

PAROLE NEL VENTO

I MIGLIORI SAGGI CRITICI SU BOB DYLAN

a cura di Alessandro Carrera

interlinea  edizioni

Sommario

Prefazione (Ci dev'essere un modo per uscire di qui) (ALESSANDRO CARRERA)	p. 9
Quei suoni esplosivi, fragorosi, dirompenti (1964) (NAT HENTOFF)	» 25
La crociata dei bambini (1966) (RALPH J. GLEASON)	» 41
Dylan (1967) (ELLEN WILLIS)	» 57
Bob Dylan: libertà e responsabilità (1972) (WILFRID MELLERS)	» 77
La metafora in fondo all'imbuto (1972) (FRANK KERMODE, STEPHEN SPENDER)	» 87
Dio, modo e significato in alcune canzoni recenti di Bob Dylan (1981) (WILFRID MELLERS)	» 95
Bob Dylan (1989) (CHRISTOPHER RICKS)	» 107
Il viandante (1999) (ALEX ROSS)	» 125
Dove si trova Desolation Row? (2000) (GREIL MARCUS)	» 145
Incisioni americane. Su <i>"Love and Theft"</i> e il bambino menestrello (2001-2004) (SEAN WILENTZ)	» 157
Dylan poeta gnomico (2005) (DAVID MIKICS)	» 167
In memoriam. Benvenuti ai "Tempi moderni" di Bob Dylan (2006) (STEPHEN HAZAN ARNOFF)	» 181
APPENDICI	
Del tradurre Bob Dylan (ALESSANDRO CARRERA)	» 193
Note biografiche sugli autori	» 211
Nota ai testi	» 215
Bibliografia su Bob Dylan in italiano	» 217
Indice dei nomi	» 223
Indice delle canzoni e degli album	» 227

NAT HENTOFF

Quei suoni esplosivi, fragorosi, dirompenti

La parola “folk”, con riferimento alla definizione “musica folk”, viene abitualmente usata per indicare una comunità rurale e omogenea che perpetua una tradizione musicale creata in maniera anonima. Nessuno, preso singolarmente, ha composto un brano. Si dirà piuttosto che il brano è cresciuto all’interno di una comunità grazie alla cura di intere generazioni. In anni recenti, però, la musica folk è diventata sempre più un prodotto personale, soggetto a copyright e realizzato da ben precisi creatori. Molti di loro, in effetti, non provengono da comunità rurali né sono rappresentanti di tradizioni regionali o di famiglie vecchie di secoli. Spesso si tratta di persone che, cresciute in città, si sono convertite allo stile folk e che ora, dopo un apprendistato durante il quale hanno provato a imitare i modelli rurali secondo il più antico approccio alla musica folkloristica, scrivono ed eseguono le proprie canzoni partendo dai propri interessi e dalle proprie preoccupazioni personali. I giovani inquieti, che negli ultimi anni sono stati il supporto primario per la nascita di questo tipo di musica folk, considerano due artisti in particolare quali loro portavoce maggiormente rappresentativi.

Uno di questi due artisti è la ventitreenne Joan Baez. Non scrive materiale proprio e nei programmi dei suoi concerti include una considerevole quantità di canzoni tradizionali, create collettivamente. Ma la Baez si pronuncia esplicitamente contro i pregiudizi razziali e il militarismo, e canta alcune delle migliori tra le nuove canzoni d’attualità. Inoltre, la sua voce pura e penetrante e i suoi modi schietti e onesti rappresentano per i suoi ammiratori un’isola di integrità all’interno di una società che l’autrice di folksongs Malvina Reynolds ha caratterizzato, in una delle sue composizioni, come costituita da «piccole scatole» («E i ragazzi entrano nel mondo degli affari / E si sposano e mettono su famiglia / In scatole fatte tutte di roba scadente / E che sembrano tutte uguali»)¹. Il secondo e più influente demiurgo del microcosmo folk è Bob Dylan, anche lui ventitreenne. Il suo impatto è stato maggiore perché Dylan è sia un autore di canzoni che un esecutore. Alcune delle sue composizioni, come *Blowin’ in the Wind*, *Masters of War*, *Don’t Think Twice, It’s All Right* e *Only a Pawn in Their Game* sono diventate parte del repertorio di molti altri artisti, inclusa la stessa Baez, che ha spiegato: «Bobby esprime quello che io e molti altri giovani sentiamo; quello che vogliamo dire. Molte delle canzoni di “protesta” che parlano della bomba, dei pregiudizi razziali e del conformismo sono stupide. Non posseggono bellezza. Ma le canzoni di Bobby sono potenti sia poeticamente sia musicalmente. E, oh, mio Dio, come canta quel ragazzo!»

Un'altra ragione che ha determinato il grande impatto esercitato da Dylan è la singolare forza della sua personalità. Tenace, teso e fanciullesco, Dylan sembra un incrocio tra Huck Finn e un giovane Woody Guthrie. Sul palco come nella vita, Dylan pare contenere a stento la sua prodigiosa energia. Pete Seeger, che a quarantacinque anni è già uno degli anziani della musica folk, ha osservato di recente: «Dylan potrebbe diventare il trovatore più creativo dell'intero paese, se non scoppia prima».

Dylan si veste sempre in maniera informale. La possibilità che un giorno lo si veda con indosso una cravatta è altrettanto remota quanto la possibilità che la Baez si esibisca in abito da sera. E i suoi beni sono pochi, il più considerevole dei quali è una motocicletta. Vagabondo di natura, Dylan è spesso sulla strada in cerca di nuove esperienze. «Si possono scoprire molte cose su una piccola città», dice, «basta passare un po' di tempo nelle sue sale da biliardo». Come la Baez, preferisce tenere per sé la maggior parte del suo tempo libero. Lavora solo occasionalmente e durante il resto dell'anno viaggia o soggiorna brevemente in una casa di proprietà del suo impresario Albert Grossman, a Bearsville nello stato di New York, una piccola città nei pressi di Woodstock, circa 100 miglia a nord di New York City. Lì Dylan scrive canzoni, lavora a poesie, commedie e romanzi, va in moto e parla con i suoi amici. Di tanto in tanto scende a New York a registrare per la Columbia Records.

Qualche settimana fa Dylan mi ha invitato a una seduta di registrazione che doveva avere inizio alle 7 di sera in uno studio della Columbia sulla 7th Avenue, vicino alla 52nd Street.² Prima del suo arrivo, un uomo alto, magro e rilassato, sulla trentina, è entrato in studio e mi si è presentato come Tom Wilson, produttore di Dylan. Era accompagnato da due tecnici di studio e ci siamo recati tutti nella sala di controllo. Wilson ha preso posto tra i due tecnici a un lungo e ampio tavolo dal quale guardava uno spazioso studio con un fitto bosco di microfoni sulla sinistra e, proprio di fronte, una zona riservata nella quale erano stati sistemati un leggio, due microfoni e un pianoforte verticale. La zona era separata una larga parete divisoria che avrebbe parzialmente schermato Dylan durante l'esecuzione delle canzoni, allo scopo di migliorare la qualità del suono. «Non ho idea di cosa registrerò stasera» mi ha detto Wilson. «Deve essere tutta roba che ha scritto negli ultimi due mesi».

Gli ho chiesto se Dylan creava qualche problema particolare a un direttore della registrazione.

«La difficoltà principale per me è stata quella di inculcargli la tecnica del microfono» mi ha risposto Wilson. «Dylan era solito agitarsi, muoversi in ogni direzione e poi chinarsi troppo sul microfono, così che quest'ultimo continuava a scoppiettare. A parte questo, il mio problema basilare con Dylan è stato quello di riuscire a creare un tipo di ambiente nel quale si sentisse a suo agio. Per esempio, se quella parete divisoria dovesse dargli fastidio, la eliminerei, anche se così facendo dovremmo perdere un po' di qualità del suono». Wilson ha guardato verso la porta. «Sono un po' preoccupato per stasera. Registreremo un intero album

in una sola seduta. In genere non facciamo le cose così di corsa, ma questo disco deve essere pronto al più presto in modo che la Columbia possa metterlo in vendita in autunno. Tranne che per occasioni speciali come questa, Bob non ha date di registrazione già fissate. Siamo convinti che lui sia importante abbastanza da poter registrare ogni volta che ha voglia di venire in studio».

Cinque minuti dopo le 7, Dylan è entrato nello studio, portandosi dietro una custodia per chitarra tutta consumata. Portava occhiali scuri e i capelli, biondo-scuro e riccioluti, non avevano avuto un taglio da diverse settimane. Era vestito con blue jeans, un maglione nero e stivali adatti per camminare nel deserto. Con lui c'erano una mezza dozzina di amici, tra i quali Jack Elliott, un folksinger nella tradizione di Woody Guthrie. Anche Jack indossava blue jeans e stivali, una camicia marrone di velluto a coste e un vistoso cappello da cowboy. Elliott aveva con sé due bottiglie di Beaujolais, che ha poi passato a Dylan, il quale le ha appoggiate con cura su un tavolo vicino alla parete divisoria. Dylan ha aperto la custodia della chitarra, ha estratto un porta-armonica fatto di filo di ferro intrecciato e se l'è sistemato intorno al collo, poi si è diretto al pianoforte e ha iniziato a suonare in stile *honky-tonk*.

«Bob possiede una gamma di talenti più ampia di quanto non mostri» mi ha detto Wilson. «Li accumula quasi come si accumulano i tesori. Va' a vedere i suoi tre album. Ogni volta c'è un grande balzo in avanti dall'uno all'altro, in termini di materiale, di esecuzione... di tutto».

Dylan è entrato nella sala di controllo, sorridente. Sebbene in genere, nelle sue esibizioni, sia ferocemente accusatorio nei confronti della società, la sua caratteristica più marcata quando non è sul palcoscenico è invece la gentilezza. Parla rapidamente ma dolcemente, e appare costantemente ansioso di farsi capire. «Faremo un buon disco stasera», ha detto rivolto a Wilson, «promesso». Poi si è rivolto a me: «In questo disco non ci sono canzoni che puntano il dito. I dischi che ho fatto in passato, non è che li voglia rinnegare, ma alcune di quelle canzoni le avevo scritte per saltare sulla scena e farmi ascoltare, e molto di quel materiale l'ho scritto perché non vedevo nessun altro che facesse quel genere di cose. Ora invece c'è un sacco di gente che scrive canzoni che puntano il dito. Sai, indicando tutte le cose sbagliate. Io, quanto a me, non voglio più scrivere *per* la gente, essere un portavoce. Come quando ho scritto una canzone a proposito di Emmett Till parlando in prima persona, fingendo di essere lui. Da oggi in poi voglio scrivere da dentro di me, e per farlo devo ritornare a scrivere come ero solito quando avevo dieci anni, facendo in modo che ogni cosa venga fuori in maniera naturale. Il modo in cui voglio scrivere ora deve essere nella stessa maniera con la quale cammino o parlo» ha aggiunto Dylan aggrottando le ciglia. «Non che io cammini o parli come mi piacerebbe. Non mi muovo con la stessa autorità di Woody, Big Joe Williams e Lightnin' Hopkins. Spero di riuscirci un giorno o l'altro, ma loro sono più vecchi. Sono arrivati a un punto in cui la musica per loro è uno strumento, un modo per vivere di più, per sentirsi meglio. A volte anch'io riesco a sentirmi meglio con la musica, ma altre volte è già duro andare a dormire la notte».

Un amico ha fatto una capatina in studio e Dylan si è messo a brontolare a proposito di un'intervista messa in programma per lui verso la fine della settimana. «Non mi piace dire di no, perché, dopo tutto, queste persone hanno un lavoro da fare» ha detto scuotendo la testa con impazienza. «Però mi secca che la prima domanda che in genere mi viene fatta è: "Andrai giù al Sud per prendere parte a qualche progetto per i diritti civili?" Cercano sempre di inquadrarti in qualche cosa. Ora, io là ci sono stato, ma non ci andrò solo per tenere un cartello in mano così che poi possano farmi una fotografia. Conosco un sacco di ragazzi nello S.N.C.C., sai, il Comitato Studentesco di Coordinamento Non Violento. È la sola organizzazione della quale sento di far parte spiritualmente. Il N.A.A.C.P. è un gruppo di vecchi.³ L'ho scoperto entrando direttamente in contatto con alcuni di loro. Non mi capivano. Stavano cercando di usarmi per qualcosa. Dio mio, hanno tutti le loro paranoie. A volte non sai se qualcuno vuole che tu faccia qualcosa perché sono le sue paranoie o perché davvero gli piace quello che sei tu. È terribilmente complicato, e la cosa migliore da fare è essere sinceri al riguardo».

Di ritorno nello studio, Dylan si è messo di fronte al pianoforte e ha cominciato a pestare un accompagnamento sui tasti mentre cantava i versi di una delle sue nuove canzoni:

Fai sul serio, baby, o sei fuori commercio?
Guardo nel fondo dei tuoi occhi, ma tutto quel che vedo è me stesso.
Se stai cercando di gettarmi via, son già stato gettato.
Se stai cercando di perdermi, mi sono già perduto.⁴

Poi è arrivato un altro amico di Dylan, con tre bambini dai quattro ai dieci anni d'età. I bambini si sono messi a correre per tutto lo studio finché Wilson ha insistito che venissero relativamente confinati nella sala di controllo. Alle 8 meno 10 Wilson aveva verificato a sufficienza il bilanciamento del suono, gli amici di Dylan avevano trovato posto lungo le pareti dello studio e Dylan aveva espresso la propria disponibilità, o meglio la propria impazienza, a iniziare la registrazione. Wilson, nella sala di controllo, si è sporto in avanti con in mano un cronometro. Dylan ha tirato un profondo respiro, ha gettato indietro la testa e si è tuffato in una canzone accompagnandosi con chitarra e armonica.

La prima registrazione era imperfetta; la seconda è stata più rilassata e più vivida. A quel punto Dylan, sorridente, è apparso chiaramente fiducioso nella propria capacità di realizzare un intero album in una sola notte. Mentre proseguiva con le canzoni successive, si è affidato principalmente alla chitarra per quanto riguardava l'accompagnamento, tranne che per alcune incisive punteggiature con l'armonica.

Dopo aver dato un'occhiata a una copia dei nuovi testi che lo stesso Dylan aveva passato a Wilson, ho fatto notare a quest'ultimo che in effetti non c'erano canzoni di protesta sociale in quella raccolta.

«Quei primi album hanno dato alla gente un'idea sbagliata» mi ha detto Wilson. «Fondamentalmente, Dylan segue la tradizione di tutta la musica folk

che dura nel tempo. Intendo dire che non è un cantante di protesta quanto piuttosto un cantante che s'interessa della gente. Non ha bisogno di parlare in continuazione di Medgar Evers per essere efficace. Può anche limitarsi a raccontare la semplice storia di un tale che scappa via da una donna».

Dopo tre registrazioni di questa canzone, uno dei tecnici ha detto a Wilson: «Se vuoi provare un'altra volta, possiamo ottenere una registrazione migliore».

«No» ha risposto Wilson scuotendo la testa. «Con Dylan, devi prendere quello che puoi».

Nello studio, Dylan, la sua magra figura piegata in avanti, sporgendosi fuori dalla parete divisoria stava ascoltando una registrazione in cuffia. Ha iniziato a togliersi le cuffie durante un passaggio strumentale, ma poi la sua voce è ritornata e lui, sempre sorridendo, se le è rimesse.

Il tecnico ha ripetuto a bassa voce che avrebbe potuto ottenere una registrazione migliore se Dylan avesse ripetuto la canzone.

«Scordatelo» ha detto Wilson. «Non devi pensare in termini di tecniche di registrazione ortodosse quando hai a che fare con Dylan. Devi imparare a sentirti libero da questa parte del vetro come lo è lui dall'altra parte».

Dylan ha proseguito, registrando una canzone che parlava di un uomo che lascia una ragazza perché non è preparato a essere quella sorta di invincibile eroe che provvede a tutto come lei avrebbe voluto. «It ain't me you're looking for, babe», non sono io quello che stai cercando, *babe*, ha cantato con tono definitivo.

Durante l'ascolto delle registrazioni, ho raggiunto Dylan nello studio. «Sembra che queste canzoni parlino di persone reali» gli ho detto. Dylan è sembrato sorpreso che io avessi ritenuto necessario fare quel commento: «È così. È questo che le rende così inquietanti. Se non fossi passato attraverso le cose che scrivo, le canzoni non avrebbero alcun valore». È andato avanti con un altro dei suoi brani, il resoconto complicato di una turbolenta storia d'amore a Spanish Harlem, e alla fine ha chiesto a un amico: «L'hai capita?» L'amico ha assentito con entusiasmo. «Beh, io no» ha detto Dylan con una risata, e poi si è fatto serio. «È difficile essere liberi in una canzone, e metterci dentro tutto quanto. Le canzoni sono così limitanti. Woody Guthrie una volta mi ha detto che le canzoni non devono essere per forza così, ma non è vero. Una canzone deve avere una forma che si adatti alla struttura musicale. Puoi storcere parole e metrica quanto vuoi, ma in qualche modo devono essere adattate. Sono riuscito a ottenere una maggiore libertà nelle canzoni che scrivo, ma sento di essere ancora limitato. È per questo che scrivo un sacco di poesie, se vogliamo definirle così. La poesia si crea da sé la propria forma».

Quando Wilson ha fatto segno di dare inizio alla canzone successiva, Dylan ha alzato una mano. «Voglio solo accendere una sigaretta, così posso vederla mentre canto» ha detto con un sorriso. «Sono molto nevrotico. Ho bisogno di sentirmi sicuro».

Alle 10,30 erano state registrate sette canzoni.

«Questa è la seduta più veloce mai fatta con Dylan» ha detto Wilson. «Una volta aveva sempre problemi con i microfoni. Ora è un professionista».

Durante la registrazione delle sette canzoni erano arrivati diversi altri amici di Dylan, e quattro di loro si erano seduti nella sala di controllo, dietro Wilson e i tecnici. Gli altri si erano sparpagliati nello studio e usavano come base il tavolo sul quale stavano le bottiglie di Beaujolais. Avevano stappato le bottiglie e di tanto in tanto si versavano del vino in bicchieri di carta. I tre bambini erano ancora incontenibilmente presenti, e a un certo punto il più piccolo ha fatto irruzione nello studio, rovinando una registrazione. Dylan si è girato verso il ragazzino facendo finta di essere arrabbiato. «Ora ti ammazzo» ha detto. «Ti acchiappo e ti polverizzo». Il ragazzo ha ridacchiato ed è scappato via di nuovo nella sala di controllo.

Con il passare delle ore, la voce di Dylan è divenuta più aspra. La dinamica del suo canto si stava facendo più marcata e passaggi tenui e intimi venivano bruscamente seguiti da intensi sbalzi di volume. Il ritmo sferzante e implacabile della sua chitarra veniva sempre più spesso integrato dai rumorosi affondi dell'armonica.

«Intensità, ecco quello che possiede Bob» ha detto Wilson, parlando apparentemente con se stesso. «Ormai questo ragazzo vende più di Thelonious Monk e di Miles Davis» ha proseguito rivolto a me. «Parla a un'intera nuova generazione. E non soltanto qui da noi. È stato da poco in Inghilterra. Alla Royal Festival Hall la gente stava in piedi a sentirlo».

Dylan aveva iniziato a cantare un brano intitolato *Chimes of Freedom*. Uno dei suoi quattro amici nella sala di controllo, un uomo magro con la barba, ha sentenziato: «Bobby sta parlando per tutti quelli che non riescono a liberarsi dalle loro ossessioni in tutto quanto l'universo».⁵ I suoi tre compagni hanno annuito con solennità.

La canzone successiva, *Motorpsycho Nightmare*, era una versione mordacemente satirica del vecchio racconto del fattore, di sua figlia e del commesso viaggiatore. Ci sono state diverse false partenze, apparentemente a causa del fatto che Dylan aveva problemi a leggere il testo.

«Dai, abbassa le luci» ha consigliato a Wilson l'amico barbuto. «Così Bob sarà più rilassato».

«Non è di atmosfera che c'è bisogno» ha risposto Wilson senza nemmeno voltarsi. «È la leggibilità che ci serve».

Mentre veniva eseguita la registrazione Dylan ascoltava attentamente, muovendo le labbra e tenendo una sigaretta nella mano destra. È seguita una breve pausa durante la quale Dylan ha gridato: «Ehi, qui c'è bisogno di altro vino!» Due dei suoi amici nello studio hanno annuito e sono usciti.

Dopo la ripresa della seduta, Dylan ha continuato a lavorare duro e scrupolosamente. Quando era il momento di registrare una canzone o di ascoltare un brano già registrato sembrava capace di estraniarsi completamente dal vortice della conversazione e dalle scenette umoristiche che nello studio venivano fomentate dai suoi amici. Di tanto in tanto, quando un verso gli piaceva particolarmente, scoppiava a ridere, ma poi rapidamente tornava serio.

Poi ha iniziato un talking blues, un contorto racconto dallo stile sardonico e recitativo, un genere sviluppato in particolar modo da Woody Guthrie. «Sì, sono un *liberal*, ma fino a un certo punto» ha cantato con voce strascicata a metà della canzone. «Voglio libertà per tutti. Ma se pensi che permetterò a Barry Goldwater di diventare mio vicino di casa e sposare mia figlia, allora mi credi pazzo. Non glielo lascerei fare nemmeno per tutte le fattorie di Cuba». Dylan aveva un largo sorriso sulla faccia e Wilson e i tecnici si sono messi a ridere. Era una canzone lunga, e verso la fine Dylan si è impaperato. Ha provato il brano altre due volte, e in entrambi i casi è incespicato prima di completarlo.

«Fammi registrare un'altra canzone» ha detto a Wilson. «Su questa tornerò più tardi».

«No» ha risposto Wilson. «Finiamo prima questa. Altrimenti ci farai sfasare l'ordine, e se io non sarò qui per l'*editing*, l'altro che verrà farà confusione. Registriamo semplicemente un inserto della parte finale».

«E fagliela ricominciare da capo, no?» ha detto uno dei quattro amici di Dylan seduti alle spalle di Wilson.

Wilson si è voltato con aria seccata. «E perché mai?»

«Non puoi iniziare a raccontare una storia dal capitolo 8» ha risposto quel tale.

«Oh», ha detto Wilson, «e che filosofia è questa? Noi qui stiamo registrando, mica stiamo scrivendo una biografia».

Mentre la protesta continuava alle spalle di Wilson come un obbligato musicale, Dylan, accettando il consiglio del produttore, ha cantato l'inserto. Il suo amico barbuto si è alzato in piedi e in silenzio ha disegnato un quadrato nell'aria dietro la testa di Wilson.⁶ Sono seguite altre canzoni che parlavano soprattutto di amore perduto o incompreso. Dylan ormai era stanco, tuttavia manteneva il buon umore. «Quest'ultima si chiama *My Back Pages*» ha annunciato a Wilson. Con quella canzone sembrava che Dylan volesse esprimere il suo desiderio presente di prendere le distanze dalle canzoni «che puntano il dito» per scrivere invece materiale più acutamente personale. «Oh, ma allora ero molto più vecchio» ha cantato nel ritornello. «Sono molto più giovane adesso».

All'1,30 la seduta di registrazione era terminata. Dylan aveva registrato quattordici nuove canzoni. Ha acconsentito a incontrarmi ancora entro una settimana circa per darmi notizie del suo passato. «Ma il mio passato non è niente d'importante» mi ha detto mentre lasciavamo lo studio. «Quello che conta è che cosa sono adesso».

Dylan è nato a Duluth il 24 maggio 1941 ed è cresciuto a Hibbing nel Minnesota, una città mineraria nei pressi del confine canadese. Non parla dei suoi genitori, preferendo che siano le sue canzoni a raccontare quello che vuol farci sapere a proposito della sua storia personale. «Puoi metterti a un capo di Hibbing sulla strada principale e vedere chiaramente al di là dei limiti della città dalla

parte opposta» ha osservato una volta Dylan in una poesia dal titolo *My Life in a Stolen Moment*, stampata sul programma di un concerto che ha tenuto nel 1963 alla Town Hall.

Come i genitori di Dylan, a quanto sembra, anche la città non era né ricca né povera, ma era, ha detto Dylan, «una città moribonda». È scappato da casa sette volte, a dieci, dodici, tredici, quindici, quindici e mezzo, diciassette e diciotto anni. I suoi viaggi lo hanno portato nel South Dakota, nel New Mexico, in Kansas e in California. Tra un viaggio e l'altro ha imparato da autodidatta a suonare la chitarra, strumento che aveva iniziato a praticare all'età di dieci anni. A quindici anni suonava anche l'armonica e l'*autoharp* e aveva già scritto la sua prima canzone, una ballata dedicata a Brigitte Bardot. Nella primavera del 1960 si è iscritto alla University of Minnesota, a Minneapolis, e l'ha frequentata per circa sei mesi. In *My Life in a Stolen Moment*, Dylan ha riassunto la sua carriera di studente in maniera severa: «Sono stato espulso dal corso di scienze per essermi rifiutato di guardar morire un coniglio. Sono stato cacciato dalla classe di inglese per aver usato parolacce in un tema in cui descrivevo l'insegnante di inglese. Sono stato bocciato anche nel corso di comunicazione perché chiamavo ogni giorno per dire che non potevo andare [...]. Mi tenevano in un'associazione studentesca solo perché li facevo ridere. Mi hanno permesso di star lì, e ci sono rimasto finché non hanno preteso che mi unissi a loro».

Paul Nelson e Jon Pankake, che pubblicano la "Little Sandy Review", una rivista trimestrale pubblicata a Minneapolis e dedicata a interventi critici sulla musica e sugli artisti folk, ricordano di aver incontrato Dylan alla University of Minnesota nell'estate del 1960, quando Bob faceva parte di un gruppo di cantanti che si esibiva a The Scholar, una *coffeehouse* nei pressi dell'università. I due redattori, che all'epoca erano studenti, hanno poi osservato sulle pagine della loro rivista: «Ci ricordiamo di Bob come di un ragazzo che parlava dolcemente, piuttosto anonimo [...] lindo e beneducato in tipica foggia da *campus*, calzoni sportivi, maglione, scarpe da ginnastica bianche modello *oxford*, impermeabile di *popeline* e occhiali scuri».

Prima che Dylan arrivasse all'università, il suo modo di cantare era stato fortemente influenzato da alcuni folksingers di colore come Leadbelly e Big Joe Williams. Dylan aveva incontrato Williams a Evanston, nell'Illinois, durante la sua fuga da casa all'età di dodici anni.

Era stato attratto anche da diversi artisti di rhythm and blues di stile urbano, soprattutto Bo Diddley e Chuck Berry. Altri modelli sono stati i personaggi della musica country bianca, in particolare Hank Williams, Hank Snow e Jimmie Rodgers. Durante la sua breve permanenza all'università, Dylan si è immerso soprattutto nei dischi di Woody Guthrie, il vagabondo nato in Oklahoma che ha creato la più imponente opera di materiale folk d'attualità tra tutte quelle venute alla luce in questo secolo. Dal 1954 Guthrie, sofferente del morbo di Huntington, una malattia degenerativa del sistema nervoso, non è più capace di esibirsi, ma può ricevere visitatori. Nell'autunno del 1960 Dylan ha lasciato la University of Minne-

sota e ha deciso di andare a far visita a Guthrie al Greystone Hospital, nel New Jersey. Dylan è poi ritornato per un breve periodo in Minnesota il maggio seguente, per cantare in una *hootenanny* all'università.⁷ Nelson e Pankake lo hanno rivisto in quell'occasione. «In appena sei mesi», hanno poi riportato nella "Little Sandy Review", «Dylan ha imparato a tirar fuori una musica eccitante, sferzante e blueseggiante, tutta armonica-e-chitarra, assorbendo, durante le sue visite a Guthrie, non solo l'imprevedibile sintassi del grande musicista dell'Oklahoma ma anche la sua coloritura vocale, la sua pronuncia e la sua inflessione. L'esibizione di Dylan in quella serata di primavera, consistente in una selezione di canzoni di Guthrie, è stata febbrile e incerta, ma conteneva tutti gli elementi di quello stile che ora ha perfezionato e che lo ha reso il debuttante più originale della musica folk».

L'inverno in cui Dylan fece visita a Guthrie era stato, al contrario, incolore. Dylan ne aveva trascorso gran parte a New York, dove aveva trovato difficile ottenere un ingaggio stabile come cantante. Nel brano *Talkin' New York*, una caustica canzone che descrive i suoi primi mesi nella città, racconta di come venne allontanato dal proprietario di una *coffeehouse*, il quale gli disse sprezzantemente: «Sembri un *hillbilly*, un burino di campagna. Noi vogliamo folk-singers qui». Ci furono notti in cui dormì nella metropolitana, ma alla fine trovò degli amici e un posto dove stare nel Lower East Side. Di ritorno a New York dopo quella *hootenanny* di primavera a Minneapolis, cominciò a trovare ingaggi più frequenti. John Hammond, direttore dell'ufficio Acquisizione Talenti presso la Columbia Records, e scopritore di un considerevole numero di importanti artisti jazz e folk nei trent'anni precedenti, ascoltò Dylan in quell'estate mentre presenziava alle prove di un altro folksinger che lo stesso Hammond stava per far incidere per conto della Columbia Records. Impressionato dal talento naturale di quel ragazzo e dai vividi testi delle sue canzoni, Hammond gli propose un'audizione e gli fece immediatamente firmare un contratto. Poi, nel settembre del 1961, mentre Dylan aveva un ingaggio al Gerde's Folk City sulla West Fourth Street nel Greenwich Village, rifugio occasionale di *citybillies* (come vengono definiti oggi i giovani cantanti e musicisti di città), fu ascoltato da Robert Shelton, il critico di musica folk del "New York Times", il quale scrisse un articolo entusiastico su di lui.

Dylan cominciò ad avere successo. Incrementò il proprio seguito di ammiratori grazie alle partecipazioni ai Folk Festival di Newport e di Monterey e con una serie di concerti in giro per il paese. Ci furono anche alcuni ostacoli sul suo cammino, come quando se ne andò via dallo spettacolo televisivo di Ed Sullivan nella primavera del 1963 perché la Columbia Broadcasting System non gli permetteva di cantare un mordace ritratto della John Birch Society, ma complessivamente il suo successo stava procedendo a un ritmo sempre più veloce. I suoi primi tre album per la Columbia (*Bob Dylan*, *The Freewheelin' Bob Dylan* e *The Times They Are A-Changin'*) hanno attualmente raggiunto un livello di vendita di circa quattrocentomila copie. Dylan ha anche ricevuto consistenti diritti d'autore

come compositore di canzoni che sono diventate dei successi grazie ad artisti come Peter, Paul and Mary, il Kingston Trio, e altri che le hanno incise. Attualmente, il *cachet* di Dylan per un concerto va dai 2000 ai 3000 dollari a sera, ma a volte ha accettato di cantare in cambio di un compenso simbolico per associazioni folk senza fini di lucro e si è spesso esibito gratis a manifestazioni per i diritti civili.

Da un punto di vista musicale, Dylan ha trascorso gran parte delle influenze iniziali e ha sviluppato uno stile incisivo e personale. Il suono della sua voce è molto spesso caratterizzato da una scorticante ruvidezza. Mitch Jayne, un membro dei Dillards, un gruppo folk del Missouri, ha descritto il sound di Dylan come quello di «un cane rimasto impigliato con la zampa nel filo spinato». Gli ammiratori di Dylan, comunque, accettano tale ruvidezza e ne traggono persino piacere, grazie alla vitalità e all'intelligenza che ne costituiscono il cuore. Fanno notare come nelle ballate intime Dylan sia capace di un fragile lirismo che non scivola mai nel ridicolo. Ma è il lavoro di Dylan come compositore ad avergli conquistato un pubblico più ampio di quello che potrebbe avergli portato il suo stile di canto. Sia che abbiano a che fare con spettri cosmici, sia che siano inerenti a enigmi personali, i testi di Dylan sono idiosincratici e mordaci. Dylan ha un orecchio eccezionale per i ritmi del discorso, un senso complessivamente astuto dei dettagli significativi, e quella padronanza naturale del ritmo narrativo che è il dono dello *storyteller*. Le sue canzoni sembrano generate dalla storia orale della strada piuttosto che scritte con cura e in tranquillità. Sul palcoscenico, Dylan le esegue come se avesse una storia urgente da raccontare. Nei suoi lavori c'è poco della grazia elegante degli attuali menestrelli ben educati come Richard Dyer-Bennet. Né, d'altro canto, le esibizioni di Dylan riflettono la calcolata abilità tipica dell'uomo di spettacolo, propria di artisti come Harry Belafonte o Peter, Paul and Mary. Il Dylan al di fuori del palcoscenico è molto simile al Dylan performer, inquieto, insaziabilmente affamato di nuove esperienze, idealista, ma scettico in merito alle cause nitidamente definite.

Nel corso dell'anno passato, mentre la sua fama andava sempre più aumentando, Dylan è diventato più sfuggente. Si è sentito minacciato a tal punto dalla sua iniziale celebrità che è stato felice di poter utilizzare la casa del suo impresario a Bearsville come rifugio tra un concerto e l'altro, ed è lì che trascorre ancora molto del suo tempo quando non è in tournée. Una settimana dopo la seduta di registrazione mi ha telefonato da Bearsville, e ci siamo accordati per incontrarci la sera dopo al Keneret, un ristorante sulla Lower Seventh Avenue, nel Village. È un locale specializzato in cucina mediorientale, una delle preferite di Dylan, ma non ha la licenza per gli alcolici. Prima della nostra conversazione, quindi, siamo andati al negozio vicino per comprare qualche bottiglia di Beaujolais, poi siamo ritornati al Keneret. Dylan era agitato come al solito. Men-

tre parlava le sue mani si muovevano in continuazione e la sua voce dava l'impressione che non riuscisse a riprendere fiato.

Gli ho chiesto cosa aveva voluto dire di preciso quando durante la seduta di registrazione aveva parlato di abbandonare le canzoni «che puntano il dito». Dylan ha bevuto un sorso di vino, si è piegato in avanti e mi ha detto: «Mi sono guardato intorno e ho visto tutte queste persone che puntano il dito contro la bomba. Ma la bomba sta diventando noiosa, perché quello che è veramente sbagliato è qualcosa che va molto al di là della bomba. Quello che è veramente sbagliato è che così poche persone siano libere. Moltissime persone che si vedono in giro sono vincolate a qualcosa che non permette loro di *parlare* davvero, così aggiungono la loro confusione alla confusione generale. Voglio dire, hanno anche loro una sorta di tornaconto rispetto al modo in cui le cose vanno oggi. Per quel che mi riguarda, io non perdo la calma». Ha sorriso. «Sai, Joanie, Joanie Baez, si preoccupa per me. Si preoccupa del fatto che la gente prenderà il controllo su di me e mi sfrutterà per i propri fini. Ma io sto tranquillo. Sono io in controllo, perché non m'importa del denaro o di roba del genere. E sono tranquillo interiormente perché ne ho passate abbastanza per sapere ciò che per me è reale e ciò che non lo è. Come questa storia della fama. Certo, ha fatto qualcosa di me. Qui nel Village va bene, la gente non mi presta attenzione. Ma in altre città è strano sapere che persone che non conosci pensano di conoscerti. Sul serio, pensano di sapere tutto di te. Ma una cosa bella c'è. Quest'anno ho ricevuto cartoline con gli auguri di buon compleanno da persone di cui non ho mai nemmeno sentito parlare. È strano, non è vero? Ci sono persone che ho davvero toccato nell'intimo ma che non conoscerò mai». Si è acceso una sigaretta. «Ma sotto altri aspetti essere notati può essere un peso. Perciò sparisco spesso. Me ne vado in posti dove so che non sarò notato. E *posso* farlo». Ha riso. «Non ho un lavoro da fare. Non ho un impiego. Non ho alcun impegno tranne quello di fare qualche disco e dare qualche concerto. È una cosa che mi fa sentire strano. La maggior parte della gente, quando si sveglia al mattino, deve fare quello che *deve* fare. Io potrei far finta che esista ogni genere di cose che *devo* fare ogni giorno. Ma a che scopo? E allora faccio tutto quello che mi sento di fare. Potrei fare dei filmini dei miei amici a Woodstock un giorno o l'altro. Scrivo molto. Sono coinvolto in un sacco di situazioni con la gente. Un sacco di situazioni in continuazione, qui nel Village, a Parigi durante i miei viaggi in Europa, in un sacco di posti».

Ho chiesto a Dylan quanto lontano volesse andare.

«Non guardo lontano» ha risposto. «Ora c'è questa cosa della celebrità. So che è destinata a svanire. Deve svanire. Questa cosiddetta notorietà di massa viene da persone che sono state catturate in una cosa per un certo periodo e comprano i dischi. Ma poi smetteranno. E quando succederà, io non sarò più famoso».

Ci siamo resi conto che una giovane cameriera stava in piedi accanto a noi, timidamente.

Dylan si è voltato verso di lei, e la ragazza gli ha chiesto un autografo. Dylan ha firmato compiaciuto, e ha firmato di nuovo quando la ragazza gli ha chiesto un altro autografo per un suo amico. «Spiacente di aver interrotto la vostra cena» ha detto con un sorriso. «Ma a dire il vero non mi dispiace».

«Ricevo lettere in continuazione da parte di persone, da parte di giovani» ha proseguito Dylan dopo che la ragazza se n'è andata. «Mi chiedo se scrivono lettere simili ad altri che non conoscono. Vogliono solo raccontarmi delle cose, e a volte entrano nel merito dei loro problemi personali. Alcuni mi mandano poesie. Mi piace riceverle, leggerle tutte e rispondere ad alcune. Ma questo non vuol dire che io dia a qualcuna di queste persone una qualche *risposta* ai loro problemi». Si è sporto in avanti e ha cominciato a parlare più in fretta. «È come quando qualcuno vuole dirmi qual è la cosa "morale" da fare. Voglio che queste persone me la mostrino. Se hanno qualcosa da dire a proposito della morale, voglio sapere cos'è che fanno. La stessa cosa vale per me. Tutto quel che posso fare per le persone che mi pongono domande è mostrare come vivo. Tutto quel che posso fare è essere me stesso. Non sono in grado di dire loro come cambiare le cose, perché esiste un solo modo per cambiare le cose, e cioè liberarsi da tutte le catene. È una cosa difficile per la maggior parte della gente».

Avevo con me l'album *The Times They Are A-Changin'*, e gli ho indicato una parte delle sue note sulla copertina nella quale raccontava di come fosse sempre stato in fuga fin da quando era un ragazzo, in fuga da Hibbing e dai suoi genitori.

Dylan ha sorseggiato il suo vino. «Continuavo a correre perché non ero libero» ha risposto. «Ero costantemente sulla difensiva. In qualche modo, a quel tempo, sapevo già che i genitori fanno quello che fanno perché sono preoccupati. Sono interessati ai loro figli in relazione a *se stessi*. Intendo dire, vogliono che i loro figli li compiacciano, che non li imbarazzino, così potranno essere orgogliosi di loro. Vogliono che tu sia quel che *loro* vogliono che tu sia. Perciò ho incominciato a scappar via quando avevo dieci anni. Ma ogni volta venivo rispedito a casa. Quando avevo tredici anni ero al seguito di uno spettacolo viaggiante nel Minnesota settentrionale e nel North e South Dakota e venni di nuovo rispedito a casa. Ho provato e provato ancora e a diciotto anni ci sono riuscito definitivamente. Stavo ancora scappando quando sono arrivato a New York. Solo perché sei libero di muoverti non significa che tu sia libero davvero. Alla fine, sono andato così lontano che ero tagliato fuori da tutto e da tutti. È stato allora che ho deciso che non ha senso scappare così lontano e così di corsa quando ormai non c'è più nessuno. Era una cosa falsa. Era scappare per il solo gusto di scappare. Così mi sono fermato. Non ho un posto dal quale scappare. Non devo stare in nessun posto in cui non voglio stare. Ma io non sono affatto un esempio per qualche ragazzo che decida di tagliare la corda. Capisci, non voglio che un ragazzino se ne vada di casa perché l'ho fatto io, e poi debba passare attraverso un sacco di cose come è successo a me. Tutti devono trovare il proprio modo di essere liberi. Non c'è nessuno che possa aiutarti in quel senso. Nessuno è stato capace di aiutare me. Vedere Woody Guthrie è stata una delle ragioni principali

per cui sono venuto all'Est. Era un idolo per me. Un paio di anni fa, dopo che l'avevo conosciuto, stavo attraversando un periodo difficile e sono andato a trovare Woody, come se andassi a confessarmi da qualcuno. Ma in realtà non potevo confessarmi con lui. Era una cosa sciocca. Sono andato a parlare con lui, per quel po' che riusciva ancora a parlare, e quella conversazione mi è stata di aiuto. Ma fondamentalmente Woody non è stato affatto capace di aiutarmi. Alla fine l'ho capito. È per questo che Woody è stato il mio ultimo idolo».

È seguita una pausa.

«Ho imparato molto in questi ultimi anni» ha ripreso Dylan dolcemente. «Ad esempio, a proposito della bellezza».

Gli ho ricordato quello che lui stesso aveva sostenuto, a proposito di come erano cambiati i suoi criteri in merito alla bellezza, in alcune note scritte per un album di Joan Baez. Come ad esempio che quando aveva sentito per la prima volta la voce di Joan, ancora prima di conoscerla, la sua reazione era stata:

«Odio quel tipo di suono» dissi
«La sola bellezza è brutta, amico mio,
I suoni esplosivi, fragorosi, dirompenti, sono
la sola bellezza che capisco».⁸

Dylan ha riso. «Già» ha detto. «Mi sbagliavo. Il mio problema era che io mi intestardivo a *definire* la bellezza. Ora la prendo così com'è, comunque essa sia. Ecco perché mi piace Hemingway. Non leggo molto, in genere leggo quello che la gente mi mette in mano. Però leggo Hemingway. Non aveva bisogno di usare aggettivi. Non aveva davvero bisogno di definire quello che stava dicendo. Lo diceva e basta. Io non riesco ancora a farlo, ma è quello che voglio essere capace di fare».

Un giovane attore della troupe del Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina si è fermato accanto al nostro tavolo e Dylan lo ha salutato con entusiasmo stringendogli la mano. «Stiamo partendo per l'Europa» ha detto l'attore. «Ma quando saremo di ritorno andremo in strada. Metteremo in scena dei lavori per chiunque voglia vederli».

«Ehi!» ha detto Dylan, facendo un salto sulla sedia. «Di' a Julian e a Judith che voglio partecipare».

L'attore ha detto che l'avrebbe fatto, e si è annotato il numero di telefono di Dylan. «Bob», ha aggiunto poi, «ora stai cantando solo le tue canzoni? Nessuna delle vecchie canzoni folk?»

«Devo farlo» ha risposto Dylan. «Quando sono nervoso e fuori piove e non c'è nessuno in giro e la persona che io vorrei vicina è lontanissima e con qualcun altro al suo fianco non posso cantare *Ain't Got No Use for Your Red Apple Juice*. Non m'importa quanto sia grande una vecchia canzone o quale sia la sua tradizione. Devo creare una nuova canzone basata su quello che so e quello che sento».

La conversazione si è spostata sui diritti civili, e l'attore ha usato il termine «il Movimento» per indicare il lavoro degli attivisti per i diritti civili. Dylan l'ha guar-

dato con aria perplessa. «Io sono d'accordo con tutto quello che sta succedendo», ha detto, «ma non faccio parte di alcun Movimento. Se così fosse, non sarei capace di fare nient'altro che far parte del "Movimento". Non riesco ad avere persone sedute intorno a me che stabiliscono le regole per conto mio. Io faccio un sacco di cose che nessun Movimento permetterebbe». Ha bevuto un lungo sorso di Beaujolais. «È come la politica» ha proseguito. «Non posso sopportare *nessuna* organizzazione. Sono caduto nella trappola una volta, lo scorso dicembre, quando ho accettato il Tom Paine Award da parte dell'Emergency Civil Liberties Committee. All'Americana Hotel! Nella Grand Ballroom! Appena sono arrivato lì, mi sono sentito nervoso. Innanzi tutto, la gente che era con me non è potuta entrare. Sembravano ancora più straccioni di quanto non lo fossi io, suppongo. Non erano vestiti in maniera appropriata, o qualcosa del genere. Appena ho messo piede nel salone la tensione mi è cresciuta dentro. Ho cominciato a bere, ho buttato un occhio giù dal palco e ho visto un gruppo di persone che non avevano niente a che fare con il mio tipo di politica. Ho guardato giù dal palco e sono rimasto terrorizzato. Erano persone che in teoria dovevano essere dalla mia parte, ma io non sentivo nessun legame con loro. Tutta gente che era stata coinvolta con la sinistra negli anni trenta, e ora appoggiavano il movimento per i diritti civili. Il che mi va bene, ma avevano anche pellicce di visone e gioielli, ed era come se stessero dando via il loro denaro per senso di colpa. Me ne sono andato via ma mi hanno raggiunto e ripreso. Mi hanno detto che dovevo accettare il premio. Quando sono salito sul palco per tenere il mio discorso, non sono riuscito a dire altro che quello che mi passava per la mente. Si parlava dell'assassinio di Kennedy, di Bill Moore e Medgar Evers e dei monaci buddisti uccisi in Vietnam. Dovevo dire qualcosa a proposito di Lee Oswald. Ho detto loro che avevo letto molto sui giornali a proposito del suo stato d'animo e avevo capito che era esasperato. Ho detto che anch'io ero esasperato, perciò provavo molti dei suoi stati d'animo. Avevo visto molto di me stesso in Oswald, ho detto, e avevo visto in lui molto dei tempi che stiamo vivendo. E, sai, hanno cominciato a fischiare in segno di disapprovazione. Mi guardavano come se fossi un animale. Pensavano davvero che stessi dicendo che era una cosa giusta che Kennedy fosse stato ucciso. Ecco quanto sono fuori di testa. Io stavo parlando di Oswald. Poi mi sono messo a parlare di alcuni dei miei amici di Harlem. Alcuni di loro erano dei drogati, tutti quanti erano poveri. E ho detto che avevano bisogno di libertà come chiunque altro, e cosa si stava facendo per *loro*? Il presidente continuava a darmi calci sotto il tavolo, e io gli dicevo "Smettila". Ora, quel che ci si aspettava da me era che io facessi il bravo. Quello che dovevo dire era: "Vi ringrazio per il vostro premio e sono un grande cantante e credo enormemente nei *liberal*, e voi comprate i miei dischi e io appoggerò la vostra causa". Ma non l'ho fatto, e così non sono stato accettato quella sera. Questo è il motivo di molte di quelle catene di cui parlavo prima. La gente vuole essere accettata, la gente non vuole restare sola. Ma, dopo tutto, che cos'è restare soli? Io sono stato solo a volte di fronte a tremila persone. Quella sera ero solo».

L'attore ha annuito con comprensione.

Dylan ha fatto schioccare le dita. «Quasi dimenticavo» ha detto. «Sai, parlavano dei *Freedom Fighters* quella sera. Io sono stato in Mississippi, sai. Conosco quelle persone su di un altro piano che non quello delle campagne per i diritti civili. Li conosco come amici. Come Jim Foreman, uno dei capi dello S.N.C.C.⁹ Io starò sempre dalla sua parte. Ma quelle persone quella sera stavano davvero convincendomi a guardare la gente di colore come gente di colore. Te lo dico chiaro e netto, non voglio più avere niente a che fare con nessuna organizzazione politica per il resto della mia vita. Oh, potrei aiutare un amico se è candidato. Ma non farò parte di alcuna organizzazione. Quei tali che stavano là alla cena erano uguali a tutti gli altri. Sono in prigione anche loro. Sono incatenati a quello che fanno. L'unica differenza è che cercano di appiccicare una morale e delle grandi azioni alle loro catene, ma fondamentalmente non vogliono mettere a repentaglio le loro posizioni. Devono tenersi stretto il loro lavoro. Non c'è niente lì per me, e non c'è niente per il tipo di persone che frequento. L'unica cosa che mi dispiace di tutta quella storia è che gli ho rovinato la raccolta di fondi durante la cena. Non sapevo che avrebbero cercato di raccogliere denaro dopo il mio discorso. Immagino di aver fatto perdere loro un sacco di soldi. Beh, mi sono offerto di versare loro qualsiasi somma pensassero di aver perso a causa del mio discorso. Dissi loro che non m'importava quanto fosse alta. Odio i debiti, specialmente i debiti morali. Sono peggiori di quelli pecuniari».

Esausto per via del suo monologo, Dylan è sprofondato nella sedia e si è versato dell'altro Beaujolais.

«La gente parla di cambiare la società» ha detto. «Tutto quel che so è che finché la gente sarà così impegnata a proteggere il proprio *status* e a difendere quel che possiede, non si otterrà mai niente. Sì, potranno esserci alcuni cambiamenti di livello all'interno del circolo, ma nessuno imparerà niente».

L'attore si è congedato, ed è venuto il momento per Dylan di rimettersi in viaggio verso Woodstock.

«Vieni a trovarmi la settimana prossima» mi ha detto. «Ti farò fare un giro in moto». Ha curvato spalle e se n'è andato via di fretta.

1964

¹ «And the boys go into business and marry and raise a family / And they all get put in boxes, little boxes, little boxes all the same... / And they're all made out of ticky-tacky and they all look just the same» (Malvina Reynolds, *Little Boxes*, 1962). Malvina Reynolds (1900-1978), dapprima assistente sociale e giornalista, divenne poi autrice di centinaia di canzoni, incise da Pete Seeger, Marianne Faithfull, The Searchers e altri [n.d.c.].

² Si tratta della seduta di registrazione del 9 giugno 1964, durante la quale venne registrato l'intero album *Another Side of Bob Dylan*. Il disco uscì l'8 agosto dello stesso anno [n.d.c.].

³ Lo S.N.C.C. (Student Nonviolent Coordinating Committee) venne fondato nell'aprile del 1960 nella North Carolina e svolse un ruolo importante nella lotta contro la segregazione razziale. A partire dai disordini di Watts del 1965 abbandonò gradualmente la nonviolenza e adottò posizioni sempre più radicali. Si sciolse definitivamente nel 1976. Il NAACP (National Association for the Advancement of Colored

People) è stato fondato nel 1909 da W.E.B. DuBois e da altri, ed è la più antica associazione per la difesa dei diritti civili nella storia degli Stati Uniti [n.d.c.].

⁴ Si tratta di una prima versione di *Denise*, incisa durante la seduta di registrazione di *Another Side of Bob Dylan* ma non inclusa in nessuna raccolta. Nella versione definitiva, invece di «Are you for real?» (Fai sul serio?), Dylan canta: «Are you for sale or just on the shelf?» (Sei in vendita o stai in magazzino?) [n.d.c.].

⁵ «Bobby's talking for every hung-up person in the whole wide universe». Il riferimento va al verso di *Chimes of Freedom*, «And for every hung-up person in the whole wide universe» (e per ogni ossessionato da ogni cosa in tutto quanto l'universo) [n.d.c.].

⁶ In slang il termine *square* [quadrato] indica una persona rigida e inflessibile, al limite della stupidità [n.d.c.].

⁷ Il significato originario di *bootenanny* corrisponde all'italiano “come-si-chiama” (come in «Portami quel come-si-chiama»), ma vuol dire anche “festa campagnola”. Woody Guthrie e Pete Seeger introdussero il termine a New York con il significato di serata folk informale, spesso organizzata per raccogliere fondi [n.d.c.].

⁸ I versi sono tratti da *Joan Baez in Concert, Part 2*, note di copertina in forma di poesia scritte da Dylan per l'omonimo disco della Baez (Vanguard 1963). Non è detto però che i versi in questione si riferiscano a lei. Poche righe prima, infatti, Dylan parla della voce di una «girl I met on common ground» (una ragazza incontrata all'università), mentre la reazione di Dylan all'ascolto della voce di Joan Baez sembra invece che sia stata di immediato apprezzamento, stando almeno a quello che si ricava dal passaggio dedicato a Joan Baez in *Chronicles Volume 1*, trad. di A. Carrera, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 226-228 [n.d.c.].

⁹ James Forman o Foreman (1929-2005), coordinatore dello S.N.C.C. (vedi nota 2) e collaboratore di Martin Luther King, si discostava però da King per un approccio più critico verso i *liberal* moderati e quella fascia democratica da lui definita come afflitta da «liberal-labor syndrome», cioè la sindrome di chi vede solo i problemi della classe operaia integrata nel sindacato. Molte delle posizioni politiche espresse da Dylan dal 1963 al 1965 (come anche la sua critica ai *liberal* dell'E.C.L.C. in occasione del Tom Paine Award) sembrano trovare rispondenza in quelle di Forman [n.d.c.].