

giovedì 24 maggio 2001

in scena

rUnità 19

discografia

Nel momento in cui cantautori come James Taylor, Carole King, Joni Mitchell o Neil Young si affacciano prepotentemente sulla scena, Dylan perde i colpi. C'è «New Morning» (1970), un disco che andrebbe senz'altro riscoperto, ma bisogna aspettare qualche anno prima di ritrovarlo in forma. «Planet Waves» (1974) non è soltanto un capolavoro (forse il migliore tra gli album incisi con la Band), ma nelle intenzioni dello stesso Dylan avrebbe dovuto essere una sorta di «rinascita». Con il suo «risvolto live», «Before The Flood» (1974) uscì con la Asylum di David Geffen, anche se in seguito



questi due dischi sono stati acquisiti dal catalogo CBS. «Blood On The Tracks» (1975) è un altro capolavoro, l'opera in cui Dylan dimostra di essere capace di gestire le innumerevoli influenze che si



tempo, come se fosse un quadro. Nelle sue storie il tempo non scorre, o scorre all'indietro, o è contraddittorio, comunque non ha delle chiare coordinate, ed è una tecnica che spesso rag-



cui Dylan collabora con il commediografo Jacques Levy. «Hurricane» e «Joey» sono esemplari di un modo narrativo più consequenziale, quasi cinematografico e dimostrano, se mai ce ne fosse bisogno, quanto ricca e complessa sia la sua scrittura. Rimixato e rimasterizzato nel '99, va assolutamente rivalutato «Street-Legal» (1978), forse il più atipico fra tutti i dischi di Dylan (che qui canta il blues e il soul come sa fare solo lui), mentre nel cosiddetto «periodo cristiano» spicca soprattutto «Slow Train Coming» (1979), prodotto dal geniale Jerry Wexler e da Barry Beckett.

Riuscito soltanto in parte - ma c'è l'imperdibile «Jokerman», all'epoca accompagnata da un bellissimo videoclip - è «Infidels» (1983), uno dei tanti esempi della volubilità di Dylan, che tolse dalla sua versione definitiva una canzone molto amata dai suoi estimatori come «Blind Willie McTell». E che il ribelle e cocciuto Mr. Dylan avrebbe sempre bisogno di qualcuno capace di guidarlo senza contrariarlo. Lo dimostrano «Oh Mercurys» (1989) e «Time Out Of Mind» (1997), registrati dalla mano sapiente e felice di Daniel Lanois, che pare non sia soltanto un grande musicista e un grande produttore, ma anche un profondo conoscitore del carattere di Bob Dylan.

G.S.

fondono nel suo linguaggio. In questo disco è centrale quello che Alessandro Carrera chiama «il problema del tempo», «(...) il fatto che Dylan cerchi di raccontare una storia come se non si svolgesse nel

giunge risultati straordinari». Come in «Tangled Up In Blue», in cui la vicenda di Dylan pare intrecciarsi con quella di Arthur Rimbaud. Altrettanto affascinante appare ancor oggi «Desire» (1975), in

che qui canta il blues e il soul come sa fare solo lui), mentre nel cosiddetto «periodo cristiano» spicca soprattutto «Slow Train Coming» (1979), prodotto dal geniale Jerry Wexler e da Barry Beckett.

L'armonia al servizio di sua maestà la parola

Franco Fabbri

«Uans apòn a tàim iù drèsd so fàin, iù trù de bàms a dàim in jör pràim, didn't iù? Pipol'd còl, séi: 'Biuèr döll iò'r bàund tu foll', iù tòt deì uer òll kiddin iù...» Forse, nonostante il massacro della traslitterazione (imperfetta, per di più), avrete riconosciuto l'inizio della prima strofa di *Like A Rolling Stone*. Anche se non conoscete la canzone, anche se non sapete l'inglese, provate a leggere queste poche righe: avrete in testa, nell'orecchio, la prova della formidabile padronanza della lingua, della parola, della materia sonora verbale, da parte di Bob Dylan. Certo, quel testo dice anche qualcosa, ed è una storia drammatica, angosciosa, quasi un giallo, perché per un bel tratto della canzone non sapremo quale sia l'evento che ha fatto precipitare la vita della protagonista dal lusso dei quartieri alti alla lotta quotidiana per l'esistenza, alla condizione di vagabonda, di rolling stone. E anche se a un certo punto Dylan ce lo dice che il colpevole è il maggiordomo (e chi, se no?), che non ha saputo stare al suo posto, che ha portato via tutto quello che c'era da rubare, noi non ci accontentiamo, e ci deliziamo - in dolorosa partecipazione - a sentire gli elenchi degli agi precedenti e delle sventure successive, sciorinati con la sapienza di un altro grande elencatore (Cole Porter), ma con un tono biblico di profezia infausta sovrapposto all'ironia. Insomma, Dylan è un grandissimo inventore di testi,

calato in una tradizione americana che non è solo quella delle ballate popolari, e che come nel caso dei migliori lyricists di Tin Pan Alley (lo stesso Porter, Ira Gershwin) si intreccia e si ispira alla poesia «vera», quella scritta per la pagina. Ma Dylan non è solo un autore di testi raffinatamente sensibile alla musicalità del verso (tutte quelle «a», e poi tutte quelle «o», nelle righe che abbiamo letto insieme): è anche autore delle musiche, un autore altrettanto raffinato e sensibile. Davvero?

Forse la musica più nota di Dylan, oggi, è quella di *Knockin' On Heaven's Door*, con quella sequenza di accordi che ha preso il posto della Bambolina come standard del chitarrista dilettante: di sicuro la conoscono tutti i professionisti, e quando ci sono due cantanti su un palco che decidono di improvvisare un duo si può scommettere che salteranno fuori quei sei accordi di lì. Ecco, per ironia della storia questo bel «giro» (I-V-II, I-V-IV, per i musicisti) è l'opposto della ragione per cui Dylan merita di essere ricordato come uno dei più grandi compositori di canzoni. Non c'è dubbio che piaccia oggi, perché corrisponde all'estetica della ripetizione assoluta, del

groove, dell'uso poetico delle macchine e degli algoritmi, e certamente ha senso in quella specifica canzone. E di sicuro Dylan ha scritto canzoni notevolissime basate su «giri» anche più schematici e ripetitivi, come *All Along The Watchtower* (VIIb-I-VI-Ib-VI). Ma la sua grandezza come compositore sta nel mettere l'armonia al servizio della parola, nella capacità di costruire una forma che sostiene e sviluppa il discorso del testo, con una progressione retorica implacabile. *Like A Rolling Stone* è un esempio eccellente. Ogni strofa è divisa in due parti: nella prima si rievocano gli splendori, con qualche accenno minaccioso alle successive disgrazie della protagonista; nella seconda il tempo si sposta al presente, e il rovescio della fortuna è già avvenuto. Nella prima parte (gli splendori) il basso sale, e gli accordi lo seguono inevitabilmente: I-II-III-IV-V (Do, Re minore, Mi minore, Fa, Sol), due volte, e poi IV-V, IV-V (Fa, Sol), ripetendo con un certo affanno gli ultimi due gradini della scala. Nella seconda parte (la disgrazia) il basso scende: IV-III-II-I (Fa, Mi minore, Re minore, Do), due volte. A questo punto «deve» succedere qualcosa: siamo compartecipi delle diverse

fortune della protagonista, ci è diventata familiare, vorremmo dirle tutti insieme qualcosa, il racconto si deve concludere. Ma Dylan ci tiene ancora in sospenso, vuole che il discorso arrivi al momento più drammatico, con la cadenza più definitiva: II-IV-V (Re minore, Fa, Sol). E solo adesso possiamo chiedere, insieme a lui: «How does it feel?» Come si sta, ad essere senza casa, come una perfetta sconosciuta, come una vagabonda? E qui si che scatta il «giro», la situazione bloccata, senza via d'uscita: sempre gli stessi tre accordi (I-IV-V, Do, Fa, Sol). La musica si fa servitrice, ancella della parola: con altri strumenti, con altre qualità rispetto al progetto della Camerata de' Bardi che sta alla base del melodramma italiano, ma con efficacia del tutto simile. È sorprendente notare che l'artificio retorico del basso discendente che funziona così bene in Dylan per sottolineare la caduta in disgrazia dell'eroina della canzone sia sostanzialmente lo stesso al quale si rifaceva Monteverdi per i suoi *Lamenti*: e non è che Dylan si ispiri o copi (è difficile pensare che la sua pur composita cultura musicale nel 1965 comprendesse anche il Cinque-Seicento italiano), ma certo l'idea nasce dalle stesse premesse e da intenzioni analoghe. A chiunque abbia ascoltato le canzoni di Dylan, fin dagli inizi, questa maestria appare evidente, anche se non sono altrettanto evidenti i mezzi che usa. Così, l'influenza che esercita su altri autori di canzoni è enorme, ma in molti casi nei dylaniani - anche in quelli italiani - c'è più il suo colore che il suo stile. C'è la qualità della voce, c'è il tono apocalittico dei primi testi (Buttiamo a mare le basi americane, Rudi Assuntino), c'è la semplicità degli accordi, che a volte fa a meno anche della settima sulla dominante (per non dire di altri «trucchi» invisibili ai dylaniani e ai rocker, come seste, settime maggiori, none, per carità!). C'è - a volte - un'identificazione seria, commossa e commovente (De Gregori, Bubola, De André). Ma quel tocco diabolico da predicatore-imbonitore in musica, quella logica implacabile è rimasta tutta sua. Se vi diletate di musica, andate a risentire ora gli accordi di *Blowin' In The Wind*. Non sono come ve li ricordavate: sulla parola wind c'è un Fa, non un La minore (come tutti fanno). E, se ci pensate, non poteva essere che così.

Due immagini del grande musicista. In alto, da sinistra, le copertine di «Basement Tapes», «Desire» e «Time Out Of Mind»



Gli devono qualche cosa anche Springsteen e De Gregori, ma quel tipo di poetica fu molto efficace proprio tra i bardi del Movimento

Dalla canzone politica ai 99 Posse: tutti figli suoi

Leoncarlo Settimelli

Fu nella seconda metà degli anni Sessanta che Bob Dylan fece capolino nel repertorio della canzone italiana di protesta. Da Peter Seeger avevamo imparato *We shall overcome*. Poi avevamo sentito *Blowin' in the wind* ma la voce di Joan Baez si sovrapponeva a quella del suo autore: «La risposta, amico, vola nel vento» e si parlava dell'altra America, quella che ci avrebbe portato anche *Eve of destruction*, di quel Barry McGuire che era passato per Sanremo con i New Minstrels e adesso cantava l'alba della fine, come venne poi tradotta la canzone, mi pare, da Rudy Assuntino. Fu proprio lui, a Torino, durante le prove di *Ci ragiono e canto* (prima edizione) che in un ristorante di Piazza Solferino tirò fuori la sua dodici corde e presentò la novità. Con la sua bella voce graffiante, la stessa con la quale ci aveva inchiodati in altri momenti al folgorante ritornello di «Buttiamo a mare le basi

americane» e al «corrido» Nostro Messico («cosa credevano di far gli americani/ che avevan preso per un gioco questa guerra...»), attaccò a cantare: «la mia vita ce l'ha/ chi ha il potere per me/ chi le armi prepara/ chi educa me/ chi mi insegna a lottare/ per la mia libertà/ e alla gente si spaccia per l'uomo che sa/ Mi da in mano un fucile...». E tutti, alla fine, ecco copiarci le parole e mandare a memoria la musica.

Struttura semplice, si potrebbe dire, da cantastorie, che rientrava perfettamente in quella regola compositiva che ormai vigeva in mezzo alla canzone politica. Non la strofa e poi il ritornello, com'era in voga nella canzone commerciale, ma il succedersi dei versi e poi la loro ripresa sulla stessa tessitura musicale.

Certo, se lo stile di Dylan era quello di recitare quasi i versi (talking, così era classificato), senza imprimervi una esteriore durezza, la versione di Assuntino assumeva toni più decisi, vibranti, d'invettiva, quasi per rispondere a quei para-

metri che anche secondo Umberto Eco (lo aveva scritto a chiare lettere) dovevano essere propri della canzone di protesta, e cioè - paradossalmente - al fine di far saltare le coronarie dei nemici.

Insomma, indignazione e denuncia forte, decisa, incalzante, attraverso le note e le parole di *Masters of War*. Eppure, a pensarci bene, il tema non era affatto nuovo, perché era già in *Gorizia tu sei maledetta* («O vigliacchi signori ufficiali/ che restate nei letti di lana/ scannatori di noi carne umana...»; oppure «a te Cadorna 'un bastan gli accidenti/ che a Caporetto n'hai ammazzati tanti») e nelle altre nostre canzoni folkloriche che denunciavano i misfatti delle guerre volute dai governi e subite dalla povera gente. Ed era anche

nelle ballate sul Vietnam, scritte in quei giorni. Ma, come dire?, Bob Dylan appariva come un'altra cosa, forse più al passo con il sentire dei giovani, abituati ormai al beat, inteso come pulsazione ritmica presente nella già dilagante musica inglese e americana.

Nel giro di pochi anni, Dylan non fu più solo patrimonio dei gruppi della canzone politica. Iniziò a penetrare nel corpo sociale da solo, nelle versioni originali, fosse *Mr Tambourine man* o *The Times they are a*

changing. E a pensarci bene, aveva già fatto cambiare molte cose nella canzone italiana se solo si guarda al Sanremo del 1967, proprio quello del suicidio di Luigi Ten-

co, dove molti autori e molti cantanti si ispiravano chiaramente al suo stile, a cominciare dall'uso dell'armonica a bocca infilata su un apposito attrezzo pendente dal collo. Basterebbe rivedere e risentire, per esempio, *Pietre*, che Antoine eseguiva nella propria maniera colorita, col suono dell'armonica a bocca a separare le strofe, cantante anche dal suo autore (Gian Pieretti, con la complicità di Ricky Gianco) e rispondenti ad una costruzione che faceva della semplicità melodica il suo caposaldo.

Fernanda Pivano, che conosce tutto della poesia americana, rilevava nel 1978 come anche *La locomotiva* di Francesco Guccini rappresentasse «il canto di un poeta libertario che propone la vittoria del progresso e la fine dell'oscurantismo ma la sua azione si svolge senza l'armamentario che renderebbe la canzone una demagogica pagina di propaganda... Non per niente Guccini è uno degli eroi delle masse giovanili. La sua attenzione alla vita sociale, il suo atteggiamento libertario... la sua pietà per le angosce, sono le stesse... di altri cantau-

tori impegnati: Pete Seeger, o Georges Brassens, o Bob Dylan... Bob Dylan che descrisse le cose come le vedeva e non come avrebbe voluto che fossero...».

Che molti nostri cantautori abbiano subito l'influenza di Dylan - per poi, magari, distaccarsene - non ci sono dubbi, a cominciare, credo, da Francesco De Gregori.

Ma penso che tutta una generazione sia cresciuta a pane e Dylan (e in America le bellissime storie di Springsteen gli devono pure qualcosa). Forse non è azzardato affermare che persino il rap discende in qualche misura da quei rami. Parliamo naturalmente non del rap dal sound raffinato e ruffiano, ma del genere 99 Posse, nel quale all'impegno civile e politico si unisce una struttura in bilico tra cantare e fare talking, cioè parlato, senza rispettare vocalità ed emissioni standardizzate dai prodotti di maggior consumo.

Per molti questo assunto sarà difficile da sottoscrivere, lo so, ma sarebbe bene farci un pensiero.