



My City of Ruins Religione e ideologia nelle canzoni americane composte dopo l'11 settembre (2001-2003)

My City of Ruins. Religion and Ideology in the American Songs Composed After 9/11 (2001-2003)

Mario Gerolamo Mossa

Università di Pisa, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Tra il 2001 e il 2003, il mondo della *popular music* americana tentò di elaborare il trauma collettivo dell'11 settembre adottando strategie rappresentative fondate sulla manipolazione dell'immaginario giudaico-cristiano e sulla stereotipizzazione dell'Altro musulmano. Coniugando gli strumenti dell'analisi poetico-musicale e della critica ideologica, l'articolo mette a confronto gli opposti esiti artistici originati da questa ambigua 'estetica del religioso', ravvisabile tanto nel reazionarismo vendicativo del genere *country* (e.g. *Where were you (when the world stopped turning)?* di Alan Jackson) quanto nel multiculturalismo antimilitarista del rock (*The Rising* di Bruce Springsteen). | Between 2001 and 2003, the world of American popular music tried to process the collective trauma of 9/11 by adopting representational strategies based on the manipulation of the Judeo-Christian imagery and the stereotyping of the Muslim 'Other'. By combining the tools of musical-poetical analysis and ideological criticism, the article aims at comparing the opposite artistic outcomes originated from this ambiguous "religious aesthetics", recognizable both in the vindictive reactionarism of country music (e.g. *Where were you (when the world stopped turning)?* by Alan Jackson) and in the anti-war multiculturalism of rock (e.g. *The Rising* by Bruce Springsteen).

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

religione, ideologia, Stati Uniti, canzone, terrorismo | religion, ideology, United States, popular music, terrorism

C'est dans la mesure où les existences
se dérobent à la présence du tragique
qu'elles deviennent mesquines et risibles.
Et c'est dans la mesure où elles participent
à une horreur sacrée qu'elles sont humaines.

G. Bataille, *La Mère-Tragédie*¹

1 Premessa

All'indomani dell'11 settembre, il pubblico americano era profondamente diviso: da una parte, c'era chi cercava nelle canzoni una rappresentazione immediata, banalizzata, e spesso acritica degli attentati; dall'altra, c'era chi intendeva elaborare il trauma attraverso brani che evocassero l'orizzonte emotivo della strage in una prospettiva diacronica, ora mirata a individuare le ragioni storiche degli attacchi, ora intesa a presagire in chiave utopica o distopica gli scenari futuri generati dalla tragedia².

Tra queste due modalità artistiche, che finirono per delineare i confini di due opposte "comunità immaginarie" (per usare la fortunata categoria di Anderson 2006), l'immaginario giudaico-cristiano costituiva una "terra di nessuno", prestandosi a manipolazioni ideologiche inconciliabili e rivelando tutta la sua intrinseca ambivalenza (Ray 2005; Ritter, Daughtrey 2007; Gengaro 2009; Schopp, Hill 2009; Putnam 2009; Wyatt 2009; Quay, Damico 2010; Schmidt 2010; Levesque 2012; Muller 2017; Jones, Smith 2021).

Il primo polo, vicino soprattutto al reazionarismo del country e allineato alla Dottrina Bush, avrebbe presto adottato la retorica religiosa per trasformare il lutto collettivo in esplicito militarismo nazionalista (Cloonan 2004; Van Sickel 2005; Willman 2005; Boulton 2008; Shah 2011; Till 2010; Decker 2019; Meacham, McGraw 2019; Kwon 2020). Il secondo polo, musicalmente ibrido e rivolto al pubblico internazionale del rock come della world music, avrebbe invece optato per un discorso religioso anti-dogmatico e antimilitarista, idealmente compatibile con il programma del Partito Democratico³.

Come avremo modo di constatare, non stupisce che la dualità intrinseca di questo nuovo "uniforme americano" comportò anche la coesistenza di due antitetiche modalità rappresentative dell'Altro islamico (Swedenburg 2004; Khan 2007)⁴. Esso diverrà infatti un simbolico oggetto di contesa tra le due fazioni poetico-musicali, rispettivamente intenzionate a rivelare la

complicità della sua religione-altra con la causa del Terrore, o a dimostrare la necessità di una distinzione tra fede religiosa e fondamentalismo⁵.

2 L'elegia reazionaria di Alan Jackson

La canzone country *Where Were You (When the World Stopped Turning)?*, composta dal cantautore georgiano Alan Jackson appena un mese dopo gli attentati, è considerata uno dei primissimi esempi di *popular art* dedicata specificamente all'11 settembre. Non sorprende quindi che questo brano rimase in cima alle classifiche *Billboard* per quasi sei settimane, facendo del suo autore una sorta di “funereal America's new poet laureate” (Wilman 2005: 14). Eppure, le ragioni del clamoroso successo ottenuto da *Where were you* sono solo in parte ascrivibili al suo primato cronologico, e chiamano in causa gli effettivi meccanismi retorici adottati da Jackson per consolare i suoi ascoltatori e farli sentire parte di una comunità ideale fondata su analoghi presupposti culturali e religiosi. Fin dal primo ascolto, infatti, l'intenzione di raggiungere un pubblico nazionale è resa evidente dal fatto che il testo della canzone non celebra in nessun modo la vita di campagna e i suoi valori, ma evoca piuttosto scenari urbani popolati da una classe media di onesti lavoratori e padri di famiglia; è ad essi che il cantante si rivolge, chiedendo ripetutamente di ricordare dove fossero e cosa stessero facendo al momento degli attacchi: “Where were you when the world stopped turning / on that September day? / Were you in the yard with your wife and children / Or working on some stage in L.A.? / Did you stand there in shock / At the sight of that black smoke / Risin' against that blue sky?” (vv. 1-7). Ogni situazione è così inserita all'interno di domande che agiscono retoricamente come risposte immaginarie all'interrogativo del titolo, offrendo una rappresentazione efficace del potere unificante del trauma, capace di sussumere l'esperienza dei singoli in una dimensione collettiva. Questa modalità espressiva fondata sulla successione impressionistico-cinematografica era inoltre resa particolarmente attuale dalla cultura visiva che contraddistinse il bombardamento mediatico di quei giorni, e che la critica avrebbe in seguito definito “*snapshot culture*” (Melnick 2009: 64).

Ogni quadro, coincidente con la misura di un verso, identifica metonimicamente un destino individuale, a sua volta connotato da uno stato psicologico dominante: adottando tale tecnica, Jackson evoca rapidamente

una vasta gamma di emozioni molto intense e diversificate, dalla rabbia al pianto, dalla speranza alla rassegnazione. Nell'ultima terzina della prima parte viene introdotta la tematica religiosa, che porta a compimento il processo di uniformazione ribadendo la necessità di credere a un aldilà in cui gli uomini potranno comprendere il significato profondo degli eventi e del loro destino: "Did you look up to Heaven / for some kind of answer / And look at yourself / and what really matters?". Ma i piani divini, per tradizione, sono incomprensibili ai viventi, e questa frustrazione funge infatti da premessa ideale a un ritornello che unisce esplicitamente la sfera ideologica a quella spirituale:

I'm just a singer of simple songs
 I'm not a real political man
 I watch CNN
 But I'm not sure I can tell you
 The difference in Iraq and Iran
 But I know Jesus and I talk to God
 And I remember this from when I was young
 Faith, hope and love are some good things He gave us
 And the greatest is love (vv. 23-31).

Questi versi sono tanto un manifesto ideologico del reazionarismo e conservatorismo tipici della musica country, quanto una aperta manifestazione della indifferenza civile propria di quella parte della *Middle-class* americana (connotata peraltro in senso maschile) che preferiva elaborare il trauma dell'11 settembre rinunciando a qualunque forma di pensiero critico e di dialogo interculturale. È anzi lo stesso trauma a fornire un pretesto utile per riconfermare tale paradigma: il popolo americano, trasformato in una comunità di vittime, è ora chiamato a rivendicare il disimpegno come diritto e la religione come dovere, instaurando così una continuità tra la propria fede e la fiducia in un sistema politico-mediatico garante di quei privilegi e di quello *statu quo*.

Da qui, la natura liberatoria e autoassolutoria di questo ritornello, che invitava gli ascoltatori a riconoscersi in una identità nazionale quanto-mai pretestuosa e banalizzata, eppure resa subliminalmente persuasiva dai toni commossi e sinceri di un "umile" cantante di canzoni. Va da sé che i confini di un simile "uniforme americano" diventino riconoscibili soltanto in opposizione a un sistema-mondo ad esso speculare, e cioè a un "uniforme islamico" linguisticamente ipostatizzato nella quasi totale

identità sonora tra le parole “Iraq” e “Iran”. Questi stati, di fatto non implicati negli attentati, sono trasformati in semplici metonimie di un Medio-riente stereotipico, e i loro nomi, ridotti a significanti privi di significato, rimandano a luoghi troppo lontani per sembrare davvero reali. Gli attacchi terroristici determinano così l’uniformazione di due multiformi antitetici: da una parte, la diversificazione tra individui liberi che, appartenendo a una società democratica legittimata da Dio, possono conciliare le loro esistenze individuali nel segno di un lutto condiviso; dall’altra, la distinzione, negata in quanto considerata irrilevante, tra nazioni remote ritenute acriticamente e genericamente responsabili della strage.

L’avversativa seguente, pronunciata in modo energico grazie all’inizio di una nuova sezione armonica, conclude la sezione creando una connessione emotiva tra discorso (a)politico e discorso religioso, e rendendo complementari l’ignoranza appena orgogliosamente dichiarata e la certezza della fede in Cristo (presentato qui nei panni di un vero e proprio confidente, secondo il modello evangelista). La citazione finale da Corinzi 13:13 (“And now these three remain: faith, hope and love. But the greatest of these is love”) chiude il giro, introdotto da un ritorno al Sol in corrispondenza dei punti in cui il La minore aveva precedentemente sottolineato, nelle strofe, i momenti di maggiore sconforto e, nel ritornello, il rimando alle nazioni islamiche. Questa modifica è quindi tutt’altro che irrilevante, dato che invita l’ascoltatore a creare un’associazione istintiva tra la parola *faith* e un accordo maggiore carico di energia e di speranza. Come suggerisce David Kwon, “It is not difficult to imagine that the centrality of Christian love is deliberately contrasted with the Muslim aggression of 9/11” (2020: 103).

La seconda parte dei *lyrics* pone al centro dell’attenzione non soltanto le emozioni, ma una serie di oggetti simbolici e situazioni immaginarie che di fatto descrivono una fase successiva al momento degli attacchi, e dunque riguardano i primi concreti tentativi di elaborazione del trauma. Tra le altre cose, troviamo una terapia di gruppo (“In a crowded room did you feel alone?”, v. 38), una vecchia Bibbia che è giunta l’ora di rispolverare (“Did you dust off that Bible at home?”, v. 41), un’arma per la difesa personale (“Did you lay down at night and think of tomorrow / Go out and buy you a gun?”, vv. 47-48) e una fila di donatori di sangue (“Stand in line and give your own blood?”, v. 52). Rilevante, inoltre, che il verso 34 contenga un omaggio indiretto al presidente Bush (che al momento degli attacchi si trovava appunto in una scuola elementare), e che la penultima

terzina ribadisce l'importanza delle falsificazioni mediatiche e la necessità di rimanere indifferenti all'attualità: "Did you turn off that violent / old movie you're watchin' / and turn on 'I Love Lucy' reruns?" (vv. 49-50).

Soprattutto, a dominare è l'alternanza di incontri tra parenti e tra sconosciuti, suggerendo l'immagine di una grande famiglia in cui ogni membro è disposto a prendersi cura dell'altro. Ed è proprio questa solidarietà, ribadita più avanti dalla ripetizione del termine *stranger* in riferimento alle persone incontrate in chiesa ("Did you go to a church / and hold hands with some strangers", vv. 52-53), a rivelare l'ambiguità della canzone e il suo intento di censurare i dissidi interni alla realtà sociale americana. Già allora, d'altra parte, tale strumentalizzazione populistica fu al centro di critiche provenienti dalla stampa e dell'industria musicale, mentre Jackson si limitò essenzialmente a ribadire la sua personale fiducia nel governo e le sue buone intenzioni, arrivando persino a considerare la sua composizione un dono divino (Evans Price 2001: 81; cfr. Wilman 2005: 119; Rudder 2005: 225). Nonostante queste riserve, il pubblico nazionale rimase per lo più convinto della presunta neutralità di *Where were you*, sottovalutando le sue implicazioni ideologiche e la sua capacità di presagire l'imminente futuro. Nel giro di pochi anni, infatti, quel "violent old movie" non sarà diverso dai telegiornali che porteranno notizie dal fronte afgano e iracheno, e l'opinione pubblica statunitense tornerà a chiedersi il reale significato dell'unica risposta realmente valida alla domanda di Jackson, e cioè: *in America*.

3 *John Walker's Blues*, autobiografia del talebano americano

Se gli aspetti più reazionari di *Where were you* passarono essenzialmente inosservati, i fondamenti di questo "uniforme americano" furono presto condivisi da un grande numero di artisti country intenzionati a pubblicare canzoni apertamente inneggianti alla vendetta contro i talebani e favorevoli agli interventi militari prescritti dalla Dottrina Bush. In questi brani, l'immaginario cristiano è sottoposto a processi di banalizzazione e rifunzionalizzazione ideologica ben più radicali del brano di Jackson, come accade, per citare un esempio, in *America Will Survive* di Hank Williams Jr: "And we're all asking God, 'Now why? Oh, why? / I read, 'A tooth for a tooth and an eye for an eye' / And that's an old slogan we're gonna

revive”. In questi repertori di *war songs*, l’Altro islamico non diventa quasi mai un oggetto esclusivo di rappresentazione, anche se Toby Keith, uno dei più noti campioni del genere, compose nel 2002 una canzone intitolata *The Taliban Song*, che costò all’autore pesanti accuse di razzismo e di etnocentrismo⁶.

Di ben altro spessore è invece *John Walker’s Blues* (2002) di Steve Earle, l’unica canzone country degli anni Duemila che abbia realmente inteso confutare l’ideologia reazionaria di questo genere per porre l’accento sulla componente religiosa del conflitto culturale tra Oriente e Occidente. Il brano rievoca infatti la vita di John Walker Lindh, il giovane californiano che si convertì all’Islam per poi unirsi alla causa talebana e che fu catturato in Afghanistan nel novembre 2001, scandalizzando l’opinione pubblica e diventando noto come “the American Taliban”. Earle immagina di parlare dal punto di vista di Walker, intravedendo nella sua conversione il bisogno di scappare da un mondo occidentale in cui non sembra esserci posto per lui:

I’m just an American boy, raised on MTV
And I’ve seen all the kids in the soda pop ads
But none of ‘em look like me.

So I started lookin’ around for a light out of the dim
And the first thing I heard that made sense was the word
Of Mohammed, peace be upon him (vv. 1-6).

Melodia, struttura armonica e arrangiamento, vicini al sottogenere dell’*outlaw country*, inscenano i passaggi emotivi implicati nella successione delle immagini e dei frammenti narrativi. In corrispondenza del secondo emistichio dei primi versi di ogni strofa, una progressione ascendente mette in contrapposizione due forme di “evasione” incompatibili: la prima volta l’ascesa coincide con un riferimento alla musica commerciale diffusa da MTV, la seconda volta con una metafora cromatica che rimanda al *topos* della fede come luce. A entrambi i momenti di elevazione (materalistico-illusoria e spirituale-epifanica) segue poi una rapida discesa armonica verso l’ultimo verso, in cui Earle-Walker dichiara una verità che rappresenta il bilancio di quanto appena raccontato e la premessa di ciò che accadrà. L’infanzia da emarginato negli Stati Uniti e la parola di Maometto sono in questo modo messe sullo stesso piano, in una relazione di consequenzialità indiretta. Le altre quattro terzine, disposte a coppie

di due e inframezzate dal ritornello, scandiscono gli altri due capitoli di questa autobiografia e presentano una identica struttura poetico-musicale. Terza e quarta strofa, in tal senso, ereditano la specularità delle stanze precedenti, raffigurando ancora una volta il conflitto culturale tra mondo occidentale e orientale. Il primo è simboleggiato ora dall'autorità paterna, che viene immaginata presente al momento della cattura per sottolineare la sua incapacità di comprendere la guerra santa ("If my daddy could see me now, / chains around my feet / He don't understand that sometimes a man's / Got to fight for what he believes", vv. 9-11). Il secondo, sul modello della seconda strofa, è ancora una volta di argomento religioso, ma il linguaggio utilizzato è stavolta comprensibile anche a un cristiano ("And I believe God is great, all praise due to him / And if I should die, I'll rise up to the sky / Just like Jesus, peace be upon him", vv. 12-14). Al posto di Maometto, l'ultimo verso chiama in causa Gesù (considerato dall'Islam il secondo profeta per ordine di importanza), la cui ascensione è paragonata al destino di salvezza promesso ai combattenti per la fede. Le ultime due stanze hanno invece una impostazione narrativa, e rievocano il momento in cui Walker si unisce ai talebani per poi essere fatto prigioniero dai compatrioti:

We came to fight the Jihad, and our hearts were pure and strong.
As death filled the air, we all offered up prayers
And prepared for our martyrdom.

But Allah had some other plan, some secret not revealed
Now they're draggin' me back with my head in a sack
To the land of the infidel (vv. 17-22).

Reticamente, è di fatto l'ultimo verso che sancisce il completamento della conversione, dato che il nome della madrepatria, presente nell'*incipit*, è ora censurato attraverso la perifrasi "land of the infidel". Tra gli estremi confini di questa geografia fisica e interiore (storica e autobiografica, cristiana e musulmana), il ritornello rappresenta un ipotetico punto di incontro, l'unico momento in cui la dualità psicologico-identitaria di Walker appare provvisoriamente risolta in un effettivo sincretismo. Il *chorus* è infatti costruito sulla citazione della prima metà della *shahādah* ("Ašhadu an lā ilāha illā Allāh") e sulla sua immediata traduzione inglese ("There is no God but God"), mentre il testo musicale, dopo una energica ripresa segnalata dall'accordo maggiore, evidenzia il nome di Allāh e ne

prolunga la dizione attraverso un passaggio di seconda che richiama lo stile folklorico mediorientale.

Questi elementi rendono *John Walker's Blues* una nemesi ideale sia di *The Taliban Song* sia di *Where were you*. Come nella canzone di Keith, gli attentati dell'11 settembre non sono mai descritti in modo diretto, ma costituiscono il presupposto storico che motiva la contrapposizione tra un punto di vista islamico e un punto di vista americano. Lo scopo della polarizzazione è, in entrambi i casi, dimostrare l'inevitabilità della vendetta militare, anche se la guerra all'Altro viene motivata da ragioni diametralmente opposte. In *The Taliban Song*, l'alterità islamica è scissa in due istanze stereotipiche che legittimano in modo diverso la causa del Noi americano (sterminare l'afghano 'cattivo' per salvare il 'buono'). In *John Walker's Blues*, invece, l'Altro è l'America stessa e il legame tra causa jihadista e fede islamica è esibito in quanto tale dal protagonista, che però intende confutare i valori culturali e religiosi della sua comunità originaria per ragioni innanzitutto personali. La sua scelta di aderire al Noi talebano, dunque, è a tutti gli effetti la scelta di un Io americano disposto a manifestare il proprio individualismo fino al punto di negare il sistema individualista che lo ha generato⁷. Per Walker, gli americani non sono affatto vittime e la strage dell'11 settembre, lungi dall'essere un *casus belli*, è il primo atto di una vendetta che si compirà soltanto con la completa distruzione (e rimozione) del nemico 'infedele'.

In tale prospettiva, Earle intende sfidare tanto le convenzioni nazionaliste del suo genere di riferimento, quanto i pregiudizi razziali del suo stesso pubblico. In un certo senso, la canzone trae la sua carica provocatoria proprio dall'attenzione mediatica che fu riservata al "talebano americano", tanto che il resoconto cantato di Walker potrebbe anche essere inteso a posteriori come una sorta di (auto)biografia indotta dalla curiosità collettiva, più vicina all'interrogatorio giudiziario che al semplice diario di guerra. Il personaggio di Walker diventa così il simbolo di un tradimento problematico e ambivalente: da una parte, infatti, esso è vissuto e descritto come liberazione necessaria da un destino di emarginazione e di falsificazioni; dall'altra, però, esso non supera mai i confini della testimonianza personale e mai intende proporsi come ideologicamente esemplare alle orecchie degli ascoltatori. Ciò che Earle-Walker tradisce, dunque, non è la bandiera in sé, ma il materialismo americano, la manipolazione politica della cultura religiosa e il sistema mediatico celebrato da Jackson, che nella sua canzone invitava i padri di famiglia ad affidarsi alla CNN,

e a sintonizzarsi su *I Love Lucy* nel caso in cui le scene trasmesse fossero state troppo cruento. Rispetto alla retorica delle *war songs* tradizionali, invece, *John Walker's Blues* finisce in fondo per ricalcare emotivamente la stessa parabola umana del soldato archetipico, americano e non: partito dalla patria per combattere una guerra agli estremi confini del mondo, e poi costretto a ritornare completamente cambiato, travolto dagli orrori della violenza, e comunque sconfitto.

4 *The Rising* e lo spiritualismo umanistico di Bruce Springsteen

Pochi mesi prima che *Steve Walker's Blues* scandalizzasse il mondo del country, Bruce Springsteen pubblicò il suo dodicesimo album in studio, *The Rising*, che ottenne un successo mondiale e fu accolto fin da subito come il primo vero capolavoro ispirato alla tragedia dell'11 settembre. Tale giudizio dipese senz'altro dalle grandi ambizioni comunicative dell'opera, che offrì a un pubblico vastissimo e politicamente diversificato una rappresentazione degli attentati costruita sull'alternanza di punti di vista religiosi e ideologici apparentemente inconciliabili. L'immaginario giudaico-cristiano, pur essendo presente in tutte e quindici le canzoni incluse nella raccolta, non è mai asservito a scopi propagandistici, ma definisce piuttosto i confini poetici di uno "spiritualismo umanistico" (Garman 2007; cfr. Yates 2010; O'Driscoli 2011; Foster 2011; Wolff 2018) motivato dalla necessità di riconoscere l'Altro come soggetto autonomo all'interno di un destino condiviso con il Noi. Prima della tolleranza tra religioni viene la tolleranza tra individui, e in tal senso il linguaggio della Verità e della Storia possono raccontare le verità di ogni giorno insite nelle storie degli uomini comuni, nelle loro paure, illusioni, speranze, dubbi e contraddizioni.

Da un punto di vista retorico-narrativo, infatti, non è un caso che Springsteen scelga quasi sempre di connotare lo *you* di queste canzoni in senso erotico-amoroso. Erotizzando l'esperienza dell'Altro, egli può affrontare questioni di stretta attualità all'interno di un contesto relazionale che rifunzionalizza i codici della *love song*. Questo paradigma, inoltre, restituisce ai soggetti coinvolti una identità sociale connessa direttamente alla loro esperienza corporea, in ideale accordo con quanto sostiene Judith Butler nel suo saggio dedicato all'11 settembre e intitolato *Violenza, lutto, politica*:

Forse possiamo dire che il dolore contiene in sé la possibilità di farci comprendere il carattere sostanzialmente sociale della vita del corpo e i modi in cui, in virtù della nostra creaturalità, siamo coinvolti sin dall'inizio, e oltre noi stessi, in vite che non ci appartengono (2002, ed. 2003: 55).

5 Amore *versus* fede, amore come fede

La *tracklist* di *The Rising* è costruita sull'alternanza tra momenti disforici connessi soprattutto al tema della solitudine (*Lonesome Day*), della perdita (*Into the Fire, Missing You*) e dello sconforto (*Empty Sky*), e momenti euforici in cui è ribadita la possibilità di elaborare il trauma attraverso la ricerca di una nuova "fede" fondata sulla solidarietà reciproca e sul sogno di una ricostruzione collettiva (un "risveglio", per l'appunto) tanto materiale quanto spirituale (*Waitin' on a Sunny Day, Mary's Place, The Rising*). Da un punto di vista figurale, il paradigma erotizzante è declinato ora nel senso elegiaco di un lutto irrimediabile, ora nella prospettiva di una riconciliazione promessa o già raggiunta. Spesso il contesto lirico o narrativo della *love song* è caratterizzato dalla ricorrenza e dalla sovrapposizione di immagini, scenari e citazioni connessi alla religione. Così accade per il campo semantico del "cielo", simbolo per eccellenza del mistero divino a cui tendono le anime degli uomini e, allo stesso tempo, spazio originario della tragedia, luogo di passaggio degli aerei dirottati.

Nel secondo brano del disco (*Into the Fire*), per esempio, a parlare è la vedova di un vigile del fuoco che, rievocando la morte del marito nell'atto di salire le scale di una delle torri, mette in correlazione la verticalità di questo movimento a una vera e propria ascensione: "[...] I heard you calling me, / then you disappeared into the dust / Up the stairs, into the fire / Up the stairs, into the fire / I need your kiss, but love and duty called you someplace higher / Somewhere up the stairs / Into the fire" (vv. 1-9). Quattro canzoni dopo, *Empty Sky* motiva la simbologia di un "cielo vuoto", senza Dio, al ricordo sconvolgente del cielo limpido, sgombro di nubi, della mattina degli attentati (e cioè all'amara consapevolezza, dell'io come dell'autore, che non poteva trattarsi di un incidente aereo dovuto a scarsa visibilità)⁸. Nella *title track*, terzultimo brano dell'album, la figura dell'*empty sky* è poi confutata da una lunga strofa anaforica finale in cui il cielo è descritto come la sede di tutte le emozioni umane, rimandanti, in questo contesto, tanto alla vita genericamente intesa quanto alle diverse

fasi di elaborazione del trauma (*blackness, sorrow, love, tears, glory, sadness, mercy, fear, memory, shadow, longing, emptiness, fullness, blessed life*).

In un simile contesto immaginativo, Springsteen inserisce due canzoni (*Worlds Apart* e *Paradise*) in cui l'Altro islamico è chiamato a rappresentare la sua cultura religiosa in modi diametralmente opposti. In un certo senso, la specularità tra questi due brani consente di contrapporre al più alto esempio di tolleranza offerto da *The Rising* le più tragiche conseguenze di un incontro mancato tra fedi apparentemente incompatibili. Nonostante si tratti di canzoni d'amore, infatti, soltanto il primo brano conferma gli ideali positivi che definiscono il mondo di *The Rising*, mentre il secondo appare costruito distopicamente sulla loro totale negazione.

Worlds Apart è la storia di un soldato americano e di una giovane donna afghana che si innamorano e decidono di restare insieme sfidando le norme sociali e religiose delle loro nazioni. Springsteen reinterpreta quindi in chiave attualizzante il *topos* maschilista (in sé tipico di ogni guerra di invasione) fondato sull'associazione tra conquista militare di una terra straniera e sottomissione sessuale del corpo femminile, senza però chiarire l'identità di genere del narratore e lasciando pochissimi indizi intorno al contesto geografico e sociale dell'incontro ("In this dry and troubled country", v. 11; "Neath Allah's blessed rain", v. 15). Incontro che, in modo significativo, viene sottolineato dalla musica e dall'arrangiamento: *Worlds Apart* è infatti un vero e proprio brano di world music (l'unico nel repertorio dell'autore) costruito sulla contaminazione melodica tra le forme proprie della ballata hard-rock, sostenute dal *sound* della E-Street Band, e le scale mediorientali della tradizione *qawwali*, rievocate dal cantante pakistano Asif Ali Khan. Lo stesso Springsteen, nella sua autobiografia, ha esplicitato il collegamento tra questo brano e gli attentati: "Per *Worlds Apart* volevo voci diverse, non solo americane. L'11 settembre fu una tragedia internazionale, il che spiegava la mia esigenza di avere voci orientali, la presenza di Allah, un luogo d'incontro fra i due mondi" (Springsteen ed. 2016: 612).

Paradise, considerata uno dei capolavori dell'album e uno dei brani più suggestivi dell'intera carriera di Springsteen, ha in realtà per oggetto due storie d'amore distinte e indipendenti, ma inserite all'interno di una doppia sezione strofica caratterizzata dalla stessa struttura poetico-musicale. L'elemento di connessione narrativa è rappresentato dal concetto pan-religioso di Paradiso, inteso qui come luogo ideale potenzialmente in grado di creare un parallelismo tra i destini e i desideri di individui

appartenenti a confessioni diverse. Per le stesse ragioni, il testo si serve di due *topoi* classici relativi al potere di purificazione spirituale associato all'acqua e allo scorrere del fiume come metafora del divenire. Dati questi presupposti, le prime due stanze raccontano la storia di una giovane *suicide bomber* che nasconde un ordigno all'interno dello zaino del compagno (scomparso in un precedente attentato, o comunque assente) e si reca presso un mercato affollato, dove medita di farsi esplodere:

Where the river runs to black
I take the schoolbooks from your pack
Plastics, wire and your kiss
The breath of eternity on your lips.

In the crowded marketplace
I drift from face to face
I hold my breath and close my eyes
I hold my breath and close my eyes

And I wait for paradise
And I wait for paradise (vv. 1-10).

Dopo una sintassi nominale che rievoca in modo particolarmente vivido e veloce le fasi del saluto e i preparativi dell'attentato, la narrazione è rallentata da un raffinato accorgimento stilistico che verrà ripetuto nel corso di tutta la canzone e che fin dalla sua prima occorrenza suggerisce una contrapposizione musicale dei contenuti verbali inclusi nel terzo e nel quarto verso. Esso consiste nell'introduzione improvvisa di un passaggio di quarta (Fa) a cui segue un ritorno, altrettanto inaspettato, alla relativa minore di Do (La minore), facendo in modo che entrambi i movimenti disattendano le aspettative poste dalle sezioni precedenti. L'ascoltatore è così portato a percepire la progressione ascendente (secondo alcuni ispirata a *The Sound of Silence* di Simon & Garfunkel) come un momento di speranza subito negato dalla disillusione implicata nella progressione discendente. Nella prima strofa, questa tecnica serve a mettere in contrasto le due descrizioni dell'ultimo bacio (immaginario) tra l'attentatrice suicida e il suo compagno: così, se in "Plastics, wire and your kiss" la parola *kiss* giunge in coincidenza della climax melodica, in "The breath of eternity on your lips" l'interpretazione del bacio come prefigurazione di una vita eterna da condividere nell'aldilà è fin dall'inizio confutata dal secondo

movimento. La voce del narratore intende quindi avvertirci sulle implicazioni inquietanti di un semplice gesto di affetto che, sebbene soltanto vagheggiato, nasconde in realtà oscuri significati di morte.

Nella seconda strofa, l'alternanza tra queste due sensazioni antitetiche coincide in modo indicativo con la successione di due versi linguisticamente identici ("I hold my breath and close my eyes / I hold my breath and close my eyes", vv. 7-8) che intendono rievocare l'istante che precede la (presunta) esplosione: mentre la prima volta, però, la salita melodica sottolinea la tensione del momento e la ferma intenzione della protagonista, la seconda volta la discesa associa a quelle stesse parole una sensazione negativa che potrebbe rimandare tanto alla freddezza della donna quanto a una sopraggiunta paura. Questa ambivalenza è funzionale alla scelta dell'autore di non raccontarci la fine della storia e concludere la sezione attraverso un *refrain* minimale che contiene il riferimento al paradiso e chiarisce a posteriori il desiderio illusorio implicato nelle azioni narrate.

La seconda storia inclusa in *Paradise* è volutamente posta in antitesi rispetto alla prima. Come dichiarato dallo stesso autore, a parlare è la vedova di una vittima dell'attentato al Pentagono, che racconta di avere incontrato in sogno il compagno perduto:

The Virginia hills have gone to brown
 Another day, another sun goin' down
 I visit you in another dream
 I visit you in another dream

I reach and feel your hair
 Your smell lingers in the air
 I brush your cheek with my fingertips
 I taste the void upon your lips

And I wait for paradise
 And I wait for paradise (vv. 11-20).

Il commento emotivo ai versi finali della prima strofa suggerisce nuovamente l'alternanza tra momenti euforici e disforici, sottolineando da una parte il piacere suscitato dall'apparizione dell'amato e dall'altra il carattere necessariamente effimero di questa epifania. Nel secondo caso, invece, la donna si sofferma sui dettagli intimi del suo sogno e su alcune sensazioni olfattive che sembrano confermare la presenza fisica del marito;

l'apice melodico coincide qui con un tentativo di contatto che si concretizza ("I brush your cheek with my fingertips") soltanto per rendere evidente la totale assenza di vita dal corpo raggiunto e toccato ("I taste the void upon your lips"). Non disposta ad accettare il lutto, la protagonista si rifugia allora nella speranza che il sogno riveli l'esistenza di un luogo inaccessibile ai viventi in cui potrà riconciliarsi con il suo consorte.

E infatti il narratore della terza e ultima parte non fa che sperimentare la veridicità di questa convinzione, sovrapponendo i desideri delle due protagoniste nella storia di un personaggio indefinito che, "nuotando negli abissi che separano i due mondi" (Springsteen ed. 2016: 611), ha finalmente l'occasione di ritrovare l'oggetto del suo amore:

I search for you on the other side
Where the river runs clean and wide
Up to my heart the waters rise
Up to my heart the waters rise

I sink 'neath the river cool and clear
Drifting down I disappear
I see you on the other side
I search for the peace in your eyes

But they're as empty as paradise
They're as empty as paradise

I break above the waves
I feel the sun upon my face (vv. 21-32).

Springsteen trasforma il fiume nero dell'*incipit* in un corso d'acqua *clean and white* che, rivisitando il mito classico del Lete, sommerge letteralmente il narratore, purificandolo. Le emozioni di quest'ultimo sono ancora una volta contrastanti, e la ripetizione del verso "Up to my heart the water rise" segnala, nella prima occorrenza, un senso di pienezza spirituale contraddetto dalla paura di annegare sia in senso letterale sia in senso metaforico. La scomparsa fisica del soggetto, necessaria per guardare il fiume e raggiungere la persona amata sull'altra sponda, simboleggia infatti l'annullamento della sua identità. Il momento in cui l'io si rende conto di questo sacrificio è opportunamente rappresentato dagli ultimi versi della seconda strofa, in cui la visione dell'Altro perduto (coincidente

con il Fa e dunque ragione di gioia) motiva nel narratore il desiderio di ricercare la pace nei suoi occhi. Ma il ritorno al La minore ci avverte che questa pace è priva di qualunque forma di vitalità, segno di un “vuoto” proprio del non-luogo che l’ha generata, il Paradiso stesso. Come una sorta di scena aggiunta dopo i titoli di coda, il distico finale conferma il sistema di ambivalenze della canzone, e l’ascoltatore non è in grado di stabilire se la riemersione dalle onde e la luce solare annuncino un ritorno al mondo terreno o l’arrivo effettivo nell’aldilà.

Sia *Worlds Apart* sia *Paradise* sono costruite sull’immagine di una distanza che l’io e il tu devono colmare per poter coronare il loro amore, e in entrambi i casi la verità religiosa è esplicitamente messa in correlazione a questo proposito. In *Worlds Apart* è soltanto l’iniziativa dei protagonisti a rendere possibile un lieto fine, tanto che la canzone finisce per veicolare un messaggio opposto a quello suggerito dal suo titolo, e cioè che ogni persona costituisce un mondo a sé indipendentemente da qualunque prescrizione culturale e dogmatica (“Sometimes the truth just ain’t enough / Or it’s too much in time like this / Let’s throw the truth away / We’ll find in this kiss”, vv. 17-20)⁹. Il tropo del bacio come rimedio salvifico alla verità è precisamente ciò che in *Paradise* viene negato, rifunzionalizzando il desiderio del bacio come metafora di un incontro impossibile e, allo stesso tempo, come implicita conferma della fede condivisa dagli innamorati. In un caso, l’immaginario religioso è sublimato nel discorso erotico, e l’amore diventa una fede alternativa a quella religiosa; nell’altro caso, l’immaginario erotico è sublimato nel discorso religioso, e l’amore può essere concepito soltanto in funzione del proprio credo. Entrambi i brani, quindi, denunciano i rischi delle religioni rilevate che, pur rifiutando una integrazione reciproca, finiscono per alimentare pregiudizi comuni e illusioni contrarie alla vita.

6 Verso una nuova religione civile

Nonostante *My City of Ruins* sia la traccia conclusiva di *The Rising*, la sua composizione risale al 2000¹⁰. Il brano era infatti stato composto per denunciare lo stato di decadimento urbanistico ed economico in cui versava allora Asbury Park (luogo natale dell’autore), prospettando una futura rinascita della città. L’importanza storica di questa canzone è però intrinsecamente legata all’immaginario degli attentati, dal momento che

fu suonata in apertura del primo grande concerto di beneficenza dedicato all'11 settembre, il telethon *America: A Tribute To Heroes* (21 settembre 2001, trasmesso in diretta sulle quattro principali emittenti televisive statunitensi), diventando così una delle primissime composizioni associate dal pubblico americano alla tragedia delle Torri Gemelle. Da allora in poi, la città a cui si fa riferimento è innanzitutto New York, anche se nel corso degli anni la canzone fu inserita all'interno di contesti performativi che rimandavano ad altre città distrutte⁴¹. L'ambivalenza dell'opera è già inscritta nel suo titolo, in cui, come ha notato il teologo Johann-Albrecht Meylahn, la preposizione *of* può indicare tanto un complemento di modo, e quindi una città ridotta "in" rovine, quanto un complemento di materia, e dunque una città composta "di" rovine, risorta dalle sue ceneri (2014: 1).

Da un punto di vista musicale, il brano rielabora originalmente gli stili del *soul gospel* degli anni Sessanta e omaggia in particolare *People Get Ready* (1965) di Curtis Mayfield e The Impressions, da cui Springsteen trae ispirazione per la linea melodica e i riff chitarristici che accompagnano i ritornelli. Soprattutto, il modello viene attualizzato nel contenuto religioso dei suoi *lyrics*, incentrati come da tradizione sull'invito a credere nel potere salvifico e inclusivo della fede e nella dannazione e solitudine promesse ai peccatori: "People get ready / There's a train a-coming / You don't need no baggage / You just get on board / All you need is faith / To hear the diesels humming / Don't need no ticket / You just thank the Lord [...] / There ain't no room for the hopeless sinner / Who would hurt all mankind just / To save his own" (vv. 1-7, 15-17). L'ambientazione evocata nella prima strofa di *My City of Ruins* si colloca non casualmente agli antipodi degli scenari descritti in *People Get Ready*:

There's a blood red circle
On the cold dark ground
And the rain is falling down
The church door's thrown open
I can hear the organ's song
But the congregation's gone

My city of ruins
My city of ruins

Nell'immagine del cerchio rosso sangue impresso sulla terra coesistono almeno due simbologie opposte: una potrebbe rimandare al sacrificio

della Passione di Cristo, l'altra a uno scenario infernale che segnalerebbe l'assenza di Dio (Colombati 2011: 590). Comunque stiano le cose, l'oscurità di questo *incipit* è funzionale allo spaesamento che Springsteen vuole suscitare nell'ascoltatore, descrivendo un luogo privo di coordinate spazio-temporali riconoscibili (Botta 2011: 230). La successiva immagine dell'organo echeggiante da una chiesa senza più fedeli funge poi da premessa alla prima occorrenza del ritornello, suggerendo che la distruzione sia iniziata proprio con l'abbandono della fede e dei suoi luoghi di ritrovo. La solitudine è il tema centrale della seconda strofa, che conferma questi presupposti attraverso un'altra metafora uditiva (il suono delle campane disperso tra gli alberi della sera) e una panoramica della città in cui i pochi giovani rimasti sono paragonati a foglie spazzate via dal vento (rimodulando così l'antico *topos* delle foglie come simbolo della fragilità umana):

Now the sweet bells of mercy
 Drift through the evening trees
 Young men on the corner
 Like scattered leaves
 The boarded up windows
 The empty streets
 While my brother's down on his knees
 My city of ruins
 My city of ruins (vv. 1-16).

In una simile desolazione, emerge un indefinito (e provvisorio) destinatario, a cui il narratore rivolge, dopo il ritornello, un improvviso monito al grido di "Come on rise up!" (vv. 18 ss.), ripetuto per ben sette volte. Questa variazione coincide con un passaggio di quarta molto energico e inaspettato che modifica momentaneamente la struttura armonica, finché un nuovo ritorno alla tonica introduce la stessa progressione discendente posta a chiusura del giro nelle strofe. Questa discesa, non a caso, aveva già coinciso con i luoghi del testo che evocavano una scomparsa o una caduta, vale a dire la pioggia battente, l'assenza dei fedeli, la similitudine delle foglie e l'immagine del *brother* in ginocchio. Per tali ragioni, quando gli stessi accordi finiscono per rallentare il monito fino a spegnerlo, l'ascoltatore attribuisce al narratore lo stesso senso di resa e disillusione percepito in precedenza. La terza strofa, modificata o aggiunta in seguito agli attentati, disattende le aspettative testuali delle prime due, focalizzandosi, come molti altri brani di *The Rising*, su un lamento elegiaco che

il soggetto rivolge alla persona amata e perduta: “Now there’s tears on the pillow / Darlin’, where we slept / And you took my heart when you left / Without your sweet kiss / My soul is lost, my friend / Tell me ‘how do I begin again?’” (vv. 26-30). A questi versi segue un ritornello in cui la preposizione *of* è sostituita dal verbo essere (“My city’s in ruin / My city’s in ruin”, vv. 31-32). Pur nella sua semplicità, tale accorgimento intende negare l’ambivalenza dell’espressione originale, veicolando un significato unicamente tragico coerente con lo sconforto dell’io.

A questo punto, riutilizzando gli stessi accordi della strofa ma intonando una melodia diversa, Springsteen inserisce una lunga preghiera di ben 27 versi brevi in cui il narratore chiede a Dio di donargli la fede, la forza e l’amore necessari per elaborare il trauma e superare le avversità. In conformità con la tradizione gospel, l’invocazione è costruita sulla ripetizione anaforica di versi identici e sulla partecipazione di un coro (composto qui dai musicisti della E-Street Band) che riprende continuamente il primo verso mentre la voce solista esprime le singole richieste. Si instaura così un crescendo che trasforma gradualmente la rassegnazione iniziale in speranza e poi in vera e propria esaltazione: l’apice emotivo della preghiera, infatti, coincide con nuovo energico monito a rialzarsi, armonicamente identico al precedente ma ribadito per ben 11 volte. La discesa armonica che chiude il giro, tuttavia, non suggerisce più rassegnazione, ma piuttosto coraggiosa accettazione del dolore. Il coro, accompagnando la voce del cantante in ogni fase della progressione, diventa suo alleato e sembra conferirgli la forza per non arrendersi. Da qui il messaggio, proprio di *People Get Ready* come di tutta la musica religiosa, che soltanto nella solidarietà reciproca, soltanto salendo sul “treno della fede”, ognuno può nuovamente affrontare il faticoso viaggio della sua vita terrena.

Quanto detto mette in evidenza come *My City of Ruins* contenga in nuce tutti gli elementi distintivi dello “spiritualismo umanista” di *The Rising*, dalla disperazione alla speranza, dalla solitudine profonda alla euforica fusione con l’Altro. E tuttavia, da un punto di vista macro-narrativo, la canzone non si limita a svolgere una funzione riepilogativa, ma arricchisce e conclude il discorso iniziato con *Lonesome Day* individuando un nuovo tipo di “uniforme americano” fondato sulla naturale continuità di religione e civiltà. Il sincretismo utopico e la critica anti-reazionaria delle canzoni precedenti, infatti, pongono le basi di una militanza civile che affida al discorso religioso la missione di rifunzionalizzare i suoi dogmi di fede sia alla luce del trauma collettivo sia tenendo conto

delle esperienze individuali. In tale prospettiva, la funzione di “monitorio-solenne” (Orlando 1993) incarnata dalle rovine della città senza Dio non va riferita unicamente alla distruzione del sogno americano e delle sue illusioni materialistiche (Botta 2011: 230). Le rovine newyorkesi, infatti, diventano anche i correlativi oggettivi delle rovine interiori dei loro abitanti, delineando un orizzonte assoluto che può trascendere i limiti conoscitivi dei singoli soltanto riconoscendo dignità, valore e significato alla loro testimonianza.

NOTE

- 1 Bataille 1970: 493.
- 2 Una ricerca esaustiva sulle musiche dell'11 settembre dovrebbe considerare degne di attenzione anche tutte le canzoni che, scritte prima degli attentati o in coincidenza degli stessi, “è stato impossibile ascoltare allora e anche in seguito senza che la mente corresse agli avvenimenti di quel giorno” (Carrera 2018: 114; rimando a questo saggio per ulteriori esempi). Indicativo è il caso dell'album di Bob Dylan *Love and Theft*, che fu interpretato da molti ascoltatori come una vera e propria profezia degli attentati sia perché la sua uscita risale proprio all'11 settembre, sia perché i versi di apertura del brano *Tweedle-dee Dum & Tweedle-dee Dee* (“Tweedle-dee Dum & Tweedle-dee Dee / They're throwing knives into the tree”) spinsero alcuni a intravedere nei due protagonisti della canzone (in realtà ispirati agli omonimi personaggi di Lewis Carroll) una trasfigurazione dei dirottatori. In questa sede, per ragioni di spazio e di coerenza con il tema, ci soffermeremo prevalentemente su canzoni a tema religioso scritte dopo l'11 settembre.
- 3 Lungi dall'essere proposto come interpretazione attendibile del rapporto tra ideologia e generi musicali, tale binarismo è da considerarsi unicamente un dato sociologico, funzionale alla identificazione di un senso comune proprio del pubblico di massa e dei produttori musicali. Non cioè degli studiosi che, come dimostra la ventennale tradizione di studi appena citata, hanno ormai compiutamente dimostrato che, da un punto di vista ideologico, le opere di *popular music* non costituiscono mai un rispecchiamento meccanico degli antagonismi politici e sociali: piuttosto, esse vanno considerate un “sintomo” di questi conflitti e schieramenti, forme di una mediazione ideologica grazie alla quale soggetti e comunità possono rappresentare i rapporti di classe e la loro posizione nella società (cfr. Bianchi, Dal Lago 2017: 13). L'obiettivo del presente articolo non è confermare tautologicamente gli assunti acritici del senso comune, ma piuttosto analizzare i meccanismi di trasfigurazione

identitaria impliciti nel delicato rapporto tra religione, trauma collettivo e codice poetico-musicale. Per tale ragione, le banalizzazioni di cui sopra agiranno da semplici premesse storiche e compositive, per poi essere problematizzate o indirettamente smentite dalla disamina dei singoli testi.

- 4 La categoria dell'“uniforme americano” è modulata su quella di “uniforme cristiano”, individuata da Sergio Zatti alla base della *Gerusalemme liberata* (Zatti 1976). Si tratta ovviamente di una uniformità soltanto apparente, spesso niente più di una costruzione retorica volta a censurare le divisioni interne all'opinione pubblica americana.
- 5 A ideale conferma di tali premesse, è indicativo che Leonard Cohen scrisse nel 2004 un breve ma suggestivo brano intitolato *On That Day*, che aveva il preciso scopo di mantenere una equidistanza da entrambi gli schieramenti, rifunzionalizzando l'immaginario sacro in una chiave apocalittica ma esplicitamente anti-ideologica: “Some people say / It's what we deserve / For sins against God / For crimes in the world. / [...] I wouldn't know / I'm just holding the fort / But answer me this / I won't take you to court / Did you go crazy or did you report? / On that day / On that day / They wounded New York” (vv. 1-4; 13-21). Per quanto riguarda *Jesse* di Scott Walker, probabilmente la canzone più visionaria ed enigmatica dedicata all'11 settembre, rimando alle analisi incluse nel già citato saggio di Carrera (2018: 115-117).
- 6 Il brano è incentrato sulla vicenda di un mandriano di cammelli afgano che racconta in prima persona il dramma dell'ascesa talebana e il suo desiderio di lasciare il paese insieme alla moglie. La storia, in sé tragica, intende sdrammatizzare la paura verso i talebani, ma finisce per ridicolizzare lo stesso protagonista. Quest'ultimo è infatti presentato come una sorta di “buon selvaggio” che vive pacificamente in una caverna adibita a casa e la cui più alta aspirazione, sottolineata dal ritornello, è lasciare il suo paese e scappare in Palestina o in Turkmenistan per farsi beffe dei suoi oppressori. L'apice narrativo è però affidato alla strofa conclusiva, in cui l'uomo lascia intendere che l'arrivo degli aerei americani è una conseguenza diretta delle sue preghiere ad Allah.
- 7 A tal proposito, Jürgen Habermas ha dichiarato: “Non è certo un caso che molti dei terroristi oggi impegnati nella ‘guerra santa’ fossero ancora qualche anno fa nazionalisti laici. [...] La delusione per il fallimento dei regimi militari nazionalisti può aver aperto la strada alla religione, che offre oggi un nuovo linguaggio, a quanto pare soggettivamente più convincente, per le vecchie posizioni politiche” (ed. Borradori 2003: 38).
- 8 Indicativo che il cinismo implicito in questa interpretazione negativa del paradigma erotizzante si manifesti attraverso due rimandi biblici: il primo relativo a un desiderio di vendetta correlato al lutto (“I want a kiss from your lips / I want an eye for an eye”), il secondo, più criptico, riguardante la Bibbia come testo esemplare capace di testimoniare, indipendentemente dalla fede

del lettore, il dramma della condizione umana (“On the plains of Jordan / I cut my bow from the wood / Of this tree of evil / Of this tree of good”).

- 9 Similarmente, nell’energica *Countin’ On a Miracle* (costruita sulla vicenda di un marito che cerca di rifarsi una vita dopo aver perso la consorte) il concetto di “favola” è contrapposto a quello di “fede”: “It’s a fairytale so tragic / There’s no prince to break the spell / I don’t believe in magic” / [...] If I’m gonna believe, I’ll put my faith / Darlin’ in you” (vv. 1-3; vv. 15-16). Il miracolo a cui allude il titolo non è quindi un futuro incontro nell’aldilà, ma la fiducia ritrovata nella vita grazie alla consapevolezza che il nostro destino individuale è solo una *tragic fairytale* rispetto ai piani divini: “We’ve got no fairytale ending / In God’s hands our fate is complete / Your heaven’s here in my heart / Our love’s this dust beneath my feet” (vv. 33-36).
- 10 Il brano, allora inedito, fu eseguito per la prima volta il 17 dicembre 2000 durante un concerto ad Asbury Park.
- 11 Storicamente rilevanti, in tal senso, le versioni eseguite il 30 aprile 2006 al New Orleans Fair Ground (New Orleans, Florida), in riferimento alle vittime dell’uragano Katrina, e il 19 luglio 2009 allo Stadio Olimpico di Roma, in riferimento alle vittime del terremoto de L’Aquila.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, Benedict (2006), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso Book.
- Bataille, Georges (1970), *Œuvres complètes*, Vol. I (*Premiers Écrits, 1922-1940*), Paris, Gallimard.
- Bianchi, Pietro; Dal Lago, Michele (2017), “It’s Five O’Clock Somewhere. *Note su classe, ideologia e identità nella popular music*”, *Ácoma* 12: 11-17.
- Borradori, Giovanna (2003), *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Roma-Bari, Laterza.
- Botta, Enrico (2011), “My City of Ruins: Bruce Springsteen e l’utopia fra le rovine”, *Altre Modernità*: 225-236.
- Boulton, Andrew (2008), “The Popular Geopolitical Wor(l)ds of Post-9/11 Country Music”, *Popular Music and Society*, 31/3: 373-387.
- Butler, Judith (2002), *Violence, Mourning, Politics*, The Center for Lesbian and Gay Studies, The City University of New York, 10th annual David R. Kessler Lecture, December 7, 2001; trad. it. a cura di D. Daniele, “Violenza, lutto, politica”, *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, Torino, Einaudi, 2003: 49-59.

- Carrera, Alessandro (2012), "La musica dell'11 settembre", *Filosofia del minimalismo. La musica e il piacere della ripetizione*, Monza, Casa Musicale Eco: 113-122.
- Cloonan, Martin (2004), "Musical Responses to September 11th: From Conservative Patriotism to Radicalism", *Beiträge zur Populärmusikforschung*, 32: 11-32.
- Colombati, Leonardo (2011), *Bruce Springsteen. Come un killer sotto il sole: il grande romanzo americano (1972-2011)*, Milano, Sironi.
- Decker, Todd (2019), "'I'm an American Soldier': Country Music's Envoicing of Military Men and Families after 9/11", *Journal of Musicological Research*, 38/1: 88-107.
- Evans Price, Deborah (2001), "The Eloquent 'Drive' of Arista's Jackson", *Billboard*, December 29: 81.
- Foster, Lisa R. (2011), "Populist Argumentation in Bruce Springsteen's *the Rising*", *Argumentation and Advocacy*, 48/2: 61-80.
- Garman, Bryan (2007), "Models of Charity and Spirit: Bruce Springsteen, 9/11, and the War on Terror", *Music in the Post-9/11 World*, eds. J. Ritter Jonathan, M. Daughtrey, New York, Routledge: 71-86.
- Gengaro, Christine Lee (2009), "Requiems for A City: Popular Music's Response to 9/11", *Popular Music and Society*, 32/1: 25-36.
- Habermas, Jürgen (ed. 2003), "Fondamentalismo e terrore. Un dialogo con Jürgen Habermas", *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, ed. G. Borradori, Roma-Bari, Laterza.
- Khan, Katy (2007), "'Sonic Jihad' - Black Popular Music and the Renegotiation of Muslim Identities in Post 9-11", *Muziki: Journal of Music Research in Africa*, 4/2: 200-208.
- Kwon, David (2020), "Imagined as us-American: Patriotic Music, Religion, and Violence Post-9/11", *Socio-Historical Examination of Religion and Ministry*, 2/1: 96-120.
- Jones, David Martin; Smith, M. L. R. (2021), "Blowin' in the Wind? The Musical Response to the War on Terror", *Studies in Conflict & Terrorism*, published online. [10/09/2021] <https://doi.org/10.1080/1057610X.2021.1930862>
- Levesque, Lauren Michelle (2012), *Can a Song Save the World? The Dynamics of Protest Music, Spirituality, and Violence in the Context of the 'War on Terror'*, Doctoral Thesis in Theology, Saint Paul University, Ottawa.
- Meacham, Jon; McGraw, Tim (2019), *Songs of America: Patriotism, Protest, and the Music That Made a Nation*, New York, Penguin.

- Meylahn, Johann-Albrecht (2014), "My City of Ruins: A city to come", *HTS Teologiese Studies/Theological Studies*, 70/3: 1-6.
- Melnick, Jeffrey (2009), *9/11 Culture: America Under Construction*, Malden, Wiley-Blackwell.
- Muller, Christine (2017), *September 11, 2001 as a Cultural Trauma. A Case Study through Popular Culture*, London, Palgrave Macmillan.
- O'Driscoli, Cian (2011), "Under an Empty Sky? Bruce Springsteen, just war and the war on terror", *Critical Studies on Terrorism*, 4/2: 283-291.
- Orlando, Francesco (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Putnam, Michael T. (2009), "Music as a Weapon - Reactions and Responses to RAF Terrorism in the Music of Ton Steine Scherben and their Successors in Post-9/11 Music", *Popular Music and Society*, 32/5: 595-606.
- Quay, Sarah E.; Damico, Amy M. (2010), *September 11 in Popular Culture: A Guide*, Santa Barbara, Greenwood.
- Ray, Gene (2005), *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*, New York, Palgrave Macmillan.
- Ritter, Jonathan; Daughtrey, Martin (2007), *Music in the Post-9/11 World*, New York, Routledge.
- Rudder, Randy (2005), *Country Music Goes to War*, eds. Wolfe, Charles K., Akenson James E., Lexington, The University Press of Kentucky: 208-226.
- Schmidt, Christian (2010), "Singing 9-11 - Mourning Humanity in U.S. - American Popular Music", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 58/1: 23-37.
- Schopp, Andrew; Hill, Matthew B. (2009), *The War on Terror and American Popular Culture. September 11 and Beyond*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Shah, Timothy Samuel (2011), *God's Century: Resurgent Religion and Global Politics*, New York, Norton.
- Springsteen Bruce (2016), *Born to Run. The Autobiography*, New York, Simon & Shuster; trad. it. a cura di M. Piumini, *Born to Run. L'autobiografia*, Milano, Mondadori, 2016.
- Swedenburg, Ted (2004), "The 'Arab Wave' in World Music after 9/11", *Anthropologica*, 46/2: 177-188.
- Till, Rupert (2010), *Pop Cults: Religion and Popular Music*, London, Continuum.
- Van Sickel, Chris (2005), "A World Without Citizenship: On (the Absence of)

Politics and Ideology in Country Music Lyrics, 1960-2000”, *Popular Music and Society*, 28/3: 313-331.

Willman, Chris (2005), *Rednecks and Bluenecks: The Politics of Country Music*, New York, The New Press.

Wolff, William I., ed. (2018), *Bruce Springsteen and Popular Music. Rhetoric, Social Consciousness, and Contemporary Culture*, New York, Routledge.

Wyatt, David (2009), “September 11 and Postmodern Memory”, *Arizona Quarterly - A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 65/4: 139-161.

Yates, Bradford L. (2010), “Healing a Nation - An Analysis of Bruce Springsteen’s *The Rising*”, *Journal of Popular Music Studies*, 22/1: 32-49.

Zatti, Sergio (1976), *L’uniforme cristiano e il multiforme pagano nella “Gerusalemme liberata”*, Firenze, Olschki.

DISCOGRAFIA

America Will Survive, Hank Williams Jr, *The Almeria Club Recordings*, Curb Records, 2002.

Jesse, Scott Walker, *The Drift*, 4AD, 2006.

John Walker’s Blues, Steve Earle, *Jerusalem*, E-Squared Records, 2002.

On That Day, Leonard Cohen, *Dear Heather*, Columbia Records, 2004.

People Get Ready, The Impressions, *People Get Ready*, ABC-Paramount, 1965.

The Rising, Bruce Springsteen, Columbia Records, 2002:

– *My City of Ruins*

– *Paradise*

– *Worlds Apart*

The Sound of Silence, Simon & Garfunkel, *Sounds of Silence*, Columbia Records, 1965.

The Taliban Song, Toby Keith, *Shock’n Y’all*, DreamWorks Records, 2003.

Tweedle-dee Dum & Tweedle-dee Dee, Bob Dylan, *Love and Theft*, CBS Records, 2001.

Where Were You When the World Stopped Turning (On That September Day)?, Alan Jackson, *Drive*, Arista Nashville, 2001.

Mario Gerolamo Mossa è dottorando in “Studi Italianistici” all’Università di Pisa, con un progetto di natura comparatistica e interdisciplinare incentrato sul rapporto tra verso e performance nella poesia contemporanea italiana. Nel 2019 ha curato per Manni l’edizione completa delle poesie di Elena Salibra (*Dalla parte dei vivi. Poesie 2004-2014*) e nel 2021 ha pubblicato la monografia *Bob Dylan & Like a Rolling Stone. Filologia, composizione, performance* (Mimesis). | Mario Gerolamo Mossa is a PhD candidate in *Italian Studies* at the University of Pisa, with a comparative and interdisciplinary project focused on the relationship between meter and performance in Italian contemporary poetry. In 2019 he was the editor of the complete edition of Elena Salibra’s poetry (*Dalla parte dei vivi. Poesie 2004-2014*, Manni), while in 2021 he published the monograph *Bob Dylan: Like a Rolling Stone. Philology, Composition, Performance* (Mimesis).