

Enrico Botta

Bruce Springsteen e lo *storytelling* cinematografico

Abstract

In any artistic adaptation, the source text hybridizes with the different textual, audiovisual, and performing forms with which it comes into contact, and becomes something different at the end. However, there is also a kind of adaptation that does not occur through a dynamic transition process, as it is already inherent in the work itself. By focusing on Bruce Springsteen's statement according to which he writes his songs to be movies, I try to identify the cinematographic mechanisms that turn a record into the soundtrack of its visual track. In a system of transmedia storytelling, the process could be defined as 'trans-authorship': the object that undergoes the transmedial transition is not the work of art—which preserves its original audiovisual characterization—but the artist's consideration of that specific work as a medium which does not coincide with the initial model. Taking into account Ennio Morricone's remarks on Springsteen's cinematographic qualities, the analysis aims to demonstrate how music and cinema interact in many of Springsteen's songs to widen and deepen their original narrative structure.

In qualsiasi adattamento artistico, il testo di partenza si ibrida con le differenti forme testuali, audiovisive e performative con cui entra in contatto e alla fine diventa qualcosa di diverso. Tuttavia, c'è anche un tipo di adattamento che non avviene attraverso un processo dinamico di passaggio, in quanto è già insito nell'opera stessa. Focalizzandomi sull'affermazione di Bruce Springsteen secondo la quale egli scrive le sue canzoni perché siano dei film, provo a identificare i meccanismi cinematografici che rendono una canzone la colonna sonora della sua traccia visiva. In un sistema di narrazione transmediale, il processo potrebbe essere definito come transautorialità: l'oggetto che esperisce il passaggio non è l'opera – che preserva la sua caratterizzazione audiovisiva originale –, ma la considerazione da parte dell'autore di quello specifico lavoro come un codice che non coincide direttamente con il modello iniziale. Tenendo in considerazione le osservazioni di Ennio Morricone sulle qualità cinematografiche di Springsteen, l'analisi dovrebbe dimostrare come musica e cinema interagiscano in molte delle sue canzoni al fine di allargare e approfondire le loro strutture narrative originali.

Keywords: *Bruce Springsteen, transmedia studies, music studies, cinema studies, adaptation studies*

Each song is a movie to me.

(Liza Minnelli, interviewed by Adam Sweeting)

In un post su Twitter del 25 aprile 2019 in cui annuncia l'uscita del suo ultimo lavoro in studio, Bruce Springsteen presenta *Western Stars* come un insieme di “character-driven songs and sweeping, cinematic orchestral arrangements” (Springsteen 2019). L'artista sembra considerare l'album da due punti di vista diversi, per quanto convergenti: da un lato le canzoni sono narrazioni che ruotano intorno a specifici personaggi, dall'altro lato l'orchestra utilizza arrangiamenti ampi e cinematografici. Più che un cd musicale, il “jewel box of a record” è la registrazione di una serie di brani in cui le storie prendono forma attraverso la musica e il cinema.

La convergenza fra differenti forme artistiche non si limita a quanto detto da Springsteen su Twitter. L'uscita di *Western Stars*, infatti, ha anticipato di qualche mese quella dell'omonimo docu-film diretto dallo stesso Springsteen insieme a Thom Zimny. Nell'opera che lo vede al debutto alla regia, il cantautore del New Jersey intervalla l'interpretazione dal vivo degli ultimi brani registrati e scene in cui racconta come le desolate e mitiche terre del west americano abbiano influenzato la sua vita e la sua musica. Sempre nel 2019 è uscito al cinema *Blinded by the Light – Travolto dalla musica (Blinded by the Light)* un film diretto da Gurinder Chadha in cui Viveik Kalra interpreta non senza retorica la storia vera di Sarfraz Manzoor, scrittore e giornalista pakistano che emigrò nel Regno Unito negli anni Settanta e che superò razzismo e conformismo grazie alla musica di Springsteen.

Il fatto che l'album sia stato pubblicato nello stesso anno di un film *di* Springsteen e di uno *su* Springsteen pare essere l'indicatore del rapporto sempre più stretto tra il rocker americano e il mondo del cinema.

1. Nuovo album un grande film: Springsteen e il cinema

In linea con il panorama critico statunitense che si è occupato di *Western Stars*, un numero consistente di recensioni che l'anno scorso hanno accolto in Italia le nuove canzoni tendeva a interpretarle in termini cinematografici.¹ L'ANSA presentò così il lavoro: “Springsteen, nuovo album un grande film” (“Ultima ora” 2019). Nel suo articolo per il *Corriere della sera* intitolato “Il nuovo West di Bruce: il ritorno di Springsteen senza E Street Band,” Andrea Laffranchi

¹ Il fenomeno non è esclusivamente italiano e tra le varie recensioni americane che enfatizzano la natura cinematografica dell'album si veda, a titolo esemplificativo, Beaumont 2019.

allude al linguaggio del cinema quando afferma che “Bruce, con il produttore Ron Aniello, si affida all’eleganza dell’orchestra, alla delicatezza dei suoni acustici e al piglio country della slide guitar per dare una profondità cinematografica al racconto” (Laffranchi 2019a). E poco dopo, sempre tenendo in mente il cinema precisa: “È un lavoro da regista o sceneggiatore.” Su *Onda Rock* Gabriele Benzing recensisce il disco come fosse un film:

Campo lungo sull’orizzonte. La pianura deserta tagliata da un nastro d’asfalto, una figura in lontananza. Carrellata avanti. Primo piano sull’uomo lungo la strada: un vagabondo, un avventuriero. Un’anima solitaria in attesa di una macchina diretta lontano. Inizia così il western contemporaneo di Bruce Springsteen, mentre sullo sfondo un intreccio di banjo si accompagna al tintinnare del glockenspiel. Lo dice da sempre, Springsteen, che le sue canzoni sono dei film. Ma “Western Stars” è il più cinematografico dei suoi diciannove album in studio. Gli archi avvolgono subito la melodia, come nella colonna sonora di qualche vecchio classico hollywoodiano: ‘I’m hitch hikin’ all day long,’ e l’America scorre attraverso gli incontri di un viaggio in autostop. (Benzing 2019)

Sulla stessa linea, Simone Sacco di *Tv Sorrisi e Canzoni* scrive:

Western Stars [...] è un lavoro dal respiro ‘cinematografico.’ È orchestrato con suoni che arrivano prevalentemente del passato (a tratti suona come una colonna sonora di Burt Bacharach o un esperimento sinfonico di Brian Wilson) e parla anche dell’America di Donald Trump, senza citarlo mai. (Sacco 2019)

Le recensioni si inseriscono all’interno di una serie consistente di articoli e saggi accademici che da un po’ di tempo ormai si concentra sul rapporto che lega Springsteen e il cinema. Pur partendo da questo ambito di ricerca, cercherò di tracciare una linea interpretativa differente rispetto a quelle di solito seguite. Non mi propongo, infatti, di riprendere il discorso della reciproca influenza tra il cinema, in particolare quello statunitense, e il cantautore del New Jersey. Su questo tema il lavoro di Paola Jappelli e Giovanni Scognamiglio, *Like a vision. Bruce Springsteen e il cinema* e quello di Diego Del Pozzo e Vincenzo Esposito, *Il cinema secondo Springsteen*, tanto per continuare a limitare la ricerca all’ambito italiano, sono strumenti molto utili ed esaustivi. Tuttavia, rispetto alle idee di fondo di questi studi, credo che il punto centrale non sia concentrarsi sui film che hanno contribuito a ispirare delle specifiche canzoni: sono centinaia, per esempio, le pagine dedicate a *Thunder Road* (*Il contrabbandiere*, 1958) come fonte per l’omonima canzone del 1975; né conviene tornare sulle canzoni che hanno trovato (e continuano a trovare) posto nella colonna sonora di una certa pellicola – il caso più noto, probabilmente, è quello di *Streets of Philadelphia* nel film *Philadelphia* (1993); non intendo neanche riprendere il ragionamento su come molti brani di Springsteen, compresi molti suoi

personaggi, siano stati fonte d'ispirazione per dei film – per esempio, *Highway Patrolman* (1982) è stato adattato da Sean Penn nel suo primo lungometraggio come regista *The Indian Runner* (*Lupo solitario*, 1991); o come nel 2005, Steven Spielberg e i suoi produttori volevano che in *War of the Worlds* (*La guerra dei mondi*) il protagonista Tom Cruise fosse “like a character in a Springsteen song”: “he works at a dockyard, has a failed marriage and his pride and joy is his car,” ricordano i produttori in un'intervista, mettendo insieme alcuni dei tratti più caratteristici dell'immaginario del rocker americano (Davies 2014).

Restringendo maggiormente il campo, ciò che a me sembra cruciale è esplorare come i testi delle canzoni di Springsteen siano costruiti secondo precise tecniche cinematografiche. Tali strategie rimandano non solo a pratiche di intermedialità e transmedialità, ma anche a quel processo compositivo che si potrebbe definire “transautorialità” e che si ricollega, sebbene con alcune differenze, alla teoria della narrazione transmediale elaborata da Henry Jenkins in *Convergence Culture* (2007).² Per Jenkins, lo *storytelling* transmediale prende forma in una serie di media differenti i quali contribuiscono a costruire il testo nella sua globalità; nel caso di Springsteen, invece, la narrazione non si sviluppa su diversi mezzi di comunicazione ma si riconsidera alla luce di un codice espressivo differente.³ Non si intende tanto il modo in cui cinema e musica si relazionano, si intrecciano, si accavallano o si modificano l'uno l'altra; si parla, piuttosto, di come uno specifico mezzo espressivo è, in realtà, qualcos'altro. Prima di procedere, credo sia il caso di

² Sebbene “intermedialità” e “transmedialità” siano due concetti strettamente correlati che spesso arrivano a sovrapporsi (Rajewsky 2018, 9), vale la pena richiamare brevemente la distinzione che Irina Rajewsky propone tra i due fenomeni: in un processo intermediale l'opera si sviluppa “tra” vari media secondo tre diverse forme di interazione, vale a dire la “trasposizione mediale,” la “combinazione mediale” e il “riferimento intermediale;” in un regime di transmedialità, invece, l'opera si espande “attraverso” i vari media con cui interagisce e di cui assorbe le rielaborazioni formali, tematiche e valoriali (Rajewsky 2005, 51-53). Alla luce di questa differenziazione, i rapporti tra la musica di Springsteen e il cinema individuati dalla critica e sopra menzionati sono esempi di intermedialità, piuttosto che transmedialità.

³ Il termine “transautorialità” per definire il caso di Springsteen diverge dall'accezione utilizzata da Mark J.P. Wolf (2014). Con transautorialità Wolf definisce il rapporto tra chi inventa un mondo immaginario e chi lo rielabora successivamente, come il regista di un adattamento cinematografico o teatrale, l'autore di un adattamento in forma di *graphic novel* oppure il produttore di un videogioco o di un giocattolo. Il prefisso “trans-,” quindi, sgrana il ruolo dell'autore nella costruzione di un canone che ha origine dal suo testo di partenza e che si sviluppa in un regime di transmedialità. Con la sua operazione, invece, Springsteen fa convergere le diverse funzioni autoriali – scrittore, musicista, cantautore e regista – nella sua persona, riconfigurando, di conseguenza, la posizione del fruitore: mentre il cantautore aggiunge una valenza cinematografica a quella musicale-letteraria del brano, l'ascoltatore partecipa attivamente alla composizione dell'opera integrando la traccia narrativa-auditiva con quella visiva.

partire da un po' più lontano, con due artisti cari a Springsteen, vale a dire Bob Dylan e Jimi Hendrix.

2. Dylan, Hendrix e la transautorialità

Il 25 ottobre del 1968, Jimi Hendrix pubblicò nel doppio album *Electric Ladyland* la cover di *All Along the Watchtower*, il pezzo che Bob Dylan aveva inserito nel suo primo disco *John Wesley Harding* nel 1967. Sebbene la registrazione di una cover fosse un fenomeno artistico piuttosto diffuso in quegli anni, la storia di *All Along the Watchtower* mette in risalto alcuni meccanismi del processo di adattamento: in questo caso non abbiamo soltanto il passaggio di una canzone da un artista all'altro, con tutto quello che ne consegue per quanto concerne la differente resa estetica, la modalità interpretativa e la (eventuale) ri-categorizzazione del nuovo pezzo all'interno di un genere musicale diverso; si tratta, invece, di un adattamento che comporta la ridefinizione *tout court* del brano originale poiché lo stesso Dylan ammise che la versione da considerare come definitiva fosse proprio quella di Hendrix.

La cover raggiunse la ventesima posizione nella classifica dei singoli di Billboard negli Stati Uniti e la quinta nel Regno Unito. Il produttore Eddie Kramer ricorda quanto Hendrix fosse legato a *All Along the Watchtower*: "He was fascinated by the color of the lyrics and the tone of the lyrics, and of course the chord sequences were wonderful, too. It was a very special song." Da parte sua, Dylan non solo riconobbe la bellezza del *nuovo* pezzo ma sembrò quasi attribuire a Hendrix la paternità dell'originale: "Strange how when I sing it, I always feel it's a tribute to him in some kind of way. I liked Hendrix's record, and ever since he died, I've been doing it that way" (Swanson 2016).

Dylan sta esprimendo qualcosa che va oltre la stima per un collega o il giudizio di valore su una certa canzone; sembra riferirsi, invece, a un processo di transautorialità, in quanto l'originalità del prodotto artistico viene identificata dal suo stesso creatore nell'adattamento realizzato da un altro artista.⁴ In apparenza, il caso di *All Along the Watchtower* segue la logica delle più convenzionali transcodificazioni di medium, di genere e di contesto, per cui l'adattamento ruota inevitabilmente intorno all'idea della trasformazione di un prodotto in un altro prodotto all'interno di un regime di intermedialità e/o transmedialità. È utile riprendere brevemente il

⁴ Sembra particolarmente significativo che questo discorso di identità e traslazione di identità sia relativo a *All Along the Watchtower*, un brano allegorico che interpreta in termini apocalittici la corrotta America contemporanea degli anni Sessanta e la fa coincidere con l'antica Babilonia degna di totale distruzione. Per maggiori approfondimenti su questo punto si veda Murino 2006.

passo in cui Linda Hutcheon, nel suo volume sugli adattamenti intesi come percorsi di storie fra letteratura, cinema e nuovi media, definisce il fenomeno:

Considerato nei termini di un'entità formale o di un prodotto, un adattamento è una trasposizione dichiarata ed esauriente di una data opera o di più opere. Tale "transcodificazione" può comprendere un cambio di medium (per esempio una poesia o un romanzo nella loro trasposizione in film) o di genere (un poema epico in romanzo) o della struttura complessiva del racconto e quindi del suo contesto. (Hutcheon 2011, 27)

Dalle parole di Hutcheon emerge chiaramente come l'idea di trasformazione sottintenda quella di passaggio, cioè di un percorso durante il quale il testo di partenza si ibrida a contatto con le differenti forme testuali, audiovisive e performative con cui entra in contatto, arrivando, alla fine, a essere un (oppure a interagire con o, ancora, a contenere al suo interno) qualcosa di "altro." Eppure, quanto affermato da Dylan sembra avanzare l'ipotesi che la transcodificazione possa realizzarsi anche senza un processo dinamico di passaggio perché è già insita nell'opera, che, in questo senso, rappresenta sia il punto di partenza che quello di arrivo del processo stesso. Questo particolare espediente del fenomeno dell'adattamento potrebbe essere sfruttato per interpretare la logica compositiva che porta Springsteen a considerare film le sue canzoni.

3. Non per farne un film, ma perché lo sia

In un'intervista di qualche anno fa, Bruce Springsteen definì la sua produzione musicale in termini cinematografici: "Se ho un segreto riguardo alla composizione di una canzone, forse è che quando la scrivo lo faccio perché sia un film: non per farne un film, ma perché lo sia" (Colombati 2007, 484). Se – come accennavo sopra – l'influenza reciproca tra cinema e musica non basta a spiegare quanto detto da Springsteen, neanche le sue capacità di *storyteller* sono sufficienti da sole a chiarire la coincidenza tra la dimensione visiva-cinematografica e quella musicale delle sue canzoni. È limitato affermare – come fa per esempio Richard Newby – che "his songs are filled with such interesting narratives, character insights, and locales that many of them would make good movies in their own right" (Newby 2015).⁵ Non si può neanche insistere sul fatto che il montaggio sia ciò che tiene insieme le canzoni di un album e le rende un film, per dirla con Brian Brems:

His 1975 album *Born to Run* is designed so that each of the eight tracks is meant to be taking place on the same day and night in New York City and New Jersey, lending narrative unity

⁵ Nello specifico Newby si riferisce alle canzoni *Brilliant Disguise*, *Atlantic City*, *The Ghost of Tom Joad*, *American Skin (41 Shots)* e *Because the Night*.

to the individual songs. The result, not unlike a film, is that one can imagine these characters' intersecting lives depicted in montage, with edits aligning their hopes, dreams, and failures with one another. (Brems 2016)

La riflessione di Newby appare generica, in quanto applicabile a un numero sterminato di artisti e di opere; dal canto suo, la considerazione di Brems sembra caratterizzare il cinema dall'uso esclusivo del montaggio, tecnica utilizzata, invece, tanto in letteratura che in altre forme espressive. Newby e Brems insistono soprattutto sull'equazione tra narrazione e film, principio che conduce il discorso verso due direzioni interpretative fuorvianti: da un lato si enfatizza la superiorità della trama narrativa rispetto alla struttura musicale; dall'altro lato si consacra la superiorità del cinema come forma d'arte per quanto riguarda la caratterizzazione di eventi e personaggi.

Ciò a cui fa riferimento Springsteen, credo, è un processo compositivo più complesso che fa sì che una canzone possa divenire la colonna sonora della traccia visiva che essa stessa produce. La convergenza tra canzone e film implica un passaggio di medium che implicitamente determina un passaggio di autorialità, cioè dallo Springsteen-cantautore allo Springsteen-film maker. In linea con le posizioni teoriche più recenti sulle funzioni dell'artista, Springsteen sta qui riconfigurando sia il concetto di autorialità sia il valore che le intenzioni dell'autore hanno rispetto all'interpretazione dell'opera.⁶ Attraverso una mirata operazione di "self-fashioning" (Greenblatt 1980) incentrata sulla combinazione di differenti modalità espressive, egli rimarca un ruolo autoriale che – per dirla con Michel Foucault – "stabilisce una funzione classificatoria; [...] permette di raggruppare un certo numero di testi, di delimitarli, di escluderne alcuni, di opporli ad altri; [...] costruisce un rapporto fra gli stessi testi" (Foucault 1971, 8). Il prefisso "trans" riferito alla sua attività autoriale e artistica indica, allora, come Springsteen superi i confini di uno specifico profilo compositivo e performativo, e definisca i suoi lavori all'interno di un crossover postmoderno caratterizzato da pratiche di transmedialità e trasposizioni.

Il processo poggia non solo sul significato che l'autore attribuisce alla musica e al cinema, ma anche sull'utilizzo dell'intervento transautoriale all'interno dei diversi sistemi di adattamento. Ciò che si presenta qui è una trasformazione intermediale e transmediale in cui a esperire il passaggio non è la singola canzone – che resta ferma nella sua caratterizzazione audio-visiva originale – ma la percezione che Springsteen ha di essa nel momento in cui la definisce come appartenente a un codice espressivo non coincidente con il modello di origine.

⁶ Particolarmente utile è Irwin 2002. Il volume contiene una serie di interventi che ribattono alla tesi della "morte dell'autore" formulata da Roland Barthes (1988).

Le canzoni di Springsteen sono e restano canzoni, sia nella loro struttura formale che nella loro performatività; allo stesso tempo, sono caratterizzate da codici stilistici più propriamente cinematografici. Si tratta, quindi, di una scrittura creativa in cui i due codici – quello musicale e quello cinematografico – interagiscono e si definiscono l'un l'altro all'interno dello stesso testo. Limitandosi al contesto musicale, Linda Hutcheon aveva scritto un qualcosa di simile in merito al processo di “autocover” realizzato proprio da Springsteen con una delle sue canzoni più iconiche:

Dopo che il *rock* celebrativo di *Born in the USA* fu fatto proprio dalla Destra americana, Bruce Springsteen decise di realizzarne una nuova registrazione, su un palco buio, in una nuova versione per voce e chitarra acustica. La sua *auto-cover* può essere considerata un vero e proprio adattamento nella misura in cui il nuovo contesto di protesta ha trasformato il pezzo in un cupo canto funebre. (Hutcheon 2011, 203-04)

A dir la verità, il brano *Born in the USA* era stato già pensato e registrato come un pezzo acustico dalle tonalità cupe ai tempi dell'album *Nebraska* (1982), prima di essere pubblicato nella sua versione rock nell'omonimo album *Born in the USA* (1984): solo in seguito fu ripresentato in alcune performance live nella sua originale forma voce-chitarra-e-armonica. In ogni caso, Hutcheon ha ragione quando considera la riformulazione del brano come il risultato di un auto-adattamento. Quando entra in campo il cinema il processo è più articolato poiché, come già detto in precedenza, esso comporta il superamento dei confini espressivi del medium di partenza.

Alcuni critici hanno provato ad affrontare il discorso in questi termini. Roberto Curti afferma: “l'America di Springsteen è così nitida e realistica, e insieme mitica, da uscire fuori in immagini naturalmente cinematografiche” (Curti 2012, 37). Alessandro Dalai insiste: “Le canzoni di Springsteen sono come cortometraggi, vivide immagini in movimento, per chi le sa vedere. Sia le sue ballate che i suoi pezzi più adrenalinici sono già cinema: è superfluo dedicare loro il commento di un video musical” (Dalai 2016). Ci muoviamo ancora a tentoni: per Curti, parole, suoni e immagini non possono che tradursi in cinema; per Dalai, il cinema nei testi di Springsteen è una presenza costante che non tutti riescono a cogliere.

Uno spunto particolarmente utile arriva dal regista Martin Scorsese che, concentrandosi sugli aspetti più prettamente cinematografici di Springsteen, sostiene come le sue capacità di *storytelling* derivino:

dall'ampiezza delle storie americane raccolte nelle sue canzoni; dal paesaggio ricco e colorato della sua musica; dalla disadorna bellezza delle sue parole; dalla sua voce, strumento eloquente cresciuto col passare degli anni; e dalla stupefacente gamma di sensazioni offerta

dalle sue canzoni: euforia, tragedia, dolore, speranza, rassegnazione, rabbia, tradimento, desiderio. (Del Pozzo ed Esposito 2012, 17-18)

Se Scorsese enfatizza gli aspetti visivi delle canzoni, Tom Waits parla dei brani di Springsteen come se fossero film:

Bruce fa dei piccoli film. Le sue canzoni più vecchie sembrano più cortometraggi in bianco e nero. Cose come *Wild Billy's Circus* erano fatte benissimo. Oppure *Meeting Across the River*: mi piacerebbe aver scritto io quel pezzo, perché ho provato le stesse sensazioni. Possiede indubbiamente un grande senso visivo e un grande equilibrio. (Colombati 2007, 353)

L'idea di "grande senso visivo" e di "grande equilibrio" di cui parla Waits a proposito dei piccoli film springsteeniani può essere interpretata alla luce di una precisazione proposta da Marco Denti: "[...] prima di essere cinematografico, il songwriting di Bruce Springsteen è cinematografico" (Denti 2015). La distinzione è spiegata così: la scrittura è cinematografica poiché poggia sugli aspetti prevalentemente geometrici e spaziali con cui i personaggi tracciano precisi percorsi visivi; l'espressione è cinematografica, invece, perché cerca di imitare le tecniche del cinema, compreso lo stile e il suo linguaggio più specifici, per rappresentare lo spostamento nello spazio dei vari protagonisti.

La capacità springsteeniana di tenere insieme la visualizzazione diegetica – cioè relativa a ciò che si vede all'interno della canzone – e quella extradiegetica – cioè attinente al modo in cui viene rappresentato ciò che si va a descrivere – si coglie in pieno nella prefazione che Ennio Morricone ha scritto per il volume di Leonardo Colombati *Come un killer sotto il sole*. Le parole del compositore che forse più di ogni altro ha saputo amalgamare il linguaggio della musica con quello del cinema tracciano lo snodo centrale per interpretare in termini cinematografici i brani di Bruce Springsteen (Morricone 2007, 7-8).

Mettendo inizialmente in secondo piano sia la musica che il cinema, Morricone sostiene che il corpus di canzoni composte da Springsteen nell'arco della sua carriera dà vita a una sorta di "Grande Romanzo Americano." Riprendendo il sottotitolo del libro di Colombati, la definizione di Morricone inquadra il cantautore all'interno di una cornice culturale in cui musica e letteratura si legano per definire quella musica popolare che "spesso meglio di altre arti [ha raccontato] la condizione dell'uomo nella società contemporanea." A differenza dei paesi europei in cui "la frattura tra cultura popolare e cultura – letteralmente – 'nobile,' creatasi secoli fa, ancora non si è chiusa," negli Stati Uniti, afferma Morricone, "la musica popolare è considerata parte integrante di una sola tradizione nella quale coabitano in perfetta armonia Hermann Melville e Walt Whitman, Robert Johnson e Louis Armstrong, John Ford e Bruce Springsteen"

(Morricone 2007, 7). “Nelle sue canzoni,” continua Morricone, “Springsteen dà forza al senso di *pietas*, al dolore e all’umanità dei personaggi che racconta. E lo fa tanto attraverso la musica, utilizzando timbri e suoni diversi per donarle una personalità particolare quanto per mezzo delle parole, che sono la sua vera forza” (2007, 7-8). La musica, con i suoi timbri e i suoi suoni, sono i mezzi espressivi fondamentali di Springsteen ma non gli unici.

Morricone cambia passo, supera il binomio letteratura e musica, e dà credito alle parole di Springsteen secondo le quali la sua opera rappresenta “la sceneggiatura del grande film per un drive-in americano” (2007, 8). Canzoni quali “*Jungleland*, *Racing in the Street* e *The River*,” sostiene il maestro italiano, sono la dimostrazione che “[l]a scrittura di Springsteen è ‘cinematografica’” (2007, 8). E chiarisce gli espedienti tecnici e stilistici utilizzati: “ogni verso è un’inquadratura, ogni strofa è una scena, e ciascuna canzone ci presenta un personaggio ritratto a tutto tondo, colto nel momento decisivo della sua vita” (2007, 8). L’idea centrale di Morricone è che se una buona colonna sonora evoca sensazioni anche senza il supporto delle immagini, “le canzoni — musica e parole — di Springsteen potrebbero essere paragonate alla colonna sonora di un film ancora da girare: non hanno bisogno di immagini alle quali appoggiarsi perché sono loro stesse ad evocarle” (2007, 8). Come uno *storyteller* che si allinea alla “tradizione dei *bluesmen* e dei *folksingers*” (2007, 8), Springsteen modula voce e parole per creare ogni canzone-film attraverso inquadrature e scene, ma anche attraverso sequenze, campi lunghi, primi piani, didascalie e altri espedienti del mondo del cinema.

4. More cinematically

Ho già avuto modo di precisare come la natura cinematografica delle canzoni di Springsteen rappresenti una caratteristica che va indietro nel tempo e si radica già agli inizi della sua carriera. Nella Postfazione alla monografia che Colombati dedica all’album *Nebraska*, Springsteen non solo ricostruisce la composizione del disco intrecciando musica, cinema e letteratura, ma cerca di definire la sua identità di artista etichettandosi come regista piuttosto che cantautore o romanziere:

Chi dice che con le mie canzoni sto scrivendo il Grande Romanzo Americano farebbe meglio a dire che sto girando il Grande Film per un drive in americano. Ogni cosa ha le sue potenzialità e i suoi limiti. È importante riconoscerli. Quindi non esageriamo. (Colombati 2012, 83)

E le sue canzoni non aspirano solo a essere dei film, ma mirano – come tiene a sottolineare – a diventare (qualcosa di simile a) “quei western all’italiana [di cui mi] è sempre piaciuto come [...]

riuscissero ad arrivare al nocciolo in un colpo solo” (Colombati 2012, 83). Questa equazione tra cinema e musica risale ai tempi della composizione di un album, *Nebraska*, in cui il piano musicale sembra effettivamente ridursi al minimo – con l’utilizzo esclusivo di una chitarra acustica e di un’armonica ad accompagnare le parole – e intrecciarsi e fondersi con le trame e le immagini create dai testi. Ma se il processo sembra evidente nelle scarse tracce musicali di *Nebraska*, la modalità cinematografica può essere rintracciata ancora prima, negli album in cui l’elemento musicale sembra collocarsi in primo piano.

Dopo la pubblicazione dei primi due album, il nuovo produttore Jon Landau consigliò a Springsteen di scrivere “more cinematically” (Fraley 2012). Jason Fraley riporta le parole del manager: “One phrase that we would use [...] was the ‘sound picture,’ what kind of picture was the sound of the record suggesting” (Fraley 2012). Springsteen si era prefissato di raccontare le vite degli altri, avendo fatto suo il pensiero di Landau secondo il quale “sempre più gente si aspetta dal rock ciò che prima si chiedeva alla filosofia, alla letteratura, al cinema, alle arti figurative” (Remnick 2013, 78). Se questa idea si riassume nei due famosi versi di *No Surrender* (1984) “Abbiamo imparato più da una canzone di tre minuti / di quanto abbiamo imparato a scuola,” alla fine degli anni Settanta, ricorda David Remnick, Springsteen stava definendo una sua enciclopedia culturale, proprio grazie ai suggerimenti del manager:

[Landau] gli dava da leggere – Steinbeck, Flannery O’Connor – e i film da vedere, in particolare: western di John Ford e Howard Hawks. Fu così che Bruce iniziò a divagare dai soliti temi legati alle automobili e alle autostrade, cominciando a lavorare alla propria storia, a quella della sua famiglia, in termini di lotta di classe e archetipo americano. (Remnick 2013, 84)

Il cantautore ricorda così quella precisa fase della sua vita e della sua carriera: “A partire da quello stesso periodo, leggere è diventata l’attività che ha più influenzato il mio lavoro. Da quel momento sono stato ispirato più dal cinema e dalla letteratura che dalla musica” (Colombati 2012, 83). Gli obiettivi da inseguire con le sue canzoni furono mutuati direttamente da altri ambiti artistici e Springsteen non aveva più dubbi sul da farsi: “Walker Percy ha scritto che ‘i romanzi americani parlano di tutto’ e io ero interessato proprio a scrivere di quel ‘tutto’ in qualche modo, con la mia musica: volevo raccontare cosa significava vivere il mio tempo” (Colombati 2012, 83).

A distanza di quasi mezzo secolo, Springsteen torna sulle sue fonti d’ispirazione e durante uno degli spettacoli tenuti a Broadway tra il 2017 e il 2018 confessa a proposito di *Thunder Road* come, seguendo il consiglio di Landau, avesse iniziato a scrivere per immagini, spesso suggerite dai film o semplicemente dalle loro locandine: “C’era questo film con Robert Mitchum sui

produttori clandestini di whisky del Kentucky. Ho visto solo il poster all'entrata del cinema" (Primi 2019). Si sta riferendo al film *Thunder Road (Il contrabbandiere, 1958)* che sarebbe poi diventato l'ispirazione per l'omonima canzone del 1975, probabilmente uno dei suoi pezzi più cinematografici. Il critico Chris Davies si è soffermato sui versi iniziali:

The screen door slams
 Mary's dress waves
 Like a vision she dances across the porch
 as the radio plays
 Roy Orbison singing for the lonely
 Hey that's me and I want you only
 Don't turn me home again
 I just can't face myself alone again

Davies interpreta l'incipit in termini specificamente cinematografici, mettendo in risalto come esso sia costituito da una "opening shot, a close up, a direction and introduction of character as we move to a wide shot of the porch, the diegetic sound of the radio, the introduction of the protagonist and his motivating desire, the central conflict, and an element of his back-story" (Davies 2014). Già Max Weinberg, il batterista della E Street Band, si era riferito ai versi iniziali di *Thunder Road* ricorrendo proprio al linguaggio del cinema: "Now you had this vast cinematic landscape" (Fraley 2012).

L'utilizzo di espressioni e formule quali "opening shot," "close up," "wide shot," "vast cinematic landscape," "ogni verso è un'inquadratura, ogni strofa è una scena" confermano l'utilità di ricorrere agli strumenti della critica cinematografica per cogliere certi aspetti di canzoni che, in fondo, sono film.

5. Un tentativo di analisi: la colonna visiva di una canzone

Oltre che in *Thunder Road*, l'incipit in cui un ragazzo va a prendere la ragazza per fare un giro in macchina è presente anche in *Nebraska*, sebbene in un contesto sentimentale e con prospettive valoriali completamente differenti. La canzone è contenuta nell'album omonimo che sin dalla copertina si caratterizza in termini visivi e cinematografici. L'immagine fissa il movimento di un'automobile che avanza lungo una strada deserta, sotto un cielo cupo e minaccioso: il punto di vista è quello del passeggero, quasi a introdurre sin da subito la presenza di un secondo personaggio. Il colore rosso utilizzato per incorniciare in alto e in basso rispettivamente il nome dell'artista e il titolo del disco contrasta con il bianco e nero dell'immagine rappresentando così il sangue sparso e i toni scuri della storia narrata.

La dimensione cinematografica del brano *Nebraska* è sottesa anche nella sua fonte d'ispirazione, vale a dire il film di Terrence Malick *Badlands (La rabbia giovane, 1973)* con Martin Sheen e Sissy Spacek. Il film racconta la storia vera degli omicidi perpetrati da Charles Starkweather e Caril Ann Fugate, trama che la prima strofa riassume sfruttando al massimo il potenziale visivo e il montaggio tipici del cinema: "I saw her standin' on her front lawn / Me and her went for a ride, sir, and ten innocent people died." Nell'incipit, il regista tratteggia una prima sequenza, quella del tempo presente, in cui Starkweather, il narratore in prima persona, si trova dinanzi al giudice ("sir") a cui racconta, andando indietro nel tempo, il suo primo incontro con la ragazza ("I saw her"): Fugate compare in scena caratterizzata da una certa dose di ingenuità ("just a-twirlin' her baton"), all'aperto, appena distaccata dalla sua dimensione familiare e domestica ("on her front lawn"). Nella sequenza successiva si comprime il tempo della narrazione e si preannuncia come un normalissimo giro in macchina ("Me and her went for a ride") sia diventato un'immotivata scorribanda omicida ("ten innocent people died").

Se il tempo della storia viene ridotto al minimo dei quattro versi della scansione del tempo della narrazione, Springsteen improvvisamente rallenta nella seconda strofa. Il racconto del viaggio tra il Nebraska ("From the town of Lincoln, Nebraska") e il Wyoming ("through to the badlands of Wyoming") e gli omicidi commessi nel frattempo ("I killed everything in my path") è interrotto da un verso dal forte potenziale visivo. Tale verso si interpone tra (quello che immaginiamo essere) l'alternarsi di campi lunghi sulla strada e di primi piani dei due ragazzi in macchina e riprende in primo piano il fucile a canne mozze poggiato sulle ginocchia del protagonista ("with a sawed off. 410 on my lap"). Questo specifico espediente tecnico di avvicendamento di piani e campi lo si ritrova in brani come *The Ghost of Tom Joad*, uno dei più rappresentativi della scrittura cinematografica di Bruce Springsteen.⁷

Consideriamo i versi iniziali:

Men walking 'long the railroad tracks
 Going someplace, there's no going back
 Highway patrol choppers coming up over the ridge
 Hot soup on a campfire under the bridge

⁷ Sebbene il brano sia una ripresa intertestuale del romanzo *The Grapes of Wrath (Furore, 1939)*, le sue fonti più dirette vanno ricercate in due precedenti adattamenti del testo di John Steinbeck. Quando compose il brano, infatti, Springsteen non aveva letto il romanzo, quindi produsse un adattamento di due adattamenti, quello cinematografico dell'omonimo lavoro di John Ford con Henry Fonda (1940) e quello musicale di *The Ballad of Tom Joad* di Woody Guthrie (1941). Sul rapporto tra *The Ghost of Tom Joad* e *Grapes of Wrath* si rimanda a Zirakzadeh 2013 e Portelli 2015, 113-124.

Shelter line stretching 'round the corner
 Welcome to the new world order
 Families sleeping in the cars in the southwest
 No home, no job, no peace, no rest

Ogni verso è una scena e le differenti ampiezze delle riprese dettano i tempi del racconto e i movimenti nello spazio: un campo lungo per inquadrare gli uomini che camminano seguendo i binari tra il Midwest e il Sud-Ovest; un campo lunghissimo con gli elicotteri della polizia in volo sulla collina; un *close up* che mostra in primo piano una minestra messa a riscaldare in un campo di accoglienza; l'uso della *steadycam* permette di muoversi tra le persone accampate e riprenderle da vicino. Nei versi 6 e 8, lo sviluppo della trama si ferma e Springsteen ricorre a un espediente tipico del cinema delle origini, la didascalia. Il verso “welcome to the new world order” sembra comparire su uno sfondo nero, reso dalla notte appena illuminata dal falò del campo. La scrittura entra direttamente nel film per stigmatizzare ironicamente il concetto espresso dal presidente George Bush alle Nazioni Unite nel 1990 sull'idea di un generale progresso dell'umanità. Dopo due versi, Springsteen presenta una seconda didascalia: “No home, no job, no peace, no rest,” un vero e proprio manifesto politico e un atto di resistenza civile che evoca i tumulti avvenuti a Los Angeles nel 1992 (Portelli 2004, 342).

Se le didascalie collegano il film-canzone alla storia americana contemporanea, l'espediente del film nel film nella terza strofa riassocia *The Ghost of Tom Joad* alla storia del cinema. Un flashback riporta la narrazione indietro nel tempo, quando Tom Joad è ancora in vita e saluta la madre per l'ultima volta prima di fuggire:

Now Tom said, “Mom, wherever there’s a cop beating a guy
 Wherever a hungry newborn baby cries
 Where there’s a fight against the blood and hatred in the air
 Look for me, Mom, I’ll be there
 Wherever somebody’s fighting for a place to stand
 Or a decent job or a helping hand
 Wherever somebody’s struggling to be free
 Look in their eyes, Ma, and you’ll see me”

Springsteen decide di lasciare la parola a Joad (“Now Tom said”) e mettere in scena il dialogo tra i due personaggi riproponendo la versione cinematografica di John Ford (Fisher 1997, 208-211). Il film entra nel film-canzone e il testo e la musica riproducono la scena chiave del lungometraggio da cui Springsteen trasse l'ispirazione per il brano.

A distanza di un decennio, la caratterizzazione cinematografica si ripropone in forma ancor più marcata nell'album *Devils and Dust* (2005). In particolare, *Black Cowboys* sembra un vero e

proprio film quando narra la storia di formazione di Rainey Williams, un ragazzino che vive con la mamma Lynette in un quartiere nero. I due vivono l'uno per l'altra di un amore incondizionato; poi, quando Lynette intraprende una relazione con un uomo, Rainey decide di lasciare la casa e trasformare in realtà il sogno di andare nell'Ovest. Nella seconda parte del brano, le scene sono montate in rapida successione: Rainey prende i soldi nascosti tra i tubi sotto il lavello della cucina; il primo piano sulla borsa, sui cinquecento dollari e sulla tasca del ragazzo; la scena si sposta dalla cucina alla camera da letto, nel buio, il protagonista saluta la madre, senza svegliarla:

In the kitchen, Raney slipped his hand between the pipes
 From a brown bag pulled five hundred dollar bills and stuck it in his coat side
 Stood in the dark at his mother's bed
 Brushed her hair and kissed her eyes

Nella strofa successiva, il protagonista arriva alla stazione e già al secondo verso la camera inquadra gli spazi che il treno si lascia alle spalle: Pennsylvania, Ohio, Indiana; sempre più a Ovest:

In the twilight Raney walked to the station on streets of stone
 Through Pennsylvania and Ohio his train drifted on
 Through the small towns of Indiana the big train crept
 As he lay his head back on his seat and slept

Tra la penultima e l'ultima strofa un'ellissi temporale copre il riposo del ragazzo: al risveglio, il setting è completamente differente; non più le strade della città ma prati fangosi e distese di grano e cotone; nel mezzo il niente, mentre la camera allunga il campo sul sole rosso che tramonta sulle colline dell'Oklahoma:

He woke and the towns gave way to muddy fields of green
 Corn and cotton and endless nothing in between
 Over the rutted hills of Oklahoma the red sun slipped and was gone
 The moon rose and stripped the earth to its bone

Raney inizia una nuova vita andando a Ovest e, come le guide seminole che si spostarono in Oklahoma e combatterono le tribù delle Grandi Pianure, può lottare contro le ombre che iniziavano a incombergli su di lui mentre era a casa. La sua storia si proietta indietro nel tempo del far west e nello spazio della frontiera, dando corpo a un mito che nel film della sua vita si alimentava quotidianamente proprio grazie ai film e ai libri:

Raney'd do his work and put his books away.

There was a channel showed a Western movie everyday.
Lynette brought him home books on the black cowboys of the Oklahoma range
And the Seminole scouts who fought the tribes of the Great Plains

Nel canone cinematografico delle canzoni springsteeniane, l'Ovest e il cinema sono proprio i due temi alla base di *Western Stars*, la traccia omonima dell'ultimo album. In una canzone che ha come protagonista un ex attore di serie B che cerca di risollevarsi, il riferimento del titolo non è solo alle stelle del cielo occidentale, ma alle vecchie star di Hollywood. Rispetto a quanto sostiene Alessandro Portelli che "a West si andava da giovani, in quanto giovani, quando il paese era giovane" (Portelli 2019), qui il protagonista è ormai avanti con gli anni; si sveglia con indosso gli stivali e soltanto il trucco, l'alcol e le pillole riescono a farlo sentire meno vecchio:

I wake up in the morning, just glad my boots are on [...]
On the set, the makeup girl brings me two raw eggs and a shot of gin
Then I give it all up for that little blue pill
That promises to bring it all back to you again

Dall'interno di un set, la scena si sposta all'esterno: il campo si allunga e la camera riprende il deserto, i suoi animali e qualcuno che, tra un bicchiere e l'altro, riconosce il protagonista ricordando la sua comparsa in una pubblicità:

Here in the canyons above Sunset, the desert don't give up the fight
A coyote with someone's Chihuahua in its teeth skitters 'cross my veranda in the night
Some lost sheep from Oklahoma sips her Mojito down at the Whiskey Bar
Smiles and says she thinks she remembers me from that commercial with the credit card

Non potendo andare ulteriormente a ovest, l'uomo si dirige verso est con la sua Chevrolet; incontra i cowboy messicani e "quei fratelli americani" che cercano di attraversare il confine:

Some days I take my El Camino, throw my saddle in and go
East to the desert where the charros, they still ride and rope
Our American brothers cross the wire and bring the old ways with them
Tonight the western stars are shining bright again

Dagli spazi immensi del deserto si torna a una superficie più intima e il protagonista sembra misurare la sua vita reale su quella trascorsa sui set, ammettendo che il momento più celebre della sua esistenza è stato quando John Wayne gli ha sparato: "Once I was shot by John Wayne, yeah, it was towards the end / That one scene's bought me a thousand drinks, set me up and tell it for you, friend."

Il mito del west e del western lo ha ucciso, ma come i grandi miti esso continua comunque a tenerlo in vita: “Hell, these days there ain’t no more, now there’s just again.” Ha ragione Portelli quando dice che “di tutti i sogni che non si avverano, il West e il Western sono stati i più grandi” (Portelli 2019); ma è altrettanto vero che essi sono la proiezione di uno stato d’animo, l’introiezione del passato e l’aspirazione per il futuro. La telecamera si alza a inquadrare il cielo, “Cause tonight the western stars are shining bright again.” Le stelle del cielo e quelle di Hollywood continuano a brillare e il protagonista può svegliarsi di nuovo, con i suoi stivali infilati: “I woke up this morning just glad my boots were on.” Come un vero e proprio cowboy; ricominciando tutto dall’inizio.

Il testo di una canzone che mira a essere un film ha come protagonista un attore che cerca la sua vita in un film. Il cerchio si chiude in un regime di transmedialità in cui parole, musica e cinema non solo si intrecciano ma si sovrappongono e confondono. In una recente intervista in cui ribadisce la scrittura filmica di *Western Stars*, Springsteen inserisce il disco all’interno di uno specifico canone di album cinematografici che egli stesso ha costruito: “Descrivere i dettagli della vita di qualcun altro mi fa usare uno stile di racconto cinematografico, mi suggerisce un panorama visivo. L’ho fatto con *Nebraska*, *The Ghost of Tom Joad* o *Devils and Dust* che sono gli altri miei album di storie brevi” (Laffranchi 2019b).

Enrico Botta si occupa di letteratura statunitense del diciottesimo e diciannovesimo secolo e collabora con l’Università degli studi dell’Aquila. Nel 2017 ha pubblicato *Fate in His Eye and Empire on His Arm*. La nascita e lo sviluppo della letteratura epica statunitense (*La scuola di Pitagora*). Nel 2020 è uscita la sua seconda monografia “Desiderai un nuovo mondo.” La letteratura dell’impero americano sulla Ricostruzione (*ombre corte*).

Opere citate

Barthes, Roland. “La morte dell’autore.” *Il brusio della lingua e altri scritti*. Torino: Einaudi, 1988.

Beaumont, Mark. “Bruce Springsteen’s cinematic new album *Western Stars* is nothing short of a late-period masterpiece – review.” *The Independent* 12 giugno 2019. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/bruce-springsteen-review-western-stars-album-tracklist-release-date-tour-a8954646.html>. Visitato il 12/05/2020.

- Benzing, Gabriele. "Recensioni. Bruce Springsteen – *Western Stars*." *Ondarock* 18 giugno 2019. <https://www.ondarock.it/recensioni/2019-brucespringsteen-westernstars.htm>. Visitato il 23/06/2020.
- Brems, Brian. "20 Great Movies That Capture the Aesthetic of Bruce Springsteen." *Taste of Cinema* 9 febbraio 2016. <http://www.tasteofcinema.com/2016/20-great-movies-that-capture-the-aesthetic-of-bruce-springsteen/>. Visitato il 04/06/2020.
- Colombati, Leonardo. *Bruce Springsteen. Come un killer sotto il sole. Il grande romanzo americano (1972-2007)*. Milano: Sironi editore, 2007.
- . *Nebraska*. Milano: Sironi editore, 2012.
- Curti, Roberto. "Bruce Springsteen e il cinema." *Blow Up* 167 (2012): 37.
- Dalai, Alessandro. "Springsteen e i film: la musica del Boss al cinema." *Mame, Estetica Metropolitana Dalla A alla Zip* 2016. <https://www.mam-e.it/spettacolo/springsteen-e-i-film-la-musica-del-boss/>. Visitato il 13/06/2020.
- Davies, Chris. "Music of The Movies: Bruce Springsteen." *One Room with a View* 25 febbraio 2014. <https://oneroomwithaview.wordpress.com/2014/02/25/music-of-the-movies-bruce-springsteen/>. Visitato il 22/05/2020.
- Del Pozzo, Diego e Vincenzo Esposito. *Il cinema secondo Springsteen*. Atripalda: Mephite, 2012.
- Denti, Marco. "Like A Vision: Bruce Springsteen e il cinema." *Zambosplace* 15 ottobre 2015. <http://zambosplace.blogspot.com/2015/10/like-vision-bruce-springsteen-e-il.html>. Visitato il 28/05/2020.
- Fischer, Paul D. "The Ghost and Mr. Springsteen." *The Journal of American Folklore* 110.436 (1997): 208-211.
- Foucault, Michel. *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli, 1971.
- Fraley, Jason. "E Street Cinema: The Movie Music of Bruce Springsteen." *WTOP News* 14 settembre 2012. <https://wtop.com/reviews/2012/09/e-street-cinema-the-movie-music-of-bruce-springsteen/>. Visitato il 26/06/2020.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Hutcheon, Linda. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando editore, 2011.
- Irwin, William. *The Death and Resurrection of the Author?* Westport: Greenwood Press, 2002.
- Jappelli, Paola e Giovanni Scognamiglio. *Like a vision. Bruce Springsteen e il cinema*. Napoli: Graus editore, 2015.
- Jenkins, Henry. *Cultura convergente*. Milano: Apogeo, 2007.

- Kirkpatrick, Robert. *The Words and Music of Bruce Springsteen*. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2007.
- Laffranchi, Andrea. “Il nuovo West di Bruce: il ritorno di Springsteen senza E Street Band.” *Corriere della Sera* 28 maggio 2019a. https://www.corriere.it/spettacoli/19_maggio_28/nuovo-west-bruce-c5d343f6-8179-11e9-81f8-cfc777731bc5.shtml. Visitato il 12/06/2020.
- . “Intervista a Bruce Springsteen: ‘Western Stars? A 70 anni ho cambiato idea sulla libertà.’” *Sette-Corriere della Sera* 25 ottobre 2019b. https://www.corriere.it/sette/incontri/19_ottobre_25/bruce-springsteen-a-settant-anni-ho-cambiato-idea-liberta-74c4f028-f32e-11e9-ad64-4488d500d2a2.shtml?refresh_ce-cp. Visitato il 12/06/2020.
- Marsh, Dave. *Bruce Springsteen. Two Hearts. The Definitive Biography, 1972-2003*. New York: Routledge, 2004.
- Morricone, Ennio. “Prefazione.” *Bruce Springsteen. Come un killer sotto il sole. Il grande romanzo americano (1972-2007)*. A cura di Leonardo Colombati. Milano: Sironi editore, 2007.
- Murino, Michele. *Bob Dylan. Percorsi*. Foggia: Bastogi, 2006.
- Newby, Richard. “5 Bruce Springsteen Songs That Should Be Movies.” *Audienceseverywhere* 23 settembre 2015. <http://www.audienceseverywhere.net/5-bruce-springsteen-songs-movies/>. Visitato il 23/05/2020.
- Portelli, Alessandro. *Badlands. Springsteen e l’America: il lavoro e i sogni*. Roma: Donzelli, 2015.
- . *Canoni americani. Oralità, letteratura, cinema, musica*. Roma: Donzelli, 2004.
- . “Sogni di un cowboy solitario sotto le stelle del West.” *Il manifesto* 27 giugno 2019. <https://ilmanifesto.it/sogni-di-un-cowboy-solitario-sotto-le-stelle-del-west/>.
- Primi, Michele. “I mille personaggi di Bruce Springsteen.” *Rolling Stone* 29 maggio 2019. <https://www.rollingstone.it/recensioni/i-mille-personaggi-di-bruce-springsteen>. Visitato il 23/06/2020.
- Rajewsky, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.” *Intermedialités* 6 (2005): 43-64.
- . “Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate.” *Between* 8.16 (2018): 1-30.
- Remnick, David. *We Are Alive. Ritratto di Bruce Springsteen*. Milano: Feltrinelli, 2013.

- Sacco, Simone. "Bruce Springsteen e i 35 anni di 'Born in the USA.'" *Sorrisi.com* 4 giugno 2019. <https://www.sorrisi.com/musica/bruce-springsteen-e-i-35-anni-di-born-in-the-usa/>. Visitato il 22/06/2020.
- Springsteen, Bruce. "Bruce Springsteen on Twitter: New album #WesternStars coming June 14." *Twitter* 25 aprile 2019, <https://twitter.com/springsteen/status/1121383353918337024>. Visitato il 12/05/2020.
- Swanson, Dave. "The Day Jimi Hendrix Claimed 'All Along the Watchtower.'" *Ultimateclassicrock* 21 gennaio 2016. <http://ultimateclassicrock.com/45-years-ago-jimi-hendrix-records-all-along-the-watchtower/>. Visitato il 28/06/2020.
- Sweeting, Adam. "Liza Minnelli interview: 'Each song is a movie to me.'" *The Telegraph* 17 gennaio 2013. <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/9808016/Liza-Minnelli-interview-Each-song-is-a-movie-to-me.html>. Visitato il 14/06/2020.
- "Ultima Ora – Springsteen, nuovo album un grande film." *Agenzia ANSA* 29 maggio 2019. http://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2019/05/29/springsteen-nuovo-album-un-grande-film_e21e5825-fee9-49ef-bde2-5148809a392f.html. Visitato il 23/06/2020.
- Wolf, Mark J.P. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2014. 268-287.
- Zirakzadeh, Cyrus Ernesto. "Retelling an American Political Tale: A Comparison of Literary, Cinematic, and Musical Versions of *The Grapes of Wrath*." *A Political Companion to John Steinbeck*. A cura di Cyrus Ernesto Zirakzadeh e Simon Stow. Lexington: University Press of Kentucky, 2013. 268-290.