

Amore, furto e ripetizione. Note su alcuni aspetti della poetica di Bob Dylan

Alessandro Portelli*

1.

Scrivo Greil Marcus: “Tutti si ricordano dove erano quando sentirono che avevano sparato a Kennedy. Mi domando quante persone si ricordano dove erano quando sentirono per la prima volta la voce di Bob Dylan”.¹

Bob Dylan è sulla scena da più di mezzo secolo. Questo vuol dire che ha parlato ad almeno tre generazioni diverse e in epoche storiche diverse. Per esempio lo scrittore e traduttore Marco Rossari,² nato nel 1973, racconta di averlo ascoltato per la prima volta nel 1979 e di avere comprato il suo primo disco di Bob Dylan, *Oh Mercy*, nel 1989. Quanto a me, che ho la stessa età di Bob Dylan, il suo primo disco che ho comprato era *The Times they are a-Changin'*, era il 1964; e la prima volta che ho sentito la sua voce era quando nella mia stanza misi su il disco e mio padre irruppe strillandomi di mettere via quella vociaccia.³ Non era una voce facile da accettare, come non lo era quello stesso anno la voce di Giovanna Daffini in *Bella ciao*; ma da allora non riesco più a tollerare voci che non siano così. Aggiungerei che la prima volta che ho sentito “Blowin’ in the Wind” era Natale del 1962, in un disco di Peter Paul and Mary che mi era stato regalato da amici americani: guardai l’etichetta per sapere chi aveva scritto quell’incredibile canzone e la parola “Dylan” mi colpì come una specie di magico arcano – la ritrovai altrettanto misteriosa sull’etichetta di *Joan Baez in Concert Part Two*, nel 1963, sotto il titolo di “With God our Side.” Per forza che dopo incontri simili la tua vita cambia.

Aggiungerò ancora che forse molte persone hanno ascoltato per la prima volta la voce di Bob Dylan un mercoledì del 1964 quando fui proprio io a trasmetterlo per la prima volta in radio, in una piccola rubrica sulla folk music americana che curavo all’interno del programma *Pomeriggio musicale* a cura di Adriano Mazzeletti.

Ora, la lunga durata della presenza di Bob Dylan significa anche che ha rappresentato cose diverse per diverse generazioni. Marco Rossari e io abbiamo comprato i suoi dischi nella stessa fase delle nostre vite, un po’ prima e un po’ dopo i 20 anni, ma in momenti diversi della *sua* vita. Per forza che il Dylan di Marco Rossari sia il fantasma incarnato dell’elettricità, mentre anche se ho continuato sempre a comprarlo e ascoltarlo il *mio* Dylan – quello che ha segnato il mio tempo, cambiato la mia vita – è quello acustico che ho ascoltato per la prima volta. Perciò in questo intervento cercherò di individuare percorsi, cambiamenti, continuità nel rapporto con le fonti e col retroterra culturale, fra il mio Dylan e quello della generazione di Marco.

2.

La canzone che misi in radio quel giorno si chiamava “A Hard Rain’s a-Gonna Fall”:

*Oh, where have you been, my blue-eyed son?
Oh, where have you been, my darling young one?*

Dove sei stato, figlio mio diletto?
Dove sei stato, figlio mio adorato?⁴

È la storia di un ragazzo, un innocente (“blue-eyed”) che racconta alla madre di avere lasciato la casa e di essersi inoltrato in un mondo apocalittico di nebbiose foreste, strade contorte, oceani morti, su cui una dura, dura, dura pioggia sta per cadere. Tuttavia, l’incipit e la struttura del dialogo fra madre e figlio vengono direttamente dalle profondità della tradizione orale:

*O where ha you been, Lord Randal, my son?
And where ha you been, my handsome young one?
I ha’been at the greenwood; mother, mak my bed soon
For I’m wearied wi’ hunting, and fain wad lie down.*

Oh dove sei stato, Lord Randal, figlio mio?
Dove sei stato, mio bel giovane?
Sono stato nella foresta: madre mia, fammi presto il letto,
perchè sono stanco di cacciare e vorrei coricarmi.

È un manoscritto scozzese del 1710.⁵ La canzone circola in infinite varianti in Scozia, Irlanda, Inghilterra e Stati Uniti, ma è molto diffusa anche in Italia, dove è attestata almeno da metà Seicento.⁶ Tre secoli dopo, io stesso ne ho registrato una versione da una signora calabrese immigrata nella borgata Casalotti di Roma.⁷ Prima ancora, avevo sentito la versione lombarda dell’Ottocento riproposta da Sandra Mantovani:

Dove s’è stà ier sira, figliol mio caro fiorito e gentil?
Dove s’è stà ier sira?
Sun stà dalla mia dama, signora mama, mio core sta mal,
sun stà dalla mia dama, ohimè ch’io moro, ohimè.⁸

La storia è sostanzialmente la stessa. Un ragazzo che lascia la casa della madre per inoltrarsi nel bosco, lì incontra la fidanzata che lo avvelena, torna a casa e chiede alla madre di preparargli il letto perché sta per morire. La prima parte disegna l’archetipico dilemma fra amore e morte, la sicurezza della casa e l’attrazione del bosco, la certezza del presente e i rischi del futuro, in classi sociali per le quali il nuovo ha voluto quasi sempre dire invasioni, disastri, epidemie, guerre. Nella seconda parte, la madre gli chiede che cosa lascerà ai vari membri della famiglia, e i lasciati – variando da epoca a epoca, da luogo a luogo – designano di volta in volta i ruoli simbolici dei generi e delle generazioni. Ma è soprattutto la prima parte quella che ci interessa qui, e che interessa a Dylan: il ragazzo, la madre, il viaggio, l’ignoto. Dylan non ha solo ripreso l’indice e la struttura drammatica della ballata, ma ne ha colto il senso profondo. Per gli innocenti dell’età nucleare come per i contadini della Controriforma, il futuro è minaccia: guerre, invasioni espropri,

espulsioni, epidemie. La dura pioggia che sta per cadere è la figura di ogni possibile catastrofe, del fallout nucleare come incubo specifico e come metafora di tutti gli incubi, di tutte le catastrofi già avvenute e già in atto, del nostro tempo.⁹

La grandezza – direi l'unicità – di quel Dylan ventunenne dunque sta nella capacità di far risuonare una sensibilità modernissima, il senso dell'assurdo e del surreale, sulla profondità di secoli di oralità popolare. Parla due lingue, quella visionaria di Blake e Rimbaud innestata su quella quotidiana dei contadini lombardi e scozzesi.¹⁰ È un po' questa la chiave di tutto *Freewheelin'*, la dimensione onirica di "Talkin' World War III Blues" innestata sulla forma del talking blues appresa dai dischi di Woody Guthrie. O per fare solo un altro esempio, in "Masters of War" l'immagine di lui stesso che segue la bara dei "signori della guerra" in "a pale afternoon", un pomeriggio che tradurrei non tanto come pallido quanto come "livido". Quella parola, "pale", è un correlativo oggettivo di stati d'animo – rabbia, terrore, odio – che non sono estranei a tutta la poetica di Bob Dylan, e che la rendono spesso molto diversa dall'ethos umanistico di tanto folk revival.¹¹ Ma è anche una parola con potenti evocazioni bibliche; il "pale horse" dell'Apocalisse, col suo cavaliere chiamato Morte.¹² Perché anche qui all'orizzonte sta il giudizio universale ("neanche Gesù potrebbe mai perdonare quello che fate") e la catastrofe finale:

*You have thrown the worst fear
That can ever be hurled
Fear to bring children
Into the world.*

Viene da voi la paura peggiore
Che si possa mai scagliare,
Paura a portar figli
In questo mondo¹³

Ho detto che è la prima parte del "Testamento dell'avvelenato" quella che interessa Dylan. Ma in realtà, come la ballata tradizionale, anche quella di Dylan si conclude con una domanda della madre al figlio: "what will you do now, my blue-eyed son?" – e adesso che farai, figlio mio? E lui annuncia che tornerà fuori, per annunciare la pioggia prima che cominci a cadere. Come il giovane Lord Randal, anche lui si inoltrerà nel buio della foresta e nelle acque (anche qui) avvelenate:

*And I'll tell it and think it and speak it and breathe it
And reflect it from the mountain so all souls can see it
Then I'll stand on the ocean until I start sinkin'
But I'll know my song well before I start singin'*

E lo racconterò, ci ragionerò, lo dirò chiaro e lo respirerò
E lo rifletterò dalla montagna per mostrarlo alle anime tutte,
Poi starò ritto sull'oceano finché starò per affondare,
Ma saprò bene la canzone prima di mettermi a cantare¹⁴

Stavolta, il testamento dell'avvelenato è la canzone stessa.

3.

Per confrontare il rapporto con le fonti di quel Dylan delle origini con quello di un Dylan postacustico e più vicino a oggi, prenderò come testo un disco del 2001, *Love and theft*.

Partiamo dal titolo. Come si sa, Dylan rinvia a un libro di Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*:¹⁵ uno studio di quella particolare forma di cultura di massa di metà Ottocento costituita dal *minstrel show*, uno spettacolo comico e musicale in cui attori bianchi si tingevano la faccia di nero e incarnavano immagini parodistiche e distorte degli afroamericani. Da sempre, l'immagine del *minstrel show* è stata usata dagli afroamericani per denunciare l'appropriazione bianca della cultura nera, da Al Jolson a Elvis Presley, e le distorsioni ed espropriazioni che ne derivano. Per esempio, in *Mumbo Jumbo* (1972), uno scrittore afroamericano come Ishmael Reed chiama in causa proprio Bob Dylan. Mosé, scrive Reed, è il Bob Dylan della sua epoca: come Dylan si è impadronito della musica dei neri d'America, allo stesso modo Mosé avrebbe imparato dal suocero Jethro la sapienza esoterica dell'Africa e se ne sarebbe poi servito per fare carriera alla corte del Faraone. D'altra parte, Dylan è ben consapevole della tradizione del *minstrel show*: per esempio, nel film *Masked and Anonymous*, scritto da Bob Dylan e diretto da Larry Charles (2003), appare il fantasma di un *blackface minstrel* "interpretato da un irriconoscibile Ed Harris con grandi labbra bianche dipinte sul viso di sughero bruciato".¹⁶

Anche se esiterei a parlare di "furto", il riferimento autoironico di Dylan al suo uso della cultura afroamericana, esplicito e dichiarato fin dal suo primo disco, è chiaro. Più complicato individuare dove sta l'amore. *Love* non è una delle tonalità prevalenti in Bob Dylan. Non che non abbia scritto bellissime canzoni d'amore, da "Girl from the North Country" in *Freewheelin'* a "Visions of Joanna" in *Blonde on Blonde*. Ma è raramente un amore sentimentale, più che altro è un amore carico di risentimento per rapporti andati a male, un addio sulla soglia di una partenza, da "Don't think twice, it's all right" a "Farewell Angelina", da "It's All Over Now, Baby Blue" a "Like a Rolling Stone".

Nel *minstrel show*, il "love" bianco verso il nero significa sostanzialmente proiettare sull'altro tutto ciò che si desidera e non si può ammettere di desiderare – il desiderio di possedere l'altro, di essere l'altro. Come mostra Eric Lott, questo desiderio prende la forma di una vera e propria ossessione per il corpo e la sessualità, repressi nella cultura dominante e percepiti come liberati ed espressivi nella cultura afroamericana. Ma in Dylan l'appropriazione delle forme popolari è quasi disincarnata. Se è raramente sentimentale, Dylan non è quasi mai erotico.

Perciò il rapporto di Dylan con le sue fonti in *Love and Theft* è intriso di ambivalenza, di presa di possesso e presa di distanza allo stesso tempo. Senza esagerare in filologismi, un ascolto del disco rivela continui rinvii alle fonti della musica popolare, dal blues alla ballad. Citando quasi a caso: in "Mississippi", il verso "only one thing that I did wrong, stayed in Mississippi a day too long" ("solo una cosa ho sbagliato, a stare in Mississippi un giorno in più del dovuto")¹⁷ è una citazione di "Keep Your Hand on the Plow", uno spiritual poi diventato inno dei civil rights ("Keep Your Eyes on the Prize");¹⁸ in "Sugar Baby", "Love is pleasing,

love is teasing" ("L'amore è dolce, l'amore è tentatore"),¹⁹ da "Love is Teasin'", del repertorio della folksinger scozzese Jean Redpath;²⁰ in "High Water Everywhere", il titolo viene dal bluesman Charlie Patton, a cui il brano è dedicato, il verso "I'll believe I'll dust my broom" ("Mi sa proprio che taglierò la corda")²¹ appartiene al brano così intitolato di Robert Johnson,²² mentre il verso "The cuckoo is a pretty bird, she warbles as she flies" ("Il cuculo è un bell'uccellino, che trilla quando vola")²³ viene da tutt'altra tradizione, un brano molto amato della musica country e old-time angloamericana, "Coo Coo Bird".²⁴

Molto più esplicitamente che in passato, tuttavia, in *Love and Theft* Dylan evoca espressamente anche fonti di altra provenienza. Il cardine dell'intero disco è nell'incontro\contro fra due strofe di "Summer Days" (che peraltro è anche il titolo di una canzone dei Beach Boys del 1965):

*She says, "you can't repeat the past"
I say "You can't? What do you mean you can't? Of course you can".*

*Where do you come from, where do you go?
Sorry, that is nothing you would need to know*

Dice: "Non puoi ripetere il passato".
Io dico: "Non puoi? Cosa vuol dire non puoi? Certo che puoi."

Da dove vieni? Dove vai?
Spiacente, non sei tenuto a saperlo.²⁵

Sono davvero due mondi che si incontrano, o forse si scontrano. "Where do you come from, where do you go" è un esempio perfetto di *love and theft*. Viene da "Cotton-Eyed Joe", una canzone che risale a prima della guerra civile, cioè proprio all'età d'oro del *minstrel show*. È attestata almeno fino agli anni Venti nella tradizione afroamericana, ma da allora è diventata un cavallo di battaglia di musicisti country e *bluegrass* – la versione più popolare oggi è quella di un gruppo che porta il nome emblematico di Rednex.²⁶

Ma il distico che viene prima è una riconoscibile citazione letteraria: la celebre battuta di Jay Gatsby nel romanzo di Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*. Ovviamente, la letteratura in Dylan c'è fin dall'inizio, ma almeno fino a "Desolation Row" è relativamente implicita, più un modo di visione e di sensibilità che un'appropriazione diretta. Invece in *Love and Theft* troviamo chiamati direttamente in causa – vedremo poi come – non solo Jay Gatsby ma anche personaggi shakespeariani come Romeo e Giulietta, Otello e Desdemona.

La frase di Gatsby deve la sua efficacia all'ambivalenza che la regge. La pretesa di ripetere il passato include sia l'illusione che porterà Gatsby alla catastrofe, sia la visione che lo rende comunque "grande". Peraltro, ripetere un momento del passato significa anche cancellare tutto il passato che incorre fra il momento ripetuto e il momento della ripetizione: per tornare all'antico rapporto con Daisy, Gatsby pretende di cancellare tutto quello che lei ha vissuto da allora. La cancellazione è insita nella ripetizione.

La citazione è essa stessa una forma di ripetizione, parole dette da altri altrove e in un altro tempo, e ridette adesso – in questo caso, una ripetizione di secondo grado, una citazione su una ripetizione. Anche qui, la ripetizione è contemporaneamente possibile e impossibile, un’appropriazione e una presa di distanza. Così, l’evocazione delle fonti popolari è sempre accompagnata dalla loro dislocazione. Dedica “High Water Everywhere” ai grandi protagonisti del blues, ma ci mette una citazione old-time da Clarence Ashley e la introduce e la accompagna col suono del banjo, uno strumento di origine africana che però è diventato simbolo della tradizione bianca, altro esempio di *love and theft* (e non riesco a levarmi dalla testa l’idea che il banjo in questo brano evochi la incombente presenza bianca e razzista sul mondo nero del Delta e del blues). In “Summer Days”, il verso “I got a hammer ringin’, but the nails ain’t goin’ down” (“Il martello suona ma non pianta i chiodi”)²⁷ evoca il martello, oggetto simbolico della work song e dello spiritual afroamericano (nonché di una classicissima canzone che ne hanno derivato di Pete Seeger e Lee Hays)²⁸ ma dice anche che non riesce a piantare i chiodi. La chiave sta proprio qui: la citazione \ ripetizione ripete il passato delle parole ma non funziona più come allora, non significa più la stessa cosa.

Con le fonti letterarie, la dislocazione diventa quasi parodia. Sempre in *Love and Theft*, in “Po’ Boy” è Desdemona ad avvelenare Otello:

*Othello told Desdemona, “I’m cold, cover me with a blanket”
“By the way, what happened to that poisoned wine?”
She said, “I gave it to you, you drank it” (“Po’ Boy”)*

Otello disse a Desdemona: “Ho freddo, mettimi addosso una coperta,
A proposito, dov’è finito quel vino avvelenato?”
Lei dice: “L’ho dato a te, l’hai bevuto”²⁹

In “Floater”, Romeo e Giulietta litigano sulla carnagione di lei:

*Romeo, he said to Juliet, you got a poor complexion
That don’t give your appearance a very youthful touch
Juliet said back to Romeo, “Why don’t you just shove off,
If it bothers you so much”*

Romeo disse a Giulietta: “Hai un brutto colorito,
Non dà alla tua apparenza un vero aspetto giovanile!”
Giulietta rispose a Romeo: “Perché non vai fuori dalle scatole
se ti dà così fastidio”³⁰

Romeo e Giulietta, peraltro, non appartengono solo alla tradizione letteraria ma, come gran parte dell’opera di Shakespeare in America, diventano parte della cultura di massa, e li ritroviamo in canzoni come “Fever” di Peggy Lee (1958), “Romeo and Juliet” dei Dire Straits (1980) o “Love is Murder” dei Drop Dead, Gorgeous (2006). L’avvicinamento di Dylan alla tradizione della canzone classica americana, culminata nei suoi recenti dischi in veste di *crooner*, è dunque già in atto in *Love*

and *Theft* e prosegue in brani successivi. Qui vorrei soffermarmi per un momento su "Beyond the Horizon", da *Modern Times*, 2006.

Si tratta di un brano in perfetto stile anni Trenta. A differenza dei brani che si ispirano alle forme della canzone popolare, e che consistono in una successione spesso anaforica ed espansiva di strofe,³¹ "Beyond the Horizon" ha la tematica sentimentale e la struttura – strofa, strofa, *bridge*, strofa – tipica della canzone classica americana o della "musica leggera" di Tin Pan Alley. La ripetizione\dislocazione comincia già da questa scelta formale, e attraversa l'intero testo a partire dalla prima strofa.

*Beyond the horizon, behind the sun
At the end of the rainbow life has only begun
In the long hours of twilight 'neath the stardust above
Beyond the horizon it is easy to love*

Oltre l'orizzonte, al di là del sole
Alla fine dell'arcobaleno la vita è appena iniziata
Nelle lunghe ore del crepuscolo, sotto la polvere delle stelle
Oltre l'orizzonte, è facile amare

A parte il titolo del disco, che è esso stesso una citazione dagli anni Trenta (Charlie Chaplin, *Tempi moderni*, 1936), appartengono a quell'epoca sia l'allusione indiretta a "Over the Rainbow" di Judy Garland³² sia la citazione esplicita di "Stardust" di Hoagy Carmichael (1927, testo di Mitchell Parish, 1929). Più in là, il verso "round about midnight we'll be on the same side" ("quasi a mezzanotte saremo dalla stessa parte") rinvia a Miles Davis, "Round Midnight" (1957), ma lo accosta nel verso successivo a "down in the valley", una canzone tradizionale che sanno tutti i bambini d'America.³³ E *The Bells of St Mary's* è un film di Leo Carey del 1945 con la canzone del titolo cantata da Bing Crosby, *crooner* per antonomasia.³⁴

È dunque un ritorno del passato o al passato, un viaggio retro verso gli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta. Ma non è vero che puoi ripetere il passato: se nomi gli anni Trenta non vuol dire che *sei* negli anni Trenta ma che ti interroghi sulla relazione fra i tempi moderni di Chaplin e i tempi di Dylan – cioè, come nella citazione, hai due livelli di discorso. Anzi, di più. "Beyond the Horizon" è una canzone che cita un'altra canzone, "Stardust", che a sua volta parla della memoria di un'altra canzone ancora, "My stardust melody/The memory of love's refrain" ("la mia melodia di polvere di stelle, il ricordo di un ritornello d'amore"). Una canzone che cita una canzone che parla di una canzone: una citazione di terzo grado. Non a caso, allora, il suo ultimo lavoro si chiama *Triplicate*, che non vuol dire tanto "triplo" quanto, in linguaggio burocratico, "in triplice copia".

4.

La poetica della ripetizione – il rapporto fra l'originale e la copia, il passato e il presente, l'appropriazione e la presa di distanza, l'amore e il furto, infine – è l'asse poetico di *Love and Theft*. Potremmo pensare che stiamo all'interno dell'estetica citazionista del postmoderno. Ma se torniamo a guardare al primo Dylan ci ac-

corgiamo che questo processo era in atto fin dall'inizio ed è la forma, in perenne evoluzione, del suo rapporto con la tradizione orale e la tradizione letteraria.

Dylan impara questa modalità soprattutto dal suo rapporto di "amore e furto" con la cultura afroamericana. La ripetizione, infatti, è una delle modalità del *signifyin'*, l'intertestualità allusiva e criptica che secondo Henry Louis Gates costituisce la figura di base del "double discourse" afroamericano: "La ripetizione, con una differenza significativa, è fondamentale per la natura del *signifyin'*":³⁵ a suo modo, insomma, Bob Dylan ha imparato a "signify" – alludere, parodiare, ironizzare – su tutte le sue fonti. Nel discorso stratificato del *signifyin'* esiste un senso di superficie visibile a tutti, sotto il quale scorre un senso riconoscibile solo a chi sta all'interno del gruppo; allo stesso modo, "A Hard Rain's a Gonna Fall" ha un senso evidente, ma ne ha anche uno molto più profondo per chi è in grado di cogliere le allusioni e le risonanze al "Tesamento dell'avvelenato".

In secondo luogo, la ripetizione con variazione è anche il cuore della poetica del blues. Se al centro della cultura afroamericana sta l'antifona, il *call and response* – voce guida e coro nello spiritual e nella work song, solista e band nel jazz, predicatore e congregazione in chiesa³⁶ – il blues la stilizza includendo entrambi i termini nella stessa persona, nel rapporto del bluesman con se stesso e con il suo strumento. La strofa blues apre con una dichiarazione, un'affermazione; prosegue con una sospensione, perché l'affermazione di partenza viene ripetuta e variata (sia testualmente, sostituendo, aggiungendo, sottraendo parole e sillabe; sia musicalmente, tramite l'immissione di alterazioni); e chiude infine con una risposta, possibilmente imprevista. Fra il verso che apre la strofa e quello che la chiude c'è dunque un gioco di sospensione, conflitto, contraddizione. Ma nella ripetizione stessa, è come se dopo aver detto una cosa l'io parlante si interrogasse: che cos'è che ho detto, esattamente? Quanti, quali, sono i possibili significati di quello che sto dicendo? Bob Dylan, "Lonesome Day Blues" in *Love and Theft*:

*Last night the wind was whispering, I was trying to make out what it was
Last night the wind was whispering something, I was trying to make out what it was*

Ieri sera il vento mormorava, io cercavo di capire che cosa diceva,
Ieri sera il vento mormorava *qualcosa*, io cercavo di capire che cosa diceva³⁷

Questa esplorazione è resa possibile proprio dal fatto che dire più volte la stessa cosa offre molteplici possibilità di variarne il senso. Qui la variazione come interrogazione sta tutta nell'aggiunta di quel "something", che lascia indefinito che cos'è che sta soffiando nel vento (già, nel vento: sempre domande, mai risposte). Già semplicemente improvvisare una strofa blues, insomma, significa riconoscere un'ossessionante, inconciliabile lacerazione interiore. Le *crossroads* sono anche questo, percorsi che si incrociano in un luogo – il corpo e la mente del bluesman – e poi si divaricano lacerandosi in direzioni opposte "The blue light was my blues", canta Robert Johnson, "and the red light was my mind": la luce blu era il mio blues, la luce rossa la mia mente.³⁸ Il blues e la mente sono due soggettività distinte che agiscono dentro la stessa persona. I grandi bluesmen sono in pieno controllo della loro forma poetica e musicale – ma la usano per dire che non si sentono in controllo

di se stessi, che loro stessi rischiano di perdere forma in balia di forze incontrollabili. Scrive Alan Lomax in *La terra del blues*: “Il senso di anomia e di alienazione, di essere orfani e sradicati – sentirsi merce anziché persona; la perdita dell’amore e della famiglia e del proprio posto nel mondo – questa sindrome moderna era la norma per i coltivatori di cotone e i braccianti stagionali del Profondo Sud cento anni fa”.³⁹ Il blues pianta tensioni e ossessioni universali dentro la specificità di una storia particolare, ed estrema. Può dare corpo alla sensazione moderna di perdita del possesso di sé proprio perché nasce nell’esperienza di essere posseduti legalmente, può dare voce al disorientamento, al disagio e alla sofferenza di soggetti moderni che credono di essere liberi e non sono padroni nemmeno di se stessi.

Perciò la presenza modernistica dell’ironia, del surreale, dell’assurdo nel primo Dylan è già implicita nelle sue fonti, riprese e straniate, ripetute e cambiate. La sua più dura canzone politica – “Masters of War” – ripete l’aria di una filastrocca nonsense per bambini, “Nottamun Town”;⁴⁰ ma la voce di Bob Dylan sovrappone al nonsense giocoso e un po’ arcano un’aura di incubo e di assurdo. Se ripensiamo *Freewheelin’* con la prospettiva di *Love and Theft* vediamo che già allora scivola dal concreto della politica nel surreale dell’astratto, prendendo le fonti tradizionali e straniandole: “I shall be free” è una rivisitazione di un brano comico del repertorio di Woody Guthrie e Leadbelly, “Honey allow me one more chance” parte da un blues di Henry Thomas del 1928 ma poi va in tutt’altre direzioni.

In “Like a Rolling Stone” evoca Muddy Waters, gli stessi Rolling Stones (un’altra citazione di secondo grado, cita gli Stones che ripetono Muddy Waters), e anche Hank Williams, perfino il Kingston Trio, ma sta decisamente altrove. Prendiamo proprio Hank Williams e il Kingston Trio. Da un lato, “I’m a rollin’ stone \ all alone and lost” (Williams); dall’altro “A rollin’ stone gathers no moss, a rollin’ stone hasn’t a boss”.⁴¹ Messe insieme, le due canzoni incarnano la tensione americana fra solitudine e libertà, che è il senso profondo del brano di Muddy Waters: il suo *rolling stone* si muove come un pesce nell’acqua, è pronto a saltare sul primo treno che passa e andarsene ma anche lui “with no direction home”, una pietra che rotola può andare in una direzione sola, avanti e mai indietro.⁴²

Tutto questo forse c’è anche in “Like a Rolling Stone”, ma in modo profondamente diverso. Greil Marcus dice che “Like a Rolling Stone” promette la “vera e propria euforia dell’avventura” e della possibilità; non so se sia proprio così, ma comunque all’euforia si arriva solo dopo essere passati per “rabbia e paura”, per quello che una ascoltatrice inglese definisce come “un’eccitazione ingiuriosa”.⁴³ Possibilità e identità non sono un dato di partenza, come nella canzone di Muddy Waters – “I got a boy child’s comin’, gonna be, he gonna be a rollin’ stone” (“Mi sta per nascere un bambino, sarà una *rolling stone*”); piuttosto, l’avventura americana di “Like a Rolling Stone” comincia con qualcosa di profondamente non-americano: la sconfitta, la caduta, la mobilità sociale verso il basso, quel senso di alienazione e sconfitta che solo il blues conosce altrettanto bene. E lo spostamento dalla prima alla seconda persona immette il risentimento di una relazione andata a male, una *schadenfreude* della voce narrante – “how does it feel”, ti sta bene. E la voce narrante lo sa benissimo, come ci si sente, perché ci è già passato, o perché è sempre stato lì, e comunque è da lì che parla.

Negli anni Sessanta, il rock riscopre la tradizione del blues e del rhythm and blues, ma in due modi diversi. I Rolling Stones cercano di collocarsi dentro, i Beatles la usano come citazione, con una distanza amorosa ma ironica. Bob Dylan fa una specie di mossa del cavallo: due passi di continuità e un improvviso e decisivo scarto laterale. All'inizio, sembra volersi incarnare nella tradizione: si identifica in Woody Guthrie, si inventa una storia di vagabondaggio e un'autobiografia vagabonda e proletaria, cerca di imitare – lui del profondo Nord – l'accento del Sud rurale. Ma è già allora come se indossasse una maschera (*Masked and Anonymous*, appunto), come se prendesse una distanza da se stesso; e sempre più la maschera e lo straniamento proteggeranno il suo io invisibile dalle aspettative e dai modelli che lo circondano – “It ain't me, babe, it ain't me you're looking for” (“non sono io, mia cara, non sono io quello che stai cercando”); e continuerà a farlo in tutta la sua carriera, costretto a ripetere le sue canzoni e quindi a straniarle, offrendosi e negandosi, citando se stesso come se fosse un altro proprio come faceva diventare altri i materiali culturali di cui si impadroniva. Evoca la Highway 61, la grande strada del blues e delle migrazioni, ma come “revisited”, una strada già percorsa e perciò stesso differente, dove tutto è già passato e ripeterlo significa farne tutt'altra cosa. Lo sa, insomma, che non puoi ripetere il passato senza perderlo, che tra amore e furto si insinua una distanza dolorosa e creativa. Persino nella sua canzone più famosa, Bob Dylan è più come un Beatle che come un Rolling Stone.

NOTE

* Alessandro Portelli ha insegnato letteratura angloamericana all'università “Sapienza” di Roma ed è fra i fondatori di *Ácoma*. I suoi libri più recenti sono *America profonda. Due secoli di storia raccontati da Harlan County, Kentucky* (Donzelli, 2011) e *La città dell'acciaio* (Donzelli, Roma 2017).

1 Greil Marcus, *Like a Rolling Stone. Bob Dylan, una canzone, l'America*, Donzelli, Roma 2005.

2 Marco Rossari, *Bob Dylan. Il fantasma dell'elettricità*, Add Editore, Torino 2017.

3 *La voce di Bob Dylan* è il titolo del più bel libro su Dylan (un Dylan ancora diverso sia dal mio sia da quello di Marco): Alessandro Carrera, *La voce di Bob Dylan*, Feltrinelli, Milano 2001.

4 Bob Dylan, *Bob Dylan Lyrics, 1962-2001*, tr. it. Alessandro Carrera, Feltrinelli, Milano 2004, p. 125.

5 Francis James Child, “Lord Randal”, in *The English and Scottish Popular Ballads (1882-88)*, Dover, New York 1965, vol. I, p. 157.

6 Costantino Nigra, “Il testamento dell'avvelenato”, in Franco Castelli, Emilio Jona e Alberto Lovatto, a cura di, *Canti popolari del Piemonte (1888)*, Einaudi, Torino 1957, pp. 184 e segg.

7 La signora si chiamava Carmela Luci, la registrazione è del 21.10.1973, è nell'Archivio Sonoro “Franco Coggiola” del Circolo Gianni Bosio, Fondo Alessandro Portelli, 179/23.

8 È la variante inclusa in Gian Battista Bolza, *Canzoni popolari comasche (1864-65)*, eseguita da Sandra Mantovani nel disco *Il testamento dell'avvelenato*, Ricordi DRF-2, 1962.

9 Sull'incubo nucleare, Bob Dylan aveva già scritto una potente canzone di ribellione, “Let Me Die in My Footsteps” (1962), in *The Bootleg Series – volume 1*, Sony 468086-1, 1991. “Hard Rain” è probabilmente anche in dialogo con “What Have They Done to the Rain” di Malvina Reynolds, una canzone su una ironica “gentle rain”, una dolce pioggia che uccide il pianeta: Joan

Baez, *In Concert Part 1*, Vanguard VRS 9114 (1962), poi Malvina Reynolds, *Held Over*, Cassandra Records CFS 3688 (1975). Sulla miriade di brani ispirati alla minaccia nucleare dagli anni Quaranta ai Sessanta, si veda *Atomic Café. Radioactive Rock'n'Roll, Country & Gospel*, Rounder 034, 1982, che accompagna il film omonimo dello stesso anno, diretto da Jayne Loader, Kevin Rafferty e Pierce Rafferty.

10 Si veda, per una lettura simile, Alessandro Carrera, "La pioggia alla fine del tempo. Bob Dylan tra simbolismo e modernismo", *Ácoma*, 26, IX, primavera 2003, 104-15.

11 Per esempio, nel riproporla, Judy Collins salta espressamente la strofa in cui Dylan augura la morte ai signori della guerra: Judy Collins, "Masters of War", *Judy Collins #3*, Elektra EKL 7243, 1953.

12 Apocalisse 6-8. Le evocazioni bibliche e apocalittiche di questo brano, come di "Hard Rain", sono in evidenza nelle versioni degli Staple Singers, ora in *Faith and Grace. A Family Journey 1953-1976*, Royal 2915, Disco 3, CD, 2004.

13 Dylan, *Bob Dylan Lyrics, 1962-2001*, cit., p. 117.

14 Ivi, p. 127.

15 Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, University of Illinois Press, Urbana 1993.

16 G. Marcus, *Like a Rolling Stone*, cit., p. 53.

17 Dylan, *Bob Dylan Lyrics, 1962-2001*, cit., p. 1099.

18 "Keep Your Hand on the Plow", cantata da Mary Ethel Dozier, Minnie Hendrick, Gladys Burnette Carter, della Montgomery Improvement Association di Montgomery, Ala.; "Keep Your Hand on the Prize", registrato da Guy Carawan a Greenwood, Miss., cantata da Bob Moses e voce femminile non identificata, entrambi ora nel cd *Sing for Freedom. The story of the Civil Rights Movement through its songs*, Smithsonian/Folkways SF 40032, 1992, CD.

19 Ivi, p. 1131.

20 Joan Redpath, "Love is Teasin'", in *Love, Lilt, Laughter*, Elektra EKL 224, 1966.

21 A proposito di questa traduzione si veda: Luigi Monge, in *Robert Johnson. I Got the Blues. Testi commentati*, Arcana, Roma 2008, pp. 51-52.

22 Charlie Patton ha inciso "High Water Everywhere" nel 1929; ora in *Founder of the Delta Blues*, Yazoo 2010, CD; "I Believe I'll Dust My Broom" di Robert Johnson, del 1936, è in *Robert Johnson. The Complete Recordings*, Columbia Legacy 64\196, 1990.

23 Ibidem.

24 Clarence Ashley, "Coo Coo Bird" in *Anthology of American Folk Music*, a cura di Harry Smith, Folkways FP 253, vol. 3, n. 57, 1952 (ristampa Smithsonian-Folkways, 1997).

25 Dylan, *Bob Dylan Lyrics, 1962-2001*, cit., p. 1103.

26 Dorothy Scarborough, *On the Trail of Negro Folk-song*, Harvard University Press, Cambridge 1925, p. 289; per la versione dei Rednex, https://www.google.it/search?q=rednex+cotton+eye+joe&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b&gfe_rd=cr&ei=SvkdWcjkJezv8AevlIGQDA, ultimo accesso il 18.5.2017.

27 Dylan, *Bob Dylan Lyrics, 1962-2001*, cit., p. 1103.

28 Rinvio all'introduzione del mio *Veleno di piombo sul muro. Le canzoni del Black Power*, Laterza, Bari 1969, pp. 35-37. Per "Hammer Ring" canzone di lavoro, *Negro Folklore from Texas State Prisons*, recorded by Bruce Jackson, Elektra EKL-296, 1965; "If I Had a Hammer" di Pete Seeger è disponibile in molte incisioni, fra cui Pete Seeger, *Strangers and Cousins*, Columbia CL 2334, 1965.

29 Dylan, *Bob Dylan Lyrics, 1962-2001*, cit., p. 1127.

30 Ivi, p. 1115.

31 Fra i tanti esempi possibili, "Maggie's Farm": ogni strofa inizia e finisce con lo stesso verso, ed è dedicata a un diverso membro della famiglia – precisamente come in tanti brani gospel ("Lonesome Valley", per esempio), anche se il clima di "Maggie's Farm" è quanto di più lontano dal gospel si possa immaginare.

32 Di Harold Arlen e E. Yi Harburg, dal film *Il mago di Oz*, 1939. Riferimenti all'arcobaleno si ritrovano in "Beyond the Horizon": "at the end of the rainbow", al secondo verso, che rimanda anche a "The End" ("at the end of the rainbow you'll find a pot of gold" – alla fine dell'arcobaleno trovi un vaso d'oro), un successo di Earl Grant del 1958. Ma tutto il brano è intriso di citazioni.

33 Si veda la versione per famiglie in Mitch Miller and the Gang, *Folk Songs Sing along with Mitch*, Columbia 1316, 1959.

34 Si noti anche: "And now the purple dusk of twilight time" ("Stardust") e "In the long hours of twilight 'neath the stardust above" ("Beyond the Horizon").

35 Henry Louis Gates, *The Signifyin' Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*, Oxford University Press, Cambridge 1988, p. 51.

36 Lawrence Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thoughts from Slavery to Freedom*, Oxford University Press, Cambridge 1978, in particolare il capitolo "The Rise of Secular Song", pp. 190-216.

37 Dylan, *Bob Dylan Lyrics, 1962-2001*, cit., p. 1109 (corsivo mio).

38 Robert Johnson, "Love in Vain" (1939), in *The Complete Recordings*, cit..

39 Alan Lomax, *La terra del blues. Delta del Mississippi. Viaggio all'origine della musica nera*, Il Saggiatore, Milano 2005.

40 Jean Ritchie, "Nottamun Town", in *None but One*, Greenhays GR 90708, 1977.

41 "Sono un *rolling stone*, solo e perduto": "I'm a rollin' stone\ all alone and lost", "Lost Highway", di Leon Payne (1948), in Hank Williams, *24 Greatest Hits - vol. 2 - 1-2*, MGM MG-2-5401; "Su una *rolling stone* non ci cresce il muschio, un *rolling stone* non ha padrone": "A Rolling Stone", scritta dal folksinger Stan Wilson (1955), nell'album del Kingston Trio *Here We go Again*, Capitol T 1258, 1959.

42 Muddy Waters, "Rollin' Stone" (1950), in *Rolling Stone*, Chess - CH 8202, 1982.

43 Marcus, *Like a Rolling Stone*, cit., pp. 129 e 99.