

## ARTICOLI DEL BULLA SU TOM WAITS

### Introduzione nuova per l'inserto sul *Manifesto* (recensione di *Mule Variations* e presentazione di Tom Waits)

A sei anni di distanza dall'ultimo disco, torna in questi giorni Tom Waits con una raccolta di brani originali, *Mule Variations*, pubblicata dalla Epitaph, piccola etichetta indipendente californiana specializzata soprattutto in gruppi punk-rock. Nel periodo intercorso fra il precedente *The Black Rider* e l'attuale lavoro discografico, Waits – da vero mulo, come insinua autobiograficamente il titolo dell'album – non si è concesso pause, però ha convogliato la sua multiforme attività in svariate direzioni. Ha recitato in diversi film importanti (*Short Cuts* di Altman, per citare solo il più noto), ha firmato interamente o in parte molte colonne sonore (due suoi brani figurano nella soundtrack di *Dead Man Walking*, altrettanti in quella di *The End of Violence* di Wim Wenders; sua è la colonna sonora del cartone animato *Bunny* che, per l'incontenibile gioia del suo vecchio amico Roberto Benigni, ha recentemente ottenuto un Oscar).

Tom Waits, nato a Pomona, California, il 7 dicembre del 1949 (ottavo anniversario, come gli piace ripetere, del bombardamento di Pearl Harbour), è uno straordinario mutante. Pur godendo di un'altissima stima presso i suoi colleghi, non è mai divenuto un fenomeno di massa. Colto e provocatore, ha sempre compiuto scelte selettive ed eccentriche. Partito da un country-blues di buona fattura, Waits s'è poi fatto assertore, nell'America reaganiana che la nostra mitologia provinciale voleva 'edonistica', di una visione particolarmente contorta e oscura del blues e di una sorta di estetica della sgradevolezza. Si è inoltre dimostrato capace di incredibili variazioni di rotta. All'inizio degli anni Ottanta ha impresso una svolta alle sue scelte musicali, trasformando le proprie canzoni in scenari sonori su cui imperversa un sincretismo aggrovigliato e spiazzante.

Fra il cinema, il teatro e la musica, che sono attualmente i suoi interessi principali, Waits ha stabilito un'osmosi incredibilmente feconda. Un rapido sguardo alla sua più che venticinquennale carriera rivela in realtà come le sue doti di pittore verbale, il suo gusto per le immagini dominate da una forte componente visiva, la sua capacità di tracciare in pochi versi le coordinate d'un personaggio, di una scena, di una condizione esistenziale, puntassero precocemente a quella predisposizione teatrale e cinematografica che poi si sarebbe rivelata appieno. Non sorprende, insomma, che una sua canzone, *Frank's Wild Years*, sia stata da lui trasformata nel 1987 in un folle musical. E non sorprende che all'insegna del teatro puro sia anche *The Black Rider* (1993), che ha visto Waits collaborare, oltre che con la sua geniale moglie irlandese Kathleen Brennan, con due mostri sacri dell'arte contemporanea, Bob Wilson e William Burroughs (quel grande vecchio che solo quattro anni separavano ormai dalla morte ma che era già stato canonizzato in vita).

Per trovare una vera e propria raccolta di canzoni non destinate alla scena bisogna però risalire a *Bone Machine*, del 1992. *Mule Variations* verrebbe, in questo senso, a interrompere un silenzio durato sette anni. La precedente parabola artistica di Waits era stata però tutt'altro che silenziosa, e vale la pena, almeno a grandi linee, di tentare di ricostruirla.

\*\*\*\*\*

### La biografia/presentazione generale di Waits dalle origini agli anni Ottanta era qui riproposta, con aggiornamenti, da un mio vecchio articolo comparso su *I giorni cantati*

#### 1. WAITSLAND

“Il cinema e l'infanzia sembrano elementi molto importanti nei tuoi lavori. Dove hai visto le tue prime pellicole da ragazzo?”

“Si chiamava il Globe Theatre e presentavano doppi spettacoli piuttosto inconsueti. Con lo stesso biglietto ho visto *L'uomo del banco dei pegni* e *La carica dei 101*. È una cosa che non mi sono mai spiegato.

Ripensandoci adesso, devo concludere che l'adetto alla programmazione doveva essere affetto da turbe mentali, o forse era dotato di un senso dell'umorismo un po' morboso.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Da un'intervista di Tom Waits al *New Musical Express*, 19.10.1985.

Di problemi piuttosto simili a quelli che attribuisce al programmatore del cinemino californiano della sua infanzia deve probabilmente soffrire lo stesso Tom Waits, almeno a giudicare dalla convivenza, nella sua musica, di tragiche scene in bianco e nero, cariche a volte di violenza e di sporcizia, e di un umore leggero da saltimbanco, da intrattenitore di cabaret. Nella attuale scena rock non è facile imbattersi in un fenomeno di eclettismo fra generi, influssi, suggestioni etniche come quello costituito dalla sua produzione più recente.

Eppure gli esordi sembrano tracciare rotte non disprezzabili ma piuttosto prevedibili. In *Closing Time* (1973) la voce del cantante, gradevole e giusto un po' 'vetrosa', si muove in territori ben codificati: una componente west coast basata su nitidi suoni di chitarre acustiche e cori (molti tuttora conoscono di Waits la sola *Ol' 55*, cantata a suo tempo dagli Eagles); una passione per il blues più classico, quello delle ultranote dodici battute, e per certo jazz da night (piano, contrabbasso, cornetta ammiccante). Al centro dei testi, l'amore, diluito con temi alla Kerouac – la fuga, le automobili, i viaggi lungo strade aperte. Le ambientazioni sono preferibilmente notturne (piccoli joints o esterni rigorosamente 'lunari'. La luna, presenza ossessiva nei testi di Waits, esordisce qui come "spruzzo di albicocca dentro un cielo d'indaco o, non meno ecologicamente, come "luna banana" e poi come "luna pompelmo" nella rarefatta canzone omonima, *Grapefruit Moon*). L'immagine dell'artista è quella, offerta dalla copertina, di menestrello delle ore piccole.

È nei successivi *The Heart of Saturday Night*, (1974) e *Nighthawks at the Diner* (1975) che il ritratto dell'autore si precisa, componendo l'immagine dell'hobo-boho, artista vagabondo e un po' degenerato che, pericolosamente vicino ai suoi personaggi, percorre i locali della California e vive in motel equivoci la vita autodistruttiva dell'alcolista (questo periodo, a detta dei mitografi di Waits, sarebbe alla base delle miracolose metamorfosi subite dalla sua voce). Il primo dei due dischi, in cui l'influsso country si attenua per lasciare spazio ad atmosfere *cool*, si segnala per una maggiore attenzione alle liriche, nelle quali s'insinua una nota di dissipatezza. Compagno, accanto a ballate di buona fattura come *San Diego Serenade*, i primi quadri 'minimalisti' (come quello, un po' triste della donna di *Semi-Suite*, 'schiava d'amore' di un Ulisse moderno – un camionista – o come quello del protagonista di *Shiver Me Timbers* che, colto da un improvviso attacco di *Wanderlust*, segue le tracce del suo modello Martin Eden). Il brano più pregevole, *Drunk on the Moon*, ha nella melodia qualcosa della smagliante solennità di Gershwin e un testo di tutto rispetto (con una luna mondana che è "una pantofola d'argento che versa stelle di champagne"). Il disco prefigura elementi che saranno tipici del Waits maturo: in *Fumbling With the Blues*, ad esempio, appare un uso sonoro e allitterativo del linguaggio, in cui una successione di sibilanti imita le strisciate di spazzole di un batterista da jazz combo ("and the night spots spend your spirit"; "I'm a pool shootin' shimmey shyster shaking my head"); nella road song *Diamonds on My Widdshield*, 'nostos' nella notte californiana, s'annuncia quel tono umoristico che verrà in piena luce nel doppio – e sorprendente – album successivo.

*Nighthawks at the Diner*, registrazione live con pubblico, documenta infatti quel côté dell'arte di Waits più indebitato con i concerti di poesia della beat generation, con le 'chiacchierate' in pubblico di Fats Waller, con le performance gergali del re degli *hipsters*, Richard 'Lord' Buckley, amico del mitico Lenny Bruce e vulcano d'inventiva verbale. Su un tappeto strumentale di marca quasi esclusivamente jazz, una voce che ha ora come inconfondibile modello Ezechiele Lupo canta, recita, narra, si lancia in funambolici scat. La novità viene dai testi che, pur in bilico sulla verbosità, offrono ricche combinazioni d'immagini e di suoni. Gli intermezzi parlati introducono più o meno pretestuosamente brani spesso più simili a talking blues che a canzoni regolari (fanno eccezione *Nobody* e la cialtronesca *Better off Without a Wife*, un panegirico della vita del single sulla linea dell'interessante e ancora misconosciuto Randy 'You Can Leave Your Hat On' Newman). È qui che prende forma una riconoscibile Waitsland (la definizione è di Ted Mico): provocanti cameriere platiniate che popolano piccoli *diners*, un mondo di "caffèina fredda in una nuvola di nicotina", intanto che "lune burrose" scorrazzano vagabonde lungo "cieli d'ossidiana"; localini che occhieggiano nella "scura calda narcotica notte californiana/ Sotto un cielo a puntaspilli" etc). Ma la Waitsland è anche popolata da presenze tetre, quelle dei barboni, 'pezzi di ricambio' della società, che dormono all'aperto, proprio come le automobili insieme alle quali si risvegliano ("E l'alba schioccò dura proprio come una frustata / Perché non voleva darla vinta alla notte precedente / E mentre scuoteva le strade, apparvero i barboni da treno / Come assegni a vuoto, massaggiandosi il collo / E il cielo si fece del colore del Pepto-Bismol / E i parcheggi ringhiarono" – *Spare Parts I*).

La voce di un narratore che ormai s'è autodeputato cronista di una realtà urbana desolata e fetida diviene un pastoso ruggito in *Small Change* (1977). Le parole, in testi spesso oscuri, sono evidentemente selezionate obbedendo a criteri di suggestione sonora e ritmica. Accanto ai consueti spunti jazz e blues si ripropone la forma-canzone, ben rappresentati da *Tom Traubert's Blues*, sontuosa e tradizionale melodia dal testo piuttosto ermetico: il ritornello decontestualizza quasi gratuitamente la più celebre ballata australiana,

*Waltzing Matilda*, inno dei vagabondi del bush, qui forse destinato a sottolineare il tema della solitudine del viaggiatore. Assai più esplicite la splendida *I Wish I Was in New Orleans*, che sembra interpretata da uno sconvolto Satchmo redivivo, e *Jitterbug Boy*, dal ritmo vacillante, sorta di tall tale raccontato da un fanfarone ubriaco, fratello spirituale dell'etilico musicista che in *The Piano Has Been Drinking* attribuisce agli oggetti stravaganze molto peculiarmente umane. Più che ai nomi, spesso evocati, di Hoagy Carmichael e Bukowski, *Pasties & a G-string*, rap per voce e batteria, sembra rimandare, anche in virtù di un gergo molto stretto, al censuratissimo *Last Exit to Brooklyn* di Hubert Selby Jr.: il mondo è quello un po' laido delle stripteaseuses di infima categoria., dai nomi come Chesty Morgan e Watermelon Rose. Dell'album resterà certamente la superba *Invitation to the Blues*, solenne blues lento in tonalità minore in cui il tema musicale è giocato dai contrappunti fra i cromatismi del pianoforte e un lacerato sax 'urbano'. Difficile capire perché il brano, di bellezza autunnale, sia stato fin qui escluso dalle antologie di Waits.

Più stringata e coerente si fa la tecnica narrativa in *Foreign Affairs* (1977). La title-track (*Foreign Affairs*, al singolare), ripresa con pessimi risultati dai pur bravi Manhattan Transfer, è brano orecchiabile che, in un linguaggio da vecchio baedeker infarcito di stranianti polisillabi, illustra i vantaggi prospettici di chi viaggia in paesi stranieri. Il disco offre diversi brani notevoli, come *I Never Talk to Strangers*, sconcertante per la sua fedeltà ai modelli del musical americano, che Waits canta in coppia con una spiritosa – e bravissima – Bette Midler. In *A Sight For Sore Eyes* un piano-carillon lanciato in una saltellante *Auld Lang Syne* introduce la storia del pugile suonato che, in un bar pieno di balordi, si informa sulla tragica diaspora subita dal suo vecchio gruppo di compari.. Un lieve arpeggio di piano e un testo masticato ai limiti dell'intelligibile punteggiano un racconto fatto di sballi, rapine, incidenti mortali, ma dotato di quella tenerezza priva di retorica che è il marchio del miglior Waits: è quanto di più vicino si possa ottenere, in canzonetta, al memorabile *Fat City* di Houston. *Burma Shave* è il nome della misteriosa mèta cui sono diretti i desideri del giovane delinquente in fuga e della ragazza che si unisce a lui per dimenticare la disperata noia della provincia californiana; ma – così come suggerisce l'auto distrutta in cui i due trovano la morte – con una inversione drammatica, *Burma Shave* si rivela alla fine come il luogo in cui i sogni vanno allo sfascio. Infine, in *Barber Shop*, schizzo di quotidiana vacuità (e brano non certo di punta), emerge l'abilità di Waits nel lasciare che una situazione si descriva significativamente 'da sola' in pochi tratti. Che è poi la capacità che Raymond Carver dispiega così bene nelle sue short stories.

## 2. WEST COAST STORIES

La canzone di un altrove utopico, *Somewhere*, da *West Side Story*, situata all'inizio di un album capolavoro, *Blue Valentine* (1978), può trarre in inganno sui contenuti di un'opera dura, che smentisce immediatamente la dolcezza dell'esordio. Vi è nel disco una felice vena narrativa. La ruvida ed essenziale *Christmas Card from a Hooker in Minneapolis* è il diario di una prostituta che narra per lettera a un'amica dei suoi sogni impossibili che poi vanno a catafascio in un tragicomico anticlimax.. La pulsante *Romeo is Bleeding* è quasi un rap, ma è privo dell'elemento della libera associazione che caratterizza il genere: al contrario, qui la narrazione è coerente e il parlato ritmico non sbava di una sillaba. Il protagonista è un giovane messicano che muore dissanguato dopo uno scontro con la polizia. Con acida ironia, il suo 'sogno americano' giunge all'epilogo proprio nel momento in cui va a morire nella galleria di un cinema (ma lo farà senza un gemito: lui è un macho, proprio come Cagney che appare sullo schermo). Così come è in parte per Romeo, la verifica diretta di una mitologia della California che si svela solo come violenza è al centro di due brani in cui la tragica iniziazione alla città fa quasi coincidere la perdita dell'innocenza con l'incontro con la morte (*29 Dollars*; *A Sweet Little Bullet From a Pretty Blue Gun*). È la Los Angeles di Nathanael West, autore che il musicista ha ben presente. Nel diabolico blues elettrico *Whistling Past the Graveyard* la voce di Waits, grazie al sapiente uso di consonanti esplosive, si trasforma in uno strumento percussivo. Ma anche in questo disco si battono tasti più sentimentali, come in *Kentucky Avenue*: entro le coordinate di un ricordo infantile, il narratore sembra da principio incitare una compagna all'ennesima fuga trasgressiva (le propone tutta una serie di scorribande connotate da azioni molto dinamiche: "E t'insegnerò come ci si arrampica di nascosto sul tetto del drugstore"; "lascia che ti leghi al filo di un aquilone"; "balzeremo giù dal tetto", etc.); poi progressivamente si scopre che l'invito è rivolto a un amico paralitico ("Prenderò i raggi della tua sedia a rotelle / E le ali di una gazza / E te li legherò alle spalle e ai piedi / Ruberò una sega da mio padre / E taglierò quell'apparecchio che hai alle gambe / E stanotte lo seppelliremo nel campo di grano / Metti in tasca un apribottiglie / Salteremo gonfi d'alcol sopra quel treno merci / E scivoleremo giù, giù / Fino a New Orleans, nell'autunno").

I temi di base non cambiano di molto nello spigoloso *Heartattack and Vine* (1980), che non disdegna l'uso di chitarre distorte, bassi elettrici, frustate di organo Hammond. S'arricchisce una galleria già crudamente picaresca: lerci lenoni che intrappolano sprovvedute ragazze del New Jersey (che sono ancora vergini, è vero, ma giusto perché "sono solo le 9,35"); disgraziati che "vendono un quarto di sangue" per comprare "mezza pinta di scotch" o che si impiccano a una trave del soffitto "con la cravatta nuova di zecca". Si ripropone la perturbante sinonimia tra esperienza e violenza. Stride l'inserimento, in brani di una crudezza spesso irritante, di interi versi tratti da canzoncine e tiritere infantili (già in *Whistling Past the Graveyard* il narratore s'era qualificato come favolista sadico: "I'm a mean Mother Hubbard"). In *Mr Siegal* riaffiora la nursery rhyme evocata quasi trent'anni prima da Carl Lee Perkins in *Blue Suede Shoes* (and it's one for the money, two for the show, etc.). *On the Nickel*, colonna sonora dell'omonimo film di Ralph Waite, è una ninna nanna peculiare, che stempera cenni a rime infantili in un mare di riferimenti oscuri che una voce sgranata sussurra, urla, bisbiglia, sibila (!). Dato il tenore generale del disco, i rimanenti brani risultano quasi dolciastri (per la scampanante *Saving All my Love for You* scatta addirittura un'ipotetica nostalgia per la versione che avrebbe potuto fornirne il Presley di *Are You Lonesome Tonight?*). *Jersey Girl* è nota per un felice atto di sciovinismo di Springsteen, che l'ha reinterpretata e valorizzata (anche economicamente: nessun disco di Tom Waits è entrato fin qui nella hit parade). Il finale della sinfonica e tenera *Ruby's Arms*, con la presentazione dei *bums* intorno ai fuochi, anticipa situazioni del film *Ironweed*, di Hector Babenco, che vedrà Waits recitare accanto a Jack Nicholson e Meryl Streep, e che potrebbe essere una sceneggiatura tratta da una sua canzone (con buona pace del sopravvalutato libro di William Kennedy).

È in questo periodo che il cinema comincia a impegnare Tom Waits in modo sempre meno marginale:<sup>2</sup> la colonna sonora che realizza per *One from the Heart* di Francis Ford Coppola ottiene una nomination all'Academy Award (eppure il film è strapazzato dalla critica americana). Dell'album relativo, compromesso dalla presenza di Crystal Gayle che rende straziante il ricordo di Bette 'Rose' Midler, si possono ricordare *I Beg Your Pardon* e la scarna e bellissima *Broken Bicycles*, di gusto francese, che prelude all'affermarsi di influenze europee nella musica di Waits, che adesso sta per entrare in una fase completamente nuova.

### 3. IL GRANDE CONTAMINATORE

"A un certo punto ti rendi conto che devi rompere tutto per poi incollare tutto di nuovo, Non vorrei apparire pretenzioso, ma fino a che non ho realizzato *Swordfishtrombones* sentivo che c'era molto che volevo, ma non ero riuscito a fare. Non facevo altro che reprimermi. Era come se giocassi a carte adoperando una mano sola." (*Sounds*, 17.10.1987)

Ultimamente Waits dichiara di aver avvertito che gli strumenti sono 'quadrati', mentre la musica, a suo dire, è sempre 'rotonda' e parla volentieri della sua riscoperta di Harry Partch, musicista californiano morto circa 25 anni fa. Durante gli anni '30 e '40 Partch girò l'America esplorandone gli orizzonti sonori. Inventò una nuova scala musicale comprendente 43 suoni, che battezzò monofonia, e creò tutta una serie di strumenti poco ortodossi, come la "mazda marimba", costruita con lampadine di differente grandezza.<sup>3</sup> Ma la riconsiderazione di Harry Partch s'inserisce per Waits in una situazione in cui stimoli recenti (i contatti col cinema e con la città di New York) si combinano col ricordo di vecchie esperienze a sollecitare comunque un cambiamento nel suo approccio alla musica.

"Ho frequentato a lungo tantissimi stripclubs. Ti capitava di sentire una band che suonava dietro una tenda, e magari intravedevi solo la gamba sinistra del batterista. Fornivano versioni personali di brani di musica latina o di classici dello show americano. Potevi sentire una cocktail band eseguire una salsa o un'orchestra da camera lanciata in una rumba, /.../. Questo può operare prodigi. S'aggiunge sempre alla

---

<sup>2</sup> Waits fa brevi comparse in *The Outsiders*, *Rumblefish*, *Cotton Club* di Coppola, in *Paradise Alley* di Stallone e in altri film che non sono arrivati sui nostri schermi.

<sup>3</sup> Tra gli strumenti inventati da Partch figurano enormi marimbe fatte di bottiglie industriali, o aggeggi dai nomi come *chromelodeon* – ne è specialista quel Francis Thumm che arrangia con Waits brani di *Swordfishtrombones* – e *blowboy* (un sistema di mantici, canne, canne d'organo con in cima la sirena di un treno a vapore). Nel prossimo disco del jazzista John Zorn figurerà un brano che userà strumenti di Partch e la voce di Waits (cfr. *Musica Jazz*, agosto 1988).

musica un tocco personale. Si può eseguirla in modo completamente sbagliato, ma nel processo si crea qualcosa di nuovo.” (Intervista di Waits al *New Musical Express* del 14.11.1987)

Un elemento di continuità fra *Swordfishtrombones* e i dischi precedenti è dato – oltre che da una voce ormai irreversibilmente cavernosa – dal ribadito interesse per l’universo dei reietti e dei perdenti. Un mondo sotterraneo e poco rassicurante è già introdotto in *Underground* che, situata in apertura di disco, pone un’ipoteca sull’album e sull’intera trilogia (ormai completa) di cui esso è il primo episodio. Ma il tema, anche se insistito, non sarà esclusivo: troviamo scene ambientate (forse) a Hong Kong (*Shore Leave*), indecifrabili situazioni da film western (*16 Shells From a Thirty-Ought-Six*), e persino una landa australiana tormentata dalla siccità (*Town With No Cheer*, ottima come effetti sonori e per alcune immagini – “C’è un colibrì intrappolato nel negozio di scarpe ormai chiuso”; “Il treno scende fumando giù per lo xilofono”). Ma è dal punto di vista musicale che *Swordfish* si stacca più nettamente dalla produzione che l’ha preceduto. Per capirlo basta uno sguardo all’organico strumentale (nel disco non figura neppure un sax!): marimbe di vario tipo, un corno baritono, una “grancassa con riso”, campane, tamburi da parata, tamburi attutiti, piattini, cornamuse, un armonium, una “freedom bell” (?), un organo Hammond, congas, tamburelli, un tamburo dabuki, un tamburo parlante africano e persino la glass harmonica.<sup>4</sup>

Questa strumentazione da banco dei pegni dà luogo (e questo non sorprende, viste le capacità combinatorie di una band di notevole versatilità), a canzoni estremamente variegate. In *the Neighborhood* è un vaudeville da circo, cui dà colore un tamburo da parata. Nel brano sudamericaneggiante che titola l’L.P. si adoperano una marimba, un contrabbasso con funzione solista e un basso elettrico per la scansione ritmica. Il testo dà un suo taglio abbastanza particolare al motivo dei reduce dal Vietnam. Niente di più lontano dall’approccio di Springsteen in *Born in the USA*. Tipicamente, il reduce di Waits torna a casa “con in testa l’idea di un party”, e poi compromette una minorene, guadagnandosi vent’anni di galera. Altrettanto tipico è il fatto che il narratore alla fine si svela come un contaballe. Un’atmosfera più quieta (voce, pianoforte, contrabbasso) dà vita alla magica *Soldier’s Things* (della famiglia di *Broken Bicycles*), da gustare qui nella sua poetica secchezza, dimenticando la enfiata e ‘apocalittica’ versione di Paul Young. Curiosamente, vi figura il frammento iniziale della nursery rhyme di cui *Heartattack and Vine* forniva anticipava i versi finali (a tinker, a tailor, a soldier, a sailor, doctor, lawyer, beggarman, thief). E ancora una ‘premonizione’: *Trouble’s Braids*, racconto di suggestione filmica, prefigura proprio la situazione che Waits vivrà come attore, insieme a John Lurie e Roberto Benigni, in *Down By Law* di Jim Jarmush.

Ma s’è anche detto come al sincretismo musicale di Waits non sia certo estraneo il soggiorno in una New York che un po’ lo atterrisce e molto lo attrae per le sue straordinarie combinazioni etniche: “Qui è tutto acutizzato”, dichiara, “vedi una cosa dentro l’altra, una cosa dietro l’altra. Un tassista cinese ti viene a prendere nel distretto ebraico e ti porta in un ristorante spagnolo dove, mentre mangi cibo brasiliano, puoi ascoltare dei tanghi eseguiti da un gruppo giapponese”. Così in *Rain Dogs* (1985) si esaspera ulteriormente l’accozzaglia degli stili e dei panorami sonori. Il disco, composito, al limite frammentario, fatto com’è di canzoni e brevi squarci strumentali (19 brani!), è uno dei migliori che si siano prodotti negli anni ‘80. *Singapore*, pastiche alla Coppola, contamina nella musica un demenziale spunto da cabaret di Weimar<sup>5</sup> e una congetturale danza balcanica ritmata da una lacerante chitarra ‘industriale’, suonata da Ribot dei Lounge Lizards (lo strumento è trattato con bizzarri apparati di stagnola e transistor, strati di colla sulle corde, etc., come se nessun suono in questo disco dovesse risultare ‘normale’). *Cemetery Polka* ricrea atmosfere felliniane, mentre la sussurrata *Jockey Full of Bourbon* ricorda ritmi venezuelani e *Tango Till They’re Sore* è, a ben guardare, un dixie ridotto all’osso. Nel disco succede di tutto. Accanto a una ballata westcoastiana (*Hang Down Your Head*: nuova tentazione ‘mirata’ al Boss?) trova spazio un brano del tutto europeo, la colorata *Time* in cui Waits suona le chitarre acustiche con una tecnica strana (non chitarristica, si direbbe), ma ricca di senso armonico e sfalsature ritmiche in levare. Dello strumentale *Midtown* – quasi una sigla per *Hill Street Blues* – si rammenteranno i Pogues per la loro *Metropolis*, brano felicemente bastardo con i piedi a New York e la testa a Dublino. Il primo Waits, quello che alternava musica e poesia nei club, rivive nel recitativo *9th and Hennepin*, ma ora il tappeto sonoro mescola al pulsare d’una marimba suoni materici (un clangore di metalli e le vibrazioni di un seghetto). Alla nudità di *Gun Street Girl*, sorta di field holler, fa da contrappeso *Union Square*, che descrive il mondo della prostituzione maschile; è un rock ‘n’ roll quasi

<sup>4</sup> È lo strumento, inventato da Benjamin Franklin, in cui bicchieri variamente riempiti d’acqua vengono fatti vibrare passando sul bordo un dito bagnato.

<sup>5</sup> Secondo William Ruhlmann (*All-Music Guide*) “il disco era per la maggior parte una specie di *Opera da tre soldi* cantata da Howlin’ Wolf”.

ortodosso con un sentore di Rolling Stones (ed è uno dei pezzi in cui la chitarra è affidata alla riconoscibile mano di Keith Richards). In chiusura, l'ennesima provocazione, *Anywhere I Lay My Head*. Gli Uptown Horns in versione da Salvation Army Band assecondano il ruggito finale (la metafora non è iperbolica: la voce qui è una raffica di vento). Ma, oltre che dal canto flagrantemente fuori dai canoni, la credibilità di un afflato bandistico così tradizionale è incrinata anche dal fatto che regolarmente s'insinua, in un'aria da funerale di New Orleans, una nota sghemba, per non dire stonata: i fiati si divertono a inserire a turno ben percettibili dissonanze. Non si deve comunque ritenere – e tale discorso s'applica all'intero album – che questa cortina cacofonica sia volta a nascondere una crisi creativa: il frastuono camuffa canzoni ottimamente costruite.

*Frank's Wild Years* (1987), che in teoria completerebbe la trilogia che segna il nuovo corso di Waits, raccoglie – reinciisi e riarrangiati – alcuni brani della colonna sonora dell'omonimo spettacolo teatrale, scritto insieme alla moglie Kathleen Brennan,<sup>6</sup> validissima coautrice e compagna di avventure. La storia è incentrata sulla malferma ascesa e sulla repentina caduta (stalle-stelle e ritorno) di un musicista da barroom. Il lavoro è sottotitolato “Un Operachi Romantico in Two Acts” che, più che un chiarimento, sembra, come dice bene Paul Mathur, la prima lezione d'un corso Linguaphone di Esperanto. L'esperanto, in realtà, è presente, ma a livello di linguaggi musicali. S'amplia l'assortimento degli strumenti e delle combinazioni sonore. Waits adopera fra l'altro un asmatico organo e l'optigon, una delle prime tastiere sintetizzate per uso domestico che offriva un'intera serie di ‘ambientazioni’ musicali preprogrammate (orchestrata, tahitiana, da night, etc.) in cui il solista s'inseriva creando innesti di nuovo conio. In alcuni brani il tastierista William Schimmel percuote con le mani i pedali di un organo Hammond, creando una tessitura di bassi rotondi e ritmici. Ma anche la timbrica della voce di Waits fa parte a pieno titolo del gioco delle contaminazioni: si ascoltino il ‘vocal styling’ alla Sinatra nella versione ‘Vegas’ di *Straight To the Top*, o gli sgraziati acuti tenorili nella terribile *Blow Wind*, o il singultante falsetto spagnoleggiante di *Temptation*, oppure la piagnucolosa voce dell'invasato predicatore – che negli spettacoli Waits caratterizza con spietata comicità – di *Way Down in the Hole* (brano in cui, fra l'altro, Ralph Carney, ricordandosi di Roland Kirk, suona più sassofoni contemporaneamente). Come se non bastasse, il canto viene filtrato in alcuni pezzi dal megafono (un megafono a batterie, come quelli usati dalla polizia), per cui la voce sembra fuoriuscire da un vecchio Victrola a tromba. Due delle canzoni addirittura (e non per mancanza di materiale: nel disco figurano 15 titoli) vengono presentate in doppia versione, offrendo nuovi motivi di varietà agli arrangiamenti. La versione ‘Barroom’ di *Innocent When You Dream* potrebbe essere stata realizzata in una taverna irlandese alla fine di una serata trascorsa in compagnia dei Pogues; suona come una vecchia romanza trasformata in drinking song di gusto natalizio, con un testo volutamente vecchiotto e dei cori troppo smagliati e discronici per essere veri. Ma ritornano anche associazioni circensi e omaggi a Kurt Weill (*I'll be Gone*, in cui Waits imita, fra l'altro, un vivace galletto), arie da spaghetti western (la presenza di Morricone è ben avvertibile nella scabra ed efficacissima *Yesterday is Here*), disorientanti agglomerati sonori (in *Please Wake Me Up* figurano due bassi elettrici, un corno baritono, il mellotron e l'optigon), inni sacri combinati con canti da osteria (*Frank's Theme*), incroci fra maldestre danze russe e un banjo da *Washington Square* (nell'indecifrabile *Telephone Call from Istanbul*, che poi termina in una tempesta di organo Farfisa), e persino un'aria da colonna sonora di *Radio Days* in *Innocent When You Dream* nella ripresa finale (versione ‘78 giri’) cantata attraverso il megafono.

#### 4. IN MEZZO AL GUADO?

“Ho tentato di ottenere quel suono in altri modi: ho usato microfoni rotti, ho cantato dentro una lattina, ho messo le mani a coppa sul microfono, ho filtrato le parti vocali con l'Auraton, che è una specie di altoparlante di quelli per auto, e poi ho missato il tutto. A un certo punto ho perfino pensato di fare un disco, trasmetterlo da un'emittente radiofonica e registrarlo piazzando il microfono dentro l'automobile sintonizzata su quella stazione... ma la cosa diventava davvero troppo complicata. L'uso del megafono ha poi risolto tutti questi problemi.” (Tom Waits a *Music & Sound Output*, ottobre 1987)

L'attenzione, nuova in Waits, per l'aspetto tecnico, differisce radicalmente dalla ricerca della ‘perfezione’ che caratterizza il pop più commerciale (e commerciato). La sua aspirazione è quella all'espressività, al

---

<sup>6</sup> Con Waits come protagonista, la pièce è stata in cartello per tre mesi: al Briar Street Theatre di Chicago, con la prestigiosa regia di Terry Kinney, della cooperativa dello Steppenwolf Theatre.

colore: la 'pulizia' non lo attrae<sup>7</sup> (nei suoi dischi scivolano, sotto una già problematica superficie, tracce di registrazioni precedenti). Proprio l'interesse per l'espressività, preferita ad alchimie tecnologiche ormai universalmente accessibili (si pensi alla facilità con cui un ingegnere del suono come Biff Dawes avrebbe potuta ottenere in studio l'effetto-megafono...), apparentano un artista così intellettuale a un'ottica generalmente ritenuta appannaggio della tradizione popolare. E il discorso si può estendere sia alla sua riscoperta di strumenti tradizionali ed etnici (sono i suoni acustici a dominare largamente i suoi ultimi album), sia alla sua abilità di *raconteur*, conscio dell'importanza del fatto orale.<sup>8</sup>

## 5. UN ARTISTA AMERICANO

Nella musica di Waits vive attualmente un contrasto tra la semplicità della melodia da una parte e la cerebralità dei testi e gli affollamenti sonori dall'altra. Forse è proprio il numero delle contaminazioni che egli effettua ad averlo reso fin qui inaccettabile non solo ai puristi dichiarati o inconsci ma anche al grosso pubblico. Al suo insuccesso di massa possono aver contribuito anche la voce tanto aspramente antimelodica e quel tema della morte che, generalmente ritenuto inadatto alla canzonetta, attraversa con insistenza i suoi brani. Certo è che in genere alle dissonanze musicali corrispondono dissonanze contenutistiche non meno violente. *Frank's Wild Years* scava in una delle principali paure degli americani: l'esperienza del fallimento, della povertà, della rovina totale. Ma è l'intero mondo di Waits a trattare di un'America scomoda, brutta, di realtà da rimuovere, di minoranze etniche e di devianze sociali (neri, ispanoamericani, omosessuali, drogati, alcolisti, assassini). E tutto ciò con una lucida mancanza di pietismo o paternalismo; anzi, con una curiosità e una comprensione che suonano autentiche.

Chissà, infine, se la relativa attenzione che s'è cominciato a prestare a Waits soltanto in tempi molto recenti coincide poi solo casualmente con l'inizio del declino di un'età reaganiana che nascondeva drammatici scompensi sociali dietro fumisterie statistiche e retorico-patriottiche. Col declino, cioè, di quell'America che ogni tanto resuscitava rintronati Rambo che con una benda intorno al capo e una grossa mitragliatrice in mano bastavano da soli a regolare il conto con gli eterni musì gialli (e a far tornare i conti con la propria storia e, in fondo, con i propri incubi notturni).

Eppure – ultimo paradosso per un autore che ne presenta davvero tanti – la musica di Tom Waits, contrariamente a quanto appare a prima vista, può esser detta pienamente americana. E ciò perché alla iniziale vena blues e jazz-blues (cioè all'originale sintesi americana di spunti e influssi africani) ha affiancato filoni tex-mex, caraibici, ispanici, irlandesi, balcanici, orientali. Vi ha cioè innestato suoni che appartengono a tutto quel variegato stratificarsi di migrazioni, a quel tappeto di minoranze che costituisce la vera essenza di un crogiolo i cui minerali sono ancora ben lontani dalla fusione completa.

### Fine del vecchio articolo

#### Da qui cominciava l'aggiornamento per l'inserito *Ultrasuoni del Manifesto*

#### BIG TIME (1988)

Ai tempi di *Frank's Wild Years* Waits manifestava nelle interviste un crescente interesse per la musica etnica ("ma con dentro qualcosa di più duro"), per i gruppi di trash metal e per il punk-folk dei Pogues (che dopo pochi anni si scioglieranno chiassosamente come chiassosamente son vissuti). Tutti presupposti che sembravano prefigurare l'ennesima metamorfosi. In realtà l'opera seguente è un'antologia, *Big Time* (1988), che contiene, eseguiti dal vivo, 18 brani in cui Waits sintetizza i risultati degli ultimi tre dischi. Un video documenta le sue interpretazioni stralunate e teatrali nei concerti tenuti al Warfield Theatre di San Francisco e al Wiltern Theatre di Los Angeles. Significativa è la presenza di una canzone come *Strange Weather*, originariamente composta da Tom e Kathleen per Marianne Faithfull (altro 'fenomeno' di mutante nell'universo rock, che passa dalla 'carriera' di vecchia-fiamma-di-Mick-Jagger a quella di efficacissima e

---

<sup>7</sup> "Il tessuto sonoro per me è importante: è come quando in una fotografia vuoi ottenere una sgranatura o una lieve sfocatura. Non amo la pulizia; mi piace il rumore di superficie" (Intervista a *Music & Sound Output*, ottobre 1987).

<sup>8</sup> "C'è qualcosa di molto antico nella cultura dello storytelling. In Sudan c'è ancora gente che si guadagna da vivere raccontando storie nella piazza del mercato. Ma anche da noi, in un tribunale, è sempre il miglior storyteller quello che vince la causa." (Waits sul *Melody Maker* del 22.8.1987).

torbida interprete di Kurt Weill). Le atmosfere da cabaret berlinese continuano ad appassionare Waits, che ora intensifica – secondo uno schema che sembra accomunare molti artisti atipici del suo paese – i rapporti con l'Europa.

### BONE MACHINE (1992)

Aggressivo e lugubre già nella grafica, *Bone Machine* (1992) rivela gran parte delle sue potenzialità nel selvaggio brano d'apertura, *Earth Died Screaming*, in cui le percussioni suggeriscono letteralmente un fragore di ossa (“skeleton music”, la definisce l'autore).<sup>9</sup> L'ispirazione, dichiara Waits, deriva dall'Apocalisse (“la scimmia è sulla scala / Il diavolo spala carbone / ... / Il leone ha tre teste / E qualcuno mangerà la pelle che lui va mutando / ... / E la luna cadde giù dal cielo / Piovvero sgombri, piovvero trote / È arrivato il gran giorno dell'ira / ... / e le locuste ghermiscono il cielo / E la terra morì urlando”). Un'ipoteca di morte e disfacimento grava su molti brani del disco. La voce di Waits è invariabilmente filtrata, distorta, spesso sopra le righe. È un'opera spigolosa e pulsante, dominata dalla chitarra elettrica, dal contrabbasso, dalle percussioni (c'è anche il *conundrum*, che in italiano vale più o meno ‘enigma’, ‘oggetto misterioso’, e che sarebbe un apparato ritmico inventato da Waits). Lo scarso interesse per l'accuratezza dell'incisione diventa sberleffo (o affettazione): alla fine di una lancinante esecuzione in falsetto, *Jesus Gonna Be Here* termina con un comprensibilissimo accesso di tosse. *In the Colosseum* snocciola un repertorio di sangue, veleni, cospirazioni degno di un dramma elisabettiano (“i senatori decapitano / La puttana presidenziale / I senatori dalla testa pelata / Sguazzano nel sangue / ... / questa sera al Colosseo”). Questo è quasi un album *concept*, come si diceva un tempo, ma il ‘concetto’ che si intravede meglio è quello di un tetro furore apocalittico. *Murder in the Red Barn* è una cupa storia faulkneriana non priva di buoni momenti testuali, mentre *Black Wings* richiama Leonard Cohen, sia per l'interpretazione vocale sia per gli indiretti riferimenti a un Cristo che, più che resuscitato, sembrerebbe qui evaso da un carcere dopo essere stato tradito in un ipotetico Getsemani in cui “la luna è un freddo pugnale intagliato / Tanto aguzzo da cavar sangue da un sasso”. Fortunatamente *Bone Machine* ha anche un'altra faccia, che si manifesta per esempio in *A Little Rain* (la pioggia ha sempre la facoltà di mettere Waits in uno stato di grazia): la ballata, delicata e fine, non spicca solo per la sua bellezza, ma anche perché – ottavo di sedici brani – occupa la parte centrale del disco, interrompendo un'opera caratterizzata da una sorta di diabolismo di maniera. *I Don't Wanna Grow Up*, una community song da cantare in pullman coi compagni di scuola, è uno dei pochi tocchi di autentico umorismo presenti in quest'album. In *That Feel* ricompare (come chitarrista e coautore del brano), Keith Richards, in un blues alla *Love in Vain* degli Stones (chi se la ricorda?). “That feel”, quella sensazione, quella capacità che gli anni non cancellano, è, come dimostrano bene Richards e Waits, il gusto per la ricca semplicità del blues.

### NIGHT ON EARTH (1992) e JESUS' BLOOD NEVER FAILED ME YET (1993),

A questo punto della sua carriera Tom Waits sperimenta una serie di collaborazioni con altri artisti. La colonna sonora scritta per *Night on Earth* (1992) di Jim Jarmush, costituita soprattutto da brani strumentali, è difficilmente valutabile fuori dal contesto per cui nasce. Dal punto di vista timbrico il disco non aggiunge molto alle nuove sonorità che Waits ha abbracciato fin da quando sono apparsi, quasi da dieci anni ormai, i suoi primi “trombonipescspada”.

Un cenno a parte merita invece l'esperimento, toccante e bizzarro, in cui Waits si fa coinvolgere da Gavin Bryars, musicista britannico d'avanguardia. Quest'ultimo costruisce un'intera opera contemporanea, *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* (1993), adoperando una registrazione da lui effettuata nel 1971, in cui un vecchio barbone che viveva nei dintorni di Waterloo Station canta, con un filo di voce ma con grande pathos, l'inno religioso che dà il titolo al disco. Ricorrendo al metodo del loop, Bryars arrangia e arricchisce in mille modi il tema conservando come sottofondo la voce-guida dell'hobo, morto ormai da tempo. Nel finale della suite la voce di Tom Waits ingaggia con macabra poesia un duetto con quella del barbone. Perché il disco

---

<sup>9</sup> Tom, Kathleen e Joe Marquez (l'addetto al missaggio) figurano fra gli esecutori come The Boners, espressione che suggerisce l'idea dei suonatori d'ossa, ma anche dei gaffeur o persino un riferimento osceno all'organo maschile in erezione.

arrivi a essere un successo di vendite in Inghilterra è un mistero su cui i discografici si stanno probabilmente ancora interrogando.

### THE BLACK RIDER (1993)

Con le musiche composte per *The Black Rider* Waits approda finalmente a quella Mitteleuropa con cui le sue strade musicali hanno cominciato da tempo a incrociarsi. La regia dell'opera, ispirata a una fiaba tedesca e rappresentata al Thalia Theatre di Amburgo a partire dal marzo 1990, è del texano Bob Wilson, da anni sperimentatore d'un teatro totale fatto di testi e musica, movimenti e danza. Parte dei testi sono scritti da William Burroughs (tra l'altro, la tecnica del *cut-up* per cui Burroughs è noto, quella sorta di collage applicato alla prosa per cui si ritagliano e inseriscono nel contesto narrativo discorsi colti al volo o brani di altre opere, non è del tutto estranea ai metodi con cui a volte Waits assembla i suoi testi). In *'T Ain't No Sin* Burroughs canta, anzi recita con la sua voce antica. Nel disco suonano (separatamente) un'orchestra tedesca – composta in parte da elementi con formazione classica e in parte da musicisti di strada reclutati alla stazione di Amburgo – e un gruppo di musicisti di San Francisco che cercano, usando la stessa strumentazione dei colleghi tedeschi, di riprodurre le atmosfere che hanno caratterizzato il lavoro teatrale. La sintonia che i due gruppi stabiliscono è almeno in parte dovuta alla versatilità con cui ormai Waits si muove tra paesaggi sonori differenti. *The Black Rider* è un capolavoro di eclettismo in cui il musicista si appropria dello stile dei cabaret isherwoodiani immortalati da Bob Fosse. Il disco è dotato di una ricchezza musicale spaesante, ma è quasi tutto godibile anche fuori contesto (e poiché il contesto è quello della stupefacente visualità di uno spettacolo di Bob Wilson, non si tratta certo di un risultato da poco).

### MULE VARIATIONS (1999)

Io credo che in fondo al cuore di molti waitsiani di lungo corso persista una nostalgia più o meno inconfessata per quel bluesman *gâté* dalle dita ossute che tormentava i tasti del pianoforte, per quel personaggio che occhieggiava dalle vecchie copertine e che ormai immaginavamo sepolto sotto una coltre di stravaganti marchingegni.

*Mule Variations* (cosa inevitabile e giusta) non ci restituisce quel cantastorie, però offre 16 *canzoni*. So che l'affermazione potrà sembrare troppo rassicurante (reazionaria?), ma l'elemento positivo consiste nel fatto che l'ansia sperimentale di Waits ci concede finalmente un attimo di respiro.<sup>10</sup> Non si creda comunque che il musicista sia placidamente tornato nel solco della tradizione: le sonorità estrose ci sono ancora – il sound 'alla Waits' è diventato un marchio di fabbrica – ma non si ha più l'idea che la strumentazione sia stata comprata d'occasione al mercato delle pulci. In *Mule Variations* sono presenti una serie di provocazioni minori: il primo brano, *Big in Japan*, comincia con uno stacco 'sporco' sulla base percussiva, a discorso ritmico già iniziato, e, con una certa coerenza, si interrompe altrettanto bruscamente; in *Picture in a Frame* si sente qualcuno arrivare in sala (o in un salotto) e aprire il piano, e nessuno si cura di attutire il rumore dei pedali durante l'esecuzione; in *Chocolate Jesus* l'armonica a bocca 'sfonda' in un modo che farebbe inorridire un tecnico del suono dilettante, mentre un galletto – la registrazione è effettuata en plein air – imperversa qualche metro più in là; *Black Market Baby* ha in apertura un fruscio da 78 giri, eccetera eccetera. Ma questa non è la sostanza. La sostanza è la ricomparsa della canzone. La sostanza è che questo è principalmente, anche se non solo, un ottimo e personalissimo disco di blues.

Il mondo invertito e ingiusto di *Lowside of the Road*, strascicato blues 'primitivo', rievoca le disavventure giudiziarie di Leadbelly, uno dei padri fondatori del genere. *House Where Nobody Lives*, rhythm 'n' blues lento con chitarra alla Otis Redding (ma senza fiati), esordisce come un piccolo racconto che suscita aspettative da detective story ma che alla fine non rivela niente, se non la confortante morale che una casa esiste solo in virtù dell'amore di chi ci abita. Ma anche se a cinquant'anni è diventato spudorato nei

---

<sup>10</sup> Vero è che niente obbliga a sventolare sempre e comunque la bandiera dello sperimentalismo. In un suo precoce libro di memorie B. S. Johnson, narratore inglese d'avanguardia morto suicida a 40 anni, puntualizzava serenamente: "Per la maggior parte dei critici, 'sperimentale' è quasi sempre sinonimo di 'fallito'. Io mi oppongo a che si applichi la parola *sperimentale* alla mia opera. Certo, io gli esperimenti li faccio, però quelli non riusciti li ripongo silenziosamente in un cassetto e ciò che scelgo di pubblicare è, per quanto mi riguarda, riuscito, nel senso che si tratta del miglior modo che ho trovato per risolvere determinati problemi di scrittura". B.S. Johnson, *Aren't you rather young to be writing your memoirs?*, London, Hutchinson, 1973, p.19.

sentimenti, Waits non ha smesso di contemplare l'altra faccia dell'America. E che cosa meglio di un blues classico può riproporre l'altrettanto classico catalogo dei poveri cristi waitsiani? In *Cold Water* ci sfilano davanti persone che dormono nei cimiteri e guardano la Tv nelle vetrine dei negozi, donne incinte e veterani del Vietnam costretti all'accattonaggio, un narratore che "dimostra 47 anni ma ne ha 24". *Black Market Baby* è un blues dall'andamento lento e vagamente funebre. E blues e ancora blues in *Get Behind the Mule*, opaco apologo kafkiano che parla di lavoro, delitti e castighi.

*Mule Variations* abbonda di stramberie e tenerezze, spesso mescolate insieme. In *Eyeball Kid*, rock and roll dall'atmosfera balinese con inserti di campionature dal gospel *Wings Over Jordan*, gente dai nomi improbabili e sommamente orridi, come solo William Faulkner sapeva inventarne, la signora Zenora Bariella e il signor Coriander Pyle (cognome che richiama in modo sospetto le emorroidi), mettono al mondo uno "show biz kid" proprio il 7 dicembre 1949 (data di nascita, guardacaso, di Tom Waits). Un tocco postmoderno di confusione fra vita scritta e vita reale. Lo spazio musicale diventa un palcoscenico: dallo sfondo arrivano applausi, passi sul selciato, voci al megafono che cianciano parole inudibili. Una specie di mostruosa nascita yeatsiana, una annunciazione a testa in giù, viene celebrata verso la fine da grida di 'halleluiah' campionate e distorte. In *Come On Up to the House*, semiserio inno revivalista, figura una citazione dal *Leviatano* in cui Hobbes descrive la vita umana come "nasty, brutish, and short" – "disgustosa, bestiale e breve". In *Chocolate Jesus*, in cui la voce di Waits, probabilmente filtrata da un megafono, ricorda vagamente quella di Billie Holiday, si cerca di conciliare il peccato di gola con i doveri religiosi, ipotizzando una bella ostia di cioccolato. *What's He Building?* è un recitativo, un racconto minimalista accompagnato da un'ambientazione sonora astratta (non casualmente Waits figura nel cast di *Short Cuts* in cui Altman trasforma in film le storie di Raymond Carver).

Ma quest'ultima opera di Waits è anche capace di semplicità. *Hold On*, che non sfigurerebbe in *Nebraska* o *The Ghost of Tom Joad* di Springsteen, torna, ma con note più morbide, ai perdenti, al tema della ragazza che scappa dalla piccola città per tentare la vita altrove e incontra la solitudine: "Giù presso il motel lungo il fiume / 10 sotto zero e non si ferma lì / vicino a un negozietto ultraeconomico chiuse gli occhi e cominciò / a ondeggiare / ma è difficile ballare così / con quel freddo e senza musica". *Georgia Lee*, dotata dell'ampiezza melodica di vecchi fantasmi waitsiani come *Invitation to the Blues* o *Tom Traubert's Blues*, si riferisce a un caso di cronaca nera. È un po' la *Canzone di Marinella* di Waits; ma qui non avvengono trasfigurazioni consolatorie e favolistiche, e il brano si trasforma in un dolente atto d'accusa contro un Dio assente o distratto. Il pezzo, per dirla senza troppe perifrasi, è toccante, così come *Take It With Me*, una specie di sereno testamento sentimentale che rievoca momenti da portare con sé quando si parte (o quando si muore).

All'intervistatore del *Buzz* di Los Angeles Waits raccontava nel maggio del 1993: "I miei figli cominciano a notare che sono un po' diverso dagli altri papà. 'Perché non fai un lavoro normale come tutti gli altri?' mi hanno chiesto l'altro giorno. E io ho raccontato loro questa storia: Nella foresta c'erano un albero storto e uno dritto. Ogni giorno l'albero dritto diceva a quello storto: 'Guardami; io sono alto e dritto e sono bello. E guarda te invece: sei tutto storto e piegato. Nessuno ti guarda.' E crebbero insieme in quella foresta. Poi un giorno arrivarono i boscaioli, videro l'albero storto e l'albero dritto, e dissero: 'Tagliamo solo quelli dritti e lasciamo perdere gli altri.' E così i boscaioli trasformarono tutti gli alberi dritti in legna e stuzzicadenti. E l'albero storto è ancora lì, e diventa più forte e più strano ogni giorno."

Mille di queste stranezze, mister Waits!

Guido Bulla

**Questo era, infine, l'articolo su *Il Manifesto*  
(Recensione di quelli che sono fin qui gli ultimi dischi di Waits, *Alice* e *Blood Money*)**

Reduce dalle glorie di *Mule Variations*, premiato da un Grammy Award che curiosamente lo proclamava miglior disco del 1999 nella categoria "contemporary folk", Tom Waits lancia nello stesso giorno due dischi, pubblicati dalla Anti/Epitaph. *Alice* è una selezione dei brani composti dai coniugi Waits per l'omonima opera teatrale (regia e *stage design* di Robert Wilson, testo di Robert Schmidt). Dopo l'esordio del 19 dicembre 1992 al Thalia Theater di Amburgo seguito da 18 mesi filati di programmazione, lo spettacolo ha intrapreso un tour europeo e americano. *Blood Money* raccoglie invece le canzoni scritte per il *Woyzeck* di Büchner allestito, sempre per la regia del mostro sacro Bob Wilson, dal Betty Nansen Teatret di Copenaghen a partire dal 21 novembre 2000. In attesa che inverosimili impennate di utopismo inducano impresari nostrani a portare gli spettacoli in Italia, disponiamo per il momento delle due 'colonne sonore'. Nell'affrontare *Alice* e *Blood Money* va però esorcizzato lo scomodo fantasma di *The Black Rider*, scritto da Waits per il teatro una decina di anni orsono. Ricco di opulenze balcaniche e ispide sonorità 'weimariane', il disco che ne era derivato rendeva difficile contestualizzare i brani nella favolistica vicenda sommariamente riassunta nelle note di copertina, lasciandoci in preda a fantasmagorie sonore nate a commento di scene mai viste, a musiche orfane delle immagini. Di qui il timore di dovere recensire anche oggi due *mezzi dischi*.

\*\*\*\*\*

Quanto ad *Alice*, il pericolo è ampiamente scongiurato. I *demo* del commento musicale di Waits, che da anni rimbalzano nella Madre-di-tutte-le-reti (grazie a Napster, suo profeta), mostrano come il disco escluda quasi tutte le musiche di ambiente, selezionando vere e rotonde canzoni che compongono un album fra i migliori che Tom Waits, oggi 'splendido cinquantaduenne', abbia fin qui prodotto. Da sempre, a fini umoristici o di esplorazione poetica, Waits tratta il linguaggio come materia plasmabile; ma a giudicare da questi brani – e dal copione dell'opera, anch'esso clandestinamente reperibile sulla piazza elettronica – la sua *Alice* sembra più affine al capolavoro lisergico di Walt Disney che all'esuberante accumulo di nonsense congegnato da Lewis Carroll, ai cui libri *Alice nel paese delle meraviglie* e *Attraverso lo specchio* lo spettacolo si ispira. Ciò che invece certamente accomuna Waits, Wilson, Carroll e Disney è la temperatura visionaria a cui viaggia la loro fantasia. Qui è inutile risalire dalle canzoni allo sviluppo dell'azione scenica poiché la decontestualizzazione diviene riscrittura, ri-creazione, e l'album finisce per proporre un universo a se stante. Rinunciando all'originaria traccia narrativa, Waits invia le sue canzoni a difendersi da sole in giro per il mondo. D'altro canto *Romeo is Bleeding*, *A Sight For Sore Eyes*, *Burma Shave* e mille altri suoi pezzi erano già piccoli nuclei di sceneggiature suscettibili di sprigionare potenziali trame e nitide immagini visive.

*Alice* (il brano) è una *torch song* seducente e fumosa, con l'interpretazione vocale in primo piano e un organico strumentale che obbedisce ai crismi del genere: piano, basso, spazzole, sax, tromba con sordina: "Siamo dentro un tempo [*weather*] di sogno/Agiti la tua bacchetta ricurva/Lungo uno stagno gelato/Con una luna di ghiaccio/[...]E le lacrime sul mio viso/E i pattini sullo stagno/Compongono il nome Alice"

Marcia funebre ampollosa e circense, *Everything You Can Think* è un'elegia sulla mortalità che mescola tocchi conradiani da *Cuore di Tenebra*, ricordi dal Coleridge della *Ballata del vecchio marinaio* ("Prima che l'oceano fosse azzurro/Eravamo persi in un diluvio/Che scorreva rosso del vostro sangue/Nigeriana ciurma di scheletri") e cenni a shakespeariane tempeste mutilate di ogni redenzione ("Ci decomponiamo lungo il viaggio/[...]I tuoi denti sono palazzi dalle porte gialle/I tuoi occhi, pesci su una riva cremosa"). Surreale anche il tutt'altro che classico corredo orchestrale: campane svizzere, vibrafono Chamberlain, corno francese, pod – una percussione, assicura Waits, costituita dal baccello gigante del Botang, albero che crescerebbe solo in Indonesia – e Stroh violin (un marchingegno inventato ai primi del Novecento in cui un manico di violino privo di cassa armonica è collegato a una campana da tromba: pare che solo così il violino si difendesse dalla prepotenza acustica dei fiati nelle prime big band).

Una piccola orchestra da camera fa di *Flowers Grave* un gioiello di elegante tristezza ("Una rosa muore mentre un'altra sboccia/È sempre stato così/Mi ricordo gli scrosci/Ma nessuno mette fiori/ Sulla tomba di un fiore"). Altrettanto magica, con il violino che intesse atmosfere da romanza irlandese, *No One Knows I'm Gone* ("Morti tutti gli alberi /È così bello il rumore della pioggia /Per chi sta due metri sottoterra/Le foglie seppelliranno un anno dopo l'altro").

Come antidoto al traboccare della tenerezza, rispunta allora l'imbonitore che imperversava in *The Black Rider: Komme Nie Zu Spät [Kommene Zo Spät]*, cantata in un tedesco di cui è difficile garantire l'attendibilità, è una ventata di follia punteggiata da un imprecisato numero di percussioni. E la follia s'insinua in *Poor Edward*, pacato ma tremendo apologo di diversità e persecuzione. Questo personaggio, di

cui non vi è traccia nelle opere di Lewis Carroll, è un povero Giano bifronte ermafrodito. Sulla nuca ha una perfida faccia femminile che lo spingerà a impiccarsi a una ringhiera in un patetico e strampalato omicidio/suicidio. Surrealismo puro: si parla di un matrimonio-galera, di una profonda inconciliabilità fra i sessi, di un'ennesima variante della vicenda di Jekyll e Hyde? Mentre ce lo chiediamo, *Table Top Joe*, nebbioso dixieland da avanspettacolo, giunge a confermare l'inesauribilità della vena teratologica di Waits. Con voce letteralmente sfatta, avanza infatti l'ennesimo mostro, un pianista che sembra schizzar fuori da un delirio darwiniano di adattamento naturale. Il frammento umano è del tutto privo di corpo: possiede solo un paio di mani e un enorme talento musicale (spassosa la sua confessione: "Avevo qualche problema con i pedali"). Diventerà un eroe del circo.

Segue, come in un poema epico, una breve discesa agli inferi. *Lost in the Harbour* (vedi *Town With No Cheer* di *Swordfishtrombones*), caratterizzato dal gemito ventoso dell'organo a mantice, suggerisce che il porto in cui ogni essere creato si smarrisce sia quello della morte. Ma anche la desolazione suona magnifica in quest'album ("Quaggiù tutte le signore/Vogliono dolci profumi/Ma non c'è mai una rosa/Laggiù le rose hanno paura di sbocciare/E allora non crescono mai"). *We're All Mad Here*, interpretata nella versione teatrale dal Cappellaio Matto, dal Coniglio e dal Ghiro, vede Waits esibirsi in strumenti piuttosto peculiari: "tasti della tromba, violino circolare, Spring drum (una sorta di putipù), vocine (?)". La parabola discendente culmina in *Reeperbahn* (è il quartiere a luci rosse di Amburgo), luogo di perdizione in cui balena il vecchio ciclo waitsiano dei vinti (un *On the Nickel revisited*, più o meno). Una voce da mezzano gracchia nel megafono tableaux di decadenza su appassite stelle del cinema che si tuffano in piscine "piene d'aghi e di imbecilli" mentre in un mondo alienato e logorroico "la memoria è corta ma i racconti sono lunghi".

Poesia e compassione non vengono mai meno. Alla tenera *I'm Still Here* segue *Fish and Bird*, valzerone accattivante che, alla stregua di un capitolo inserito tardivamente negli *Amori impossibili* di Calvino, traccia la problematica love story fra un uccellino e una balena. La natura (o forse l'arte e la fantasia che ne leggono e interpretano i riflessi) ricompone tutte le assurdità ("Lui disse: non puoi vivere nell'oceano/E lei gli disse:/Non puoi vivere nel cielo/Ma l'oceano è pieno di lacrime/E il mare si trasforma in uno specchio/C'è una balena sulla luna quando è chiara/E un uccello sulla marea". Le immagini frante di *Barcarole*, dense già a livello fonico di irrazionale e comunicativa bellezza, richiamano la superba *Time* di *Rain Dogs* ("Una nuvola lascia libera la luna/Ha tutti i nastri stonati/Lei pattina sul ghiaccio di un bicchiere/Nelle mani di un uomo/Che l'ha baciata su un treno"). Il notevole stacco jazzato e rarefatto che precede l'ultima strofa della canzone è ottenuto tramite un software musicale per computer. Se si umanizzano anche questi suoni e questi procedimenti è perché si è davvero grandi. Quanto al brano in sé, è semplicemente una delle più belle canzoni che da anni mi sia capitato di ascoltare, tanto che *Fawn*, lo stacco musicale conclusivo, è certamente inteso a decomprimere la nostra emozione prima di farci tornare a un riascolto di *Barcarole* e, subito dopo, dell'intero disco (con i testi alla mano, per favore).

\*\*\*

Molto più fosco l'album tratto da *Woyzeck* (1837). Parabola pre-kafkiana di sopraffazione, la pièce dello sfortunato anarco-comunista Georg Büchner tocca le corde meno solari di Waits. *Blood Money*, dotato certamente di minore autonomia rispetto alla versione teatrale, è una danza macabra. *Misery is the River of the World*, titolo che è già un manifesto, si snoda tra campane, marimbe, cimbali, gong e pod: "Più in alto sale la scimmia/Più ti mostra la coda /Se c'è una cosa che si può dire dell'umanità/È che di umano non ha niente/Puoi anche scacciare la natura con un forcone/Ma tornerà sempre indietro ringhiando." (In un'altra parabola sul potere, *La domenica delle salme*, la scimmia di Fabrizio de Andrè esibiva un più prosaico culo). Sagra del sincretismo strumentale, *Everything Goes to Hell* ribadisce uno dei principali temi del *Woyzeck*, l'infedeltà e il tradimento ("Ci sono un po' di cose a cui non ho mai potuto credere/Una donna che piange/Un mercante che giura/Un ladro che dice pagherò/Un avvocato che ci tiene davvero/Un serpente che dorme/Un ubriaco che prega/Non credo che si vada in paradiso se si è buoni/Tutto va all'inferno, comunque..."); e analogamente, *Another Man's Vine*, ibridazione fra un blues e una marcia funebre, accenna alle tentazioni suscitate dalla "rosa rossa/che fiorisce nella vigna di un altro uomo".

Il disco abbonda di zone oscure. In *Starving in the Belly of a Whale*, nevrastenica marcia sulle cui increspature spicca un'armonica a bocca troppo carica, irrompono i *boners*, i suonatori d'ossa che infestavano lo scenario di *Bone Machine*, mentre la voce di Waits abbaia ricami di bile: "La vita è tagliuzzata/La vita è un enigma/L'uomo è un violino suonato dalla vita". *Knife Chase*, martellante brano strumentale ben poco fruibile al di fuori dalla dimensione teatrale, ha il merito di predisporre all'ascolto della disadorna e struggente *Lullaby*, uno dei picchi di *Blood Money* ("Il sole è rosso; la luna screpolata/Papà non

tornerà più/Niente è mai tuo per sempre”). In questo mondo fuor di sesto a Dio non è accordata neppure la dignità della morte; peggio, “Dio è via per affari” come recita il brano su cui si stende l’ombra di Kurt Weill: “Venderei il tuo cuore a un robivecchi, cara/Per un dollaro, per un dollaro/Se cerchi qualcuno che ti tiri fuori da quel fossato/Caschi male, caschi male”.

I brani più dolci non sono che precarie, oniriche isole di quiete (*Coney Island Baby*: “Ogni notte lei viene/a portarmi nella terra dei Sogni/[...]/Tutte le stelle esprimono desideri sui suoi occhi” – e non si perda l’amaro ammiccamento alle barocche metafore di Giulietta sugli occhi/stelle di Romeo; *All the World is Green*: “La faccia perdona lo specchio/Il verme perdona l’aratro/[...]/Puoi in qualche modo perdonarmi”). *The Part You Throw Away*, ballata acustica scandita dal violino e da un mandolino pizzicato, rinfranca per la sua sobrietà, ma inquieta con il suo riferimento alla *Terra Desolata* di eliotiana memoria (“Il tempo non è che Ricordo/Mescolato a Desiderio”).

Dopo qualche rantolo di organo pneumatico (*Woe e Calliope*) il palcoscenico s’imbeve di luce per il gran finale. L’intrattenitore brechtiano balza in scena, riesumando l’espressività della densa e melodiosa voce/cornetta di Louis Armstrong, obliquamente ‘citato’ anche dalla limpida tromba di Ara Anderson. Ma l’associazione che la memoria continua a proporre è ormai quella con l’orchestra del *Titanic*, intenta a spacciare la più triste delle allegrie dentro una nave che affonda.

Guido Bulla