” ascoltando i venditori che le intonano o performer occasionali che le cantano nelle osterie, nei mercati, nelle strade.

Se la ballata, nel senso di una composizione poetico-musicale a vocazione narrativa, non nasce certo con la stampa, ma piuttosto si incardina nelle tradizioni orali di pressoché ogni cultura, è però con la stampa che emergono caratteri nuovi. I temi delle *traditional ballad* di area anglosassone, trasmesse oralmente o per via manoscritta, erano “antiche battaglie, cavalieri e dame, fantasmi [...], matrimoni forzati, amori respinti, e Robin Hood” (Nebeker 2007). Nelle *broadside ballad* questi temi permangono, ma ad essi se ne affiancano di nuovi, caratterizzati da uno stretto legame con l'attualità. In questo modo il nostro genere si pone al confine fra intrattenimento, commento e “cronaca”, andando a coprire funzioni estetico-comunicative differenziate e moltiplicando i propri mezzi retorici. Tra i temi ricorrenti, l'omicidio in tutte le sue declinazioni trova larghissima risonanza.

Le ballate che narrano la “vera” storia di un crimine violento sono spesso legate a un'occasione produttiva specifica, l'esecuzione in pubblica piazza di un assassino, e i pressi del patibolo sono il luogo deputato, ma non esclusivo, per la vendita e la performance. Legata in particolar modo alla gogna è la tipologia della *good-night ballad*<sup>7</sup>, in cui si finge che il condannato lamenti in prima persona dalla forca le conseguenze del proprio misfatto: i versi mettono in scena dunque un monologo immaginario del criminale, e lo fanno sulla base di formule stilistiche

e schemi emotivi prestabiliti, per cui il protagonista, pentito dei propri peccati e con un tono dolente, racconta di come abbia abbandonato la retta via e indugia sui dettagli dei propri crimini; riferisce poi della giusta condanna ricevuta dal giudice e del dolore dei genitori, per concludere sull'immane appello alla folla e il monito a non seguire il cattivo esempio. D'altronde è assodato che "spesso le ballate che descrivono eventi importanti (come processioni reali o esecuzioni) venivano composte prima che l'evento stesso avesse luogo, e venivano vendute alle folle radunate ad osservare lo spettacolo" (McAbee, Murphy 2007): una pratica comune anche in altri generi editoriali dell'epoca, come ad esempio le descrizioni ufficiali dei grandi eventi spettacolari delle corti europee (la rinascimentale e barocca *editoria della festa*, per cui cfr. Testaverde 2015: 539-52). Ma in nessuno di questi casi si tratta di pura e semplice invenzione: nelle *good-night ballad* come in altre tipologie di *murder ballad*, il rapporto tra il contenuto lirico e i fatti di cronaca è ben presente, e si configura in modo complesso, innestando semi di realtà in una costruzione narrativa ampiamente prestabilita, con piccole variazioni tra sottogenere e sottogenere: le *good-night ballad* si differenziano in questo senso dalle *murdered-sweetheart ballad* (Pettitt 2010), come da quelle il cui protagonista è un *petty traitor* (Dolan 2010), e così via. Le *murder ballad* di fatto ostentano i propri legami con la realtà dei crimini che raccontano: questi legami si esplicitano spesso nei lunghi titoli, o in apposite sezioni in prosa che riassumono la vicenda (FIGG. 2-3). Se le dichiarazioni di attendibilità che spesso campeggiano nei *broadside* possono essere viste come mere strategie di vendita, non è raro che dettagli reali dei crimini narrati, estrapolati da fonti giornalistiche e *pamphlet*, entrino nel tessuto lirico, subendo un processo di selezione e trasformazione. Un processo che peraltro è già ampiamente presente nelle fonti giornalistiche da cui gli autori delle *ballad* traggono il proprio materiale (cfr. Pettitt 2010: 76-77).



Il consolidarsi di un paradigma di genere che orienta la composizione delle *murder ballad*, determinando come la narrazione debba costruirsi e snodarsi, avviene a uno stadio molto alto della tradizione: gli avvenimenti specifici vengono filtrati attraverso la stilizzazione nel modello poetico-musicale, e il racconto della violenza perde in individualità per diventare parte di una macro-narrazione morale, sociale, in cui il male viene spiegato, compreso ed esorcizzato, pur mantenendo la sua carica eversiva. L'attrazione verso comportamenti estremi e contrari all'ordine prestabilito, più che l'orizzonte moralizzante in cui quasi immancabilmente questi sono compresi, è senza dubbio la chiave del successo popolare del genere. La sostanza di questo paradigma di genere si configura come segue.

Il contesto performativo mette in risalto il racconto in prima persona e il dialogo, che possono essere incardinati o meno in una narrazione in terza persona: spesso, e con grande efficacia retorica, sono i protagonisti – gli assassini, soprattutto, e le loro vittime, secondariamente – a dar conto del contesto e dei fatti. La narrazione privilegia alcuni snodi fondamentali. Rispetto alle fonti giornalistiche, i dettagli dell'investigazione e della cattura sono spesso omessi, per lasciar spazio al racconto, sensazionalistico e morboso, del delitto. Lo schema prevede la descrizione degli antefatti, dei personaggi e degli atti criminali seguita dall'inevitabile punizione, che genera il riconoscimento del peccato o, più secolarmente, la presa di coscienza di non avere possibilità di scampare al destino del castigo. E se i fatti vengono modellati sulla base di *topoi* consolidati (l'incontro in un luogo appartato con la vittima, attratta con l'inganno, la richiesta di pietà non ascoltata, la fossa scavata in anticipo come segno di premeditazione...), altrettanto prestabilito è il copione emotiva della vita interiore dell'assassino, dal *furor* omicida al pentimento. Le motivazioni sono per lo più ascritte, esplicitamente o implicitamente, all'influenza del demonio

nelle varie declinazioni dei vizi capitali (in special modo lussuria, ira e avidità), e prevedono dunque una forma di passività, quasi di irresponsabilità: “l’impalcatura emotiva disinnesci i moventi criminali dipingendoli come manie temporanee, che alla fine vengono superate dal riconoscimento viscerale della verità” (Wiltenburg 2010: 184). Pure, la grande intensità con cui sono messe in scena le passioni delittuose, anche se retrospettivamente condannate, le rende il centro risonante della *ballad*: sono le dinamiche emotive del crimine, oltre e ancor più che i lamenti del penitente, a stimolare ambigualmente la partecipazione immaginativa dell’ascoltatore, permettendogli di godere per via indiretta della devianza. In questo quadro, i sentimenti delle vittime hanno generalmente poco spazio (cfr. Wiltenburg 2010: 185).

## 2. *La murder ballad nel contesto del folk revival*

Tra il Sedicesimo e il Diciannovesimo secolo, le *broadside ballad* vivono sulle due sponde dell’oceano nel complesso e fluido rapporto fra trasmissione scritta e trasmissione orale. Ad arricchire il quadro interviene, alla fine dell’Ottocento, la messa a punto delle tecnologie di registrazione sonora. Bisogna però arrivare fino agli anni Cinquanta del Novecento perché il genere balladistico trovi una nuova incarnazione commerciale, migrando dalla stampa alla musica registrata, nel contesto del *country* e del *folk revival* americano. L’evento cruciale per l’esplosione del *revival* è comunemente identificato nella pubblicazione della *Anthology of American Folk Music*, con cui nel 1952 l’etichetta Folkways Records riproponeva sul mercato ottantaquattro registrazioni effettuate negli anni Venti e Trenta del Novecento sotto lo stimolo della nascente etnomusicologia.

Il primo dei tre volumi che compongono la raccolta è dedicato alle *ballad*, e comprende registrazioni i cui materiali di origine possono essere fatti risalire, in alcuni casi, anche fino al

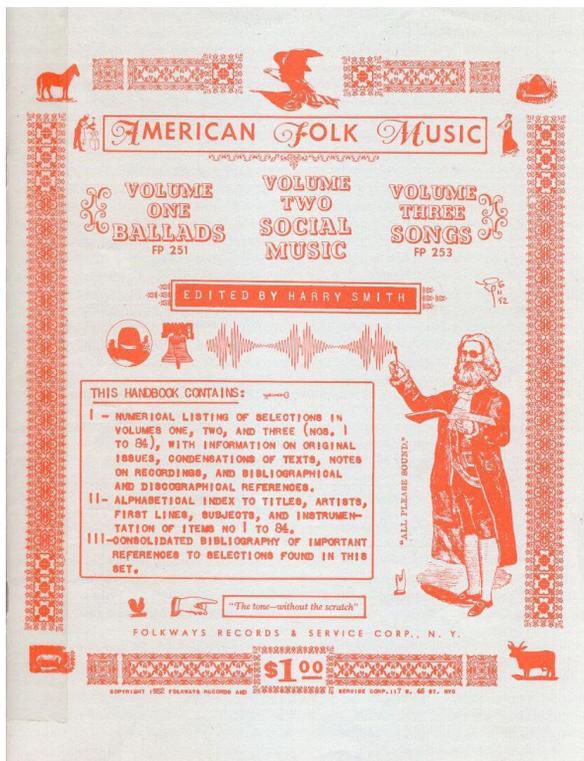


FIG. 4 – AA. VV., *Anthology of American Folk Music*, Folkways Records, 1952.

Cinquecento, e che circolavano nella tradizione scritta e orale americana. Ma non sono solo i materiali anglosassoni a comporre il repertorio balladistico tradizionale degli Stati Uniti: sul modello antico, in America erano state ideate nuove *ballad* per rispondere agli stimoli della cronaca coeva, e tra queste le opere dedicate agli assassini non fanno difetto. Così, il racconto degli omicidi perpetrati nella Londra elisabettiana e vittoriana si accosta e sovrappone alla narrazione delle gesta di “Stag” Lee Shelton, condannato in Missouri nel 1897 per l’assassinio dell’amico William “Billy” Lyons, e protagonista del-

BALLAD OF HATTIE CARROLL

By Don West  
© 1963 by author

(May be sung to tune of "Wayfaring Stranger" or similar.)

<p>Come all you poor &amp; honest people If you would like to understand And listen to a sad and story Of happenings in this awful land.</p> <p>A story of a brutal murder Done by a rich &amp; powerful man Who beat to death a maid of color With stylish cane held in his hand.</p> <p>Hattie Carroll, an honest worker Left her home that fateful day But little did she stop to ponder That she would never draw her pay.</p> <p>She went to work that cold gray evening As she had often done before Serving food &amp; drink to rich men At the big hotel in Baltimore.</p> <p>The big man pounded on the table She hardly heard what he did say When Hattie went to get his order He took his cane &amp; flailed away.</p> <p>A pledge that we shall end such sadness Brought on by men of powerful name Nor ever forget this honest mother For we must end this awful shame!</p>	<p>She bent down &amp; then she staggered Her eyes could barely see the lights But no one turned a hand to help her --It was a ball for socialites. They took her to a place called Mercy The doctor checked &amp; shook his head There's nothing now I can do/her --Alas she was already dead.</p> <p>The church was crowded at the funeral Good people mourn, her children weep She left a family filled with sorrow -- And to us all a pledge to keep.</p>
---	---

### Rich Brute Slays Negro Mother of 10

By NOV H. WOOD

BALTIMORE — Mrs. Hattie Carroll, 55, Negro waitress at the Alverton Hotel, died last week as the result of a brutal beating to a nearby seaside during the Baltimore Senators' Ball at that hotel.

Mrs. Carroll, mother of 10 children, was the daughter of the Gillin Memorial Church. She died in the hospital where she had been taken after being taken from blows inflicted by William Devenaux Zantinger, 34, owner of a Baltimore tobacco farm near Nightown, Md.

Mrs. Carroll was one of two waitresses when Zantinger struck with a wooden cane at Mrs. Zantinger Hill, 50, Negro waitress who was cleaning a

table near him, then, without being restrained by any of the other members of the social register present at the white-table dinner, slote to the bar and raised blows on the head and back of Mrs. Carroll who was working there. The case was broken in three places.

At the point other hotel employees called the police.

Mrs. Carroll was taken to the hospital, where she died from internal hemorrhages.

As police were taking Zantinger down the stairs from the ballroom, his wife, one of the socially prominent Carroll family, leaped from the landing and struck a policeman, who had to be hospitalized with a leg injury.

A Negro lobbyist at the hotel reported that earlier in the eve-

ning, Zantinger struck also across the back with his cane. Zantinger's father is a member of the state planning commission in Maryland. Others of his relatives in the Devenaux family are prominent in politics here.

The judge who released Zantinger on bond has already permitted his attorney to claim that Mrs. Carroll died indirectly as a result of the attack rather than directly.

There is speculation here that attempts will be made to get Zantinger off with a slap on the wrist.

Recently a "cat burglar" caught in the washbasin section here, Guilford, received a 90-year sentence. He never once committed violence.

FIG. 5 – D. West, “Ballad of Hattie Carroll”; R. H. Wood, “Rich Brute Slays Negro Mother of 10” (copia da *The Baltimore Sun*, febbraio 1963), *Broadside Magazine*, 23, marzo 1963.

la *ballad* nota come “Stagger Lee”; o a quelle di “John Hardy”, impiccato in West Virginia nel 1894 per aver ucciso un uomo in una rissa; o, risalendo indietro nel tempo, alla storia di “Omie Wise”, assassinata nel 1808 in North Carolina dal suo amante, come nella migliore tradizione delle *murdered sweetheart ballad*. I protagonisti del *folk revival* riprenderanno questo repertorio misto, dandovi il proprio contributo con ancora nuove *murder ballad*.

“The Lonesome Death of Hattie Carroll” è contenuta nell’album di Bob Dylan del 1964 *The Times They Are A-Changin’*. È tra le prime *murder ballad* del cantautore<sup>8</sup>, e narra di un caso avvenuto appena un anno prima: la morte di una cameriera afro-americana a seguito di un’aggressione da parte di un giovane proprietario terriero. Le fonti da cui Dylan viene a conoscenza

del fatto sono due articoli di giornale: il primo (FIG. 5) scritto da un attivista del Partito Comunista, pubblicato una settimana dopo la morte della donna, e ristampato sul numero di marzo della rivista *Broadside Magazine*<sup>9</sup> a corredare una *murder ballad* scritta per l'occasione dal poeta e attivista Don West (da qui Dylan lo legge); il secondo (FIG. 6) pubblicato sul *New York Times* il giorno della sentenza, nell'agosto dello stesso anno.

È dal primo articolo che Dylan trae sostanzialmente la propria storia: William Zantzinger ha ucciso Hattie Carroll a colpi di bastone a un ballo in un hotel di Baltimora, dopo una



FIG. 6 – “Farmer Sentenced in Barmaid’s Death”, The New York Times, agosto 1963.

serie di aggressioni analoghe ai danni di altri impiegati afroamericani dell'hotel. Come risulta dal secondo articolo, il processo stabilisce invece che non sono stati i colpi, peraltro inferti con un bastone giocattolo, a uccidere la cameriera, ma un problema cardiaco congenito. L'uomo, originariamente incriminato per omicidio di secondo grado, viene condannato a scontare sei mesi di reclusione per omicidio preterintenzionale. La fonte principale di Dylan, ricca di dettagli smentiti dalle investigazioni, si rivela dunque quantomeno parziale, ma il cantautore rimane fedele a quella versione della storia, leggendo il risultato del processo come una beffa del potere. Al di là della accuratezza cronachistica o giudiziaria, per Dylan la storia è piuttosto l'occasione per esprimere un moto di sdegno davanti a una violenza a sfondo razziale, perpetrata da un esponente di una classe privilegiata nei confronti di una povera lavoratrice nera, e davanti a una sentenza emblematica di un problema più vasto. È la prospettiva di protesta politico-sociale a modellare il racconto, e a trasformare la *murder ballad* in un dispositivo di denuncia. Di questo l'autore si mostra perfettamente cosciente, come dimostra presentando la canzone allo *Steve Allen Show*.



FIG. 7 – Bob Dylan presenta ed esegue “The Lonesome Death of Hattie Carroll” allo Steve Allen Show, 25 febbraio 1964.

- STEVE ALLEN: “The Lonesome Death of Hattie Carroll”, what’s the story of this song?
- BOB DYLAN: The story... I took out of a newspaper, and I only changed the words.
- STEVE ALLEN: Changed the words?
- BOB DYLAN: Yeah, I changed the words.
- STEVE ALLEN: I don’t understand, you took the story out of a newspaper...
- BOB DYLAN: It’s a true story.
- STEVE ALLEN: Oh, I see.
- BOB DYLAN: It happened in Maryland.
- STEVE ALLEN: What words did you change? I still don’t know what you mean by that.
- BOB DYLAN: Well, I changed the... the reporter’s view... into a... I used it. I used it for something that I wanted to say. [...] I used a true story, that’s all. *I could have used a made-up story* [corsivo mio].

Il fatto di cronaca è un pretesto per trasmettere le idee dell’autore, la sua visione del mondo. Una visione saldamente ancorata alle coordinate politiche del tempo, e militante: l’io dell’autore si fa voce della protesta, parte di un coro sociale che si proclama portatore del cambiamento (non dimentichiamo il titolo dell’album in cui la canzone è contenuta). Hattie Carroll è “un dispositivo della trama anziché un personaggio centrale: sono le ramificazioni sociali più ampie della sua morte che contano davvero” (Thomson 2009: 89). La cornice socio-politica si sostituisce così a quella morale che inquadrava le *murder ballad* di epoca moderna, innescando una trasformazione del modello narrativo. Gli elementi già presenti nel modello ci sono tutti (la narrazione degli antefatti e del contesto, le motivazioni, la descrizione dell’assassinio, la cattura del colpevole, la condanna), ma la sostituzione della cornice produce una diversa proporzione tra le parti, e un cambiamento radicale di prospettiva.

Non a caso il racconto è condotto esclusivamente in terza persona: Dylan rifiuta l'identificazione con l'assassino, e adopera dunque un meccanismo narrativo distanziante. Abbandonata ogni fascinazione per il carattere eversivo della violenza, la descrizione del delitto perde centralità: è compressa nel giro dei primi tre versi, che allo stesso tempo ne forniscono le coordinate interpretative nell'opposizione tra l'aggettivo "poor" attribuito alla vittima e il dettaglio dell'anello di diamanti attorno a cui ruota il bastone dell'assassino. Seguono i dettagli della cattura e dell'incriminazione, che Dylan fornisce con una imprecisione significativa: l'accusa nei confronti di Zanzinger non è infatti, come nel verso, di omicidio di primo grado (che nel sistema giuridico italiano corrisponde alla specifica di premeditazione), ma di secondo grado (omicidio doloso). Il resto della ballata è dedicato prima alla descrizione dei personaggi (*Strofe 2 e 3*), costruita retoricamente accostando dati reali, immagini paradigmatiche e commenti per stimolare piena empatia con la vittima e totale disprezzo nei confronti dell'assassino, e poi (*Strofa 4*) alla denuncia dell'ingiustizia processuale, portata avanti con un procedimento antifrastico.

*Strofa 1*

William Zanzinger [sic] killed poor Hattie Carroll [corsivo mio]  
 With a cane that he twirled around his diamond ring finger  
 At a Baltimore hotel society gathering  
 And the cops were called in and his weapon took from him  
 As they rode him in custody down to the station  
 And booked William Zanzinger for first-degree murder  
 [...]

*Strofa 2*

William Zanzinger, who at twenty-four years  
 Owns a tobacco farm of six hundred acres  
 With rich wealthy parents who provide and protect him  
 And high office relations in the politics of Maryland

Reacted to his deed with a shrug of his shoulders  
 And swear words and sneering, and his tongue it was  
     snarling

In a matter of minutes, on bail was out walking  
 [...]

*Strofa 3*

*Hattie Carroll* was a maid in the kitchen  
 She was fifty-one years old and gave birth to ten children  
 Who carried the dishes and took out the garbage  
 And never sat once at the head of the table  
 And didn't even talk to the people at the table  
 Who just cleaned up all the food from the table  
 And emptied the ashtrays on a whole other level  
 Got killed by a blow, lay slain by a cane  
 That sailed through the air and came down through  
     the room

Doomed and determined to destroy all the gentle  
 And she never done nothing to William Zanzinger  
 [...]

*Strofa 4*

*In the courtroom of honor*, the judge pounded his gavel  
 To show that all's equal and that the courts are on the level  
 And that the strings in the books ain't pulled and persuaded  
 And that even the nobles get properly handled  
 Once that the cops have chased after and caught 'em  
 And that the ladder of law has no top and no bottom  
 Stared at the person who killed for no reason  
 Who just happened to be feelin' that way without warnin'  
 And he spoke through his cloak, most deep  
     and distinguished

And handed out strongly, for penalty and repentance  
 William Zanzinger with a six-month sentence  
 [...]

Nel ritornello c'è spazio per l'identificazione di un ulteriore bersaglio polemico: dietro coloro i quali "filosofeggiano" sulle

disgrazie si possono riconoscere gli esponenti della politica istituzionale che, incapaci di agire per la giustizia sociale, piangono le loro lacrime di cocodrillo:

*Ritornello*

But you who philosophize disgrace and criticize all fears  
Take the rag away from your face  
Now ain't the time for your tears

Pure con tutte le differenze rispetto al modello *broadside*, "The Lonesome Death of Hattie Carroll" rimane una *murder ballad* a tutti gli effetti. Anzitutto per un legame genetico con la tradizione balladistica anglosassone, e poi americana, ripresa in chiave revivalistica da Dylan e dagli altri cantautori *folk*. Della ballata narrativa mantiene alcuni elementi di base quali la scansione strofica, una marcata ripetitività musicale, la preminenza della parte vocale sull'accompagnamento strumentale, che in sostanza si limita a fornire un appoggio per le parole cantate. Pur non trattandosi di un *tune* preesistente e fungibile come per le *broadside ballad*, l'arrangiamento musicale della canzone di Dylan rientra in una convenzione stilistica, condivisa con gli altri "revivalisti", che si rifà esplicitamente ai modelli tradizionali. Non stupisce allora che nel 2006 la canzone sia stata ripresa dal cantautore Billy Bragg, il quale ne cambiò il testo e la trasformò in "The Lonesome Death of Rachel Corrie"<sup>10</sup>, in memoria della giovane attivista uccisa nella striscia di Gaza nel 2003 da un bulldozer israeliano. La continuità con il modello *broadside* si gioca però anche su altri piani. "The Lonesome Death of Hattie Carroll" non è certo un'opera anonima, e la presenza dell'io autoriale, criptata dietro una narrazione "oggettiva" in terza persona, si esplicita attraverso scelte poetico-musicali precise e caratterizzanti all'interno della tradizione stilistica *folk*. E però, nel contesto estetico del *folk revival*, l'individualità dell'autore sceglie coscientemente di ritrarsi in una funzione

“neo-collettiva”, accorpando su di sé istanze extra-individuali, sociali, politiche. In stretta connessione a questo aspetto si aggiunga, come ultimo livello di continuità, la presenza di una cornice ideologica che “predetermina” i contenuti e i significati dell’opera, e ne orienta la ricezione. “The Lonesome Death of Hattie Carroll” si colloca in sostanza all’intersezione tra la *murder ballad* e la “canzone di protesta”, e di queste incorpora, sovrappone e reinterpreta stilemi e funzioni.

### 3. In piena autorialità: *murder ballad contemporanee*

I prossimi esempi di *murder ballad* si distanziano in modo cruciale dai tratti di continuità individuati tra il modello di epoca moderna e la sua trasformazione nel contesto del *folk revival*. Si tratta di opere in cui vengono a cadere gli elementi collettivi – l’autorialità *folk*, la cornice ideologica e la convenzione stilistica – per lasciar spazio a un’esplorazione pienamente individuale e individuata di veri fatti di cronaca criminale.

#### 3.1 Sufjan Stevens, “John Wayne Gacy Jr.”

Al *serial killer* responsabile di almeno trentatré omicidi, perpetrati ai danni di adolescenti e ragazzi tra il 1972 e il 1978, è dedicata “John Wayne Gacy Jr.” di Sufjan Stevens, contenuta nell’album del 2005 *Illinois*. Il processo di Gacy si concluse nel 1980 con una condanna a morte, eseguita nel 1994. Non si tratta dunque in questo caso di una risposta “a caldo” agli eventi di cronaca, ma del risultato di una ricerca sullo stato dell’Illinois, sui fatti, luoghi e personaggi che ne caratterizzano la storia, su cui si gioca l’intero album.

Ma la vicenda di Gacy, nella sua inedita efferatezza, trascende i limiti della cronaca locale, e certamente dovette risuonare nell’infanzia di tutti i coetanei di Stevens, che all’epoca del processo aveva appena cinque anni. Se non si conosce il titolo della

canzone, o se l'ascoltatore non ricollega il nome al *serial killer*, il primo impatto con "John Wayne Gacy Jr." porta a credere di trovarsi davanti al racconto malinconico di una storia comune di sofferenza individuale.

His father was a drinker  
And his mother cried in bed  
Folding John Wayne's T-shirts  
When the swingset hit his head  
The neighbors they adored him  
For his humor and his conversation

Il contenuto lirico, il tono dimesso e fragile del cantato, la costruzione melodico-armonica giocata sul modo minore, l'arrangiamento strumentale delicato: tutto punta verso l'identificazione con il povero protagonista. Siamo il più possibile lontani dagli incipit delle *broadside ballad* o dalla immediatezza dei primi versi della ballata dylaniana, che inquadrano immediatamente le vicende in senso cronachistico identificando in modo inequivocabile vittime e carnefici. I primi accenni, ellittici, alla morte si trovano a partire dalla metà della seconda strofa.

Look underneath the house there  
Find the few living things  
Rotting fast in their sleep of the dead  
Twenty-seven people, even more  
They were boys with their cars, summer jobs  
Oh my God  
Are you one of them?

Mentre gradualmente il senso narrativo della canzone si esplicita, l'ascoltatore si trova in una situazione emotiva ambigua, perché se le parole gli rivelano che John Wayne Gacy è uno spietato assassino, allo stesso tempo il livello musicale continua a indurre un moto di empatia verso il protagonista.

He dressed up like a clown for them  
 With his face paint white and red  
 And on his best behavior  
 In a dark room on the bed he kissed them all  
 He'd kill ten thousand people  
 With a sleight of his hand  
 Running far, running fast to the dead  
 He took off all their clothes for them  
 He put a cloth on their lips  
 Quiet hands, quiet kiss  
 On the mouth

Il finale conferma questa prospettiva, svelandola con un tocco di atroce schiettezza.

And in my best behavior  
 I am really just like him  
 Look beneath the floorboards  
 For the secrets I have hid

Il racconto contiene molti degli snodi classici della *murder ballad*, sostanziandosi di elementi tratti dalla vera storia di Gacy, che Stevens può aver ricavato da fonti giornalistiche, dalla messe di pubblicazioni dedicate all'assassino, diffuse fin dal 1980, o anche più semplicemente da internet: i dettagli di un'infanzia difficile – il legame con la madre, un incidente alla testa, gli abusi subiti dal padre, che svolgono un ruolo potenziale di motivazione per i crimini, nel senso contemporaneo di un'indagine psicologica sul profilo sociopatico del *serial killer*; la descrizione del personaggio, amato dai vicini, e la sua attività di intrattenitore nei panni di "Pogo the Clown"; le indagini, con il ritrovamento dei cadaveri sepolti nelle fondamenta della casa; la narrazione del crimine, a sfondo sessuale, con particolari del *modus operandi* di Gacy, e il riferimento ai giochi di prestigio ("a sleight of his hand"), che riecheggiano la terminologia usa-

ta dall'assassino durante la confessione. Nessuna traccia della condanna e del pentimento, che nel modello *broadside* assicurava la possibilità della compassione: nell'opera di Stevens la compassione slitta nel riconoscimento di una vicinanza umana quanto mai disarmante. La tenerezza con cui Stevens rende conto dei terribili crimini di Gacy è un tratto assolutamente inedito, imprevedibile, e impossibile da ricondurre a qualsiasi convenzione: la *murder ballad* si fa veicolo della visione del mondo di un'individualità poetico-musicale pienamente contemporanea, lontana tanto dall'autorialità collettiva popolare quanto da quella "neo-collettiva" del *folk revival*.

Se la ripetizione dello stesso giro armonico lungo tutto il brano la avvicina al modello balladistico, la melodia cangiante e imprevedibile di "John Wayne Gacy Jr." è un elemento che proietta la canzone fuori dalla convenzione, così come l'assenza di uno schema rimico regolare. La produzione timbrico-strumentale è poi decisamente contemporanea nel raffinato dialogo tra chitarra e pianoforte e tra le voci, che si dirada e intensifica in ondate emotive. Pure, siamo sempre nell'ambito di una scrittura che mantiene un legame con il *folk* americano "chitarra e voce", e infatti *indie folk* viene spesso etichettata almeno una parte della produzione di Stevens.

### 3.2 *The Boomtown Rats, "I Don't Like Mondays"*

L'ultimo esempio di questa breve disamina si distanzia irrimediabilmente da questa linea genetica. Con "I Don't Like Mondays" dei Boomtown Rats, band irlandese capitanata da Bob Geldof, siamo infatti in ambito *punk rock/new wave*: prevedibilmente, il modello balladistico ne risulta trasfigurato.

Geldof iniziò a immaginare il brano immediatamente dopo aver appreso la notizia di quello che sarà il primo di una lunga serie di *school shootings* nella storia degli Stati Uniti.

Stavo facendo un'intervista ad Atlanta con Johnnie Fingers e avevo un Telex accanto. L'ho letto proprio mentre veniva pubblicato. Ci pensavo mentre tornavo in albergo e semplicemente mi sono detto: "Il chip di silicio che ha in testa è andato in sovraccarico". Me lo sono appuntato (Clarke 1979: 6).

È il 29 gennaio del 1979. La protagonista della vicenda è la sedicenne Brenda Ann Spencer, che un lunedì mattina qualunque nella periferia di San Diego decide di imbracciare un fucile e sparare trenta colpi dalla propria finestra in direzione del cortile di una scuola elementare, uccidendo due adulti e ferendo otto bambini e un poliziotto. Mentre si trova ancora nella casa circondata dalla polizia, la ragazzina viene raggiunta dalla telefonata di un giornalista che le chiede il motivo di quell'atto. La risposta è: "Non mi piacciono i lunedì. Questo vivacizza la giornata" (FIG. 8).

Riportate dai notiziari, le parole dell'assassina colpiscono l'immaginazione di Geldof, che ne ricava un ritornello "botta e risposta" che sembra uscito, come il resto della canzone, da



FIG. 8 – "School Sniper Suspect Bragged Of 'Something Big To Get On TV'", *The Evening Independent*, 30 gennaio 1979.



## School Sniper Suspect Bragged Of 'Something Big To Get On TV'

SAN DIEGO (AP) — Brenda Spencer bragged to high school classmates last week that she was going to "do something big to get on TV."

Today the 16-year-old is in police custody, held after a 15-minute burst of gunfire left two persons dead and nine others, including eight children, wounded.

Police said Miss Spencer aimed a semi-automatic .22-caliber rifle she got for Christmas at the Cleveland Elementary School Monday morning, firing 30 rounds of ammunition.

School principal Burton Wragg, 53, was fatally wounded while trying to aid the injured children and custodian Michael Suchar, 56, died attempting to pull Wragg to safety.

Among the wounded was policeman Robert Robb, 23, shot through the neck. He was listed in stable condition.

Three of the children were released after being treated for minor wounds.

Authorities said the children still hospitalized included Monica Selvig, 9, and Christy Buell, 9, in critical condition; Mary Clark, 8, serious condition; Cam Miller, 9, in fair condition; and Craig Verner, 8, good condition.

After firing the 30 rounds, police said the high school junior barricaded herself inside the family home across from the school for almost seven hours, warning police she was going to "come out shooting."

As members of the SWAT (Special Weapons and Tactics) force waited out the tense vigil, the girl finally agreed to surrender after hanging up her telephone on negotiators several times.

Earlier, she told the San Diego Tribune in a telephone conversation: "I don't like Mondays. This lives up the day." She added, "I have to go now. I shot a pig (police-

man), I think, and I want to shoot more."

Wearing a black Navy watch cap, brown corduroy pants and a blue sweatshirt, the freckle-faced, red-haired girl was whisked to police headquarters for questioning after she surrendered.

She was being held at the San Diego City jail. Police said no charges have been filed in connection with the shootings.

Police said the girl had a history of petty theft and drug abuse.

SWAT Officer Mike Hendrickson said negotiators were told by family members that Miss Spencer "fantasized in the past about being a sniper."

"She knew a lot about our operation from watching SWAT on TV," said Hendrickson, who helped pin the girl to the ground after she dropped her weapons on a driveway.

High school friends described the bespectacled Miss Spencer as an honor student, "really quiet... and unhappy that her mother wasn't around."

Miss Spencer lived with her father, Wally D. Spencer, and was an avid hunter, her classmates said. They described her a shy tomboy who had few friends.

The girl had attended the elementary school, and was involved in a window breaking incident there a year ago, police said.

She excelled in photography and recently won an award for her work, a school official said.

The girl had about 600 rounds of ammunition along with an air pellet gun, officials said, adding that the .22-caliber rifle was fitted with a telescope.

"She used to tell us how she went rabbit hunting in the mountains with a 5B gun," said a friend.



Brenda Spencer after arrest.

AP Photo

un musical di Broadway degli anni Settanta, come *Chicago* o *Grease*. La cifra stilistica dell'intero brano è infatti l'ironia, giocata nella frizione straniante tra vicende narrate e trattamento poetico-musicale<sup>11</sup>.

Non amare i lunedì è una motivazione un po' strana per uccidere qualcuno. E i giornalisti che la intervistavano le hanno chiesto "Spiegaci il perché". Era un atto così insensato. Era l'atto insensato perfetto e questo era il motivo insensato perfetto per commetterlo. Quindi forse ho scritto la canzone insensata perfetta per illustrarlo. Non era un tentativo di sfruttare una tragedia (Clarke 1979: 6).

La precisazione in coda si rende necessaria nel momento in cui la canzone, già parte del repertorio *live* della band a poche settimane dai fatti, viene pubblicata come singolo nel mese di luglio e si piazza per diverse settimane al vertice delle classifiche britanniche. La famiglia di Brenda ne richiederà il ritiro, senza ottenerlo. Respingendo l'accusa di sciacallaggio, le parole di Geldof chiariscono la prospettiva artistica che sta dietro l'esplorazione della vicenda. La veste poetico-musicale della narrazione, nella sua forzata spensieratezza, è il correlativo della leggerezza con cui la giovane assassina ha commesso il gesto. Illustrarne la mancanza di senso vuol dire rinunciare a inserire il crimine in una cornice di significati che possano stimolare una reazione morale. L'impossibilità di trovare spiegazioni plausibili, su cui la chiusa di ogni strofa insiste, si riflette anche nella struttura del testo, in cui gli snodi narrativi sono svolti in modo inedito e assolutamente non lineare.

#### *Strofa 1*

The silicon chip inside her head  
 Gets switched to overload  
 And nobody's gonna go to school today  
 She's going to make them stay at home  
 And daddy doesn't understand it  
 He always said she was as good as gold  
 And he can see no reason, 'cause there are no reasons  
 What reason do you need to be sure, oh, oh, oh

*Ritornello*

Tell me why – I don't like Mondays [repeat 3 times]  
I want to shoot  
The whole day down

*Strofa 2*

The Telex machine is kept so clean  
As it types to a waiting world  
And mother feels so shocked, father's world is rocked  
And their thoughts turn to their own little girl  
Sweet sixteen ain't that peachy keen  
Now, it ain't so neat to admit defeat  
They can see no reasons, 'cause there are no reasons  
What reason do you need oh, woah

*Ritornello*

*Strofa 3*

All the playing's stopped in the playground now  
She wants to play with her toys a while  
And school's out early and soon we'll be learning  
And the lesson today is how to die  
And then the bullhorn crackles and the captain tackles  
With the problems and the how's and why's  
And he can see no reasons, 'cause there are no reasons  
What reason do you need to die, die, oh, oh, oh.

*Ritornello e Outro*

Il fatto non viene mai realmente raccontato, ma vi si allude costantemente attraverso immagini cariche di cinica ironia: la ragazzina che gioca con i suoi giocattoli, ovvero con il fucile, la lezione di oggi che è "imparare a morire" (*Strofa 3*), e via dicendo. La prospettiva dominante è quella *ex post*, con la registrazione delle conseguenze immediate – i giochi dei bambini che si fermano, l'uscita anticipata da scuola, il Telex pronto a dif-

fondere la notizia, il capitano della polizia che si trova a dover affrontare la situazione nella sua assurdità, lo shock dei genitori. Gli unici dettagli autenticamente cronachistici sono le parole dell'assassina (che formano il ritornello) e l'ambientazione della scena del crimine, ovvero il parco giochi della scuola. Per il resto, la canzone elabora ironicamente immagini che riecheggiano la trattazione giornalistica di questo genere di vicende.

### 5. Conclusioni

L'emergere di una autorialità nuova, pienamente individuale, fa sì che in epoca contemporanea il modello della *murder ballad* perda i suoi caratteri collettivi / convenzionali, per aprirsi all'esplorazione artistica di casi di cronaca nera scelti per motivazioni del tutto personali, e trattati con uno stile del tutto peculiare. Il racconto della violenza è portato avanti con mezzi retorici nuovi, da prospettive inedite, e mira a creare risonanze emotive e morali imprevedibili nell'ascoltatore. Pure, il modello narrativo con gli snodi fondamentali che abbiamo evidenziato permane come sottotraccia anche quando la personalità individuata dell'autore ne stravolge la disposizione: è questo l'elemento che permette di individuare una continuità di genere nell'arco di cinque secoli. A ben guardare, nel corso dell'evoluzione della *murder ballad*, il tratto di continuità più forte si rivela dunque il legame con la cronaca: è appunto la realtà della cronaca – il fatto che il crimine si componga di antefatti contestuali, azioni violente, conseguenze giudiziarie – a dettare la sostanza del modello. Un legame che si configura in modo specifico come uso strumentale e parziale delle fonti, inteso a selezionare dal calderone dei fatti quelli che meglio si accordano alla visione del mondo, sia essa collettiva o individuale, che l'opera intende trasmettere.

## NOTE

<sup>1</sup> Per una definizione di *popular music* si rimanda al sito della sezione italiana della IASPM (International Association for the Study of Popular Music), in cui si legge: “La popular music non è uno stile musicale, ma una galassia di musiche comprendente un vasto insieme di stili e generi circolanti attraverso i media e fruiti da un pubblico di massa. Ciò vuol dire ad esempio rock, pop, punk, rap e canzoni d’autore, ma anche world music, musica per cinema e televisione, e persino musiche ‘classiche’ ed ‘etniche’ riciclate dal sistema dei media”, (<<http://www.iaspmitalia.net/cose-la-iaspm/>>). Gli studi storici che hanno consolidato i *popular music studies* negli ultimi quarant’anni si devono in particolare a Philip Tagg, Allan Moore, Simon Frith, Will Straw e Richard Middleton. Una bibliografia di base si trova sul sito della American Musicological Society: <<http://www.ams-net.org/study-groups/pmsg/bibliography.html>>.

<sup>2</sup> Sul tema dell’identità moderna cfr. Mazzoni 2005 e Taylor 1989.

<sup>3</sup> Le considerazioni che emergeranno riguardo le canzoni di Stevens e Geldof valgono anche per altre *murder ballad* quali “Suffer Little Children” degli Smiths (1984), “Jenny Was a Friend of Mine” dei Killers (2004), “Death Valley ‘69” dei Sonic Youth (1985), o “Nebraska” (1982) di Bruce Springsteen. Un discorso a parte meriterebbe invece l’album *Murder Ballads* di Nick Cave (1996), che si presenta come una riflessione sul genere e attiva una serie di procedure parodiche che differenziano le canzoni che lo compongono dal resto della produzione coeva.

<sup>4</sup> Su questo passaggio cfr. Sarno 2015: 99-101.

<sup>5</sup> Sulla *broadside ballad* esiste una vasta letteratura critica: si veda la Bibliografia per gli studi più recenti (C.L. Preston, M. Preston 1995; Atkinson 2002; McShane-Jones 2008; Fumerton, Guerrini 2010; Fumerton 2012). Inoltre, una lista di riferimenti critici si trova sul sito dell’*English Broadside Ballad Archive*: <<https://ebba.english.ucsb.edu/page/criticism-bibliography>>.

<sup>6</sup> Sul sito dell’*English Broadside Ballad Archive* sono fornite registrazioni moderne delle ballate. Si veda la bibliografia.

<sup>7</sup> Un *topos* che con ogni probabilità deriva dalla pratica tipicamente anglosassone del *gallows speech* (discorso dal patibolo). Cfr. Wiltenburg 2010: 175.

<sup>8</sup> Nello stesso disco del 1964 ne compaiono altre due. “The Ballad of Hollis Brown” non tratta di un caso di cronaca vera, ma compone il racconto verosimile di una tragedia familiare e sociale: il protagonista eponimo è un contadino del South Dakota in miseria, che uccide moglie e figli per disperazione, per poi suicidarsi. “Only a Pawn in Their Game” racconta invece dell’omicidio di Medgar Evers, attivista afroamericano del *Civil Rights Movement* assassinato nel 1963 da un suprematista bianco, e insiste sulle respon-

sabilità del sistema istituzionale e culturale americano. Il primo tentativo sul genere nella produzione di Dylan risale al 1962, con “The Death of Emmett Till”, che narra dell’assassinio di un adolescente afroamericano avvenuto nel 1955 in un contesto di violenza razziale analogo a quello di Hattie Carroll. Nella discografia del cantautore troveranno posto altre *murder ballad*, tra cui ci limitiamo a citare “George Jackson” (1971), “Joey” (1975) e “Hurricane” (1975).

<sup>9</sup> La rivista, che prende ispirazione proprio dal formato editoriale omonimo, fu fondata nel 1962 da Agnes “Sis” Cunningham e dal marito Gordon Friesen come piccola pubblicazione in ciclostile con l’obiettivo di diffondere “una manciata di canzoni sui nostri tempi”, come recita il sottotitolo del primo numero. Ebbe un ruolo cruciale nel *folk revival* americano, promuovendo i più importanti e impegnati *singer-songwriter* dell’epoca. L’intero archivio della rivista è stato digitalizzato ed è disponibile sul sito: <<https://singout.org/broadside/>>.

<sup>10</sup> Originariamente distribuita in download gratuito, a partire dal 28 marzo 2006, sul sito del quotidiano *The Guardian*, la canzone fu poi inserita nell’album del 2011 *Fight Songs*.

<sup>11</sup> Un precedente per questo tipo di operazione è senza dubbio da identificarsi nella produzione di Kurt Weill e Bertolt Brecht: un esempio noto è “Die Moritat von Mackie Messer” da *Die Dreigroschenoper* (1928). Ringrazio Marco Castellari per questa integrazione.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Atkinson, David (2002), *The English Traditional Ballad: Theory, Method and Practice*, Aldershot, Ashgate.
- Clarke, Steve (1979), “The Fastest Lip on Vinyl”, *Smash Hits*, 1/23: 6-7.
- Dolan, Frances E. (2010), “Tracking the petty traitor across genres”, *Ballads and Broadside in Britain, 1500-1800*, eds. Patricia Fumerton; Anita Guerrini, Farnham, Ashgate: 150-71.
- Fumerton, Patricia; Guerrini, Anita, eds. (2010), *Ballads and Broadside in Britain, 1500-1800*, Farnham, Ashgate.
- Fumerton, Patricia (2012), *Broadside Ballads from the Pepys Collection: A Selection of Texts, Approaches, and Recordings*, ACMRS Publications, Temple, AZ.

- Mazzoni, Guido (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino.
- McAbee, Kris; Murphy, Jessica (2007), "Ballad Creation and Circulation: Congers and Mongers", *English Broadside Ballad Archive*, <<https://ebba.english.ucsb.edu/page/ballad-creation--circulation>> [07/04/2018].
- McShane-Jones, Angela (2008), "Broadsides and Ballads", *The Oxford History of Popular Print. Volume One: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*, ed. Joad Raymond, Oxford, Oxford University Press.
- Nebeker, Eric (2007), "The Heyday of the Broadside Ballad", *English Broadside Ballad Archive*, <<https://ebba.english.ucsb.edu/page/heyday-of-the-broadside-ballad>> [07/04/2018].
- Pettitt, Thomas (2010), "Journalism vs. Tradition in the English Ballads of the Murdered Sweetheart", *Ballads and Broadsides in Britain, 1500-1800*, eds. Patricia Fumerton; Anita Guerrini, Farnham, Ashgate: 75-89.
- Preston, Cathy Lynn; Preston, Michael J., eds. (1995), *The Other Print Tradition: Essays on Chapbooks, Broadsides, and Related Ephemera*, New York, Garland.
- Sarno, Giulia (2015), "Lou Reed: American 'poet'", *Appunti di rock 2. Dai Beatles ai Radiohead*, ed. Andrea Gozzi, Piombino, Edizioni Il Foglio: 95-115.
- Taylor, Charles (1989), *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Testaverde, Anna Maria (2015), "L'editoria fiorentina della festa e la memoria storica preventiva", *La vérité. Vérité et crédibilité: la construction de la vérité dans le système de communication de la société occidentale (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, ed. Jean Philippe Genet, Paris-Roma, Éditions de la Sorbonne-École française de Rome: 539-52.
- Thomson, Graeme (2008), *I Shot a Man in Reno. Storia della morte nella popular song: di omicidio, suicidio, incendio, alluvione, droga, malattia, e altre sventure*, Roma, Arcana, 2009.
- Wiltenburg, Joy (2010), "Ballads and the Emotional Life of Crime", *Ballads and Broadsides in Britain, 1500-1800*, eds. Patricia Fumerton; Anita Guerrini, Farnham, Ashgate: 173-87.

## DISCOGRAFIA

- Anonimo, *The Lamentation of Edward Bruton*, British Library – Roxburghe 1.486, EBBA 30324<sup>6</sup> (<<https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/30324/recording>>).
- Anonimo, *A True and Perfect Relation of A Horrible Murther [...]*, Magdalene College – Pepys 2.119, EBBA 20741 (<<https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/20741/recording>>).
- AA. VV., *Anthology of American Folk Music*, Folkways Records, 1952 (<<https://folkways.si.edu/anthology-of-american-folk-music/african-american-music-blues-old-time/music/album/smithsonian>>).
- Bragg, Billy, “The Lonesome Death of Rachel Corrie”, *Fight Songs*, Bragg Central Ltd, 2011 (<<https://www.youtube.com/watch?v=WME495PWWJE>>).
- Cave, Nick, *Murder Ballads*, Mute, 1996 (<[https://www.youtube.com/watch?v=et6zXUM5tO4&list=PLLUU\\_YUPvPDR\\_xdpC-cv7x34kq1248SjGJ](https://www.youtube.com/watch?v=et6zXUM5tO4&list=PLLUU_YUPvPDR_xdpC-cv7x34kq1248SjGJ)>).
- Dylan, Bob, “The Death of Emmett Till”, unreleased (<<https://www.youtube.com/watch?v=RvKTx9YIKls>>).
- , “The Lonesome Death of Hattie Carroll”, live, Steve Allen Show, 25 febbraio 1964 (<<https://www.youtube.com/watch?v=1ix9I-goRkG4>>).
- , “The Lonesome Death of Hattie Carroll”, *The Times They Are A-Changin’*, CBS, 1964 (<<https://www.youtube.com/watch?v=8YN-9O9eCrU>>).
- , “The Ballad of Hollis Brown”, *The Times They Are A-Changin’*, CBS, 1964 (<<https://www.youtube.com/watch?v=uRO-jQ383PQ>>).
- , “Only a Pawn in Their Game”, *The Times They Are A-Changin’*, CBS, 1964 (<<https://www.youtube.com/watch?v=ZIKrGg15eds>>).
- , “George Jackson”, *George Jackson*, Columbia, 1971 (<<https://www.youtube.com/watch?v=y2WfzlskYc>>).
- , “Joey”, *Desire*, Columbia, 1976 (<<https://www.youtube.com/watch?v=EEFG5E6DWTI>>).

- , “Hurricane”, *Desire*, Columbia, 1976 <<https://www.youtube.com/watch?v=piEl-dHGuRk>>.
- Sonic Youth, “Death Valley ‘69”, *Bad Moon Rising*, Blast First / Homestead, 1985 <<https://www.youtube.com/watch?v=0VV4go4U-Jzg>>.
- Springsteen, Bruce, “Nebraska”, *Nebraska*, Columbia, 1982 <[https://www.youtube.com/watch?v=iir\\_xAbt-ak](https://www.youtube.com/watch?v=iir_xAbt-ak)>.
- Stevens, Sufjan, “John Wayne Gacy Jr”, *Illinois*, Asthmatic Kitty, 2005 <<https://www.youtube.com/watch?v=otx49Ko3fxw>>.
- The Boomtown Rats, “I Don’t Like Mondays”, *The Fine Art of Surfacing*, Columbia, 1979 <<https://www.youtube.com/watch?v=-Kobdb-37Cwc>>.
- The Killers, “Jenny Was a Friend of Mine”, *Hot Fuss*, Island, 2004 <[https://www.youtube.com/watch?v=om\\_18WhUddY](https://www.youtube.com/watch?v=om_18WhUddY)>.
- The Smiths, “Suffer Little Children”, *The Smiths*, Rough Trade, 1984 <<https://www.youtube.com/watch?v=ao1OcOxM0g4>>.
- Weill, Kurt; Harsh, Edward; Hinton, Stephen (Hrsg.); Brecht, Bertolt (Bearb.), *Die Dreigroschenoper* (Serie: The Kurt Weill Edition), Partitur und Kritischer Bericht Gesamtausgabe, European American Music Corporation, 2000 <<https://www.youtube.com/watch?v=X7eO7MKEZAY>>.

## CONTENUTI MULTIMEDIALI

- Bob Dylan presenta ed esegue “The Lonesome Death of Hattie Carroll” allo Steve Allen Show, 25 febbraio 1964 <<https://www.youtube.com/watch?v=1ix9IgoRkG4>>.

