

CLASSIC
Rock

BOB DYLAN

BOB DYLAN

**EFFETTO
CHALAMET**

L'URAGANO DYLAN AL CINEMA

*LE MOLTITUDINI
DI UN GENIO*

TUTTA LA DISCOGRAFIA,
ALBUM PER ALBUM

**THE NEVER
ENDING BOB**

- I LIVE
- I BOX-SET
- GLI INEDITI
- LA BOOTLEG SERIES

**MASTER
OF SONGS**

LA GUIDA ESSENZIALE

SPECIALE

IN EDICOLA



**TUTTI GLI ALBUM E I RACCONTI D'EPOCA DEL POETA
CHE HA DATO VOCE ALL'ANIMA E ALLE STORIE ITALIANE,
DA GENOVA AL MONDO, CON FOTO E CURIOSITÀ INEDITE**

Scansiona il QR Code



Acquistala su www.sprea.it/deandre
disponibile anche in versione digitale



BOB DYLAN, UN COMPLETO SCONOSCIUTO

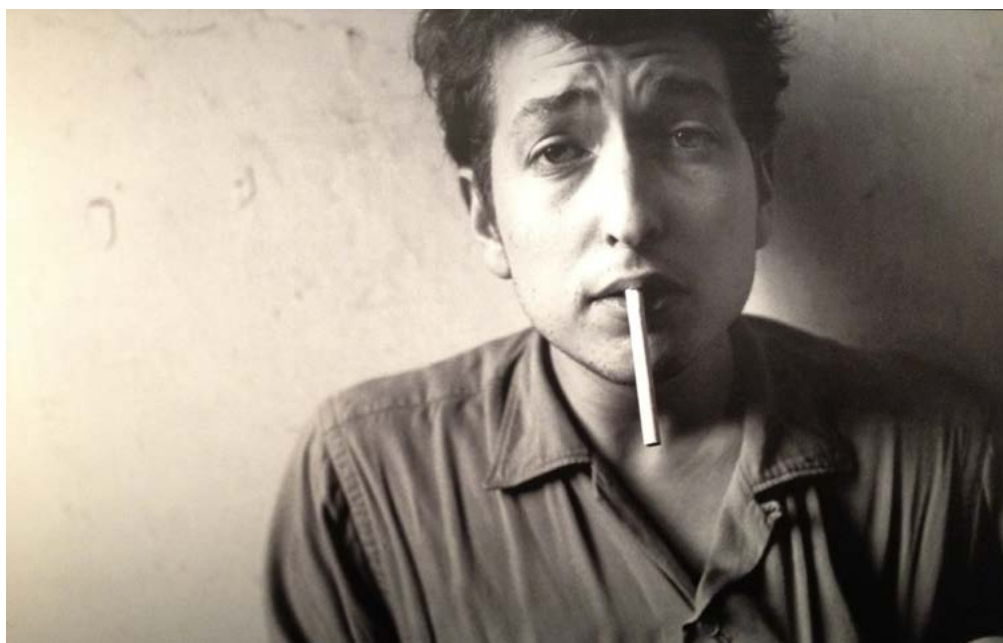


Alla fine del mese di gennaio di quest'anno si è consumato un piccolo miracolo: *A Complete Unknown*, il film su Bob Dylan diretto da James Mangold, si è piazzato al primo posto della classifica Cinetel, che monitora quotidianamente l'andamento delle pellicole distribuite nelle sale cinematografiche italiane. Se pensiamo che alle sue spalle c'erano *Io sono la fine del mondo* e *10 giorni con i suoi*, il dato acquista una rilevanza del tutto particolare: nell'Italia degli Angelo Duro e dei Fabio De Luigi, un'anticaglia come Dylan possiede ancora la forza di richiamare nuovo pubblico. Sarà l'effetto Chalamet, sarà la notizia delle otto nomination agli Oscar, fatto sta che il 2025 si è aperto in

maniera gioiosamente inaspettata, almeno per quella parte di mondo rimasta fedele alla sua idea – e cioè che Bob Dylan è uno dei massimi e insuperati esponenti della canzone e della cultura moderna. A distanza di 63 anni dalla sua comparsa sulle scene, la complessità della sua personalità, che non a caso costituisce il fulcro attorno al quale la narrazione di *A Complete Unknown* ruota, resta un rebus indecifrabile. Ancora oggi, dopo aver ascoltato centinaia di sue canzoni, letto migliaia di pagine che lo riguardano e assistito a un'infinità di sue esibizioni dal vivo, Bob Dylan rimane ai nostri occhi ciò che era all'epoca dei suoi ormai lontanissimi esordi: un "completo sconosciuto". Perché Dylan è tutto e il contrario di tutto, una figura prismatica e imprevedibile. È il songwriter più famoso al mondo e ha ispirato intere generazioni di autori, eppure nessuno è mai riuscito a somigliargli, neppure alla lontana.

La sua lunga carriera è costellata da punti e capo, da ripartenze, da svolte e sterzate, da "conversioni" e da abiure. C'è un Dylan folk e un Dylan rock, un Dylan mistico e un Dylan laico, un Dylan politico e un Dylan intimo, un Dylan aperto alle collaborazioni e un Dylan inaccessibile, ostinatamente chiuso in se stesso. Pochissimi altri artisti hanno saputo costruirsi un percorso così vario e al tempo stesso così coerente, pochissimi hanno saputo aggirare con la sua stessa ruvida eleganza le mille insidiose trappole del business e le centomila melliflue lusinghe del successo. Nessuno, soprattutto, è riuscito a impedire con la sua stessa efficacia qualsiasi tentativo di mummificazione artistica. "I'm not the one you want, babe, I'm not the one you need", recitava Dylan in *It Ain't Me Babe*, una delle sue canzoni più belle e rivelatrici, e oggi possiamo dire che quelli non erano versi scritti a caso ma un preciso indizio lasciato ai suoi contemporanei e soprattutto ai posteri. Anzi, quelle sono forse le parole più sincere di tutta la sua carriera. Come se avesse voluto dirci, "lasciate ogni speranza, o voi che entrate nel mio mondo: non mi conoscerete mai". Questo speciale che «Classic Rock» ha voluto dedicargli ripercorre cronologicamente la sua vasta produzione discografica, dal primo album del 1962 all'ultima raccolta di registrazioni live pubblicata nel 2024. Compresa, com'è giusto che sia, la recentissima colonna sonora del bellissimo biopic che in queste settimane sta riaccendendo con prepotenza l'interesse di tutti per la sua figura e la sua opera. Sfolgiando queste pagine, vi accorgete di quante volte nella sua vita Bob Dylan abbia cambiato passo e direzione, senza mai uscire veramente di strada. E forse scoprirete che proprio in questa inafferrabilità si nasconde il grande e unico segreto della sua arte.

Maurizio Becker



Per informazioni
e approfondimenti
scrivi alla redazione:
classicrock@stonemusic.it



NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE!
Questo speciale è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

03 BOB DYLAN, IL COMPLETO SCONOSCIUTO

di Maurizio Becker

GLI ANNI 60

06 BOB DYLAN

Tredici brani registrati in sole tre session: imperfetti, ingenui, finanche rozzi. Ma già specchio di un talento immenso.

08 THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN

Semplicemente, il disco in cui Bob Dylan diventa Bob Dylan.

10 THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'

Dylan fiuta il cambiamento prima di tutti. E le sue parole diventano una valanga.

12 ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN

Qual è l'altra faccia di Dylan a cui allude il titolo?

14 BRINGING IT ALL BACK HOME

Per Bob Dylan è già tempo di cambiare, prima che sia troppo tardi.

18 HIGHWAY 61 REVISITED

Dylan è stanco di suonare canzoni che non vorrebbe suonare. Poi scrive "un lungo pezzo di vomito" e tutto cambia.

22 BLONDE ON BLONDE

Il primo doppio album del rock, con un Dylan sfocato e sfuggente in copertina e una musica mai ascoltata prima.

26 JOHN WESLEY HARDING

Un album di rinascita, con un Dylan bucolico e perfino sorridente.

28 NASHVILLE SKYLINE

Dylan insiste sulla strada del country. E stavolta tira dentro addirittura il re di Nashville, Johnny Cash.

GLI ANNI 70

30 SELF PORTRAIT

Riferendosi al brano d'apertura *All The Tired Horses*, Greil Marcus di «Rolling Stone» iniziò la sua recensione con la frase: «Che è 'sta merda?».

32 NEW MORNING

Fresco del volontario suicidio artistico di SELF PORTRAIT, Dylan tenta l'ennesima ripartenza.

34 PAT GARRETT & BILLY THE KID

Un western crepuscolare su un mondo ormai agonizzante attira Dylan come il miele fa con le mosche. E gli ispira una delle sue canzoni più popolari.

36 PLANET WAVES

Un disco fatto di corsa, pensando ad altro. Con almeno una canzone immortale.

38 BEFORE THE FLOOD

Il primo live della sua carriera. Assieme agli amici della Band. E senza la Columbia.

40 BLOOD ON THE TRACKS

Dopo la scappatella con la Asylum, Dylan torna a casa, negli studi newyorchesi della Columbia Records. E mette in musica il naufragio del suo matrimonio.

42 THE BASEMENT TAPES

Nello scantinato di una grande casa di campagna, con un gruppo di amici e un cane sdraiato sul pavimento, prende vita il primo disco lo-fi della storia.

46 DESIRE

A meno di un anno dal suo album più personale, Dylan rimette in spalla la chitarra ammazzafascisti di zio Woody.

48 HARD RAIN

Sotto una pioggia impietosa, Dylan inventa il capitolo finale della sua cronaca della dissoluzione di un matrimonio.

50 STREET LEGAL

Un divorzio sofferto e costoso, un flop al botteghino, la morte di un mito, la fuga nell'alcol e nelle droghe. E una sola settimana per fare un nuovo disco.

52 AT BUDOKAN

A Dylan, questo disco registrato dal vivo non è mai piaciuto. E mica solo a lui.

54 SLOW TRAIN COMING

L'album che apre la "trilogia cristiana", con citazioni bibliche e appassionati toni da predicatore. Ma la domanda è: perché tanta sorpresa?

GLI ANNI 80

56 SAVED

Il secondo album mistico è un flop: poche le idee musicali, troppi i sermoni.

58 SHOT OF LOVE

Un possibile bel doppio ridotto a un brutto disco singolo. Ma c'è una buona notizia: Dylan non ha più voglia di predicare.

60 INFIDELS

Il Dylan più politico dai tempi di *Hurricane* strizza l'occhio alla MTV generation e fa saltare la mosca al naso alle femministe. Non male.

62 REAL LIVE

Un live tutto grinta e rock and roll, registrato sporco quasi come un bootleg.

63 EMPIRE BURLESQUE

Contraddittorio, stroncato sia dalla critica che dai fan, ma non così inascoltabile come si dice.

64 KNOCKED OUT LOADED

Un album minore e raffazzonato, registrato qua e là, fatto di scarti, cover e poche idee: Dylan sul viale del tramonto?

65 TRAVELING WILBURYS VOL. 1 & VOL. 3

Chi avrebbe mai osato immaginare Dylan in un super gruppo rock? Decisamente, l'uomo è nato per sorprendere.

66 DOWN IN THE GROOVE

Il peggior Dylan di sempre? Forse sì. Ma attenzione ai processi sommari.

67 DYLAN & THE DEAD

Sulla carta, l'accoppiata è strana ma intrigante: ma a volte, mettere assieme due monumenti non basta.

68 OH MERCY

Non perdetevi tempo a cercare: nella pur sterminata produzione di Bob Dylan, un altro disco come questo non esiste.

GLI ANNI 90

70 UNDER THE RED SKY

Una figlia segreta e un cast da urlo per un disco incompreso.

71 GOOD AS I BEEN TO YOU

Ha ancora un senso scrivere nuove canzoni? È la domanda del secolo, e la risposta di Dylan sta in una chitarra acustica.

72 THE 30TH ANNIVERSARY CONCERT CELEBRATION

Da sempre allergico alle celebrazioni, Dylan accetta una serata in suo onore nel tempio del mainstream, a trent'anni dall'esordio.

73 WORLD GONE WRONG

Indifferente alle critiche, Dylan insiste sulla nudità del folk e porta a casa un Grammy.

74 MTV UNPLUGGED

Sulla carta, proporre in tv Dylan in chiave acustica è tutt'altro che un'idea eccitante. E invece, gli scettici dovranno ricredersi molto in fretta.

75 TIME OUT OF MIND

Un lungo silenzio, poi l'idea di richiamare il produttore alchimista di OH MERCY. Non sarà un idillio, ma alla fine tutto acquisterà un senso.

GLI ANNI 00

76 LIVE 1961-2000

Materiali assemblati senza alcun criterio logico. Se non le spietate logiche del business.

77 LOVE AND THEFT

In studio, Dylan è imprevedibile. Gira attorno alle canzoni estenuando i suoi musicisti, "come un cane che deve fare il giro del letto un paio di volte prima di potersi rilassare".

78 LIVE AT THE GASLIGHT 1962 / LIVE AT CARNEGIE HALL 1963

A volte, è questione di fortuna: tipo capitare in un locale del Greenwich Village e assistere per caso al debutto di un mito.

79 MODERN TIMES

"Non sono un inventore di melodie", dice Dylan a chi lo accusa di rielaborare senza troppi scrupoli. Perché è così che funziona: ascolti, assimi, cambi, riscrivi.

80 TOGETHER THROUGH LIFE

Guardarsi alle spalle ormai è la sua filosofia: ma non al suo passato. Ancora più indietro.

81 CHRISTMAS IN THE HEART

Dopo la svolta elettrica e la svolta mistica, era inevitabile la svolta classica.

GLI ANNI 10

82 BOB DYLAN IN CONCERT BRANDEIS UNIVERSITY 1963

Ricavato da un nastro di una collezione privata, il concerto che fotografa il passaggio da timido folksinger a portavoce di un'intera generazione.

83 TEMPEST

Sarà questo l'ultimo album di Dylan, proprio come l'ultima opera di William Shakespeare?

84 SHADOWS IN THE NIGHT

Per Dylan, esiste un modello inarrivabile: Frank Sinatra. Nella cui voce si può sentire "la morte, Dio e l'universo tutto".

85 FALLEN ANGELS

A Frank Sinatra, Dylan non ha ancora smesso di pensare. E finisce col diventare un crooner coi fiocchi.

86 TRIPPLICATE

In cabala, il numero 32 simboleggia la luce. E per questo Dylan ha voluto 3 dischi da 32 minuti ciascuno. Ma sarà proprio così?

87 LIVE 1962-1966

I collezionisti più accaniti insorgeranno con veemenza: "Ma è tutto materiale già edito!". Hanno ragione loro? In parte sì. In parte no.

GLI ANNI 20

88 ROUGH AND ROWDY WAYS

Il trentanovesimo album di una leggenda quasi ottantenne: non aspettatevi un Dylan bollito.

89 SHADOW KINGDOM

In pieno Covid, la prima volta in streaming di Dylan è un finto concerto con finti musicisti.

90 THE BOOTLEG SERIES

Lanciata nel 1991, la *Bootleg Series* è un progetto in continuo divenire. Centinaia di registrazioni. Perdipiù, inedite. Ma quanto è profondo il pozzo di Bob Dylan?

98 GLI ALTRI COFANETTI

Per un artista come Dylan, titolare di una discografia sterminata, esiste una grande quantità di antologie retrospettive composte da molti dischi, di pubblicazioni di archivio ricche di materiale inedito o raro.

102 VEDERE DYLAN

Dylan e il cinema. Dylan nel cinema. Come protagonista, attore, regista. Fino a *A Complete Unknown*.

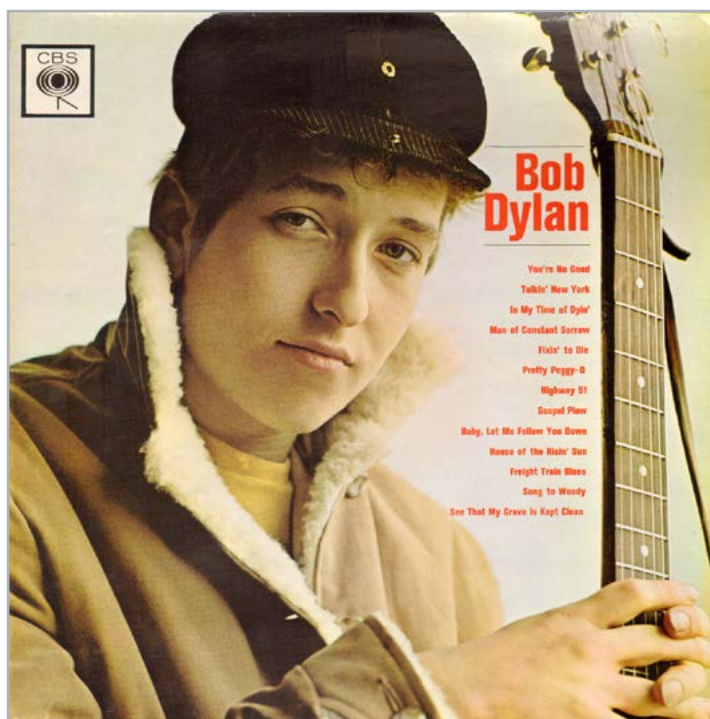
110 LEGGERE DYLAN

Leggere Dylan non è mai stato facile. Soprattutto in un Paese in cui i suoi testi suonavano difficili, quasi intraducibili. Poi, lentamente, qualcosa è cambiato.

1962

BOB DYLAN

SULLA STRADA DEL GENIO



Tredici brani registrati in sole tre session: imperfetti, ingenui, finanche rozzi. Ma già specchio di un talento immenso.

Testo: **Antonio Baccocchi**

A

fronte di una carriera torrenziale, in cui successi, dischi e decine di anni di attività negli ambiti artistici più svariati, l'esordio fulminante con cui, per la prima volta, in quel marzo del 1962, si affacciò nel panorama discografico, imperfetto, rozzo, ingenuo, brilla ancora per spontaneità, freschezza, urgenza, sfacciataggine. Tredici brani registrati in sole tre session pomeridiane alla fine del novembre precedente. "Forse", scriverà lui stesso anni dopo in *Chronicles*, "cercavo quello di cui avevo letto in *On the Road*: la grande città, la velocità, il suo suono, ciò che Allen Ginsberg aveva chiamato "il mondo del jukebox all'idrogeno". Forse ci ero vissuto dentro per tutta la mia vita, non so, ma nessuno l'aveva mai chiamato così. Lawrence Ferlinghetti, uno degli altri poeti beat, l'aveva definito "il mondo a prova di bacio, fatto di toilette dai sedili di plastica, Tampax e taxi". Il che andava benissimo, ma la poesia di Gregory Corso, *Bomba*, era più indicata a esprimere lo spiri-

to dei tempi: un mondo desolato, totalmente meccanizzato, sempre indaffarato, molti scaffali da pulire e casse da mettere una sull'altra". Sono canzoni folk e blues, suonate con un impeto, una rabbia, un'aggressività che una quindicina d'anni più tardi saranno chiamate punk. In *BIOGRAPH* Dylan spiega meglio: "Suonavo le canzoni folk con un atteggiamento rock'n'roll. Era questo che mi rendeva diverso e mi permetteva di emergere dalla massa e di farmi notare. In qualche modo, a causa del mio primitivo background rock'n'roll incrociavo direttamente i due stili".

E nel primo volume di *Chronicles* specifica: "Avevo sempre pensato che 'a wop-bop-a-loo-bop-a-lop-bam-boom' (il noto e celebre incipit di *Tutti Frutti* di Little Richard) avesse dentro tutto quello che c'era da dire, finché non sentii Darby e Tarleton eseguire *Way Down In Florida On A Hog*. Anche Darby e Tarleton erano fuori dal mondo". Se il rock'n'roll ha, come testé ammesso, un ruolo importante nella

formazione del giovane Dylan, sono il folk e il blues rurale a farla da padroni in questo album, dove vengono ripresi undici tra traditional (inclusa una spettacolare *House Of The Rising Sun*) e brani firmati da Bukka White (*Fixin To Die*), Jesse Fuller (*You're No Good*), Blind Lemon Jefferson (*See That Grave Is Kept Clean*).

Due quelli autografi: *Talkin' New York*, in cui Bob descrive le prime impressioni su New York, al suo arrivo in città, e che palesa da subito l'approccio compositivo che caratterizzerà buona parte della sua carriera. Il brano è ispirato da *Talkin' Columbia* di Woody Guthrie, a cui è esplicitamente dedicato l'altro brano originale (nella cui melodia si cita la sua *1913 Massacre*), *Song To Woody*.

Nel brano, Dylan rende omaggio al suo maestro, citando altri padri putativi come Leadbelly, Sonny Terry, Cisco Houston e "tutte le brave persone che hanno viaggiato con te". L'adorazione per Woody è

totale e nasce nel momento in cui si trova per la prima volta al cospetto di “una collezione di 78 giri di Woody Guthrie. Ne misi uno sul mio giradischi e quando la puntina cadde sul disco rimasi sbalordito, non sapevo più se ero lucido o sotto l'effetto di qualcosa. Quello che sentivo era Woody Guthrie che cantava le sue canzoni. Tutte quelle canzoni insieme, una dopo l'al-

tra, mi fecero girare la testa, avevo bisogno d'aria, era come se la terra si fosse divisa in due. Non riuscivo a crederci, Guthrie aveva una tale presa sulle cose. Era poetico e duro e ritmico. Aveva una tale intensità e la sua voce era come un pugnale. Era completamente diverso da tutti gli altri cantanti che avevo sentito. Era come se il giradischi in persona mi avesse sollevato dal

pavimento e scagliato in giro per la stanza”. L'album vendette poco (2500 copie in un anno), ricevette scarsa considerazione dalla critica e anche qualche stroncatura, e la casa discografica liquidò Dylan come una “Hammond's folly” (una follia del suo manager di allora, John H. Hammond). Poco più di un anno dopo, saranno in molti a cambiare opinione. ☺

New York,
gennaio 1962.



1963

THE FREEWHEELIN', BOB DYLAN CANZONI PER SUZE



Semplicemente, il disco in cui Bob Dylan diventa Bob Dylan.

Testo: Federico Guglielmi

L

o scatto di Don Hunstein che ritrae Bob Dylan e la compagna Suze Rotolo teneramente a passeggio per il Greenwich Village nel febbraio del 1963 ha reso la copertina di *THE FREEWHEELIN'* come minimo iconica, se non una delle più iconiche di sempre. L'immagine catturata dal fotografo ufficiale della Columbia, una delle tante di una session di commovente spontaneità, è a ben vedere l'ideale complemento ai contenuti del 33 giri, con i due ragazzi – Bob quasi ventiduenne, Suze diciannovenne – in una New York innevata. Insomma, il sentimento come conforto al freddo delle gravi questioni che affliggevano gli Stati Uniti e il mondo intero in quel primo scorcio di *Sixties*; perfetto, benché di sicuro non studiato, per brani che parlano d'amore o di politica come i tredici di questo secondo album, quello in cui (e con cui) Bob Dylan è diventato, appunto, Bob Dylan. A differenza dell'esordio, dove le cose stanno all'opposto, le canzoni autografe surclassano infatti le cover, appena due: il tradizionale *Corrina, Corrina*, unico episodio

in scaletta con Dylan accompagnato da una band (assoluta sobrietà: niente r'n'r), e *Honey, Just Allow Me One More Chance*, un incalzante blues scritto nel 1927 da Henry Thomas e in parte modificato nel testo. D'accordo che la vivace e spiritosa *I Shall Be Free* è un adattamento di *We Shall Be Free* di Lead Belly, ma alla pari di vari altri pezzi dai quali il giovane Bob prese (pur ampio) spunto a livello di melodie o tema trattato, proprio non può essere etichettata come cover. Se con il debutto del 1962 Dylan si era presentato nei panni dell'ennesimo menestrello che seguiva (mettendo già in mostra un certo carisma, però) le orme dei padri, *THE FREEWHEELIN'* è il disco che lo lancia come autore. Lo fa in modo prepotente e incontestabile con una serie di composizioni epocali, alcune delle quali sono impresse nella memoria collettiva, e senza rinnegare il modello del folksinger armato soltanto di voce, chitarra e armonica (*Corrina, Corrina* è, come si è già detto, l'eccezione). La più famosa è ovviamente *Blowin' In The Wind*,

canzone di protesta filosofeggiante e di aggraziata malinconia che apre la facciata A e che in quello stesso 1963 ottiene un clamoroso successo nella versione di Peter, Paul and Mary, ma negli annali c'è molto altro: limitandosi alle conclamate pietre miliari, *Masters Of War* e *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, entrambe cupe e drammatiche – la prima più e la seconda meno – in piena sintonia con l'argomento affrontato, la corsa agli armamenti nucleari e in genere il timore delle guerre, e le agrodolci *Girl From The North Country* (finita di comporre in Italia, dove Dylan si era recato alla ricerca di Suze) e *Don't Think Twice, It's All Right*, caratterizzata dal fingerpicking e anch'essa legata al difficile momento della relazione con la Rotolo. Non sono comunque rimpiutivi i due "talkin' blues" *Bob Dylan's Blues* e *Talkin' World War III Blues*, né l'evocativa e nostalgica (sì, lo si può essere a qualsiasi età) *Bob Dylan's Dream*, né la breve, incisiva e socialmente schierata *Oxford Town* (sull'iscrizione di uno studente nero all'Università

del Mississippi), né *Down The Highway*, un sofferto blues per Suze che "ha messo tutto in valigia e se l'è portato via in Italia, in Italia". Assemblato operando una dura selezione delle tracce papabili (per inserire tutte quelle incise sarebbe servito un triplo), *THE FREEWHEELIN'* è un al-

bum di straordinaria profondità, in assoluto e non necessariamente in rapporto ai pochi anni del suo artefice. Con il suo folk-blues impegnato, assieme antico e moderno, segna di fatto una cesura nel circuito dei nuovi tradizionalisti americani (e non solo) e i suoi rilevanti riscontri commercia-

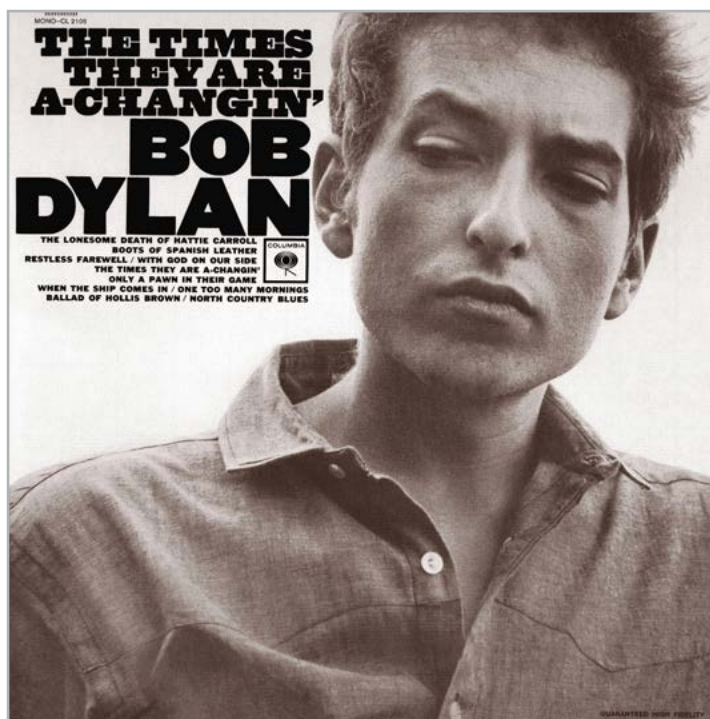
li, con il 22° posto della classifica USA e la vetta di quella britannica, catalizzerà ulteriori attenzioni sulla scena e, soprattutto, ispirerà un'infinità di altri musicisti a inseguire i propri sogni di gloria. Spesso, con risultati eccelsi: si pensi, giusto per fare un esempio, a Neil Young. ☺

Bob Dylan
con Suze Rotolo.



1964

THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN', GLI ULTIMI SARANNO I PRIMI



Dylan fiuta il cambiamento prima di tutti. E le sue parole diventano una valanga.

Testo: Luciano Ceri

C

osa ci si poteva aspettare da questo *angry young boy* di 23 anni che si affacciava (nello splendido scatto di Berry Feinstein) dalla copertina del suo terzo album con gli occhi abbassati e un'espressione assorta e pensosa? Cos'altro poteva scrivere che potesse anche soltanto avvicinarsi per intensità alla favola sociale della risposta-che-soffia-nel-vento e alla maestosa saga del ragazzo-dagli-occhi-azzurri che aveva raccontato di visioni apocalittiche nell'attesa di una pioggia venefica? Raccontava, con voce asciutta e tagliente, incredibilmente adulta per la sua età, che i tempi stavano realmente cambiando, ed è vero che avevano portato nel novembre del 1963 all'assassinio di John Fitzgerald Kennedy (l'album esce il 13 gennaio, a neanche due mesi dai tragici avvenimenti di Dallas ed era stato completato nel mese di ottobre) e alle tante ingiustizie che le canzoni del disco raccontavano, ma tutto questo era in qualche modo riscattato dalla perentoria title-track, un annuncio rivolto al mondo da parte di un profeta laico, che assertivamente cantava che gli ultimi sarebbero stati i primi, che il

SCRIVERE BENE, SCRIVERE TANTO

Dylan inizia a registrare le canzoni del suo terzo album (il primo con canzoni soltanto sue, nessuna cover) il 6 agosto del 1963 e, con varie pause e riprese, le conclude il successivo 31 ottobre. Il produttore è ancora una volta Tom Wilson e Dylan registra tutte le canzoni da solo, con la sua chitarra e la sua armonica. Come spesso succede nelle sue session, vengono registrate molte altre canzoni che poi non troveranno posto nella tracklist finale del disco. *Lay Down Your Weary Tune* comparirà nel 1965 nel secondo album dei Byrds, *TURN! TURN! TURN!*, mentre *Percy's Song* vedrà la luce nel 1969 per il terzo album dei Fairport Convention, *UNHALFBRICKING*. Sarà il secondo album di Rod Steward, *GASOLINE ALLEY*, a ospitare *Only A Hobo* nel 1970, mentre altre canzoni, come *Seven Curses*, *Eternal Circe*, *Paths Of Victory*, vedranno poi la luce in diversi volumi delle *BOOTLEG SERIES*. **LC**



presente presto sarebbe diventato il passato e che, soprattutto, i figli e le figlie erano ormai sfuggiti al controllo dei genitori. La tracklist del disco è montata come se Dylan volesse subito dirci, nel prologo, che i tempi stanno per cambiare, nonostante che ancora ci siano le ingiustizie di cui racconta nelle sue canzoni di denuncia a sfondo sociale. Ed ecco allora materializzarsi la disperata storia di miseria e di povertà di *Bal-lad Of Hollis Brown*, la straordinaria invettiva di *With God On Our Side* contro le guerre che hanno insanguinato il mondo combattute anche in nome della religione, il racconto della crisi delle miniere del Minnesota in *North Country Blues*, l'uccisione di Medgar Evers impegnato nella lotta per il riconoscimento dei diritti civili dei neri di *Only A Pawn In Their Game*, i riferimenti biblici e a Bertolt Brecht che emergono da *When The Ships Comes In*, con l'immagine della nave che arriva in

porto a risolvere le ingiustizie del mondo. Per arrivare alla sofferta interpretazione di *The Lonesome Death Of Hattie Carroll*, che racconta l'omicidio di una cameriera di colore da parte di un giovane bianco proprietario di piantagioni di tabacco. Poi ci sono le canzoni d'amore, ispirate in qualche modo dalla sua relazione con Suze Rotolo, *One Too Many Mornings* e *Boots Of Spanish Leather*, e il saluto finale di *Restless Farewell* che chiude l'album: l'arrivederci di un giovane vagabondo che riprende la sua strada, alla fine dello spettacolo in cui ha presentato le sue storie, per avventurarsi verso una nuova direzione. Ma la valanga di parole che Dylan aveva scritto per le canzoni di questo disco evidentemente non soddisfacevano la sua voglia di comunicazione, ed ecco allora, sul retro di copertina, apparire il testo di undici poesie (*11 Outlined Epitaphs*, epitaffi abbozzati), che però non entravano tutti nello spa-

zio a disposizione e debordavano in un inserto allegato che miracolosamente compariva estraendo il disco dalla copertina. Poesie che parlavano della sua infanzia a Hibbing, dei suoi primi tempi a New York, di Woody Guthrie, dei suoi rapporti con la stampa e anche di una serie di nomi di artisti che evidentemente per lui contavano qualcosa: François Villon, Bertolt Brecht, Edith Piaf, Allen Ginsberg, Amedeo Modigliani, Miles Davis, Evgenij Evtušenko, William Blake, Johnny Cash, Pete Seeger. Non lo sapevamo ancora che Dylan era una spugna, che da tutti prendeva e poi riportava a casa, rielaborando, mischiando e riproponendo di nuovo, così come era successo per quasi tutte le canzoni di questo suo splendido terzo album, e queste poesie non facevano altro che alimentare la curiosità sul personaggio, e ponevano domande che, almeno in Italia, difficilmente allora trovavano risposte. ☺

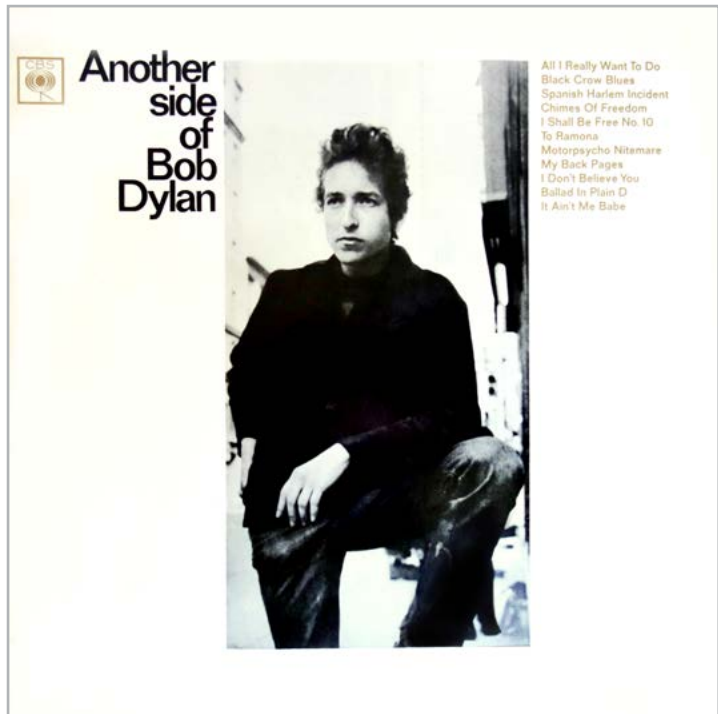
C'è una nuova donna nella vita di Bob Dylan: si chiama Joan Baez.



1964

ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN

NON SONO IO, BABY



Qual è l'altra faccia di Dylan a cui allude il titolo?

Testo: Luciano Ceri

A

ANOTHER SIDE vede Dylan prendere le distanze dal ruolo di portavoce generazionale che la stampa e il mondo dei media gli avevano inevitabilmente cucito addosso dopo che *Blowin' In The Wind* era diventata un inno nei due anni precedenti, quando l'impegno a sostenere le battaglie per i diritti civili era stato chiaro e definito, sancito dal memorabile duetto con Joan Baez alla marcia di Washington del 28 agosto 1963, quella del famoso discorso *I Have A Dream* di Martin Luther King. Questa presa di distanza fu interpretata da diversi critici musicali come un rinchiudersi dell'artista in tematiche private riguardanti la sua sfera sentimentale, ma il disco metteva semplicemente in evidenza quanto potesse essere innovativo il modo di Dylan di trattare le tematiche di un rapporto di coppia, specialmente quando il rapporto, come nel suo caso quello con Suze Rotolo, si era ormai consumato in una dolorosa separazione. E se è vero che cinque canzoni su dieci parlano, direttamente o indirettamente, di questo, è anche vero che Dylan non

rinnega l'interesse con cui aveva seguito le vicende socio-politiche del suo Paese, ma semplicemente ne parla con un approccio sempre più trasfigurato in una dimensione poetica e visionaria, come se il ragazzo-dagli-occhi-azzurri di *A Hard Rain's A-Gonna Fall* avesse ora voglia di raccontarci non più la vigilia del disastro nucleare, ma il suono dolente e partecipato delle campane della libertà. *Ballad In Plain D* è una ferita in carne viva, è il crollo del re e della regina in un mucchio di rovine, un'invettiva feroce contro la famiglia di lei e la sorella di Carla, è l'animo straziato che sparisce nella notte: una delle più belle canzoni mai scritte su un amore giunto al capolinea. *All I Really Want To Do*, *Spanish Harlem Incident*, *I Don't Believe You* e persino *Black Crow Blues* sono tutte legate a quella storia d'amore finita, che trova liberazione da se stessa quando un'altra bellissima e sensuale figura femminile appare all'orizzonte, e viene ritratta in *To Ramona*, la ragazza del sud che si fa baciare con passione e trasmette il suo movimento magnetico. Il

L'ALTRA FACCIA

ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN viene registrato il 9 giugno in un'unica lunga seduta, sempre nello Studio A della Columbia e sempre con Tom Wilson come produttore. In tutto ne vengono fuori quattordici nuove canzoni, undici delle quali troveranno posto nel disco. Oltre alla chitarra e all'armonica, Dylan suona anche il pianoforte in un brano, *Black Crow Blues*. Sarà una miniera, ANOTHER SIDE, alla quale attingeranno soprattutto i Byrds, che l'anno successivo incideranno *Chimes Of Freedom*, *All I Really Want To Do*, *Spanish Harlem Incident* e soprattutto *Mr. Tambourine Man*, una delle canzoni escluse dal disco e che darà inizio, nella loro versione, al folk-rock. Nel 1965, Johnny Cash e Joan Baez incidono *Mama, You Been On My Mind*, la seconda outtake dell'album, mentre la terza è un semplice rifacimento di *Black Crow Blues* con due diversi testi, *Denise* e *California*, destinati a restare ufficialmente inediti. **LC**

racconto così intenso, doloroso e privato di *Ballad In Plain D* trova il suo corrispettivo socio-politico in *Chimes Of Freedom*, le campane della libertà che suonano e compiangono i vinti e i battuti, i soldati senza rango, le prostitute, i reietti, i dimenticati, quelli rinchiusi in prigione senza colpa, gli esiliati e i ribelli, in una visione anche questa quasi apocalittica, come se le campane della libertà suonassero nel giorno del giudizio. *My Back Pages* invece è la prima canzone in cui Dylan riflette sul ruolo di guida morale in cui si è trovato intrappo-

lato, suo malgrado, negli ultimi dodici mesi, e dal quale si chiama inequivocabilmente fuori: *ero molto più vecchio allora, sono molto più giovane adesso*, canta. Non vuole più vedersi *in atteggiamento da soldato* a pronunciare la parola "uguaglianza" *come fossi uno sposo promesso*. Lo stesso atteggiamento traspare in *It Ain't Me Babe*, apparentemente soltanto una canzone d'amore ma in realtà, letta sottotraccia, anche una disambiguazione su ciò che Dylan non voleva essere: *non sono io l'uomo che ti serve, pronto a proteggerti*

e a difenderti nella ragione e nel torto. Completano l'album due esercizi di stile in chiave surreale, *Motorpsycho Nightmare* e *Shall Be Free No. 10*. Nel primo, c'è il curioso racconto di un viandante che chiede ospitalità a un contadino psicopatico con figlia ammiccante e disponibile, nel secondo Dylan riprende la struttura del talking-blues mischiando riferimenti politici a immagini visionarie e oniriche, tra le quali infila anche, quasi *en passant*, questo verso: *sono un poeta, lo so*. Cominciavano a pensarlo in molti. ☺

Bob Dylan nel camerino di Joan Baez, 1964.



1965

BRINGING IT ALL BACK HOME

TUTTO SCORRE



Per Bob Dylan è già tempo di cambiare, prima che sia troppo tardi.

Testo: Mario Giugni

R

itratto da Daniel Kramer con un effetto alone, in copertina Dylan appare in posa insieme a Sally Hammond, la moglie del suo manager Albert Grossman, davanti al caminetto della casa della coppia a Bearsville, una frazione di Woodstock. Lei, adagiata su un'agripina, è vestita di rosso e fuma una sigaretta; lui tiene un gatto grigio

persiano (probabilmente Lord Growing, l'amico peloso dei Grossman) e accanto a sé ha Lp di Ravi Shankar, Robert Johnson, Eric Von Schmidt, Lotte Lenya e The Impressions. Poi, sparsi in giro, altri dischi (tra i quali ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN), libri, riviste e il cartello di un rifugio atomico. "Volevo che Dylan fosse fermo

e immobile nel mezzo del caos turbinante, per riflettere quanto fosse perspicace", spiegherà Kramer a Mark Blake nel libro *Dylan: Visions, Portraits, and Back Pages*. "Mentre il mondo cambiava, non solo lui poteva vedere il cambiamento ma anche capirlo. Per il resto di noi, invece, era solo una sfocatura". Sul retro, nell'edizione americana, compaiono invece cinque immagini in bianco e nero nelle quali appaiono anche la regista Barbara Rubin, Joan Baez e Allen Ginsberg. Edito nel marzo del 1965, l'album viene registrato in tre giorni, dal 13 al 15 gennaio, nello studio A della Columbia di New York. La produzione è curata da Tom Wilson, che insieme all'artista da un po' di tempo è impegnato a mettere a punto una fusione di folk e rock elettrico. Dylan in effetti adesso ha voglia di spaziare. I suoi testi si fanno sempre più surreali e influenzati dai poeti della beat generation. Musicalmente, poi, le sue radici rock'n'roll reclamano. Nel 1966, in occasione di un'intervista per la Sveriges Radio, la radio nazionale svedese, chiarirà ▶



Tom Wilson, il produttore di BRINGING IT ALL BACK HOME.





che la sua prima musica è stato il rock'n'roll, anche perché "le persone della mia età, tipo 25 o 26 anni, negli Stati Uniti è come se fossero tutte cresciute suonando il rock'n'roll". Inoltre, forse per

provocare un po', aggiunge di aver inizialmente scelto l'allora più trendy folk come un "rimpiazzo, perché il rock'n'roll si era annacquato per via di gente come Fabian o Frankie Avalon". Importante per le sue nuove scelte è anche l'incontro con i Beatles avvenuto il 28 agosto del 1964 a New York, nel quale li introduce alla marijuana. I Beatles per lui non sono rock'n'roll, ma gli piacciono sin da quando, una volta in auto in Colorado, ha ascoltato alla radio *I Want To Hold Your Hand*. "Stavano facendo cose che nessuno stava facendo", racconterà in seguito a Anthony Scaduto per *Dylan*. "Gli accordi erano assurdi, semplicemente assurdi, e le armonie rendevano tutto valido. Potresti farlo solo con altri musicisti. Anche se stai suonando i tuoi accordi, dovresti avere altre persone che suonano con te". Un primo tentativo di legare il Dylan folk al rock, nel dicembre del 1964, viene fatto da Wilson provando a infilare overdub di chitarra elettrica a tre brani incisi in precedenza. Il risultato, però, non è soddisfacente. Poi Wilson ci riprova con il nuovo materiale, in parte composto da Dylan l'estate precedente mentre è ospite dei Grossman a Woodstock. Sebbene l'intenzione iniziale sia

quella d'incidere un disco interamente elettrico, alla fine solo la metà dei pezzi della scaletta vengono realizzati con le spine inserite. A disposizione, in studio, vi sono musicisti come Bobby Gregg, Kenny Rankin, John Sebastian, John Hammond Jr, Al Gorgoni, Bruce Langhorne, John Boone, Joseph Macho Jr, Frank Owens, Paul Griffin e William E. Lee, bassista e padre del regista Spike. Apre le danze *Subterranean Homesick Blues*, che in alcune edizioni europee diventa anche il titolo dell'album, ed è pura energia: la voce è sfrontata, il piano batte, la cadenza riporta alle mitragliate di Chuck Berry. "Qualcosa viene da *Too Much Monkey Business* di Berry, qualcos'altro dalle canzoni scat degli anni Quaranta", riconoscerà nel 2004 Dylan in un'intervista al «Los Angeles Times». E nel testo, che l'autore definisce un *divertissement* di rime in slang, ci sono la beat generation, la disillusione, il sarcasmo, consigli per sopravvivere a un mondo che si sta sfasciando e una celebre autocitazione ("non c'è bisogno del meteorologo per sapere da che parte soffia il vento"). Proprio per *Subterranean Homesick Blues*, il regista Don A. Pennebaker gira a Londra la memorabile scena ini-

NEUWIRTH

Definito da Patti Smith "un catalizzatore per l'azione", Neuwirth nasce ad Akron ma studia nel Massachusetts dove frequenta il mondo del folk. Attraverso Joan Baez diviene amico di Dylan e nel corso degli anni, oltre a comparire in *Dont Look Back* e nella copertina di BRINGING IT ALL BACK HOME, è fra gli organizzatori della Rolling Thunder Revue e appare in *Renaldo and Clara*. Di suo, tra il 1974 e il 1999, incide sei album tra i quali, nel 1994, *LAST DAY ON EARTH* cofirmato con John Cale. Autore con Janis Joplin e Michael McClure di *Mercedes Benz*, è anche un affermato pittore. In *Chronicles Volume 1*, Dylan lo paragona a Neal Casady e scrive che "poteva parlare con chiunque finché questo sentiva che tutta la sua intelligenza era sparita". **MGIU**





«Non c'è bisogno del meteorologo per sapere da che parte soffia il vento»

ziale di *Dont Look Back* (senza apostrofo), con Dylan in un vicolo che mostra i cartelli con le frasi e parole del testo mentre Ginsberg e Bob Neuwirth discutono. Poi, l'elettricità scorre in tutti i sette brani della prima facciata. *Maggie's Farm* è un rock-blues rabbioso e graffiante al cui centro c'è lo sfruttamento dei lavoratori ("Be', lui ti passa una moneta da cinque cent, ti passa un decimo, ti chiede con un ghigno se te la passi bene, poi ti multa ogni volta che sbatti la porta"). *She Belongs To Me* e *Love Minus Zero/No Limit* sono canzoni d'amore interpretate da Dylan con pacata dolcezza e, nella seconda, con riferimenti a William Blake, Edgar Allan Poe e al biblico *Libro di Daniele*. *Outlaw Blues* è un serrato e ruvido blues nel quale, utilizzando le sovraincisioni, canto e armonica vanno a braccetto. *On The Road Again* ha il ritmo del viaggio-fuga da un incubo, probabilmente l'incasinata realtà metropolitana di New York, popolato anche da una suocera "nascosta nella ghiacciaia", da un lattaio con "in testa una bombetta", da un suocero che "entra travestito da Napoleone", da un nonno che "nasconde una sciabola nel bastone", da "riso integrale, alghe e un würstel lurido" da

mangiare, dalle risse in cucina e da uno zio che ruba dalle tasche del protagonista, che dal canto suo si è svegliato "con le ranocchie nelle scarpe". A chiudere il primo lato è *Bob Dylan's 115th Dream* (ovvio il rimando a *Bob Dylan's Dream* di THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN). Attacca il compositore e toppa. Ride e riparte con una surreale vena satirica per raccontare nelle vesti di Captain Kidd il suo sbarco dalla Mayflower con Captain Arab in una moderna America, dove vengono subito arrestati. Kidd poi riesce a evadere e si rimette in viaggio augurando la buona fortuna a Cristoforo Colombo, che sta arrivando con le sue tre caravelle. La seconda facciata, invece, è interamente acustica e si apre con *Mr. Tambourine Man*, scritta nei giorni di ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN. In parte ispirata a *La strada* di Federico Fellini, è una ballata molto orecchiabile e per la composizione del testo, alquanto visionario, risulta decisivo il culto dell'autore per i maudits francesi. Mai risolto il mistero su chi sia Mister Tamburello. Si è parlato di una marca di sigarette, ma soprattutto di uno spacciatore di marijuana visto che nello slang di New York "tambourine" è chi la vende. Dylan,

da parte sua, sosterrà in più occasioni che è solo una metafora per indicare chi aiuta persone nei guai. Nelle note di BIOGRAPH, attribuirà l'ispirazione a un grande tamburello turco che una volta si era portato in studio il chitarrista Bruce Langhorne. In aprile, *Mr. Tambourine Man* esce nella versione elettrica dei Byrds e diventa l'hit che lancia il folk rock. Anche *Gates Of Eden* nasce nei giorni di ANOTHER SIDE e, a dispetto del titolo, il paradiso è ben lontano nei suoi versi onirici e inquietanti dove corruzione e decadenza sono protagonisti. *It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)*, invece, è un *tour de force* nel quale Dylan si scaglia con rabbia e pessimismo contro la mentalità belligerante, l'ipocrisia, il potere ("Ma anche il presidente degli Stati Uniti talvolta deve stare nudo"), il consumismo, il denaro come adorato dio ("I soldi non parlano, imprecano oscenità"). *It's All Over Now, Baby Blue*, infine, suona come una canzone di commiato. Con Dylan c'è solo Lee al basso e la figura di Baby Blue di volta in volta è stata identificata con Joan Baez, con David Blue o con il folksinger Paul Clayton. Ma c'è anche l'ipotesi che l'addio a Baby Blue perché tutto è finito sia rivolto a quei puristi che avevano acclamato un Dylan folk che ora non esiste più. O, forse, quell'addio è semplicemente rivolto a se stesso: ormai ci sono cose che gli stanno troppo strette. È tempo di cambiare, prima che sia troppo tardi. ☺

In alto: Dylan nel celeberrimo video girato da Don A. Pennebaker per *Subterranean Homesick Blues*.

LASCIATE AD ALTRI



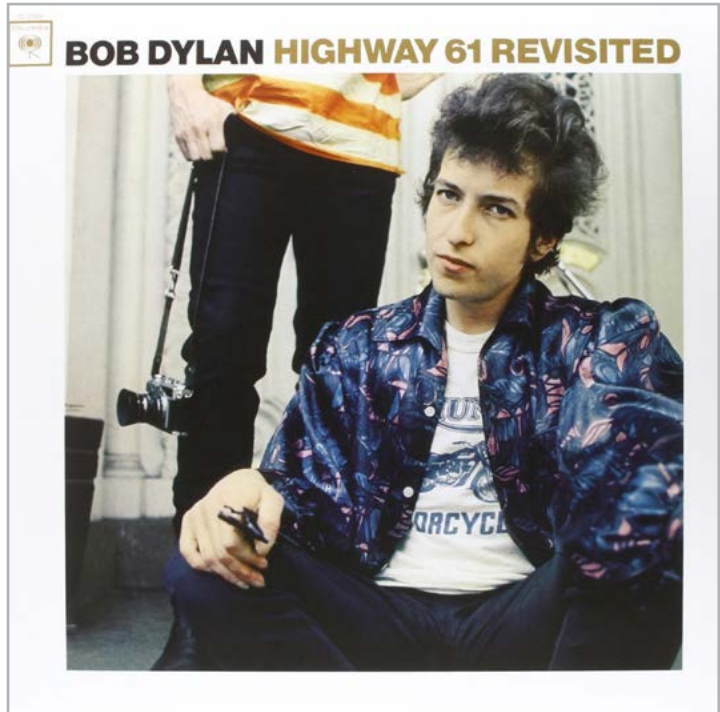
Ai Columbia Studios, Dylan si presenta con una borsa bella piena di composizioni. E quindi, per i motivi dovuti alla durata degli Lp, alle fine alcune tracce registrate vengono messe da parte. Queste ultime, però, non suonano certamente come degli scarti e già nel 1965 si ritrovano a vivere con altre

voci: l'acustica *Farewell Angelina*, ad esempio, se la prende Joan Baez; *I'll Keep It With Mine* va a Judy Collins; l'elettrico beat di *If You Gotta Go, Go Now* è un hit per Manfred Mann. *California*, invece, in marzo viene trasformata da Dylan in *Outlaw Blues*. Tutte in seguito vedranno la luce in varie antologie e compariranno insieme in THE BOOTLEG SERIES VOL. 12: THE CUTTING EDGE 1965-1966 nel quale c'è anche *You Don't Have To Do That*, un frammento acustico di meno di un minuto registrato nelle stesse session. **MGI**

1965

HIGHWAY 61 REVISITED

VIAGGIO CON DIREZIONE IGNOTA



Dylan è stanco di suonare canzoni che non vorrebbe suonare. Poi scrive “un lungo pezzo di vomito” e tutto cambia.

Testo: Mario Giugni

P

er la prima volta un disco di Dylan suona interamente come un suo lavoro insieme a una band. Ma il risultato è raggiunto con grande fatica. “Abbiamo realizzato l’album ed è stato estremamente strano, perché nessuno di noi sapeva cosa stesse facendo lì”, racconterà il chitarrista Michael Bloomfield nel 1975 a Larry “Ratso” Sloman per *On The Road with Bob Dylan*. “Voglio dire, c’erano le griglie armoniche per le canzoni, però nessuno aveva idea di come avrebbe suonato la musica, né quale fosse la direzione”. Dylan canta e suona, infatti, ma non dirige. E tutti, privi d’indicazioni sostanziali, non riescono a capire cosa devono fare, anche perché il nuovo produttore Bob Johnston è troppo un fan del cantautore per potersi permettere di intervenire. All’epoca, Dylan è da poco tornato dall’Inghilterra incerto e confuso. Si sente svuotato, non ha voglia di cantare e suonare. Come spiegherà nel 1966 al “critico del jazz” Nat Hentoff in un’intervista per «Playboy», “stavo suonando un sacco di

canzoni che non volevo suonare. Stavo cantando parole che non volevo davvero cantare. Non intendo parole come ‘Dio’ e ‘madre’ e ‘Presidente’ e ‘suicidio’ e ‘mannaia di carne’. Intendo parole semplici come



‘se’ e ‘speranza’ e ‘tu’”. Poi si mette a scrivere una poesia di una decina di pagine, un “ritmo messo su carta” che definirà “un lungo pezzo di vomito”. E da questa poesia nasce *Like A Rolling Stone*, la canzone che cambia tutto. “Non avevo mai scritto niente del genere prima, e improvvisamente mi è venuto in mente che questo era quello che dovevo fare”, racconta ancora nel 1966 in un’intervista per l’emittente canadese CBC. Il pezzo parla di Miss Lonely, ricca e viziata studentessa caduta in disgrazia. I versi sono feroci invettive, peraltro non privi di tratti compassionevoli, che colpiscono duro il bersaglio. Spesso si è detto che la destinataria fosse Edie Sedgwick, scapestrata attrice e maltrattata musa di Andy Warhol. Resta dubbio che sia vero, però, perché Dylan approfondisce il suo rapporto con la Sedgwick solo nei mesi successivi alla composizione del pezzo (sia lui sia Bob Neuwirth avranno una relazione con lei). Semmai, forse, l’attrice è una fonte per il singolo *Can You* ➔

Edie Sedgwick: musa di Andy Warhol e (forse) anche di Dylan.



1965

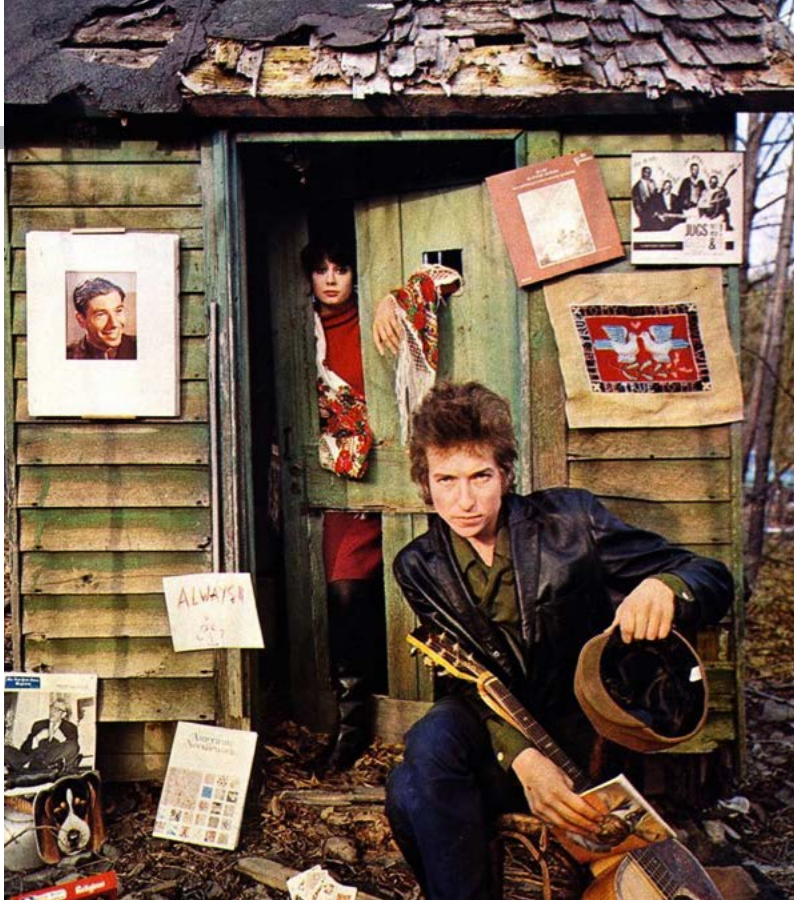
Please Crawl Out Your Window? e per alcune canzoni di BLONDE ON BLONDE. Tante, comunque, sono le interpretazioni fioccate nel corso dei decenni a proposito dei versi di *Like A Rolling Stone*. E tra queste, non mancano quelle, ben argomentate, che vedono in Miss Lonely le persone false in generale, forse anche quelle che orbitano attorno alla Factory di Warhol, se non lo stesso autore, che ora si sente "senza una casa dove andare". Ma *Like A Rolling Stone* è stata intesa anche come un'ode alla libertà conquistata con il crollo delle illusorie certezze, o come una feroce osservazione sulla perdita dell'innocenza e la durezza dell'esperienza. La canzone viene registrata, molto faticosamente, allo studio A della Columbia di New York il 16 giugno 1965. Con Tom Wilson come produttore, alla chitarra c'è Mike Bloomfield, alla batteria Bobby Gregg, al piano verticale Paul Griffin, Bruce Langhorne al tamburello e

Joe Macho Jr al basso. In più, c'è Al Kooper: è presente in studio per assistere e gli piacerebbe suonare la chitarra. Ma, dopo aver ascoltato Bloomfield, capisce di non essere all'altezza e si propone all'Hammond. Il produttore fa cenno di no e si allontana per una telefonata. Allora Kooper si siede all'organo e suona la parte che ha ideato. Quando Wilson ritorna si irrita ma, così come Dylan, conviene che quella performance è perfetta per il pezzo. *Like A Rolling Stone* esce su singolo in luglio, ma la sua pubblicazione fino all'ultimo rimane in forse perché la CBS non è entusiasta di pubblicare un singolo di sei minuti. Troppo lunga per i rigidi standard radiofonici dell'epoca, inizialmente viene spalmata nelle due facciate del 45. Poi, Dylan in versione elettrica incontra i fischi dei puristi al festival di Newport e il 29 luglio torna allo studio A per completare, in sei tribolati giorni, l'album. Wilson non c'è più, forse

STRISCIANDO DALLA FINESTRA

Registrata con gli Hawks, ovvero la futura Band, *Can You Please Crawl Out Your Window?* esce nel Natale del 1965 e si muove sulla linea di *Like A Rolling Stone*. Si dice che sia stata scritta perché la Sedgwick, con grande gioia di Dylan, è in via di allontanamento dal giro di Warhol e costa all'autore una lite in macchina con l'amico Phil Ochs, che avendola giudicata tiepidamente viene sbattuto fuori senza troppi complimenti. Nel 2002, lo scrittore Nick Hornby la include tra i suoi preferiti in *31 Songs*: "È, capisco, una delle cose minori di Dylan, uno dei suoi stizzosi (e meno che poetici) pezzi a muso duro, ma risale al mio periodo preferito (elettrico, con quel suono di organo chiaro e pulito), e non l'ho sentita un milione di volte; per questo adesso si insinua nelle cassette che tengo in auto". **MGIU**





perché giudicato troppo invadente. Al suo posto c'è, appunto, l'adorante Johnston, in seguito definito da Bloomfield una brava persona ma in sala "inutile come le tette su un maiale maschio". Inoltre, intervengono altri sessionmen quali Sam Lays alla batteria, Charlie McCoy alla chitarra, Russ Savakus e Harvey Brooks al basso. Nel corso delle session, viene incisa anche *Positively 4th Street* che però viene esclusa dall'LP e pubblicata solo su singolo. Per il titolo dell'album, di cui *Like A Rolling Stone* è l'apertura, Dylan sceglie quello di *Highway 61 Revisited*, un grande blues viaggiante nel quale, anche con l'ausilio di un fischiello, si avventura nella strada che porta da New Orleans fino a Wyoming, poco prima dei confini con il Canada. È la blues highway su cui viaggiano i bluesmen e non a caso la leggenda narra che all'incrocio con la 49 Robert Johnson abbia venduto la sua anima al diavolo. In *Chronicles - Volume I*, Dylan la definisce "il mio posto nell'universo, l'ho sempre sentita come fosse nel mio sangue", ma nel testo evita di celebrare il solito mito della strada come simbolo di libertà, di riscatto e di fuga. La strada è anche un luogo che può divenire orribile e dove può succedere di tutto, anche il sacrificio di Isacco o la pianificazione della terza guerra mondiale da parte di un annoiato

giocatore d'azzardo e di un impresario. Solide e plateali radici blues, poi, sono in *Tombstone Blues*, acido e dal ritmo insistente, nella pungente *From A Buick 6* e nel country di *It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry*. D'altronde, lo stesso titolo di *HIGHWAY 61 REVISITED*, inizialmente osteggiato dalla casa discografica, come nota Michael Gray in *The Bob Dylan Encyclopedia*, suggerisce "l'insistenza di Dylan sul fatto che le sue canzoni sono radicate nelle tradizioni del blues". Però un conto è che vi siano radicate, un altro che ci rimangano. Come ricorderà Bloomfield, a un certo punto Dylan gli impone di non suonare "nulla di quella merda alla B.B. King e niente di quel fottuto blues. Voglio che suoni qualcosa d'altro". E in effetti, in *Just Like Tom Thumb's Blues*, nel quale riferimenti a Edgar Allan Poe, Kerouac e Rimbaud vivono in uno scenario messicano popolato da droghe, alcol, prostitute e corruzione, il blues è nel titolo come nel concetto ma lì rimane, con la romantica chitarra vagamente latinoamericana e l'accoppiata del piano honky-tonk di New Orleans con quello elettrico. *Queen Jane Approximately* riprende i colori di *Like A Rolling Stone*, con il caldo Hammond di Kooper, per attaccare, si sospetta, la oramai ex Joan Baez e gli elementi più superficiali

del giro degli hipster di New York. Altro vetriolo sparso è in *Ballad Of A Thin Man*, spietato attacco a chi, nella sua supponenza, si accontenta dei suoi illusori limiti e non capisce, e naturalmente meno ancora accetta, quello che accade intorno a sé. Il finale è tutto per gli undici minuti e passa di *Desolation Row*: le chitarre acustiche, la voce, il basso elettrico e l'armonica s'infilano nel vicolo della desolazione e raccontano di squallore, di emarginazione, di Cenerentola, del buon samaritano, di Romeo, di Einstein travestito da Robin Hood, di Ofelia, di Casanova, del fantasma dell'opera, di "Ezra Pound e T.S. Elliot che lottano nella torre di comando mentre danzatrici di calipso li deridono". L'album esce il 30 agosto. In copertina c'è un Dylan dallo sguardo un po' di sfida ritratto da Daniel Kramer insieme all'amico Neuwirth, di cui comunque si vedono poco più che le gambe e la macchina fotografica. Sul retro, uno scritto surreale e free form piuttosto in linea con il flusso di coscienza che caratterizza il suo romanzo *Tarantula*, che in quel periodo è già in fase di composizione. ☺

In alto: Bob e Sara a Woodstock, fotografati da Daniel Kramer.

NEWPORT

È da poco uscito il singolo di *Like A Rolling Stone* quando, il 25 luglio, Dylan torna sul palco del Festival di Newport. Si presenta con la Stratocaster assieme a Bloomfield, Kooper, Lay, Barry Goldberg e Jerome Arnold. Attacca con *Maggie's Farm* e dal pubblico salgono i primi fischi. Non si è mai chiarito, però, se la contestazione sia dovuta alla svolta elettrica, non gradita dai puristi, dal suono che esce pessimo o dall'annunciata brevità della performance. Dopo il terzo brano, una versione embrionale di *It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry* (*Phantom Engineer*), il set si chiude. Poi Dylan ritorna sul palco da solo per suonare *Mr. Tambourine* e *It's All Over Now, Baby Blue*, che diviene il suo provocatorio addio. Non tornerà più a Newport fino al 2002. **MGIU**



BLONDE ON BLONDE

IL SUONO AL MERCURIO



Il primo doppio album del rock, con un Dylan sfocato e sfuggente in copertina e una musica mai ascoltata prima.

Testo: **Francesco Donadio**

“N

on credo che sarò mai capace di fare un disco migliore di [HIGHWAY 61 REVISITED]”, dichiara Dylan durante le date del minitour “elettrico” con gli Hawks, la futura Band. E i fatti, inizialmente, sembrano dargli ragione. Nella session newyorchese del 30 novembre 1965, in cui è ancora accompagnato dagli Hawks (meno il batterista Levon Helm, sostituito da Bobby Gregg), prova e riprova una nuova canzone, una delle sue più ambiziose fino a quel punto, *Visions Of Johanna*, ma dopo 14 take è costretto a gettare la spugna. Non è riuscito a catturare “quel sottile, selvaggio suono al mercurio” che ha in testa e che ritiene indispensabile per esprimere l'essenza della canzone con tutti i suoi intricati simbolismi. Il 25 gennaio del nuovo anno, si ripresenta allo studio A della Columbia rimescolando l'organico (restano

confermati Danko al basso, Robertson alla chitarra e Gregg alla batteria, ma al piano e all'organo vengono chiamati, rispettivamente, Paul Griffin e Al Kooper). Prova la nuova *Leopard-Skin Pill-Box Hat* (basata in parte su *Me And My Chauffeur Blues* di Memphis Minnie, ma anche su *Automobile Blues* di Lightnin' Hopkins) per abbandonarla dopo due sole take. E ci vogliono ben 24 tentativi per finalizzare una versione soddisfa-

cente della prima traccia che comparirà sul futuro *BLONDE ON BLONDE: One Of Us Must Know (Sooner Or Later)*, negli anni a venire acclamata come un classico dylaniano – memorabile nel suo sprezzante (misogino?) incipit “*I didn't mean / To treat you so bad / You shouldn't take it so personal*”, forse dedicato a Joan Baez – ma che quando esce come 45 giri a febbraio fa un buco nell'acqua (n. 33 nel Regno Unito e fuori dalla Top 100 negli USA). Eppure, neanche *One Of Us Must Know* ha esattamente il sound che Dylan va cercando: è ancora troppo legata alle idee di *HIGHWAY 61 REVISITED* e di *Like A Rolling Stone* di cui, in fondo, è una specie di sequel. In seguito, Dylan confiderà al suo amico giornalista Robert Shelton: “Ero davvero depresso. In dieci sessioni di registrazione non siamo riusciti a tirar fuori una



Da sinistra:
Al Kooper, Bob
Dylan, Doug Sahm.





Savoy Hotel,
Londra, 1966.

canzone... Era per via della band. Però io non lo sapevo. [O meglio]: non volevo pensarlo". L'idea geniale che sblocca la situazione viene al produttore Bob Johnston, che propone a Dylan di andare a registrare a Nashville, patria della musica country, con personale del luogo. "Avevo già registrato diverse sessioni a Nashville", ha ricordato, "e sapevo che i musicisti di laggiù sarebbero stati perfetti per le canzoni di Dylan. [Inoltre a New York] c'era sempre gente che andava e veniva, tutti che ambivano a essere delle star. A Nashville era tutto più rilassato. Non c'erano locali in cui andare. La maggior parte della gente di lì non fumava nemmeno [erba]". Con il senno di poi, è l'uovo di Colombo. Ma nel 1966, queste mescolanze non si sono ancora mai fatte. Lo sbarco di Dylan a Nashville rappresenta l'incontro-scontro tra due culture differenti - gli *hipster* lungocriniti della Grande Mela e i *redneck* "Patria e Chiesa" del Sud - e per molti aspetti agli antipodi. Sulle prime, quando l'entourage di Dylan (di cui fanno parte la novella sposa Sara, il manager Albert Grossman, Al Kooper e Robbie Ro-

«A Nashville era tutto più rilassato. Non c'erano locali in cui andare. La maggior parte della gente di lì non fumava nemmeno»

bertson) fa il suo ingresso negli studi del Music Row di Nashville il 14 febbraio, i due campi si guardano in cagnesco. Anzi, per i musicisti reclutati da Bob Johnston (la crema della crema del country dell'epoca: il multistrumentista Charlie McCoy, Wayne Moss e Jerry Kennedy alle chitarre, Joe South al basso, Kenney Buttrey alla batteria e Hargus "Pig" Robbins al piano) Dylan è proprio come una creatura di un altro pianeta. A lasciarli basiti è soprattutto la modalità dylaniana, fatta di creazione spontanea "on the spot" e continui aggiustamenti, modifiche e perfezionamenti di una can-

zone in sala d'incisione. "Non avevamo mai lavorato con qualcuno che non avesse tutte le canzoni già scritte prima di venire allo studio", ricorderà Wayne Moss. Anomalo, per loro, è anche il riassetto degli spazi voluto da Bob Johnston, che elimina tutte le schermature normalmente previste (per evitare sovrapposizioni degli strumenti) tra i musicisti, e fa suonare tutti insieme in circolo, affinché possano seguire in tempo reale le indicazioni di Dylan. Eppure, miracolosamente e per tanti versi inaspettatamente, la fusione a freddo tra il Bardo e Nashville fornisce eccellenti frutti fin da subito: quel primo giorno vengono completate *Fourth Time Around* (una ballad melodicamente fondata su *Norwegian Wood* dei Beatles) e - finalmente - *Visions Of Johanna*: un momento cruciale nella definizione del suono che caratterizzerà *BLONDE ON BLONDE*, dove la poetica invocazione di Dylan nei confronti di una musa sfuggente trova un contrappunto tecnicamente impeccabile, di gran gusto e classe (e appena un retrogusto country) nell'accompagnamento del "contingente di Nashville". *Visions Of Johanna* è la più pura rappresentazione del "thin wild mercury sound", quella sorta di precario equilibrio sempre sul punto di spezzarsi tra istinto allucinato folk-rock e solido tradizionale buon senso campagnolo, che verrà replicato un paio di giorni dopo con la più impetuosa - ma ugualmente superba - *Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again*. È come se si fosse rotto un argine, perché da questo punto in poi i capolavori si susseguono uno dopo l'altro senza soluzione di continuità. Il giorno dopo, è la volta della sognante e intensa *Sad Eyed Lady Of The Lowlands* - dedicata a una "signora dagli occhi tristi" la cui identità verrà svelata nel *quasi-sequel* del 1975 *Sara* con le strofe "Stayin' up for days in the Chelsea Hotel / Writin' 'Sad-Eyed Lady of the Lowlands' for you" - che però non è ancora finita, tanto è vero che, ricorderà Moss, "[Dylan] ci disse di fare un break intorno alle 14.30, ma non ci richiamò che alle 3 di mattina del giorno successivo". È così, alle prime luci dell'alba, che prende forma la *take* definitiva di *Sad Eyed Lady*, un tour de force di

11'23" che occuperà un'intera facciata (la quarta) di *BLONDE ON BLONDE*. Il secondo blocco di session, dopo un break dovuto a impegni concertistici di Dylan, è ancora più fecondo: l'8 marzo vengono incise speditamente *Absolutely Sweet Marie* (che negli anni 80 troverà un nuovo pubblico country-punk grazie a Jason & the Scorchers), il blues *Pledgin' My Time* e la folk-country *Just Like A Woman* (che diventerà una hit per Manfred Mann, oltre che per lo stesso Dylan), dal testo sprezzante forse riferito alla diva warholiana Edie Sedgwick. Il giorno dopo è la volta di *Most Likely You Go Your Way And I'll Go Mine* (un classico di fine concerto durante i tour degli anni 70) e dell'enigmatica, ermetica *Temporary Like Achilles*. Durante l'ultima session, il 10 marzo, si rivela basilare il suggerimento di Bob Johnston di suonare *Rainy Day Women 12 & 35* come una sgangherata banda dell'Esercito della Salvezza, con tanto di sax e trombone. Farà scandalo nel momento in cui sarà pubblicata come primo singolo del

disco - arrivando al n. 2 di «Billboard» e al n. 7 delle charts inglesi - anche per via della provocatoria esortazione di Dylan "*Everybody must get stoned*", indifferentemente traducibile sia come "tutti devono essere lapidati" che come "tutti devono sballare". Quello stesso giorno vengono incise *I Want You* (forse la canzone più puramente "pop" mai scritta da Dylan), *Leopard-Skin Pill-Box Hat* (in una sola take, dopo i fallimenti newyorchesi) e il delizioso rhythm'n'blues Chicago-style *Obviously Five Believers*. Resta solo da scegliere il titolo (BLON-

DE ON BLONDE, che si presume sia un gioco di parole da *Brecht On Brecht*, show teatrale sul drammaturgo tedesco) e la foto di copertina: si opta alla fine per uno scatto di Jerry Schatzberg dove Dylan appare mosso, fuori fuoco, in linea con l'inafferrabilità del personaggio. Arriva nei negozi il 20 giugno 1966, in tempo per garantirsi lo status di primo doppio album rock di sempre (battendo *FREAK OUT* di Zappa di una settimana), e fin da subito viene universalmente acclamato come un supremo capolavoro, potente e sofisticato allo stesso tempo, e con quel *quid* in più dovuto al lirismo evocativo e surreale dei testi, che spaziano tra la poesia Beat, rimandi biblici e sarcasmi da *hipster*, demandando all'ascoltatore il compito di interpretarli a suo modo. Si piazzerà al n. 9 delle classifiche di «Billboard» e al n. 3 di quelle inglesi. Ma a quel punto Dylan è già con la testa altrove: sta per partire, con gli Hawks, per il tour più leggendario (e controverso) di tutta la storia del rock. ☺



Dylan fa rock and roll con The Hawks. Nel riquadro a sinistra: uno scatto del 1965 di Jerry Schatzberg.



1967

JOHN WESLEY HARDING

BOB GOES TO NASHVILLE



Un album di rinascita, con un Dylan bucolico e perfino sorridente.

Testo: Luciano Ceri

È

un album di rinascita e di rigenerazione, anche fisica, come ci testimonia la copertina del disco, con un Dylan quasi irriconoscibile e così lontano dalle immagini precedenti, perfino sorridente (da poco padre per la seconda volta della sua unica figlia femmina, Anna Lea) e immerso in un'atmosfera bucolica. E anche la voce sembra cambiata: non più quel filo di lama tagliente che sembrava lanciare le parole come coltelli nell'universo mondo, ma un timbro più ammorbidito nel descrivere le vicende raccontate nelle varie canzoni. Era passato più di un anno da *BLONDE ON BLONDE*, ma ne sembrano passati almeno tre, per quanto diversi sono i due dischi. Dylan va a registrare *JOHN WESLEY HARDING* negli studi della Columbia a Nashville, e insieme a lui, che oltre alla chitarra acustica e all'armonica suona anche il pianoforte, ci sono soltanto Kenneth Buttrey alla batteria e Charlie McCoy al basso, ai quali si aggiunge, per *Down Along The Cove* e *I'll Be Your Baby Tonight*, Pete Drake alla

steel guitar, a delineare una confezione sonora austera ed essenziale, lontana dai vigorosi suoni elettrici ammantati di organo Hammond che avevano caratterizzato sia *HIGHWAY 61 REVISITED* che *BLONDE ON BLONDE*.

Al banco di produzione siede Bob Johnston e tutte le canzoni del disco, con l'eccezione di *The Ballad Of Frankie Lee And Judas Priest* e di *I'll Be Your Baby Tonight*, hanno una struttura di sole tre strofe, come se Dylan avesse urgenza di fissare le idee musicali che gli erano venute in mente. Ciò comporta che i testi di queste canzoni restano come sospesi nel tempo, non sviluppati nei loro possibili esiti narrativi, come se fossero il resoconto di un sogno, enigmatici ed ermetici. Tutto ciò di cui parlano viene avvolto da una atmosfera misteriosa, come nella splendida *All Along The Watchtower*, dove un ladro e un giullare s'interrogano sul senso della vita, in una struttura di testo circolare (dove l'ultima strofa potrebbe essere la prima) che fa il paio con la struttura delle armonie

scandite dalla chitarra, che ripete sempre gli stessi tre accordi in sequenza. La title-track è un breve ritratto di un fuorilegge americano vissuto nell'Ottocento (Hardin di cognome e non Harding, come erroneamente scrive Dylan), mentre in altre canzoni sono palesi e ricorrenti molti riferimenti biblici, come in *The Wicked Messenger*, *Dear Landlord*, *I Am A Lonesome Hobo* e nella stessa *All Along The Watchtower*, la cui dimensione onirica verrà esaltata nella versione-capolavoro di Jimi Hendrix nel 1968. Le uniche due canzoni d'amore sono *Down Along The Cove* e *I'll Be Your Baby Tonight*, quest'ultima cantata con un'intenzione vocale quasi da crooner, che la steel guitar di Pete Drake sottolinea con perfetta aderenza conferendo alla canzone una leggerezza insolita nella produzione di Dylan, tanto che in breve tempo sarà oggetto di molte cover, specialmente da parte di interpreti femminili quali Emmylou Harris, Linda Ronstadt e Rita Coolidge. La stampa americana del disco riporta sul retro di

copertina una lunga nota che in realtà è un breve racconto (successivamente indicato per comodità con il titolo *Three Kings*), decisamente surreale e non firmato, ma facilmente riconducibile a Dylan. Nella stampa italiana, il racconto è invece curiosamente sostituito dalla traduzione di un estratto della parte finale della lunga poesia firmata da Dylan che compariva sul retro di *BRINGING IT ALL BACK HOME*, quella per intenderci in cui affermava: *Una canzone è qualsiasi cosa sappia camminare da sola / io sono considerato uno scrittore di canzoni / un poema è una persona nuda... / qualcuno dice che io sono un poeta.* ☺

LE SESSION IN BREVE

Non ci furono outtake nelle session di JOHN WESLEY HARDING (che ebbero luogo tra il 17 ottobre e il 29 novembre 1967). Non è tanto strano, visto che Dylan veniva dalle lunghissime sedute di registrazione di nuovi brani che confluivano poi nei *BASEMENT TAPES*. Stupisce casomai che nessuna di quelle numerose canzoni compaia in questo disco, ma evidentemente Dylan sentiva il bisogno di tirarsi fuori da quell'atmosfera e chiudere a breve un nuovo album. I due pittoreschi individui ritratti in copertina insieme a lui sono i



fratelli Luxman e Purda Das, due musicisti bengalesi amici di Albert Grossman, il manager di Dylan, mentre il signore alle loro spalle è Charlie Joy, un falegname di Woodstock, dove fu scattata la foto. Dylan chiese alla Columbia un basso profilo promozionale, tant'è che il disco uscì nelle vacanze tra Natale e Capodanno, il 27 dicembre 1967, anche se questa data verrà successivamente posticipata dalla stessa casa discografica al gennaio 1968. **LC**

Charlie McCoy durante una session con Dylan.



NASHVILLE SKYLINE

MOSSA A SORPRESA



Dylan insiste sulla strada del country. E stavolta tira addirittura dentro il re di Nashville in persona, Johnny Cash.

Testo: **Giandomenico Curi**

L

a prima origine di NASHVILLE SKYLINE risale alla fine del 1967, all'epoca di JOHN WESLEY HARDING, un album che Dylan avrebbe voluto registrare con i Byrds, e che, incassato il rifiuto del loro manager, s'era poi rassegnato a fare con i musicisti di Nashville già utilizzati in BLONDE ON BLONDE. Quindi, in qualche modo, JOHN WESLEY HARDING è l'album della svolta country, pur essendo pieno di brani legati alla tradizione ebraica, tra cui il celebre *All Along The Watchtower*, più tardi magnificato da Jimi Hendrix. Il vero brano country arriva alla fine e si chiama *I'll Be Your Baby Tonight*: un blues intimista, che ci dice come per Dylan i tempi stiano di nuovo cambiando, e come adesso ad appassionarlo siano le radici e le storie senza tempo legate all'amore, alla natura e alla religione. C'è anche da dire che in quel periodo il songwriter sta vivendo una vita quasi normale, da padre di famiglia, soprattutto dopo l'arrivo del

terzo figlio. Ha persino smesso di fumare. E soprattutto, da qualche tempo ha cominciato ad avvicinarsi sempre di più a Johnny Cash, tanto da decidere di rifare con lui, in duo, un suo famoso pezzo country, *The Girl From The North Country*, al quale poi affida il compito di aprire il nuovo album, NASHVILLE SKYLINE. Originariamente, il brano era uscito su *THE FREEWHEELIN'* BOB DYLAN, ma la nuova versione

"made in Nashville", incisa in duo con *l'uomo in nero*, è molto più bella, sorprendente e coinvolgente, sia per il tempo più lento che i due s'inventano, sia per quella sua commovente imperfezione: Bob e Johnny, che hanno grande rispetto e stima l'uno dell'altro, sembrano quasi esitare nell'unire le loro voci, e questa incertezza dona verità e spontaneità alla loro versione. Com'era prevedibile, l'album crea subito, tra il pubblico dei dylaniani-

EFFETTO NASHVILLE

L'effetto NASHVILLE SKYLINE è stato subito incredibile: elementi di musica country sono stati sempre presenti nella musica pop anglo-americana, ma non c'è dubbio che fu proprio Dylan col suo disco del 1969 a far da cinghia di trasmissione finale tra il country e il pop-rock. Così, a ruota, altri seguirono il suo esempio: anche quelli che avevano rifiutato ogni contatto con quella musica "qualunquista e provinciale", adesso si affrettavano a riempire gli studi di Nashville, e magari a utilizzare i suoi *standard* e i suoi musicisti. La prima fu Joan Baez con *ANY DAY NOW*. Subito dopo Ringo Starr, che si fece produrre da Peter Drake (già con Dylan). E poi i Byrds di *SWEETHEART OF THE RODEO*, i Poco, i Flying Burrito Brothers, Tracy Nelson, Kris Kristofferson, Commander Cody e tanti altri, fino al doppio colpo di grazia finale: l'arrivo di Crosby, Stills, Nash & Young e l'uscita del bellissimo film di Altman, *Nashville* per l'appunto.

ni, stupore e critiche. Il leggero sapore country di *I'll Be Your Baby Tonight* diventa qui, dicono, una sorta di totale resa a un certo tipo di country, quello di Nashville, che i fan di Dylan associano da sempre al conservatorismo più bieco, a una musica facile e di consumo, quella per l'appunto prodotta dall'industria di Nashville, di cui Cash è l'indiscusso re. Prende alla sprovvista anche la brevissima durata dell'album (27 minuti), tanto da far sospettare i primi sintomi di aridità creativa in un autore di solito piuttosto prolifico. E soprattutto, c'è lo shock di una voce quasi irriconoscibile: una sorta di romantica tessitura da *crooner*, più vicina al tubare che al canto, distante da quel tono nasale così caratteristico che aveva contribuito a creare l'immagine dylaniana da

profeta folk alla Woody Guthrie. Con tutta probabilità, è proprio quello che Dylan cerca di ottenere con NASHVILLE SKYLINE: la proposta di una sua musica country piuttosto casual, rilassata e positiva, in cui il tema principale è "l'amore che fa girare il mondo". Finite le elucubrazioni letterarie di BLONDE ON BLONDE così come le parabole bibliche di JOHN WESLEY, i testi di NASHVILLE SKYLINE appaiono semplici e diretti, e a tratti sfiorano l'insensatezza - per esempio, in *Country Pie*. Altri due brani, *Peggy Day* e *One More Night*, possono essere visti come un tributo all'*hillbilly*, o poco più. È invece una piccola perla *Nashville Skyline Rag*, il primo strumentale di Bob Dylan: un concentrato di *bluegrass* vecchio stile eseguito però da un'orchestra

moderna e scatenata. Da ricordare anche *Tell Me It Is Not True*, un *bluette* gentile su un marito ingannato che suona quasi come un omaggio vocale a Elvis Presley. E poi il resto (*To Be Alone With You*, *Tonight I'll Be Staying Here With You*, *I Threw It All Away*), tutto di ottimo livello, assolutamente piacevole da ascoltare. La canzone più bella e famosa, *Lay Lady Lay*, è languida e a suo modo ipnotica: una pura folk song lirica, che contro ogni previsione del suo autore diventerà uno dei suoi successi più venduti in tutto il mondo. Curiosamente, *Lay Lady Lay* era stata scritta per la colonna sonora di *Un uomo da marciapiede*, ma il regista John Schlesinger le preferirà la bellissima interpretazione di Harry Nilsson di *Everybody's Talkin'*, un brano scritto da Fred Neil. ☺

Bob Dylan duetta con Johnny Cash al *Johnny Cash Show*, il 7 giugno 1969.



SELF PORTRAIT CON QUELLA FACCIA UN PO' COSÌ



Riferendosi al brano d'apertura *All The Tired Horses*, Greil Marcus di «Rolling Stone» iniziò la sua recensione con la frase: “Che è 'sta merda?”.

Testo: **Renato Massaccesi**

A

nche a risentirlo oggi, con orecchie meno maliziose di quando si cercava di cogliere in fallo Dylan senza però mai riuscirci, questo doppio album sembra la cosa più brutta che abbia mai inciso. Strutturato male, suonato male, editato male, SELF PORTRAIT è un guazzabuglio di idee confuse, dove il country ha la meglio ma dove ci sono anche cose “strane” come quell’iniziale finto-gospel mischiato a degli archi dove di Bob non si nota neanche la presenza, o quello strumentale verso la chiusura (*Wigwam*, unico singolo e forse a conti fatti la cosa più interessante dell’album) dove sembra quasi di sentire i Calexico 30 anni prima. Insomma, un’accozzaglia di pezzi suoi (pochi) e di altri (tanti), mischiata a brani del suo repertorio dal vivo che sembra Dylan abbia fatto apposta a scegliere nelle versioni più brutte (tutte registrati all’isola di Wight). Un po’ come se il songwriter si fosse divertito a spiazzare il pubblico. Del resto, se stiamo alle sue parole, ne abbiamo una conferma: “Woodstock

cambiò tutto”, spiegò in seguito, “ogni giorno sembrava ci fosse una folla di invasati alla mia porta e fu allora che decisi di mandarli a farsi fottere. Avrei voluto che questa gente si scordasse di me. Volevo fare qualcosa che non gli potesse piacere in nessun modo, qualcosa con cui non potessero immedesimarsi”. E aggiunse: “Stavo vivendo una specie di tormento interiore. Tutto mi sembrava bello e così feci un album doppio dove buttavo sul muro qualsiasi pensiero mi venisse in mente e tutto quello che ci rimaneva appiccicato lo incidevo, poi tornavo indietro e incidevo pure quello che non si era appiccicato”. E questa teoria del “lo famo strano” è confermata anche dal volume delle *Bootleg Series* dedicato al periodo, dove appaiono brani lasciati fuori nonostante fossero molto più belli di quelli apparsi sul disco. A ulteriore conferma, poi, di questo spirito di puro divertimento c’è la lista dei passanti, musicisti e non, coinvolti nelle session. Ovviamente The Band al completo, poi Al Kooper,

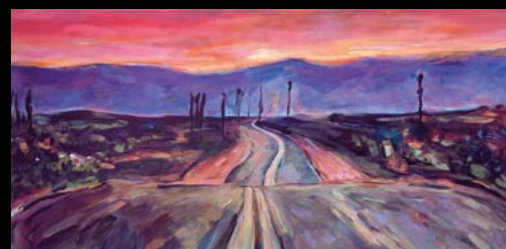
David Bromberg e Charlie Daniels, tra i più famosi in mezzo a un altro centinaio di comprimari. Analizzando poi la scelta delle cover, salta all’occhio che ai soliti traditional si accostano ben 3 canzoni cantate da Elvis (tra cui una versione di *Blue Moon* veramente da dimenticare), la bellissima *Early Morning Rain* di Gordon Lightfoot (uno che, prima o poi, se c’è giustizia, verrà rivalutato) che insieme al singolo è uno dei pochi passaggi che dimostrano che quando Dylan ci si mette non ce n’è per nessuno. Poi ci sono gli Everly Brothers e i loro discepoli Simon & Garfunkel (una non riuscita versione del capolavoro *The Boxer*). Insomma, se fino a qui Dylan aveva fatto dischi con un senso, SELF PORTRAIT sembra non averne. E con quella voce da cowboy che aveva iniziato a sviluppare già nel disco precedente e che qui lo rende spesso irriconoscibile, il nostro amato artista rifugge anche dall’impegno che aveva sempre dimostrato e che lo aveva indotto a disegnare dei personaggi leggendari. Qui, l’unico

disegno riuscito è l'autoritratto della copertina: tanti anni dopo Greil Marcus, anche un'altra coppia di critici (Jimmy Guterman e Owen O'Donnell) ci andrà pesantissimo, sentenziando che se lo scioglimento dei Beatles (avvenuta poco tempo prima dell'uscita di questo disco) aveva significato la fine degli anni 60, SELF PORTRAIT significò la fine di Dylan. Con l'intento di mandare al diavolo i suoi fan, Bob riuscì a mandarci soltanto la critica, visto che l'album, inaspettatamente, ebbe anche successo. Scommettiamo, però, che anche il più fervido dei suoi ammiratori, in quasi 50 anni, lo abbia messo su quelle poche volte sufficienti a tentare di cambiare idea sul suo effettivo valore. Probabilmente, senza riuscirci. ☺

IL PITTORE



Visto che la copertina di SELF PORTRAIT è opera dello stesso Dylan, va ricordato che la passione per la pittura lo ha accompagnato per tutta la sua vita. Protagonista di molte mostre, il suo stile è stato talvolta accostato a quello di David Hockney: riguardo ai colori il paragone può anche starci, ma il tocco del cantautore sembra meno netto e più espressionista. Non molti sanno che sua è anche la celebre copertina di MUSIC FROM BIG PINK della Band. Come



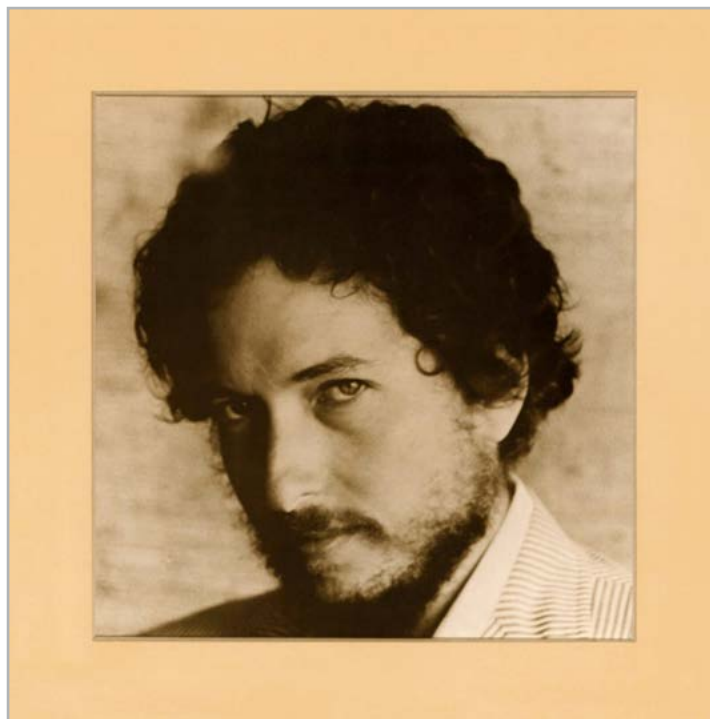
egli stesso dirà in occasione di una personale a Londra, "ho cercato di rappresentare la realtà e le cose così come sono veramente, senza idealizzarle". Proprio come le sue canzoni, quando parlano del mondo. **RM**

Le sessioni di SELF PORTRAIT.



NEW MORNING

PUNTO E A CAPO



Fresco del volontario suicidio artistico di SELF PORTRAIT, Dylan tenta l'ennesima ripartenza. E mette subito i puntini sulle i.

Testo: **Antonio Bacciocchi**

È

probabilmente con questo nuovo lavoro che si completa il primo grande capitolo della sua storia artistica di Bob Dylan. Bisognerà infatti aspettare quattro anni, con PLANET WAVES e il ritorno con la Band, per ascoltare un disco nuovo - se si eccettuano un paio di compilation e l'anomala colonna sonora di PAT GARRETT AND BILLY THE KID, con l'iconica *Knockin' On Heaven's Door*. Se il titolo allude a un nuovo inizio, la copertina, semplice, pulita, un bianco e nero con lo sguardo penetrante di Bob che ti fissa negli occhi, sembra suggerire una sorta di volontà di (ri)proporsi in modo sincero e diretto, provando ad allontanarsi dalle asfissianti aspettative del suo sempre più largo (e pressante) stuolo di fan. Al tempo stesso, Dylan mette subito i puntini sulle i, smentendo chi vede NEW MORNING come un tentativo di ritrovare credibilità e popolarità dopo il (seppur programmato) passo falso dell'album precedente: "È semplicemente successo che

intanto che ne usciva uno, stavamo ultimando l'altro. Su SELF PORTRAIT abbiamo lavorato per un anno, ma eravamo già su NEW MORNING intanto che veniva pubblicato". Al suo fianco c'è una band robusta ed efficace, da Al Kooper a Charlie Daniels, con la chitarra di David Bromberg e una serie di cori femminili a perfetto corredo di un sound che scava soprattutto tra blues e country. Il brano più rappresentativo è la stupenda ballata d'apertura, *If Not For You*, originariamente suonata con George Harrison (splendido il demo poi inserito in BOOTLEG SERIES VOL. 1-3 (RARE AND UNRELEASED), ripresa dallo stesso ex Beatles per il suo ALL THINGS MUST PASS. Subito dopo, quell'altro gioiello che è *Day Of The Locusts*, ispirata a un curioso episodio emblematico della sua proverbiale ritrosia: invitato dalla Princeton University in New Jersey per ricevere (pur riluttante) un dottorato *ad honorem*, Dylan si rifiuta di indossare

l'abito e il cappello accademico, rischiando di far saltare tutto. Convinto a fatica, alla fine si piegherà contro voglia alle esigenze del cerimoniale. Emblematica anche l'ottima rock ballad *Went To See The Gypsy*, in cui si suppone si parli di un presunto incontro tra Bob ed Elvis Presley ("The gypsy"). Il fatto è stato oggetto di numerose speculazioni: Elvis incise un brano di Dylan (*Don't Think Twice It's All Right*), Bob andò a vederlo in concerto ma l'incontro raccontato nel testo è solo immaginario, come causticamente chiarirà Bob in un'intervista del 2009: "Non ho mai incontrato Elvis, perché non ho voluto incontrarlo. So che i Beatles andarono a trovarlo e lui giocò con le loro teste. Elvis era una specie di Re americano. Due o tre volte che eravamo a Hollywood, mandò qualcuno della Memphis Mafia a prenderci per portarci da lui, ma nessuno di noi ci andò. Non so se avrei voluto vedere Elvis in quel modo. Volevo vedere il potente e mistico Elvis precipita-

NEW MORNING è l'undicesimo album di studio di Bob Dylan.

re come una stella in fiamme sul suolo americano". E non possiamo dimenticare *Winterlude*, da cui Francesco De Gregori attingerà a piene mani (per sua stessa ammissione) per scrivere la celeberrima *Buonanotte fiorellino*. Un po'

meno comprensibile, pur se molto divertente e sbarazzino, il "fumoso" blues jazzy di *If Dogs Run Free*. L'album contiene anche tre brani (*New Morning*, *Time Passes Slowly* e *Father Of Night*) originariamente composti per la

commedia teatrale di Archibald MacLeish *The Devil and Daniel Webster*. Per la cronaca, il progetto non andò mai in porto a causa di una discussione tra i due, che portò Dylan a interrompere la collaborazione. ☺



1973

PAT GARRETT & BILLY THE KID

MEZZOGIORNO DI FUOCO



Un western crepuscolare su un mondo ormai agonizzante attira Dylan come il miele fa con le mosche. E gli ispira una delle sue canzoni più popolari.

Testo: Mario Giugni

S

ceneggiato dallo scrittore Rudy Wurlitzer, *Pat Garrett & Billy The Kid* prende lo spunto dalla storia (vera anche se molto romanzata) di due pistoleri un tempo amici e ora divisi. Il primo, interpretato da James Coburn, si è fatto eleggere sceriffo perché "l'America sta invecchiando e io voglio invecchiare con lei". Il secondo, Kris Kristofferson, è rimasto un bandito negli ultimi giorni, è il 1881, del Vecchio West. In origine, il film doveva essere diretto da Monte Hellman ma nel 1972 al suo posto viene chiamato Sam Peckinpah, che fissa il set a Durango, in Messico. Wurlitzer ha appena finito il suo lavoro quando riceve una visita di Dylan nel suo appartamento nel Lower Side. Come racconterà nel 2009, "mi chiese se poteva essere coinvolto perché si era sempre sentito legato a Billy The Kid, sottintendendo che forse lui era una reincarnazione del famoso fuorilegge". La produzione del film è entusiasta all'idea di avere una colonna sonora firmata dall'arti-

sta e suggerisce allo sceneggiatore di coinvolgerlo anche come attore, scrivendo appositamente per lui alcune piccole scene. Quindi i due partono per il Messico e, arrivati a tarda sera, si dirigono subito nella casa dove risiede Peckinpah. Alla soglia dell'abitazione, sentono uno sparo e vedono una cameriera che fugge terrorizzata. Quando entrano, riecheggia un altro sparo.

Allora, con somma cautela i due provano a salire le scale: "Trovammo Sam nella sua camera da letto", continua Wurlitzer, "era mezzo nudo di fronte a uno specchio a figura intera spaccato e fissava la sua immagine distrutta. Aveva una pistola in una mano e una bottiglia di tequila nell'altra. Riuscii a mormorare un saluto e gli presentai Bob, dicendogli che vo-

NEL BUIO



Clapton farà il botto e quindici anni dopo anche ai Guns N'Roses le cose andranno alla grande. **MGIU**

Nel film, *Knockin' On Heaven's Door* accompagna la scena, girata in un geniale blu notte, in cui lo sceriffo Baker (Slim Pickens) si trascina morente verso il fiume. E mentre la moglie ("mama", interpretata da Katy Jurado) osserva il marito piangendo, Dylan dà voce alla dolorosa nostalgia per la vita cantando "mamma, toglimi questo distintivo di dosso, non posso più usarlo, sta diventando buio, troppo buio per vedere, mi sento come se stessi bussando alla porta del paradiso". All'epoca, il pezzo esce anche su singolo e si muove bene nelle chart. Però maggiore successo lo avranno le cover, di certo non migliori, realizzate da altri artisti. Nel 1975, con la sua versione reggae,

leva essere nel film e mi ero preso la libertà di scrivere una parte per lui. Dopo una lunga pausa, Sam si voltò: guardò lentamente Dylan e rispose che anche lui era un grande fan di Roger Miller. Dopo un altro lungo silenzio, siamo andati via ed ero sicuro che quella fosse la fine. Però, incredibilmente, Bob era rimasto elettrizzato da quest'incontro con un vecchio regista fuorilegge". Così, l'artista si trasferisce con la famiglia a Durango e nel film impersona Alias, un tizio che si muove tra il Kid e Garrett. In origine, il suo personaggio doveva essere una sorta di osservatore silente (pochissime le parti parlate a lui riservate) ma centrale nella narrazione. Poi però l'idea un po' si perde, anche perché in breve il set diventa un inferno: perennemente ubriaco, Peckinpah litiga un po' con tutti ed è in guerra aperta con James Aubrey della MGM, noto nel giro

di Hollywood come "il cobra sorridente". La lavorazione procede tra brutali limitazioni del budget, un'epidemia influenzale, cinecamere difettose e droghe varie. terminate le riprese, Aubrey licenzia Peckinpah e fa montare frettolosamente il film, che quando esce piace a pochi. Oggi, nella versione restaurata con alcune scene in precedenza scartate, è stato però ben rivalutato. Per la colonna sonora, Dylan pensa a Città del Messico, dove in effetti incide *Billy 4*, ma in seguito preferisce fare il lavoro a Burbank. Solo quattro pezzi del disco sono cantati e il resto è strumentale con qualche coro muto. *Main Title Theme (Billy)* apre ed è bellissima: è tranquilla, ariosa, a tratti dolente. Il suo tema ritorna nelle malinconie di *Billy*, presente nelle tre differenti versioni cantate di *Billy 1*, *Billy 4* e *Billy 7* (nella terza c'è Roger McGuinn). Per *Final Theme*, condotta dal

flauto, i toni assumono contorni elegiaci, *Turkey Chase* è uno sfrenato bluegrass con banjo e violino, *Cantina Theme (Workin' For The Law)* scorre fluida su chitarre acustiche e placidi bongo, gli arpeggi di *Bunkhouse Theme* sprigionano dolcezza. Infine *River Theme*, che nella melodia anticipa *Knockin' On Heaven's Door*: evocativa, crepuscolare e mortifera come l'aria che si respira nella pellicola. Travolto dalla ferrovia, dalla corruzione e dai grandi latifondisti, il crudele e "selvaggio Vecchio West" non ha proprio più nulla di eroico o di romantico. ☺

Kris Kristofferson e Bob Dylan in una scena di *Pat Garrett & Billy The Kid*. Nel riquadro: il regista Sam Peckinpah.



1974

PLANET WAVES

UNA CANZONE PER JESSE



Un disco fatto di corsa, pensando ad altro. Con almeno un acuto.

Testo: Mario Giugni

S

e si eccettuano sporadiche occasioni, tipo la partecipazione nel 1969 al secondo festival di Wight e ospitate come quelle per il Concert For Bangladesh e il capodanno con la Band alla New York Academy of Music nel 1972, dal 1966 al 1973 Dylan evita accuratamente i palcoscenici. Da un nuovo incontro con Robbie Robertson a Malibu, però, nasce l'idea di allestire un tour insieme alla Band. E si decide anche di registrare un nuovo Lp, ora che Dylan ha mollato la Columbia per passare alla Asylum. Così, l'artista compone nuovo materiale e con Robertson, Rick Danko, Levon Helm, Richard Manuel e Garth Hudson il 5 novembre del 1973 entra ai Village Recorder di Los Angeles. Produttore accreditato è Rob Fraboni ma in realtà a darsi da fare sono un po' tutti: "Non c'era un vero produttore per l'album", racconterà a «Recording Engineer/Producer Magazine» proprio Fraboni. "Ognuno faceva da produttore. Robbie era quello che dava un po' la direzione, ma tutti avevano qualcosa da dire sulla musica ed erano intera-

mente coinvolti". La pratica viene sbrigata in quattro giorni con performance praticamente dal vivo (parti vocali comprese), poi il 14 c'è un nuovo appuntamento per incidere *Dirge* e un'altra versione di *Forever Young* (sobillato dalla giovane fidanzata di un amico,

Dylan giudica la prima troppo sentimentale anche se Fraboni, che invece apprezza, lo convince a infilarle entrambe nell'Lp). Inizialmente, l'opera dovrebbe intitolarsi CEREMONIES OF THE HORSEMEN, da un verso di *Love Minus Zero/No Limit* di BRIN-

SARA LOWNDS



Cresciuta nel Delaware, Shirley Marlin Noznisky si trasferisce a New York a vent'anni e subito convola a nozze con il fotografo Hans Lownds, che le chiede di farsi chiamare Sara. Lavora come coniglietta di «Playboy», fa la modella e frequenta il Village dove nel 1964 conosce Dylan. L'anno successivo, i due si sposano segretamente a Long Island: a quell'epoca, Sara è già incinta di Jesse (in seguito, darà a Dylan altri tre figli). Il matrimonio inizia a scricchiolare nella prima metà dei Settanta e secondo molti, figlio Jacob compreso, BLOOD ON THE TRACKS parla

proprio dalla crisi della coppia. Nel 1977 c'è il divorzio ma, dopo alcuni anni un po' tesi, i due tornano in buoni rapporti. Sara è stata l'ispirazione per alcune canzoni di Dylan: tra queste, soprattutto *Sad Eyed Lady Of Lowlands*, *Love Minus Zero/No Limit* e, naturalmente, *Sara*. **MGIU**

GING IT ALL BACK HOME, ma alla fine si preferisce PLANET WAVES. E per la copertina a pensarci è lo stesso Dylan che, in stile Pablo Picasso, disegna tre figure, un'ancora, un cuore e il simbolo della pace, e compone le scritte di "Moonglow" (bagliore lunare) e "Cast-Iron Songs & Torch Ballads" (canzoni di ferro duttile e ballate d'amore non corrisposto). Quando esce, il disco azzerà la memoria del precedente DYLAN, costruito con un po' di scarti e pubblicato per vendetta dalla Columbia, ma proprio grande non è. "Lo abbiamo fatto ed è finito prima che ce ne rendessimo conto", spiegherà Robertson nel 1976 a «Crawdaddy». "Siamo riusciti a fare molte cose bene in poco tempo. Ma è stato tutto così veloce ed eravamo più preoccupati per il tour e le altre cose che lo accompagnavano. Con

tutte le decisioni che dovevamo prendere e tutti i come, i quando e i dove, il disco è davvero passato in secondo piano". Il pezzo super-famoso dell'opera è *Forever Young*, che Dylan ha scritto tempo prima dedicandolo al figlio maggiore Jesse. La prima versione è dolce e dura quasi 5 minuti, l'altra, quella registrata il 14, è un veloce country rock sui tre minuti. L'autore parla direttamente al figlio, ma il testo è stato inteso anche come un suo invito a essere "per sempre giovani" a quegli adulti che, persa ormai l'innocenza nonché la speranza, non pensano più che il mondo possa essere cambiato. *Dirge*, ovvero "canto funebre", è un altro dei momenti chiave: solo un piano ossessivo, la voce, la chitarra acustica e versi durissimi ("Mi odio perché ti amo e odio la debolezza che dimostro. Eri solo una faccia pitturata

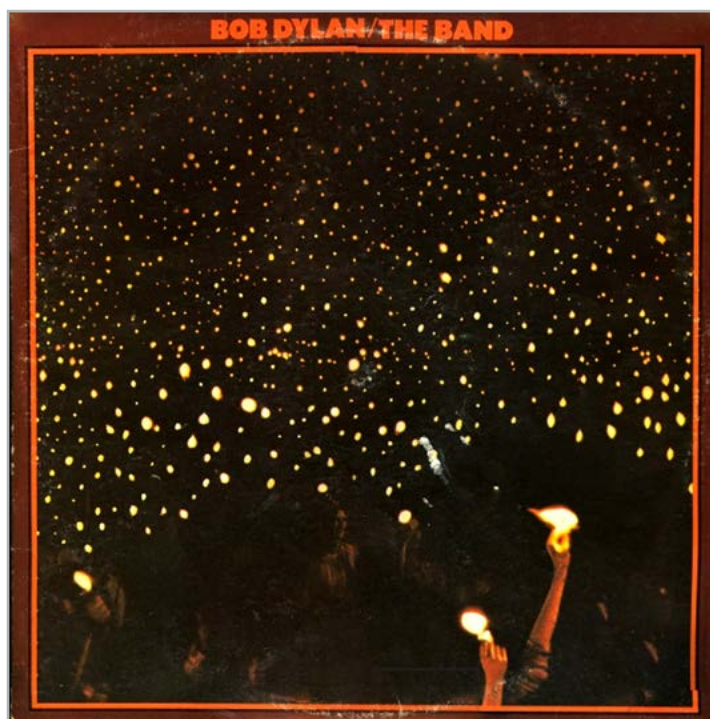
in un viaggio verso la via del suicidio"). Ma nel finale, il vicolo non è cieco: "Mi odio perché ti amo, ma sopravviverò". *On A Night Like This* e *Tough Mama* girano bene e molto à la Band, *Going Going Gone* va di lusso in un blues che vaga nella notte, *Hazel* è una ballad che afferra nella sua misteriosa intimità. Un po' di maniera, invece, *You Angel You*, *Never Say Goodbye* e *Something There Is About You*. Per la chiusura, c'è l'acustica *Wedding Song*, dedicata da Dylan alla moglie Sara che nel corso della registrazione va a sostituire *Nobody 'Cept You*, in origine prevista per la tracklist e recuperata solo nel 1991 per THE BOOTLEG SERIES VOLUMES 1-3. Quest'ultima è una dichiarazione d'amore senza se e senza ma. Nella prima, invece, oltre all'amore c'è anche il timore. La tempesta è in arrivo. ☺

Dylan fotografato nella sua casa di Woodstock da Elliott Landy.



BEFORE THE FLOOD

QUESTA È LA MIA BAND



Il primo live della sua carriera. Assieme agli amici della Band. E senza la Columbia.

Testo: Michele Neri

N

el 1966 Bob Dylan aveva fatto il suo primo tour mondiale, accompagnato da un gruppo denominato The Hawks. Quei musicisti poi erano diventati The Band, paladini di certa riscoperta musicale nella tradizione americana e vicini di casa di Bob durante la convalescenza per i danni provocati dal celebre incidente motociclistico del luglio 1966, periodo in cui registrarono decine di brani poi noti come *The Basement Tapes*. Negli anni seguenti, qualche apparizione live Dylan la fa, all'isola

Da sinistra: Levon Helm, Robbie Robertson, Bob Dylan.

di Wight per esempio o al concerto per il Bangladesh organizzato da George Harrison, ma nessuna tournée fino al gennaio del 1974, quando inizia un lungo e serratissimo tour di 40 date in meno di un mese e mezzo. Ad accompagnarlo ancora la Band di Robbie Robertson, Rick Danko, Levon Helm, Garth Hudson e Richard Manuel. La prima data è a Chicago il 3 gennaio, l'ultima al Forum di Inglewood il 14 febbraio - sì, proprio il giorno di San Valentino, con Dylan che commuove la moglie Sara, presente in tribuna, con una *Mr. Tambourine Man* a sorpresa - la canzone preferita dalla signora Dylan, eseguita solo un'altra volta in tutto il tour. La serie di concerti presenta in cartellone Bob Dylan e The Band come co-titolari e infatti la scaletta prevede un primo set del cantautore accompagnato dal gruppo, un secondo con la Band da sola (all'inizio Dylan compariva qua e là all'armonica), poi ancora assieme, Dylan da solo in acustico, un ultimo set della band e infine tutti assieme. Due ore di concerto con grande affiatamento, sonorità

ricche e potenti che rinvigoriscono i classici di Dylan e, appunto, un repertorio già pieno di standard e veri inni generazionali. Dylan viene da un periodo non particolarmente felice dal punto di vista discografico: il dispetto della Columbia (che pubblicò un disco di scarti all'annuncio del nuovo contratto di Dylan con la Asylum) era stato solo l'ultimo episodio di una serie di pubblicazioni poco riuscite, o comunque incapaci di riportarlo ai fasti di otto anni prima. Troppo poco, l'eleganza di *NEW MORNING* e il successo di *Knockin' On Heaven's Door*, per uno come lui.

È ovvio che per la Asylum quei concerti siano una ghiotta occasione per pubblicare il primo disco live di Bob Dylan. E quindi, per fare le cose per bene, ne registra ben dieci: tre al Madison Square Garden di New York, due al Center Coliseum di Seattle e cinque in California (Oakland e Los Angeles). Tutte le registrazioni utilizzate per l'album (con l'unica eccezione di *Knockin' On Heaven's Door*, registrata al Madison Square Garden),



provengono però dai concerti del Los Angeles Forum, gli ultimi del tour. Molto furba la scaletta, che predilige i grandi classici di Dylan e della Band. Per inciso, nessuna concessione promozionale all'album mandato nei negozi contemporaneamente ai concerti - nelle prime date, in realtà, Dylan esegue alcuni brani di PLANET WAVES, ma alla fine solo *Forever Young* rimarrà in scaletta. Nel disco, con gli inevitabili tagli, viene replicato lo schema utilizzato sul palco: si parte con Dylan accompagnato dal gruppo ed ecco i primi classici, *It Ain't Me, Babe*, *Ballad Of A Thin Man* e *Knockin' On Heaven's Door* ma anche *Rainy Day Women #12 & 35*. Tocca alla Band (l'intera seconda facciata del primo disco) ed ecco *Up On Cripple Creek*, *Stage Fright* e *The Night They Drove Old Dixie Down*. Il set acustico di Dylan è emozionante: *Don't Think*

NESSUNA NOSTALGIA

Sia Bob Dylan sia i musicisti della Band hanno sempre esternato sentimenti negativi al ricordo di questa serie di concerti, nonostante il grande successo di critica e di pubblico, con una richiesta di biglietti che raggiunse la straordinaria cifra di dodici milioni di dollari. Gli incassi stratosferici non bastarono a rendere meno amaro il ricordo di Dylan, che dichiarerà di aver odiato ogni minuto di quella tournée, troppo sbilanciata verso un sentimento nostalgico tanto gradito al pubblico ma non ai protagonisti. È vero e anche logico che la gente si aspettasse proprio quello da un Dylan che tornava a esibirsi in pubblico dopo otto anni di assenza quasi totale. E poi, non era stato lui stesso a escludere dopo poche date le canzoni di PLANET WAVES e qualche vecchio brano sconosciuto o inedito d'inizio carriera, puntando sui grandi classici del suo repertorio? Il solito Bob: enigmatico e inafferrabile. MN

Twice It's All Right, Just Like A Woman e *It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)*. Ancora Robertson e soci con tre brani (menzione speciale per l'immortale *The Weight*) e infine la micidiale ultima facciata in cui torna con un quartetto di canzoni da brividi: *All Along The Watchtower*, *Highway 61 Revisited*, *Like A Rolling Stone* e *Blowin'*

In The Wind. Alcune scelte sonore (l'uso di uno dei primi sintetizzatori da parte di Hudson fa rimpiangere a tratti l'organo di Al Kooper, il trattamento riservato a *Blowin' In The Wind*) sono abbastanza discutibili, ma in fondo a Bob Dylan e alla Band qualche azzardo di troppo lo si può anche perdonare. ☺

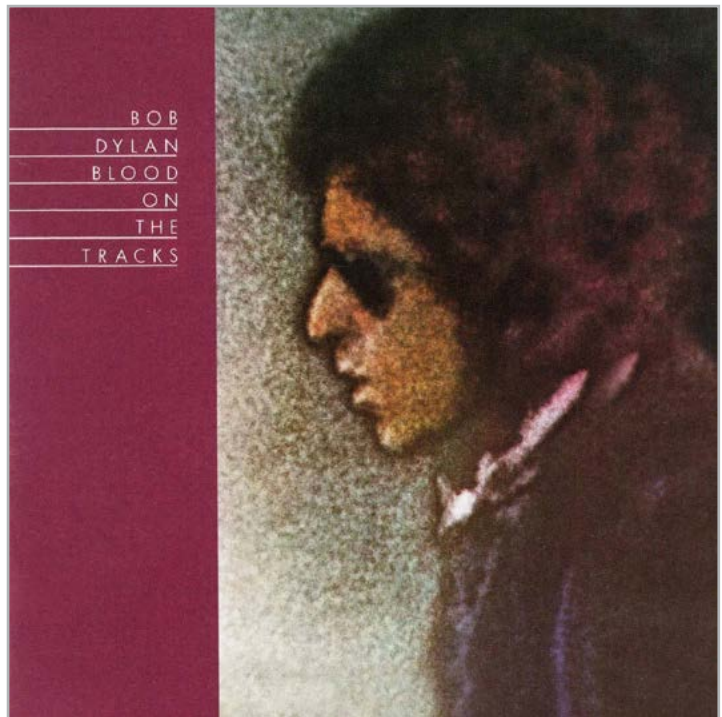
Bob Dylan in concerto con The Band.



1975

BLOOD ON THE TRACKS

QUANDO FINISCE UN AMORE



Dopo la scappatella con la Asylum, Dylan torna a casa, negli studi newyorchesi della Columbia Records. E mette in musica il naufragio del suo matrimonio. Cechov...

Testo: **Federico Guglielmi**

A

rrivato nei negozi nel gennaio del 1975, BLOOD ON THE TRACKS è uno dei capitoli più apprezzati e importanti dell'allora già lunga saga dylaniana. Apprezzato perché... beh, ci mancherebbe pure che non lo fosse, importante non per il rientro in casa Columbia dopo la fulminea e non irresistibile parentesi alla Asylum ma per un altro ben più significativo ritorno, quello agli standard di spessore dei suoi capolavori dei *Sixties*; non è casuale che negli oltre quattro decenni seguenti l'uscita di un nuovo Lp davvero valido sarebbe stata spesso salutata dalla critica con un eloquente "il miglior Dylan dai tempi di BLOOD ON THE TRACKS" e non "di BLONDE ON BLONDE". Una resurrezione inequivocabile, insomma, che un anno dopo avrebbe avuto in DESIRE un "sequel" (quasi) altrettanto convincente.

La bontà dell'album ebbe piena corrispondenza nei riscontri commerciali, con il primo gradino della classifica USA, il quarto di quel-

la britannica e i milioni di copie vendute in ogni parte del globo. Un successo non proprio scontato alla luce del dolore espresso dai testi, rimarcato da un titolo esplicito come "sangue sui solchi", che chiunque collegò ai problemi di coppia con la consorte ma dei quali l'autore ha più volte negato i riferimenti autobiografici, dichiarandoli invece ispirati da Cechov; a un Premio Nobel si deve rispetto e dunque si ignorino le parole del figlio Jakob, che descrisse la scaletta - dieci episodi per una durata totale che sfiora i cinquantadue minuti - come una sorta di dialogo tra i suoi genitori, e si finga di credere che gli spunti derivassero dalla letteratura russa e non dalla crisi del matrimonio con Sara Lownds, poi implorata chiamandola per nome in DESIRE (vanamente: i due divorziarono nel 1977). La fonte ha un peso relativo di fronte ad esiti tanto esaltanti sotto il profilo poetico, dell'intensità e della qualità musicale garantita dai session men appositamente reclutati e dall'ap-

proccio istintivo di Dylan, affine a quello adottato nei 60. Nell'ottica di riallacciarsi al glorioso passato va vista anche la scelta di registrare agli A&R Studios di New York, nei quali l'Uomo di Duluth aveva realizzato una mezza dozzina di Lp quando erano ancora lo Studio A della Columbia, benché cinque brani siano in seguito stati reincisi in quel di Minneapolis per conferire alla sequenza un piglio più rock di quello che avrebbe avuto nella stesura originale. Infatti, le magnifiche *Tangled Up In Blue* (unico 45 giri estratto) e *Idiot Wind* sono decisamente rock'n'roll, ricche nelle architetture strumentali così come il frizzante country *Lily*, *Rosemary And The Jack Of Hearts* e le avvolgenti ballate *You're A Big Girl Now* e *If You See Her, Say Hello*. I cinque pezzi incisi nella Big Apple sono più scarni ma non meno brillanti: la carezzevole *You're Gonna Make Me Lonesome When You Go*, con un titolo che non lascia spazio ai fraintendimenti, il notevole blues *Meet In The Morning*, la delicata,

commovente *Buckets Of Rain* giocata solo su chitarra acustica e basso, i due superclassici *Simple Twist Of Fate* (più pacata) e *Shelter From The Storm* (più sanguigna). Nella sua dinamica interezza, BLOOD ON THE TRACKS è una tempesta di emozioni, amplificate a dovere dalla voce del suo demiurgo, come al solito poco armoniosa secondo gli usuali canoni ma assai più dut-

tile di quella del decennio precedente; dal 1975 un album di Dylan superiore a questo non si è ascoltato, ed è lecito dubitare che si potrà farlo in futuro. Specialissima pure l'immagine dell'anomala copertina, opera del giovane Paul Till. Il ragazzo, un dilettante canadese appena ventenne, l'aveva ottenuta trattando con creatività e pazienza - a mano, ovviamente: nei 70 non

c'era Photoshop - una foto scattata in concerto a Toronto e aveva inviato la sua strana elaborazione al quartier generale dell'artista di cui era fan, sperando in un semplice feedback positivo. Il suo desiderio venne esaudito molto oltre le più rosee aspettative e oggi l'artwork compete per iconicità con quelli dei più affermati professionisti del campo. ☺

Dylan durante la preparazione di BLOOD ON THE TRACKS.



1975

THE BASEMENT TAPES

LA STORIA SI FA IN CANTINA



Nello scantinato di una grande casa di campagna, con un gruppo di amici e un cane sdraiato sul pavimento, prende vita il primo disco lo-fi della storia.

Testo: **Antonio Baccocchi**

D

ylan arriva alla seconda metà degli anni 60 stremato dall'attività live, schiacciato da un successo sempre più invasivo e reso insofferente dalle polemiche infinite sulla famosa "svolta elettrica". Ai suoi occhi, la musica sta assumendo sempre più i connotati di un circo ambulante dove piovono soldi e notorietà, ma spesso a caso. Ciliegina sulla torta, un abuso serrato di stupefacenti. Il destino azzera tutto: il 29 luglio 1966, Dylan è vittima di un misterioso (le cause e gli effetti rimarranno nebulosi) incidente e sospende ogni attività: "Ho avuto un terribile incidente motociclistico che mi ha allontanato per un po' e ne ho percepito l'importanza solo un anno dopo. Mi sono reso conto che si trattava di un vero incidente. Stavo solo per alzarmi e tornare a fare quello che stavo facendo prima, ma non potevo più farlo". Per circa un anno, se ne resta lontano dalle scene e dalla musica suonata e incisa ("Volevo semplicemente starmene per conto mio", dichiarerà anni dopo). Poi, con i sodali

The Hawks (di lì a poco The Band: Robbie Robertson, Rick Danko, Garth Hudson e Richard Manuel) si rinchiude nella cantina di una casa denominata "Big Pink", nei pressi di Woodstock (dove vive). Allestito uno studio di fortuna, pare che la compagnia per qualche mese "perda tempo" a suonare una serie di cover prese dalla tradizione musicale americana, dal blues al country. Come dirà lo stesso Dylan, "questo è il modo ideale per registrare, in totale pace, rilassati, nella cantina di qualcuno, con le finestre aperte e un cane sdraiato sul pavimento".

Curiosamente, ma non troppo, al sound e al mood contribuisce in maniera determinante proprio il luogo delle prove e delle registrazioni. Le pareti di cemento del "basement", riflettendo il suono, amplificano il volume degli strumenti e, come ha sottolineato Robbie Robertson, "se suonavi troppo forte non riuscivi a sentire la voce". Alla fine, i brani registrati saranno 139. La qualità è rozza, cruda, l'approc-

cio diretto, spontaneo e inconsapevolmente precursore del concetto di "lo-fi" (comune ai nostri giorni ma antitetico al modo di lavorare tipico dell'epoca, dove si cercava invece sempre più il miglioramento delle tecniche di registrazione). Così, in maniera libera e informale, prende vita un ritratto totale della cultura americana, attingendo da ogni vena pulsante della storia della musica degli States. Si respira l'aria delle pianure sterminate, dei deserti, si sentono gli odori della terra, dei fiumi, si percepiscono le infinite sfumature cromatiche di questo luogo infinito. È tutto tremendamente liberatorio. I testi sono talvolta criptici, altre volte quasi nonsense, ma evocano un'America rurale, carveriana, entrano nelle sue viscere e ne estrarono una narrazione fatta di personaggi, santi e peccatori, amanti del vizio o anelanti la salvezza dell'anima. Tutto avviene, forse inconsapevolmente, forse invece con estrema lucidità, proprio nel momento in cui là fuori il mondo musicale si





addentra in elaborazioni estreme, con SGT. PEPPER'S dei Beatles ("pensavo fosse un album molto indulgente, anche se le canzoni erano davvero buone. Non pensavo che tutta quella produzione fosse necessaria", dirà Dylan) a tracciare un solco indelebile tra un prima e un dopo. A proposito dei fermenti dell'epoca, il songwriter sarà particolarmente tranchant qualche

anno dopo, soprattutto sulla "generazione Woodstock": "Non volevo far parte di quell'affare. Mi piaceva la città. Sentivo che avrebbero sfruttato tutta quella merda per portare 15 milioni di persone nello stesso posto. È una cosa che non mi esalta. La generazione dei fiori, o quel che era... Non ne facevo per nulla parte. Pensavo che fossero solo un sacco di ragazzini che se ne

andavano in giro con addosso dei fiori nei capelli e un sacco di acido. Voglio dire, che cosa si può pensare di una cosa del genere?"

Una volta terminate le session informali in cantina, Dylan realizza un acetato con quattordici canzoni che incominciano a circolare tra gli addetti ai lavori. Alcune vengono immediatamente riproposte. Peter Paul and Mary portano ad esempio *Too Much Of Nothing* in classifica verso la fine del 1967, tre brani vengono affidati al duo Ian and Silvia, Manfred Mann porta al successo nel gennaio del 1968, addirittura al primo posto in Inghilterra, *Mighty Quinn* mentre Julie Driscoll e Brian Auger toccano il quinto con *This Wheels On Fire*. Anche i Byrds attingono dalle *Basement tapes* rifacendo *You Ain't Goin' Nowhere* su un singolo e inserendo poi *Nothing Was Delivered* in SWEETHEART OF THE RODEO.

Gli interpreti rimarcano unanimi di non aver ricevuto alcun tipo di riscontro da Dylan sulle loro versioni (se non anni dopo e indirettamente, attraverso interviste o dichiarazioni). Gli Hawks intanto

L'incredibile scatto di Reid Miles scelto per la copertina di THE BASEMENT TAPES.



cambiano nome in The Band e nell'esordio MUSIC FROM BIG PINK inseriscono versioni di *This Wheel's On Fire*, *I Shall Be Released* e *Tears Of Rage*. Poi nel 1969 è la volta dei Fairport Convention, che incidono *Million Dollar Bash* per UNHALFBRICKING.

Ma non solo. Queste registrazioni diventano involontarie protagoniste di uno dei momenti fondamentali della storia del rock: GREAT WHITE WONDER, un doppio album pubblicato nel 1969 diventa infatti il primo bootleg della storia (o perlomeno il primo attribuito a un artista di una certa rilevanza) e contiene, oltre a una serie di altre registrazioni live e outtake, sette brani registrati proprio nelle session in questione. Altri brani usciranno sul VOLUME 2, pubblicato un anno dopo e daranno il via a un mercato che, in tempi in cui internet è ancora da inventare, diventerà parecchio florido, sfruttando la briosità dei fan più accaniti, alla costante ricerca di rarità e inediti. Bisogna attendere fino al 1975 prima che Dylan decida di autorizzare la stampa di parte dell'immenso materiale raccolto in queste registrazioni. Tra le leggende che ammantano questo mitico disco c'è

quella che vuole Dylan costretto a incidere, nel periodo di forzata immobilità conseguente all'incidente, nuovo materiale da affidare ad altri artisti per sostenerli economicamente, senza nessuna prospettiva di pubblicarlo ufficialmente. Una conferma giunge da Robbie Robertson, secondo cui "l'idea era di registrare dei demo per altri artisti. Non sono mai stati concepiti per essere pubblicati, per diventare un disco, per essere

«L'idea era di registrare dei demo per altri artisti. Non sono mai stati concepiti per essere pubblicati, per diventare un disco, per essere presentati al pubblico»

ROBBIE ROBERTSON

presentati al pubblico. Ci ha molto infastidito che molte canzoni fossero uscite su bootleg. Alla fine, è stato pubblicato con lo spirito 'ok, se tutto questo deve essere documentato, che almeno sia di buona qualità'. A quel punto, sarà il tecnico del suono Rob Fraboni (con Robertson e l'occasionale apporto di Dylan) a occuparsi di selezionare parte del materiale. Sull'album finiscono sedici brani a cui la band ne aggiunge altri otto, realizzati negli anni successivi, con alcune aggiunte e sovraincisioni. Restano fuori alcuni classici come *I Shall Be Released* e *Quinn The Eskimo*, con Dylan che motiva con un logico e lapidario "avevano già visto la luce e non c'è più niente di misterioso su questi brani, lasciamoli pure fuori. Semplicemente". L'album riceve il plauso unanime della critica, scala le classifiche e diventa un'altra pietra miliare nella discografia di Dylan. Altri brani verranno successivamente inseriti in altre edizioni del disco e in compilation della Band. La versione definitiva uscirà solo nel 2014 con THE BOOTLEG SERIES VOL. 11: THE BASEMENT TAPES COMPLETE: 6 Cd che raccolgono tutti i 139 brani incisi in quella cantina. ☉



The Band nel 1968: (s-d) Rick Danko, Levon Helm, Richard Manuel, Garth Hudson, Robbie Robertson.

DESIRE

UN MAGNIFICO CAOS



A meno di un anno dal suo album più personale, Dylan rimette in spalla la chitarra ammazzafascisti di zio Woody.

Testo: Renato Massaccesi

G

ia dall'inizio, con il racconto di un pugile arrestato ingiustamente, è chiaro che Dylan ha rimesso in spalla la chitarra "che uccide i fascisti" ereditata da Woody Guthrie. Ma, tanto per non lasciarci riposare sugli allori, fa seguire quel pezzo da uno dedicato a Joseph "Crazy Joe" Gallo, un gangster con dei principi (a suo giudizio, ma non secondo gli storici), morto qualche anno prima. Insomma, stavolta abbiamo un disco con tanti personaggi da ricordare: ben 7 canzoni su 9 hanno un nome proprio nel titolo. Ma ancora prima di parlare del lavoro finito, ci sono da fare delle precisazioni. Primo: la crisi con Sara non accenna a terminare. Secondo: Dylan ha un disperato bisogno di una band tutta sua. Bisogna che è nato, oltre dalla stanchezza di dover avere a che fare con session men che vanno e vengono, anche dall'aver toccato con mano l'affiatamento della giovane Patti Smith, ancora senza contratto, con il suo gruppo. E poi, tra BLOOD ON THE TRACKS e DESIRE

vede finalmente la luce anche quel disco "strano" inciso anni prima con la Band, che ribadisce una volta di più la magia del suonare veramente "insieme". Ma come sempre accade con Bob, quasi niente viene facile. Il disco del 1976 viene registrato tra i due blocchi della *Rolling Thunder Revue*, una sorta di magnifico carrozzone abbellito da vecchi e nuovi amici (Joan Baez, T-Bone Burnett, Allen Ginsberg, perfino lo Spider from Mars Mick Ronson) ma per tirare un po' le fila in studio, il cerchio è un po' stretto. Le prime sessioni arrivano a contare anche 21 musicisti, che poi piano piano vanno diminuendo. Pare che Eric Clapton, inizialmente presente, si sia talmente stranito della confusione di quelle session da andarsene a gambe levate e che Emmylou Harris, comunque presente in buona parte del disco (*One More Cup Of Coffee* è quasi un duetto tra lei e Dylan), rimane talmente delusa dal risultato da non partecipare alle altre sedute. Alla fine, rimangono quei

pochi intimi presenti nei crediti di questo grandissimo album. Una è Scarlet Rivera, violinista assoldata solo perché era stata vista da Dylan passeggiare nel Greenwich Village con la custodia sulle spalle, l'altro è Rob Stoner, bassista che da qui in poi parteciperà a tutta la storia della musica americana, e che di quel paio di nottate a registrare DESIRE dirà: "C'era un tale livello di eccitazione! Iniziavamo alle 7 del pomeriggio e finivamo alle 7 del mattino, ma solo perché sennò ci avrebbero portato via le macchine col carrozzeria. Non volevamo perdere l'ispirazione. Niente alcol, niente droghe, niente di niente. Solo pura adrenalina". Insomma, nonostante la confusione, il disco viene fuori più che bene. Anzi, viene fuori magnificamente. Con la copertina rubata a un album di John Phillips dei Mamas & the Papas e delle annotazioni, come al solito, abbastanza criptiche, DESIRE si avvale anche del supporto del nuovo amico Jacques Levy, coautore di 7 canzoni e

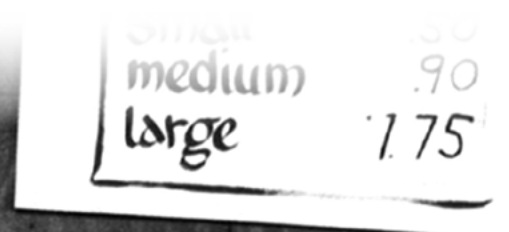
artista off-Broadway che farà sentire il suo peso, specie nei pezzi più lunghi. E, tanto per stupirci ancora di più, alla fine troviamo uno dei brani più accorati mai composti da Dylan, quella *Sara* che rappresenta il ritorno dall'universale al personale, dal Dylan pubblico al Bob privato. Tanto che, secondo Levy, dopo la fine della registrazione, lei presente, "ci fu un silenzio tale che si sarebbe potuto sentir cadere uno spillo. Era assolutamente stordita". La bellezza di quell'omaggio non serve forse a trattenere Sara Lownds, ma serve ad allungare la serie di capolavori usciti dalla penna di quel cantautore che aveva deciso di riprendere la lotta con il cuore sanguinante. Dopo arriverà lo sconfinamento pop, l'abbraccio della religione e quant'altro ma, per tanto tempo, questo sarà l'ultimo disco in cui Dylan si mette a nudo nella speranza che le cose cambino veramente. Dentro e fuori. ☺

UNA STORIA SBAGLIATA

Uscito come singolo (con la canzone tagliata sui due lati, escamotage barbaro usato quando si superavano i 5 minuti), il pezzo che apre *DESIRE* narra la vera storia di Rubin "Hurricane" Carter, pugile condannato per un triplo omicidio mai commesso, imputazione da cui fu scagionato ben 19 anni dopo (storia raccontata anche dal film di Norman Jewison del 2000). Bob fu costretto a eliminare i nomi di 2 testimoni dal brano già inciso, ma nonostante tutto ebbe problemi con una terza testimone. Ciò non gli fece passare la voglia di sostenere la causa, tant'è che in un paio di concerti pro-Carter (ospiti Stevie Wonder, Ringo Starr e altri) riuscì a incassare più di 100.000 dollari. Nel 1996, Hurricane verrà arrestato nuovamente, sempre per scambio di persona. Ci sarebbe da fargli un monumento. Suo malgrado. **RM**

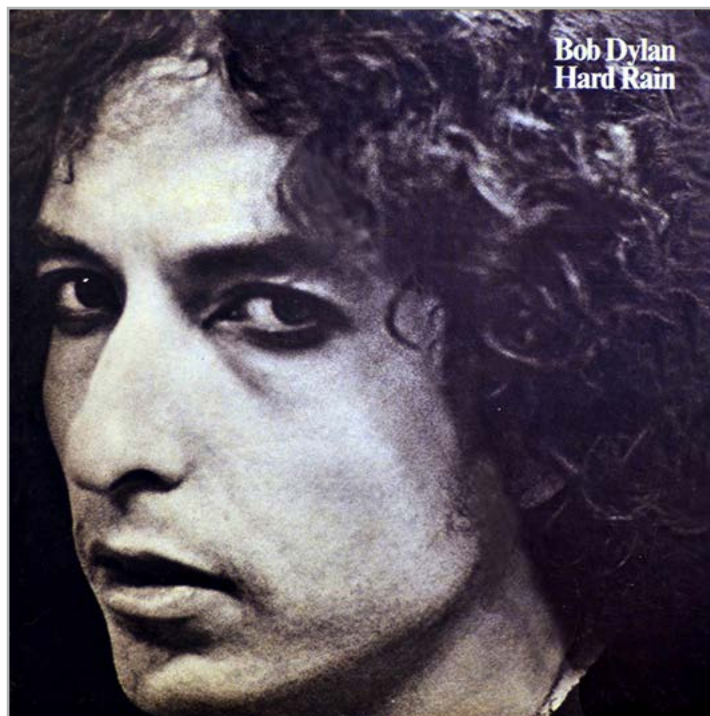


In alto: Dylan incontra Robin Carter. Sotto, nel riquadro: le prove della *Rolling Thunder Revue*.



1976

HARD RAIN COME UN DISCO PUNK



Sotto una pioggia impietosa, Dylan inventa il capitolo finale della sua cronaca della dissoluzione di un matrimonio.

Testo: **Francesco Donadio**

T

utti i protagonisti dell'epoca sono concordi nel dire che la seconda porzione della *Rolling Thunder Revue*, svoltasi nella primavera del '76, fu una sorta di anticlimax rispetto alla prima (documentata molti anni più tardi dal VOL. 5 delle *Bootleg Series*): tutta la gioia e l'entusiasmo delle performance dell'anno precedente si erano volatilizzati e Dylan sembrava avere una perenne nuvoletta nera sopra la testa. E del resto, ne aveva ben donde: il suo rapporto con la moglie Sara era giunto in fase terminale e il futuro in quei giorni doveva apparirgli oltremodo fosco. Eppure, anche per questo motivo, il live tratto da uno di quei concerti e pubblicato a settembre di quell'anno è un documento straordinario, da considerare idealmente come il capitolo finale di una sequenza sulla dissoluzione di un matrimonio, avviata con BLOOD

ON THE TRACKS e proseguita con la Sara di DESIRE. "È come un disco punk", ne ha detto il bassista Rob Stoner, "possiede una tale energia e una tale rabbia". Di motivi per essere incazzato nero, Dylan ne ha a bizzeffe, il pomeriggio del 23 maggio 1976, quando va in scena nello spazio "open air" dell'Università del Colorado per dare un concerto che, come sa, sarà stato immortalato a beneficio dei posteri sia per un Lp dal vivo che per uno speciale televisivo della rete

NBC. Tanto per cominciare, piove a catinelle. "Le condizioni in cui si svolse [il concerto] furono estenuanti", ricorderà il chitarrista David Mansfield. "Perché non è che piovesse soltanto. Si gelava", tanto che lo stesso Mansfield è costretto a suonare indossando dei guanti. "A causa dell'umidità, gli strumenti si scordavano in continuazione. E chiunque si trovasse sul palco doveva fare attenzione a non restare fulminato". Ma poi, come se non bastasse, a destabilizzare ulteriormente Dylan c'è anche l'apparizione inattesa dell'odiata/amata Sara, volata in Colorado con i bambini per festeggiare, l'indomani, il suo 35esimo compleanno. Le 9 tracce di HARD RAIN ci mostrano pertanto un uomo agguerrito come non mai, intento a fronteggiare sia il nemico interno (Sara) che quello esterno (le avverse condizioni meteo),



Il cast della *Rolling Thunder Revue*.

emergendone (in qualche modo) trionfante. Il suono grezzo e sfilacciato, confuso e a tratti stonato, all'epoca deve aver confuso non poco chi si aspettava qualcosa di simile all'eleganza di BLOOD ON THE TRACKS e di DESIRE, ma oggi appare in linea con la furia iconoclasta della nuova generazione di musicisti che al di qua e al di là dell'oceano si stanno apprestando a mettere in discussione l'ordine costituito del rock "classico". Ma ciò che caratterizza HARD RAIN, e lo rende speciale rispetto a tutti gli altri dischi dal vivo di Dylan, è soprattutto il suo modo di cantare, o meglio, di "sputare" le parole delle sue canzoni, come evidente su *Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again* (finita

sull'unico 45 giri tratto dal disco), priva del suo consueto sarcasmo da primo della classe ma pervasa invece da quella che è stata definita "la disperazione di un animale colpito a morte". Il clou del disco è in ogni caso la (ex) facciata B, comprendente tre delle canzoni - *Shelter From The Storm*, *You're A Big Girl Now* e *Idiot Wind* - che su BLOOD ON THE TRACKS raccontavano la fioritura e la successiva involuzione del rapporto di coppia di Bob & Sara, con l'inserimento di una *I Threw It All Away* (da NASHVILLE SKYLINE) particolarmente azzeccata alla luce delle liriche, che parlano del rimpianto per un amore finito male e della lancinante *delivery* dylaniana del chorus: "*I must have been mad / I never knew*

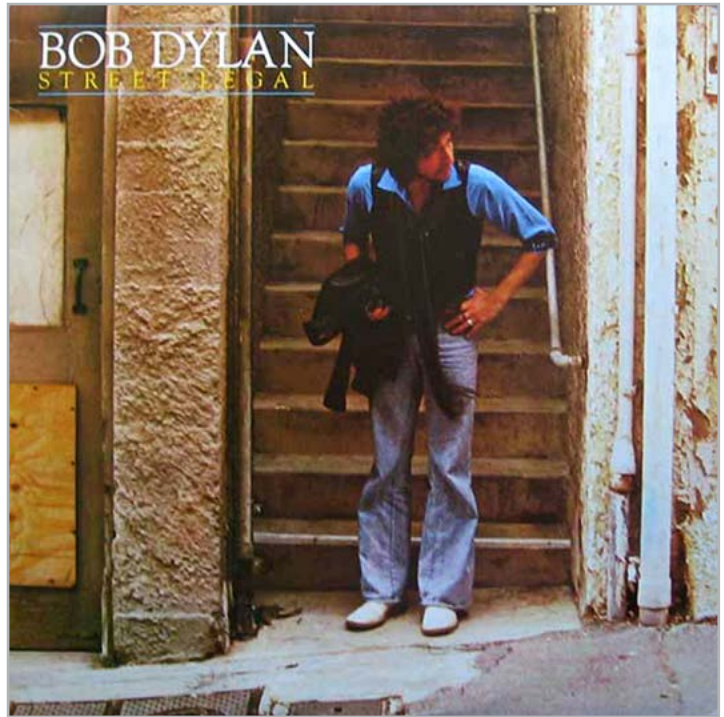
what I had / Until I threw it all away". Ma tutto questo è niente, se paragonato alla conclusiva (sul disco) *Idiot Wind* che, come ha scritto Howard Sounes nella sua biografia di Dylan, "era un grido di rabbia che si contorceva nel rimorso, mentre Sara e i bambini erano lì a fianco del palco. La performance era dolorosamente affascinante per coloro che la videro dal vivo, come altresì per quelli che in seguito l'hanno vista filmata; era come guardare una casa che sta andando a fuoco". "*You're an idiot, baby*"? Non c'è da stupirsi se sei mesi dopo l'uscita di HARD RAIN, il 1° marzo 1977, Sara Dylan depositerà istanza di divorzio. E per Bob inizierà una nuova fase, della sua vita e della sua carriera. ☺

Bob Dylan prova con Scarlet Rivera.



STREET LEGAL

IL DISCO DIFFICILE



Un divorzio sofferto e costoso, un flop al botteghino, la morte di un mito, la fuga nell'alcol e nelle droghe. E una sola settimana per fare un nuovo disco.

Testo: Michele Neri

F

orse aveva ragione il critico americano Jon Pareles, all'uscita di *STREET LEGAL*, a sostenere che Dylan avesse proprio bisogno di un produttore. Non era l'unico a criticare l'album, le sue canzoni e persino le interpretazioni di Bob. Forse la stampa americana fu un po' troppo severa, e infatti il disco negli anni è stato ampiamente rivalutato. Però, resta il fatto che era nato in uno dei periodi più complessi e dolorosi nella vita di Dylan: il divorzio definitivo da Sara, duro e pieno di recriminazioni, l'impegno e la confusione per la realizzazione del film *Renaldo & Clara*, la morte di Elvis Presley - "non parlai con nessuno per una settimana", disse Dylan a proposito - e una certa tendenza ad abusare di alcol e droga. Tutti fattori che portarono Dylan a un passo da un crollo psicofisico e sicuramente a un periodo di scelte artistiche e umane perlomeno confuse.

Come se tutto questo non bastasse, Dylan aveva pianificato, per l'inizio del 1978, un lungo tour mondiale. E

a proposito aveva intenzione, quasi a voler omaggiare Presley, di mettere in piedi una big band e proporre il suo repertorio con arrangiamenti pomposi e diversificati a seconda del brano: un'impresa titanica. Ma ci sono anche canzoni nuove che in quel momento stanno nascendo e stanno prendendo forma proprio con i nuovi suoni patinati che ha in testa.

Le prove per la prima parte del tour (Giappone e Nuova Zelanda) e quelle per le nuove canzoni si sovrappongono con continui cambi di formazione con musicisti che vengono esclusi da Dylan o si chiamano fuori per problemi personali. Insomma, un caos peggiore di quello delle sessioni iniziali di *DESIRE*. Nel frattempo, il film *Renaldo & Clara* è uscito ed è stato massacrato da ogni critico che ne abbia scritto, aggiungendo altro stress a una situazione di per sé già complessa. Negli ultimi giorni di dicembre del 1977, le cose migliorano e le prove dell'imminente tour diventano finalmente proficue. Le date del pri-

mo segmento della tournée mondiale partono regolarmente nel febbraio 1978 e terminano all'inizio di aprile. A questo punto, nella pausa prevista, Dylan decide di registrare il nuovo disco con i musicisti con cui è in tour - solo il bassista Rob Stoner si chiama fuori ed è sostituito da Jerry Scheff (guarda caso, già con Presley). Bob affitta uno studio mobile di registrazione e in una sola settimana, dal 25 aprile al 1° maggio, le nove canzoni di *STREET LEGAL* sono completate. Non è la prima volta che Dylan sente l'urgenza di concretizzare in fretta un suo progetto musicale, ma qui siamo di fronte a tempi veramente ridotti. Il risultato finale risente di questa celerità: missaggi non perfetti e un suono complessivamente lontano da standard più elevati. Non a caso, *STREET LEGAL* è l'unico album di Dylan che è stato remixato (oltre che rimasterizzato) per alcune ristampe. E il miglioramento è veramente notevole: è anche da questi interventi che passa la rivalutazione del disco. Il 15 giu-

gno, proprio mentre inizia la seconda parte del tour mondiale, quella che interessa Europa e Stati Uniti, STREET LEGAL esce in tutto il mondo e come abbiamo detto la critica americana lo accoglie malissimo, nella forma e nei contenuti: persino accuse di maschilismo per alcune liriche, in particolare quelle di *Is Your Love In Vain?*. Anche il modo di cantare di Dylan non piace ai severi giornalisti statunitensi. Decisamente diversa l'accoglienza sulla stampa europea e tutto sommato anche quella, almeno iniziale, del pubblico, che premia l'album con vendite elevate. E Bob? Non ne ha mai parlato molto, ma sicuramente all'epoca era convinto di ciò che stava facendo e infatti aveva scelto alcune soluzioni musicali che caratterizzavano fortemente il sound: il sassofono di Steve Douglas quasi onnipresente e le parti cantate affidate a più voci con uno stile black che di fatto andava anticipando la sbandata gospel dei dischi successivi. Oggi, un po' tutti guardano a STREET LEGAL come a un disco molto riuscito, specie dopo aver ascoltato l'opportuno remix reso disponibile dalla fine degli anni 90. ☺

SEI COME UN JUKEBOX

"Perché faccio un disco di corsa in mezzo a un massacrante tour mondiale in cui faccio quasi il jukebox? Perché devo pagare un divorzio salato, un film costosissimo e anche una casa con più di venti stanze, un architetto e 56 artigiani a completa disposizione per due anni". Non ha detto proprio così Bob Dylan, ma unendo alcune sue sarcastiche affermazioni del periodo, il pensiero che ne deriva è più o meno questo. I promoter giapponesi, per i concerti del febbraio '78, inviarono un paio di telegrammi in cui elencavano le canzoni che erano "gradite" ai concerti nipponici. E per questo che Dylan dichiarò di sentirsi un jukebox. Il divorzio da Sara fu devastante sotto molti punti di vista, anche da quello economico con una percentuale ceduta di ogni diritto d'autore di canzoni composte durante il matrimonio. La casa faraonica, messa su appunto con Sara, aveva raggiunto spese inimmaginabili con perfino il tetto a cupola in bronzo, e *Renaldo & Clara* si era dimostrato il più fallimentare dei suoi progetti. Insomma, ce n'era abbastanza per mettere in difficoltà chiunque. Un disco che sfruttasse le cospicue vendite degli ultimi due album estremamente apprezzati (*BLOOD ON THE TRACKS* e *DESIRE*), un doppio live distribuito in tutto il mondo e 114 concerti ad alto budget in quattro continenti, erano un buon modo di cominciare a recuperare le perdite.

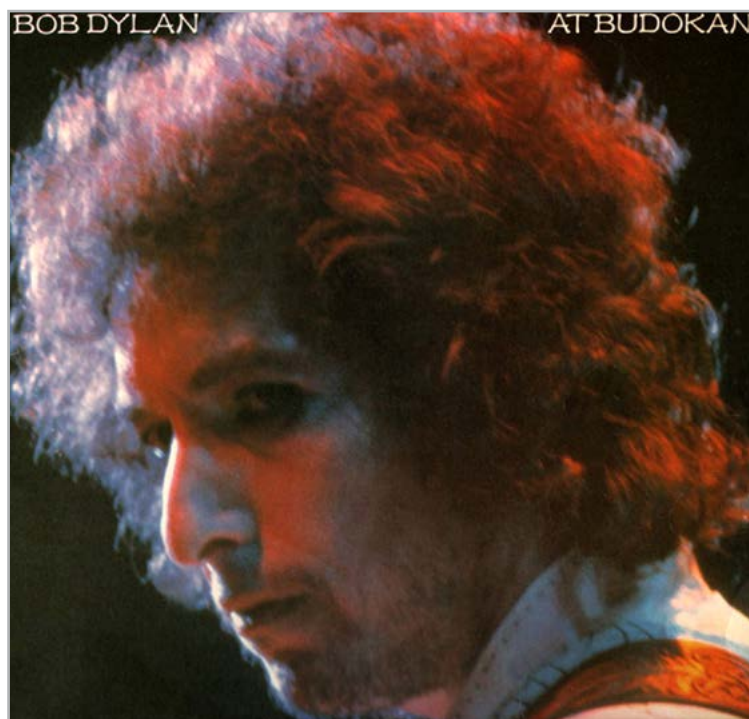


Come al solito, Dylan si diverte a nascondersi e a mischiare le carte. Nel riquadro: con Sara Lownds.



AT BUDOKAN

IL JUKEBOX GIAPPONESE



A Dylan, questo disco registrato dal vivo non è mai piaciuto. E mica solo a lui.

Testo: Michele Neri

L

e critiche furono quasi tutte negative, e in qualche caso anche feroci. Ah, se solo fosse stato registrato nella parte europea del tour (giugno e luglio del 1978) o in quella finale americana (tra settembre e dicembre dello stesso anno)! E invece, la CBS voleva un disco per il mercato giapponese da far uscire subito dopo la tournée effettuata da Dylan sul suolo nipponico tra febbraio e marzo, una serie di concerti con una band poco rodatta, con arrangiamenti complessi, inusitati e coraggiosi, sì ma ancora da perfezionare. Rivestire di colori reggae due classici come *Don't Think It's Twice* e *Knockin' On Heaven's Door* era una mossa comunque rischiosa, così come rallentare quasi violentemente una ballata come *I Want You*, per non parlare del trattamento riservato all'inno per eccellenza del repertorio di Dylan, *Blowin' In The Wind*. In scaletta ci sono anche alcuni pezzi del nuovo album che Bob non ha ancora cominciato a registrare - lo farà un mese e mezzo dopo la conclusione del Far East Tour da cui sono tratti questi concerti (Tokyo,

28 febbraio e 1° marzo) e lo chiamerà *STREET LEGAL*. Dei nuovi brani, solo *Is Your Love In Vain?* finirà su *AT BUDOKAN*, questo perché il live è concepito come una specie di greatest hits con l'intera carriera di Dylan in scaletta. Infatti, sono diversi i brani in comune con il precedente doppio live uscito nel 1974. Molti classici: oltre a quelli già citati ci sono *Like A Rolling Stone* e *Maggie's Farm*, *Mr. Tambourine*, *Just Like A Woman*, *The Times They Are A-Changin'* e le recenti *One More Cup Of Coffee* e *Oh Sister*, quest'ultima in una versione particolarmente riuscita. Il disco, doppio, esce in Giappone in agosto (siamo sempre nel 1978) come da accordi tra la CBS e la sua filiale giapponese, e alla fine dell'anno ne viene autorizzata un'edizione australiana e neozelandese. È ovvio però che la semplice importazione da questi mercati non è sufficiente a soddisfare l'esigenza europea e americana, mercati in cui un numero sempre maggiore di appassionati cerca di ottenerne una copia. Sono quindi inevitabili le edizioni contraffatte

(la prima è italiana) e i bootleg con registrazioni magari di altre date del tour che, ricordiamo, a giugno approda in Europa con scalette in continuo movimento: aumentano le canzoni di *STREET LEGAL* (che esce proprio in quei giorni), ma ci sono anche inserimenti di altri capolavori del canzoniere dylaniano, come *Tangled In Blue*. Alla fine, la CBS e Dylan cedono e nell'aprile del 1979 *AT BUDOKAN* viene pubblicato anche nel resto del mondo. Ma non c'è proprio niente da salvare in queste quattro facciate? Ma sì che c'è: soprattutto oggi, che siamo più abituati alla destrutturazione che Dylan opera sul suo sterminato repertorio, all'irriverenza con cui affronta i suoi classici. Gli arrangiamenti di *AT BUDOKAN* sono in qualche caso destabilizzanti, ma a distanza di anni fa piacere ascoltare il sax di Steve Douglas accompagnare la frenetica rotolata di *Like A Rolling Stone* o la suadente passeggiata di *I Shall Be Released*, o il violino di David Mansfield irrompere nei racconti della fattoria di Maggie. Protagoniste sono anche le chi-

tarre di Steve Soles (subito dopo questo tour, lui e Mansfield formeranno la Alpha Band) e di Billy Cross. Sono poi molto intriganti gli intrecci vocali tra Dylan, che si diverte ad anticipare o ritardare gli attacchi creando gustosi contrasti, e le coriste Debi Dye, Jo Ann Harris ed Helena Springs (anche Soles e il bassista Rob Stones intervengono vocalmente).

Insomma, si può rivalutare senz'altro questo doppio album che non è certo un capolavoro, ma che potrebbe essere integrato ulteriormente rispetto alla "complete edition" del 2023 che come dice il titolo si occupa solo degli iniziali concerti giapponesi. Magari attingendo a registrazioni della seconda e terza parte di quel tour – di bootleg di qualità elevata ce n'è ma una pubblicazione ufficiale, magari in un eventuale numero della *Bootleg Series* dedicata

a quel periodo, sarebbe molto interessante. Perché documenterebbe – dal punto di vista concertistico – un Dylan inquieto, musicalmente e personalmente, e all'alba di un pro-

fondo cambiamento che culminerà con quella che viene comunemente definita la trilogia religiosa (i tre album con il titolo che comincia con la lettera S del periodo 1979-1981). ☺

UN DYLAN DA RECORD

Dal 20 febbraio (Budokan di Tokyo) al 16 dicembre (Hollywood Sportatorium di Pembroke Pines), Bob Dylan effettua 114 concerti, disintegrando ogni suo record precedente con venti milioni di dollari d'incasso e circa due milioni di spettatori in quattro continenti. Uno spettacolo degno di una star mondiale come lui, affiancato da una band di dodici elementi. Per la pubblicazione del doppio AT BUDOKAN, la Sony giapponese registrò tre interi concerti (quelli del 28 febbraio, 1° e 2 marzo) per un totale di oltre cinque ore. Solo le registrazioni dei primi due show trovarono però utilizzo, mixate dal tecnico giapponese Tomoo Suzuki. MN



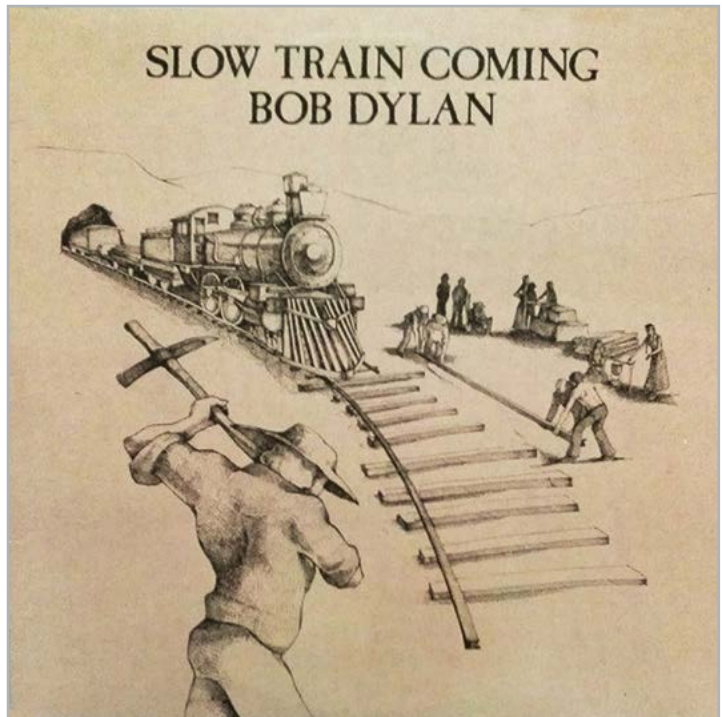
Il Dylan del cosiddetto *Alimony Tour*: 114 date senza troppa anima, consegnate alla storia dal doppio AT BUDOKAN.



1979

SLOW TRAIN COMING

CANZONI PER CADERE E RINASCERE



L'album che apre la "trilogia cristiana", con citazioni bibliche e appassionati toni da predicatore. Ma la domanda è: perché tanta sorpresa?

Testo: **Lucio Mazzi**

Q

uello che nel maggio 1979 si accinge a registrare un nuovo album ai Muscle Shoals Sound Studios di Sheffield, Alabama, è un Dylan convertito. "Non avevo idea che si fosse lasciato coinvolgere in questa storia dei Cristiani Rinati finché non cercò di convertire anche me. Gli dissi: 'Guarda Bob, hai a che fare con un incallito ateo ebreo di 62 anni. Non c'è speranza per me. Limitiamoci a fare 'sto disco, ok?'. Il produttore Jerry Wexler (una leggenda del soul) non è certo l'unico a rimanere spiazzato non tanto dalla conversione al cristianesimo di Dylan, quanto dal fervore con cui sta conducendo questa nuova vita, di più: questa nuova missione... Un altro è Mark Knopfler. Ingaggiato la sera stessa di un concerto dei Dire Straits a Los Angeles che Dylan andò a sentire rimanendone folgorato (il 29 marzo 1979), lui ateo dichiarato, si trova a fare i conti con canzoni che o parlano di redenzione e speranza o lanciano invettive contro gli "infedeli". Ma lui, dopo tutto, è un chi-

tarrista ed è alla musica che deve pensare, così fa un ottimo lavoro, conferendo al nascentissimo LONG TRAIN COMING una morbidezza e una brillantezza che contribuirà non poco al suo successo anche radiofonico. Ma alla fine, questo è il primo disco del "nuovo Dylan convertito" e anche se la musica è accattivante, è sui testi che molti fermarono la propria attenzione. Ora, che il cantautore fosse attento alle tematiche religiose lo si sapeva da sempre: i riferimenti alla Scrittura abbondano nella sua produzione fin dai tempi di *The Times They Are A-Changing*. Secondo lo studioso Bert Cartwright, un album come JOHN WESLEY HARDING (che lo stesso Dylan definì "il primo disco biblico della storia del rock") contiene ben 61 citazioni bibliche, e anche nell'album precedente a questo, *STREET LEGAL*, almeno i toni apocalittici di *Changing Of The Guards* sembrano anticipare ciò che sarebbe successo. Dunque, perché tanta sorpresa? Forse perché prima Dy-

lan cantava di tematiche *morali*, prima ancora che *religiose*, forse perché mai prima d'ora si era appoggiato così apertamente a forme musicali di tradizione religiosa come il gospel, sta di fatto che ora il messaggio appare talmente palese da essere impossibile da ignorare. E un'altra cosa: Dylan era quello dei testi enigmatici, dell'ironia, delle domande nel vento più che delle risposte convinte. *Questo* Dylan, invece, secondo i fan ha solo certezze, predica, spiega cos'è bene e cos'è male. E la cosa non piace. Molti ci passano su perché musicalmente il disco è indiscutibilmente il migliore da molti anni a quella parte, e alla fine l'album è un successo, ma tutti quei sermoni risultano comunque indigesti: Greil Marcus accusa il cantautore di cercare di "vendere una dottrina preconfezionata ricevuta da altri", in Italia l'album viene preso come un tradimento degli ideali di protesta in favore di una conversione in odore di fascismo ("un traditore" e "un porco fascista", lo aveva

definito senza mezzi termini pochi mesi prima un pamphlet di Stampa Alternativa), il «New Musical Express» apprezza, come tanti, le musiche, ma condanna i testi: “Il mondo è già pieno di cosiddetti cristiani che hanno a che fare con niente altro che la repressione, e non abbiamo bisogno che Dylan apra una fabbrica d’armi per dargli maggiore potenza di fuoco”... Pochi alla fine si fermano ad analizzare il momento personale del musicista per capire come sia approdato a questi nuovi lidi. Vale la

pena di ricordare che attorno alla metà degli anni 70 Dylan era in una situazione veramente difficile: le droghe cominciavano a presentare il conto, il divorzio dalla moglie Sara aveva finito per essere più duro del previsto, il fallimento di critica e pubblico del film *Renaldo and Clara* e la sorte più o meno simile dell’album *STREET LEGAL* avevano minato le sue certezze artistiche. In piena depressione, all’inizio del 1979, Dylan si era avvicinato al movimento religioso radicale della Vineyard

Fellowship (una delle tante chiese di Los Angeles) e ne era rimasto conquistato: “Un’esperienza di rinascita – la definì – la gloria del Signore mi ha atterrato e mi ha raccolto”. Il battesimo, il corso di studi biblici e l’intensa pratica religiosa non avrebbero potuto che portarlo a realizzare un album come *SLOW TRAIN* (dal punto di vista dei testi): nessuna sorpresa. E ringraziamo che musicalmente queste canzoni siano accattivanti quanto, per molti, risultino insopportabili le parole che vi sono avvolte. ☺

Sul palco con Dylan, Clydie King, Regina McCrary e Madelyn Quebec, a tingere di gospel le canzoni di *SLOW TRAIN COMING*.



SAVED

NESSUNO SALVA QUESTO DYLAN



Il secondo album mistico è un flop: poche le idee musicali, troppi i sermoni.

Testo: **Lucio Mazzi**

S

oprattutto grazie alla produzione di Jerry Wexler, *SLOW TRAIN COMING* era stato musicalmente un gran disco. Di certo, *SAVED* non fu alla sua altezza.

Il problema è che non basta che una canzone sia una "buona canzone" (e alcune di questo disco sono OTTIME canzoni): bisogna anche che la loro resa gli renda giustizia. Cosa che in questo caso non avvenne. Il progetto iniziale era di incidere questi brani dal vivo. E sarebbe stato molto meglio, a giudicare dai filmati live dell'epoca, come il semiclandestino film girato su un concerto a Toronto, o dal bootleg *CONTRACT WITH THE LORD*. Invece, la Columbia spedì tutti in studio. Facendo un errore clamoroso. Ma partiamo dall'indomani della registrazione di *SLOW TRAIN*. Il disco non è ancora nei negozi che Dylan, preso da grande fermento creativo, sta già scrivendo

nuovo materiale. Materiale che, come detto, viene proposto immediatamente in tour tra la fine del 1979 e l'inizio del 1980. È quello un tour strano, che comprende queste nuove canzoni, quelle del disco appena uscito e alcuni gospel che la band esegue senza di lui sul palco. Niente pezzi storici, per la delusione (a volte clamorosa) del pubblico. Poi però arriva il momento di registrarli, quei pezzi che dal vivo funzionavano così bene. Squadra che vince non si cambia

(o quasi) ed ecco di nuovo Dylan con Wexler (ma senza Knopfler) ai Muscle Shoals. Solo che i suoi musicisti sono logorati dal tour e non vedono l'ora di tornarsene a casa, mentre Wexler si trova con le mani legate (dirà poi) da arrangiamenti già definiti in ogni dettaglio. In più, dal punto di vista della resa sonora, il disco è pessimo. Soprattutto per quanto riguarda la sezione ritmica. Alla batteria questa volta c'è un eccellente turnista come Jim Keltner (al posto del drummer dei Dire Straits Pick Withers), e stranamente con lui è impossibile trovare la dinamica giusta: "Il suono era quello di qualcuno che picchia su delle scatole, non quello di una batteria", avrebbe detto il futuro batterista di Dylan Arthur Rosato, presente alla session come roadie. A farne le spese sono le canzoni, nonostante alcune di esse siano



Bob Dylan, Jerry Wexler, Dr John e Doug Sahm in studio per registrare il primo album di Doug Sahm. Atlantic Studios, New York, 1972.

tra le migliori del Dylan di quel periodo: *Covenant Woman*, ad esempio, o il gospel di *Pressing On* o *In The Garden*, tutte da cercare in qualche filmato live dell'epoca per apprezzarne il giusto valore (e fare confronti impietosi). Sta di fatto che, senza lo scudo di un'accattivante veste musicale, il disco subisce inerme gli attacchi dei detrattori della "svolta mistica" e l'album si rivela un flop, complice una copertina che molti ritengono (forse non a torto) orribile, o quanto meno... eccessiva: un dipinto di Tony Wright che raffigura

la mano di Dio che scende dal cielo a toccare quelle dei fedeli (a ogni buon conto, nelle edizioni successive sarà sostituita dall'immagine interna di Dylan sul palco). C'è chi si domanda se un lavoro in studio un po' più meditato (le session presero meno di un mese nel febbraio 1980) avrebbe potuto salvare la situazione. Difficile da dire. Dylan tuttavia non fu mai particolarmente critico su questo lavoro. Certo, a parte *In The Garden*, queste canzoni sarebbero finite nel suo personale dimenticatoio (nessuna di esse troverà più

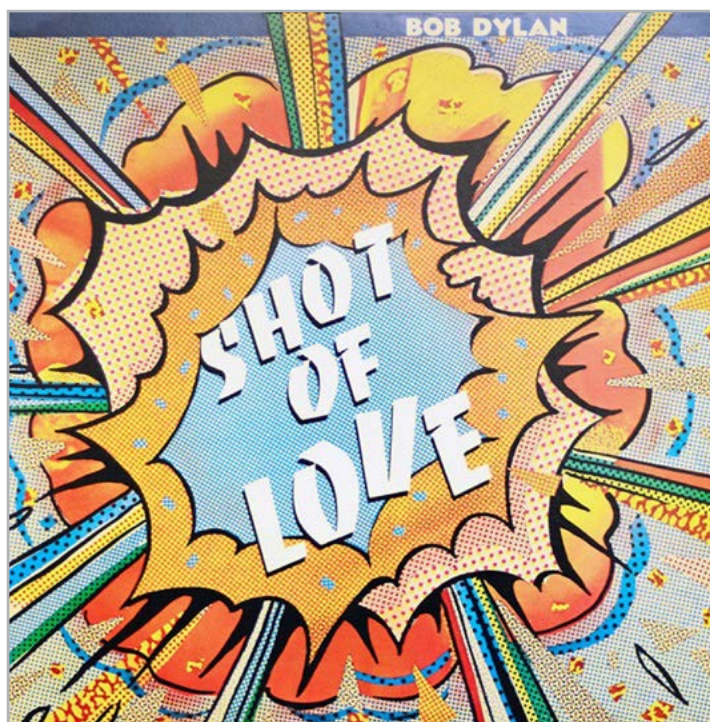
posto nelle setlist dopo la sbornia mistica), ma lui ebbe anche buone parole per la Columbia, applaudendo il fatto che "una grande casa discografica permettesse a questo tipo di musica di raggiungere un grande pubblico, che altrimenti ne sarebbe stato escluso". Anche se in realtà il concetto di "grande pubblico" è quantomeno soggettivo: alla sua uscita il 20 giugno 1980, il disco raggiunse sì il 3° posto in Gran Bretagna, ma si fermò al 24° in USA: uno dei piazzamenti peggiori di sempre per un disco di Dylan nel suo Paese. ☺

Un momento delle session di *SAVED*.



SHOT OF LOVE

LA SBORNIA È FINITA



Un possibile bel doppio ridotto a un brutto disco singolo. Ma c'è una buona notizia: Dylan non ha più voglia di predicare.

Testo: **Lucio Mazzi**

S

e tra il 1979 e il 1980 i concerti di Dylan erano essenzialmente costituiti da sermoni sull'imminente fine del mondo, inframmezzati dalle canzoni di SLOW TRAIN COMING, SAVED e qualche gospel eseguito solo dalla band (con grande insofferenza di buona parte del pubblico che per tutto il concerto aspettava vanamente i vecchi classici), alla fine del 1980 il cantautore prende tutti in contropiede riportando in scaletta una decina di brani "storici". L'ennesima svolta? La fine della sbandata mistica? Si capirà qualcosa di più nell'agosto del 1981 all'uscita di SHOT OF LOVE, che Dylan aveva cominciato a registrare tra settembre e ottobre del 1980. Non siamo più ai Muscle Shoals, ma ai Rounddown di Santa Monica, non c'è più Wexler alla regia ma il vecchio Robert "Bumps" Blackwell. Insomma, dopo il flop di SAVED si cambia squadra, anche se quelle

session sono poco più che delle prove: le registrazioni vere e proprie prenderanno il via all'inizio dell'aprile successivo. Questa volta, Dylan non può più permettersi di sbagliare: convoca produttori di successo come Chuck Plotkin e Jimmy Iovine (Springsteen, Patti Smith), session men ultra affidabili accanto a "nomi" come Donald "Duck" Dunn, Ringo Starr e Ron Wood, e coinvolge i musicisti e le coriste che lo affiancano in tour. Si registrano un po' di brani, poi Dylan impacchetta tutto e lo met-

te su uno scaffale. Di fatto, ricomincia il lavoro da capo qualche tempo dopo ai Clover di Hollywood. Questa volta, in una decina di giorni tutto viene registrato come si deve. E, oltre ai brani poi inclusi nell'album, ne finiscono su nastro diversi altri, anche molto più belli, che ascolteremo solo anni dopo in BIOGRAPH e grazie alla BOOTLEG SERIES (*Caribbean Wind, Angelina, You Changed My Life, Need A Woman...*), oltre a quella *The Groom's Still Waiting At The Altar* che finirà come bonus

nella versione in Cd del 1985 e a qualche cover, tra cui la presleyana *Mystery Train*. A fare un po' di conti, ci sarebbe materiale a sufficienza per un album doppio, e invece alla fine, vai a sapere perché, Dylan scarta quasi tutti i brani migliori e assegna a SHOT OF LOVE alcuni dei più deludenti. Alla sua uscita (12 agosto 1981),



Con SHOT OF LOVE si conclude la controversa trilogia religiosa inaugurata nel 1979 da SLOW TRAIN COMING.

l'opinione diffusa è che il disco avrebbe anche potuto volare grazie a qualche pezzo di alto livello (la title-track, ad esempio, che lo stesso Dylan definisce "la mia canzone più perfetta", *Lenny Bruce*, dedicata all'amico appena scomparso, *Property Of Jesus* e soprattutto la conclusiva *Every Grain Of Sand*), ma risulta irrimediabilmente zavorrato da episodi anonimi o addirittura dimenticabili (anzi, da dimenticare) come *Watered-Down Love*, *Trouble* o *Heart Of Mine*. Il risultato è impietoso: 6° posto in UK, 33° in USA, perfino peggio dell'album precedente. Ancora una volta, ci mette del suo una

pacchianissima copertina in stile pop, anni luce lontana dall'immaginario dylaniano. Ma le tematiche religiose? Certo, sono ancora presenti (anche se musicalmente l'influenza gospel è generalmente sostituita da un sano e solido rock blues a volte venato di Caraibi), ma non in tutte le canzoni. E dove sopravvivono, appaiono quasi più sfumate. Insomma, in quest'album Dylan sembra non avere più bisogno di fare sermoni, di convincere, di convertire: la religione viene ridimensionata a mera esperienza personale (seppure fondamentale) e non sembra più una missione o, peggio, una battaglia da combat-

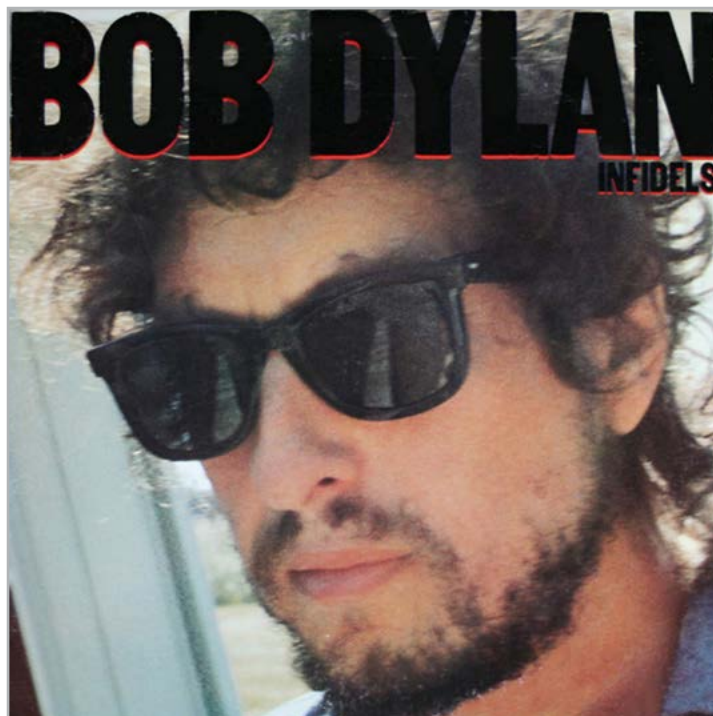
tere contro tutto e tutti. Probabilmente, come è stato detto, Dylan è stato preso da altri interessi, altre cose gli stanno riempiendo la vita, e i panni del predicatore gli stanno ormai stretti. Nel 1983, Dylan dichiarerà: "Il periodo in cui fui un Cristiano Rinato fa parte della mia esperienza di vita. Doveva accadere. Quando vengo coinvolto in qualcosa, vengo coinvolto in maniera totale, non marginale". Inevitabilmente, temi morali e anche religiosi torneranno molte volte nella sua produzione successiva, ma mai più impugnati come una spada con cui combattere gli "infedeli". Meglio così. ☺

Il tredicesimo volume della *Bootleg Series* (2017) ha gettato nuova luce sulle canzoni di *SLOW TRAIN COMING*, *SAVED* e *SHOT OF LOVE*.



INFIDELS

DOV'È BLIND WILLIE MCTELL?



Il Dylan più politico dai tempi di *Hurricane* strizza l'occhio alla MTV generation e fa saltare la mosca al naso alle femministe. Non male.

Testo: **Francesco Donadio**

S

iamo in pieni anni 80, agli albori dell'epoca del Cd e di MTV, e Dylan decide che è arrivato il momento di dar vita a un "discone" da classifica come altre star *d'antan*, registrato curando suoni e arrangiamenti e con un produttore al passo con la modernità. Vagliati inizialmente Frank Zappa, David Bowie, Elvis Costello e (si vocifera) Giorgio Moroder, alla fine punta sull'usato sicuro Mark Knopfler. Le sessioni iniziano ad aprile 1983 ai Power Station Studios di New York, con una superband che include l'ex Stone Mick Taylor alla chitarra elettrica e la sezione ritmica giamaicana composta da Sly Dunbar e Robbie Shakespeare, e vanno avanti per più di due mesi, durante i quali Dylan incide un'enormità di take, quasi un centinaio. Va da sé che l'lp uscito a novembre è molto "direstraitisiano" - le rifiniture di chitarra di *Sweetheart Like You* sembrano provenire da MAKING MOVIES - e, nel contempo, assai "anni 80" quanto a sound, brillante e radiofonico. Molti suoi fan,

peraltro, tirano un sospiro di sollievo, perché, dopo la trilogia *Born Again*, finalmente Dylan sembra aver smesso di predicare le gioie della conversione in Cristo. C'è, tuttavia, qualcos'altro che gli ronza in testa. Avendo da poco visitato Gerusalemme (le foto, di copertina e interne, sono tratte da quel viaggio), ha sviluppato un proprio punto di vista sull'intricata situazione medio-orientale, come risulta dal titolo del disco (INFIDELS: dove "infedele" è lui stesso - in quanto ebreo - per il popolo arabo) e dalle liriche dell'aggressiva *Neighborhood Bully*, in cui si schiera per il diritto di Israele a difendersi, circondata da nemici che "sono un milione di volte più numerosi", ironizzando sui pacifisti che "non aspettano altro che il bulletto si addormenti". INFIDELS è senza dubbio il disco di Dylan più "politico" dai tempi di *Hurricane* e, ancor prima, di THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'. Ma quella di adesso è una politica che ha poco a che spartire con le battaglie per

i diritti civili. Su *Man Of Peace* Dylan sembra (ri)prendersela con la presunta ipocrisia dei pacifisti. E *Union Sundown* è un atto d'accusa sia nei confronti delle aziende che delocalizzano, sia dei sindacati che le lasciano fare senza difendere i posti di lavoro "americani" (uno dei temi, a pensarci bene, su cui Donald Trump ha costruito la sua vittoria elettorale). *License To Kill* sembra parlare del pessimo uso che l'uomo fa della tecnologia e della paura di un olocausto nucleare. E l'apparentemente innocua *Sweetheart Like You* contiene una strofa ("Una donna come te dovrebbe stare a casa / È lì che dovresti essere / A prenderti cura di qualcuno che ti ama davvero") che spingerà le femministe a dire che Bob è diventato un reazionario misogino vecchio stampo. Per fortuna, il Dylan musicista si mantiene (quasi) sempre su alti livelli: *Jokerman* (testo enigmatico e ritmo in levare) è una splendida pop song nonché la sua canzone più nota degli anni 80 grazie al video passato in heavy

rotation su MTV; *Sweetheart Like You*, a parte "quel" passo falso, è una dolcissima canzone d'amore; *I And I* è intensa e riflessiva; e, in generale, tutti e 8 i brani possiedono delle melodie pregevoli, con l'unica eccezione del banalotto rock duro *Neighborhood Bully*. Un ottimo disco, inferiore solo a OH MERCY per quanto riguarda gli anni 80 del Bardo. Se non fosse che anni dopo si verrà a sapere che poteva essere ancora migliore, se Dylan non avesse espunto all'ultimo momento dalla tracklist la

contagiosa *Foot Of Pride* e uno dei suoi massimi capolavori di sempre, la ballata blues pianistica *Blind Willie McTell* (entrambe recuperate nel '91 sul VOL. 3 delle *Bootleg Series*). Un'assenza, quest'ultima, a tutt'oggi inspiegabile. Quando se ne accorse, il giornalista Larry Ratto Sloman, incredulo, aggredì verbalmente Dylan: "Dov'è *Blind Willie McTell*?", gli disse. "Come hai potuto non mettere sull'album una delle più grandi canzoni che hai mai scritto?". Dylan farfugliò qualcosa sul fatto che non era sod-

disfatto di come l'aveva registrata, ma la spiegazione più probabile è che non la ritenesse adatta per un disco pensato, di fondo, per le radio e per il grande pubblico. Alla fine, pur vendendo benino (giunse al n. 20 negli USA), INFIDELS non lo tramutò in una star di MTV. Il pubblico italiano, però, nutre un particolare affetto per quest'album: resterà infatti - per sempre - inscindibilmente legato al primo tour in assoluto di Dylan nel nostro Paese, nella primavera-estate del 1984. ☺

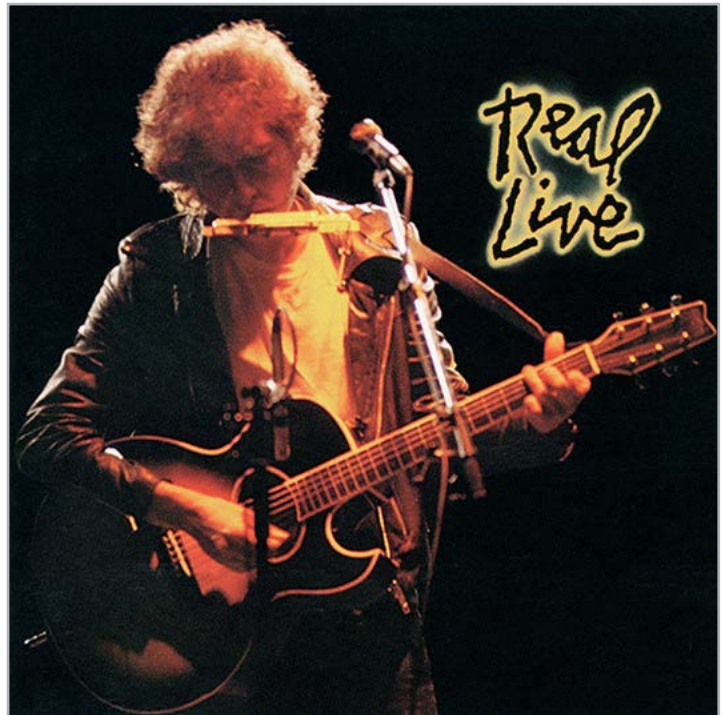
Da sinistra: Shredni Volper, Levon Helm, Bob Dylan e Rick Danko al Lone Star Cafe di New York, 1983.



1984

REAL LIVE

R U READY TO ROCK?



Un live tutto grinta e rock and roll, registrato sporco quasi come un bootleg.

Testo: Mario Giammetti

S

e BEFORE THE FLOOD con The Band resta inarrivabile, i due album live successivi, HARD RAIN del 1976 e AT BUDOKAN del 1979, erano stati accolti tiepidamente, specie il secondo. Dylan si prese allora un po' di tempo in più prima di mandarne alle stampe un altro. La pubblicazione di INFIDELS, album ben recepito da critica e pubblico dopo qualche prova un po' incolore, fu la spinta giusta per immortalare il tour europeo del 1984 scegliendo dieci brani tratti prevalentemente dal concerto a Wembley del 7 luglio, davanti a 75.000 fan. Prodotto da Glyn Johns, il disco convince anche grazie a una band di primo piano: alla chitarra l'ex Stones Mick Taylor, alle tastiere l'ex Faces Ian McLagan, alla batteria Colin Allen (Bluesbreakers) e al basso Gregg Sutton. Cinquanta minuti di energia rock alternata a sprazzi di folk, quelli in cui a gestire la folla resta il solo Dylan che, del resto, proprio con voce, chitarra e armonica aveva iniziato ol-

tre vent'anni prima. È così che lo apprezziamo affrontare con piglio sicuro un pubblico molto partecipe che canta con lui i ritornelli (il tutto reso ancora più reale dalla registrazione sporca, quasi da bootleg) di tre brani vecchissimi, *It Ain't Me, Babe, Tangled Up In Blue* e *Girl From The North Country*, che ricoprono gli anni che vanno dal 1963 di FREEWHEELIN' BOB DYLAN al 1965 di BLOOD ON THE TRACKS, passando per ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN. È significativo che l'artista scelga quasi esclusivamente can-

zoni che, all'epoca, hanno già due decenni sulle spalle: l'apertura è infatti per *Highway 61 Revisited*, title-track dell'album omonimo del 1965 che mette in mostra una band molto in palla, con la bella chitarra di Taylor sugli scudi e una voce già diversa, ma non ancora strascicata come oggi, seguita da una *Maggie's Farm* (di nuovo 1965) a tutto rock & roll, col piano in evidenza e assolo di slide guitar. L'aggancio all'attualità è dato dai due estratti da INFIDELS, il rock più tradizionale di *I And I* (qui ovviamente senza la chitarra di Mark Knopfler) e la ballad *License To Kill*, poi Dylan fa un altro balzo all'indietro suonando, una dietro l'altra, *Masters Of War* (da FREEWHEELIN') e *Ballad Of A Thin Man* (da HIGHWAY), piene di alternanze e scansioni ritmiche su una struttura blues dove primeggiano, rispettivamente, la chitarra e l'organo. La chiusura è per *Tombstone Blues*, ancora un brano del 1965: una festa rock'n'roll a cui si unisce pure la chitarra di Carlos Santana. ☺



Dylan in concerto: croce e delizia per i fan.

1985

EMPIRE BURLESQUE DISCO DYLAN



Contraddittorio, stroncato sia dalla critica che dai fan, ma non così inascoltabile come si dice. Con un gioiello tutto acustico alla fine.

Testo: **Antonio Baccocchi**

“Q

uando la gente pensa a me, non va necessariamente a comprare l'ultimo disco. Magari comprano un disco di tanti anni fa. EMPIRE BURLESQUE non l'ho nemmeno ascoltato da quando è stato pubblicato. Preferisco passare il mio tempo lavorando su nuove canzoni o ascoltando dischi di altri”. Sinteticamente, Dylan chiude così ogni polemica sull'anomalia del sound del suo nuovo album.

È un anno particolare il 1985 per lui, alla probabile ricerca di una visibilità che lo porti nell'attualità. Lo troviamo, stranito e apparentemente non tanto a suo agio, in *We Are The World* e in *Sun City*, il brano voluto da Little Steven contro l'apartheid in Sudafrica. È anche sul palco con Keith Richards e Ron Wood al Live Aid di Filadelfia. Per incidere il nuovo album, sceglie come produttore Arthur Baker (che aveva lavorato con nomi come New Order o Afrika Bambaataa, non propriamente vicini alle sue sonorità abituali). Le registrazioni sono sparse in di-

verse session, attorniato da un vasto numero di svariati musicisti, da membri degli Heartbreakers di Tom Petty a Ron Wood e all'ex Stones Mick Taylor, dai re del dub Sly and Robbie all'immarcescibile Jim Keltner, e perfino Al Kooper in un brano. EMPIRE BURLESQUE è abitualmente ritenuto un album come minimo contraddittorio, spesso stroncato da critica e fan, soprattutto a causa di sonorità inusualmente sintetiche, con tanto di synth e batterie elettroniche (e

perciò liquidato con lo sprezzante “Disco Dylan”) che lasciano talvolta esterrefatti.

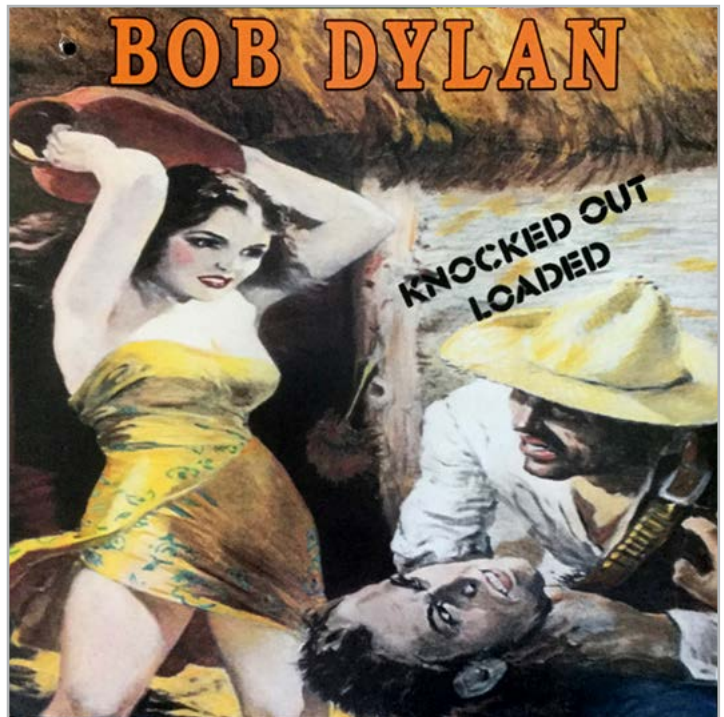
A chi gli ha rimproverato di voler inseguire le nuove tendenze sonore, Dylan ha replicato che non se ne interessava né le conosceva: “Continuo ad ascoltare Charlie Patton” (il cosiddetto “padre del Delta Blues”). Eppure, con un po' di sforzo e generosità, regge al tempo trascorso. Di certo non rientra tra quegli album che andremmo a consigliare per avvicinarsi alla sua opera, ma contiene alcune ottime canzoni dall'anima gospel/soul (vedi l'iniziale *Tight Connection To My Heart* o la successiva *See The Real You At Last*, che potremmo trovare in un disco dei Neville Brothers) e un piccolo gioiello finale come *Dark Eyes* (suggerita da Baker, che trovava suggestivo chiudere un album così sovra-arrangiato con un brano acustico, solo chitarra acustica e voce). Spesso è necessario un po' di tempo per valutare al meglio l'operato di un artista. Questo è uno dei casi. ©

Dylan durante una pausa delle registrazioni di EMPIRE BURLESQUE.



KNOCKED OUT LOADED

FARE E DISFARE



Un album minore e raffazzonato, registrato qua e là, fatto di scarti, cover e poche idee: Dylan sul viale del tramonto?

Testo: **Lucio Mazzi**

I

Dylan di metà anni 80 è uno che spara nel mucchio. Va in studio ogni momento libero e dove capita (questo disco è stato registrato in 4 posti diversi), scrive e registra, registra e scrive, consapevole che alla fine ci sarà quel tanto di buono che serve a riempire un album. In qualche modo, era già successo con il precedente *EMPIRE BURLESQUE*. Del resto alcuni brani di *KNOCKED OUT LOADED* provengono proprio da quelle sessioni. Il fatto è che Dylan una volta incide una base, una volta lavora a una traccia, un'altra ancora canta, poi butta via tutto e ricomincia. Ed è proprio di questo lavoro perennemente in divenire che soffre il disco. Che, oltretutto, tra cover e brani co-firmati con altri autori, di pezzi autenticamente ed esclusivamente suoi ne presenta giusto un paio. E non sono neanche i migliori, se è vero che universalmente viene riconosciuta come gemma dell'album quella *Brown-*

sville Girl scritta a quattro mani con l'attore e commediografo Sam Shepard. A questa discontinuità in fase di registrazione si deve anche l'impiego di un numero spropositato di musicisti (alcuni di grande nome come Al Kooper, T-Bone Burnett, Ron Wood, Tom Petty e i suoi Heartbreakers, con i quali Dylan è al momento in tour...), che fa perdere coerenza e omogeneità musicale al lavoro. In questo periodo, vengono registrate anche molte cover. Secondo Al Kooper, si tratta di materiale più che ottimo, ma alla fine su disco ne finiranno solo 3: *You Wanna Ramble* di Lit-

tle Junior Parker, *They Killed Him* di Kris Kristofferson e il tradizionale caraibico *Precious Memories*. Il risultato non può che essere un album senza capo né coda: lo stesso Dylan, più avanti, ammetterà a «Rolling Stone» che «non ha alcun tema né significato». Sta di fatto che alla sua pubblicazione (luglio 1986) la critica non risparmia critiche e il pubblico gli volta le spalle. Peraltro, quell'anno Dylan ha altro per la testa: sposa la corista Carolyn Dennis, da cui ha una figlia nello stesso anno, e un mese dopo l'uscita dell'album vola a Londra per partecipare alle riprese di *Hearts of Fire*, il film di Richard Marquand (*La cruna dell'ago, Il ritorno dello Jedi*) di cui è protagonista assieme a Rupert Everett. In quel film, Dylan impersona una rockstar sul viale del tramonto e molti, ascoltando l'album, credono di vedere nell'album appena uscito qualcosa di autobiografico. Quanto si sbagliano... ☺

Dylan sta per salire sul palco del Madison Square Garden insieme a Tom Petty & the Heartbreakers per una data del *True Confessions Tour*.



1988 / 1990

TRAVELING WILBURYS VOL. 1 TRAVELING WILBURYS VOL. 3 LA FORMAZIONE DEI SOGNI



Chi avrebbe mai osato immaginare Bob Dylan in un super gruppo rock? Decisamente, l'uomo è nato per sorprendere.

Testo: **Mario Giammetti**

C

LOUD NINE, l'undicesimo album di George Harrison, è arrivato cinque anni dopo il precedente e si sta muovendo meglio del solito in classifica. Solo che occorre in fretta un altro brano da mettere sul lato B del terzo singolo. A cena, Harrison chiede aiuto al produttore Jeff Lynne e a Roy Orbison, che sta giusto preparando una rentrée proprio con l'ex leader della Electric Light Orchestra (MYSTERY GIRL uscirà purtroppo postumo nel 1989). Si sa come vanno queste cose: Lynne sta lavorando pure con Tom Petty, che con i suoi Heartbreakers aveva aperto un paio di tour di Bob Dylan, il quale, a sua volta, offre la disponibilità del suo garage a Malibu per registrare la canzone. Insomma, i cinque si ritrovano tutti assieme in un progetto nato per pura serendipità e trasformatosi in gioia totale: cinque star che mettono da parte gli ego, al punto di non apparire neanche coi loro veri nomi, preferendo acquisirne cinque fittizi come se si

trattasse di altrettanti fratelli, dividendosi le parti vocali e suonandosi le basi da soli con il solo aiuto di Jim Keltner alla batteria, Jim Horn al sax e Ray Cooper alle percussioni. Una miscela di sano rock con venature country, blues e Americana. In più, l'inevitabile brand pop impresso da Harrison e Lynne e le impennate *Fifties* dovute al timbro cristallino di Orbison. I due singoli (le accattivanti *Handle With Care* e *End Of The Line*) ottengono pa-

recchio airplay, l'album arriva al terzo posto negli States e persino i critici, solitamente scettici di fronte a certe operazioni, devono ammettere che in quel disco c'è un sacco di freschezza. Con l'improvvisa scomparsa di Orbison, avvenuta a soli 52 anni appena due mesi dopo la pubblicazione del primo album dei Traveling Wilburys, la bella favola sembra giunta a fine prematura. Poi la gioia e la passione per la musica hanno il sopravvento e così Dylan, Petty, Lynne e Harrison si ritrovano in studio meno di due anni dal precedente incontro, da cui recuperano alcune outtake. Per prendersi gioco di fan e critica, cambiano nuovamente i loro soprannomi e Harrison suggerisce di titolare il disco VOLUME 3, anziché 2 come sarebbe logico, per confondere ulteriormente le acque. All'ascolto, il secondo e ultimo album dei Traveling Wilburys risulta meno brillante ma più vigoroso del primo, grazie una base rock consistente (alla batteria ancora Jim Keltner) ma anche agganci al folk e al country dovuti all'utilizzo, oltre che della slide guitar, anche del mandolino da parte di Harrison (leader *in pectore* del progetto, con la spalla forte di Lynne in fase di produzione). La voce nasale di Dylan è più in evidenza, ma l'interazione vocale è ancora una volta totale, con diversi brani cantati praticamente da tutti a turno, come nel primo e fortunato singolo *She's My Baby* (alla lead guitar c'è l'ospite Gary Moore), o anche con botte e risposte, come nel caso della divertente *Wilbury Twist*. Bellissima, nonostante la batteria fracassona, la malinconica *You Took My Breath Away*, che mette il sigillo a un album che, nel complesso, non è affatto male ma, svanito l'effetto sorpresa, viene accolto con minor enfasi dalla critica, mentre il pubblico tutto sommato reagisce bene (11° in USA, 14° in Inghilterra). ©

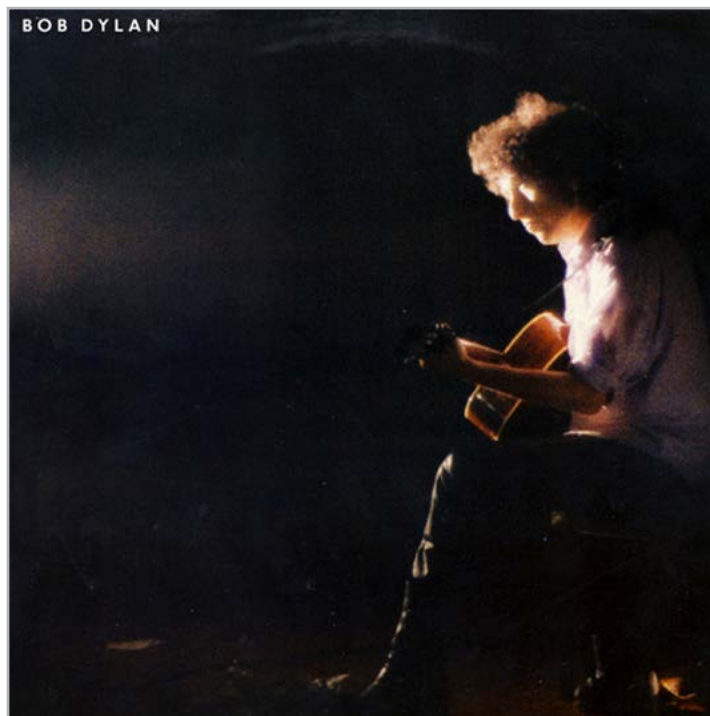
Da sinistra: Bob Dylan, Jeff Lynne, Tom Petty, Roy Orbison, George Harrison.



1988

DOWN IN THE GROOVE

UGLIEST BOB IN THE WORLD



Il peggior Dylan di sempre? Forse sì. Ma attenzione ai processi sommari.

Testo: **Federico Guglielmi**

N

umerosi giornalisti lo considerano il peggior album di Bob Dylan e *idem* i frequentatori del sito "Rate Your Music", come rimarca impietosamente un punteggio di 2.20, (appena) più basso solo di quello del precedente **KNOCKED OUT LOADED**. Deficitarie al paragone con gli standard pure le vendite e, insomma, trovare qualcuno che non veda in **DOWN IN THE GROOVE** il corrispettivo dylaniano della Corazzata Potëmkin di Fantozzi è impresa titanica. In

quest'album certo frammentario (i dieci episodi provengono da sei sessioni fissate su nastro fra il 1983 e il 1987), realizzato con una trentina di collaboratori e tanto ripensato e rimaneggiato a livello di scaletta da dar luogo a un curioso errore (ogni collezionista conosce la storia dei due pezzi sbagliati nella prima stampa argentina), è però proprio tutto da buttar via? Sì, no, forse. Non è una pietra miliare e offre un Dylan globalmente sottotono, ma i motivi di interesse non mancano. Ad esempio, la vivace *Silvio*, eseguita centinaia di volte dal vivo e selezionata per varie antologie ufficiali, che vanta – come *Ugliest Girl In The World*, sempre ritmata ma nel complesso meno spumeggiante – un bel testo dello scrittore Robert Hunter, anche paroliere dei Grateful Dead. Poi, *Death Is Not The End*, prodotta con Mark Knopfler e scartata da **INFIDELS**: forse un po' sciatta – la versione di Nick Cave la surclassa in termini d'intensità e carisma – ma resta comunque l'originale. Quest'ultima è una delle due tracce interamente autografe (la seconda è *Had A Dream About*

You, Baby, un incalzante blues inciso nel 1986) di una sequenza che per i rimanenti 6/10 propone solo cover, dal classico *Let's Stick Together* di Wilbert Harrison – ancora un "bluesaccio" – a motivi antichi e tradizionali quali *When Did You Leave Heaven?* (dalla colonna sonora del film del 1936 *Sing, Baby, Sing*), i gospel *Ninety Miles An Hour* (*Down A Dead End Street*) e *Rank Strangers To Me*, il country/soul *Sally Sue Brown* e la canzone marinairesca *Shenandoah*. Molti hanno rimproverato agli appena trentadue minuti totali di **DOWN IN THE GROOVE** il sound ruvido e parzialmente dimesso, che oltretutto "nasconde" gli illustri ospiti (Ronnie Wood, Eric Clapton, Jerry Garcia, Mark Knopfler, Paul Simon, Sly Dunbar, Mitchell Froom, Steve Jones); lo si può capire, ma al di là dei limiti di cui sopra parlare di obbrobrio sembra ingeneroso. Un album sfortunato, però, senza dubbio, anche nella scelta della copertina: doveva esserci un disegno di Rick Griffin, ma alla Columbia preferirono una foto di scarso appeal. ☺

7 agosto 1988: il *Never Ending Tour* fa tappa al Santa Barbara Bowl di Santa Barbara, CA.



1989

DYLAN & THE DEAD

DYLAN E LA MORTE. O LA MORTE DI DYLAN?



Sulla carta, l'accoppiata è strana quanto intrigante: ma, a volte, mettere assieme due monumenti non è sufficiente.

Testo: **Mario Giammetti**

D

opo aver condiviso il palco, per alcune canzoni, con il support act Tom Petty, nel 1987 Dylan prende tutti di sorpresa annunciando un joint tour, nientemeno, con i Grateful Dead. All'epoca, la band di Jerry Garcia è al top commerciale, dopo che l'ultimo album, *IN THE DARK*, ha raggiunto il numero 6 in classifica in America (posizione mai ottenuta né prima né dopo) e conquistato un doppio disco di platino. Bob, al contrario, è in uno dei suoi momenti peggiori, reduce da album discutibili criticamente e poco considerati dal pubblico. Non è certo a chi sia venuta l'idea, ma probabilmente si ritiene possa far bene a entrambi: una figura istituzionale come Dylan è pur sempre un onore per i Dead, i cui arrangiamenti in chiave lisergica potrebbero forse rivitalizzare il repertorio di His Bobness. Alla resa dei conti, non andrà esattamente così, con due mondi troppo diversi tra loro: Dylan aveva già intrapreso quel progressivo andazzo che lo induceva a tra-

sfigurare sempre più le sue canzoni e stravolgerne, in particolare, il cantato, mentre i Dead si ritrovano smarriti di fronte a giri armonici così semplici e ripetitivi. Registrato nel corso del tour congiunto americano del luglio 1987, il disco, presentato dalla splendida copertina di Rick Griffin, viene pubblicato solo un paio di anni dopo e ottiene risultati in classifica tutt'altro che malvagi (n. 37 in America, n. 38 in Inghilterra). La critica, invece, lo massakra con acrimonia finanche eccessiva, anche se è vero che le sette canzoni spalmate in 4:3 minu-

ti totali non esaltano, a partire dai due brani tratti da *SLOW TRAIN COMING*, la quasi omonima *Slow Train* e la più centrata *Gotta Serve Somebody*. Altrove, la scelta appare poco funzionale, come quella *Joey* (da *DESIRE*) che, privata del violino e dei controcanti femminili (sostituiti da quelli di Garcia, Bob Weir e Brent Mydland dei Dead) perde in contesto rurale e diventa soltanto noiosa. E le cose non vanno meglio con le due famosissime canzoni che chiudono l'album: su *All Along The Watchtower* la chitarra acida di Garcia vola, ma l'andamento è ovviamente meno hard dell'immortale versione di Hendrix e più votato a una psichedelia un po' logorroica, mentre di *Knockin' On Heaven's Door* va salvato solo il buon lavoro dei cori nel ritornello, poiché le strofe sono talmente biascicate da Dylan da risultare irritanti. All'indomani dei concerti con i Grateful Dead, Bob darà il via a quel *Never Ending Tour* che dura a tutt'oggi. ©



Bob Dylan e the Grateful Dead in concerto al RFK Stadium di Washington DC, il 7 luglio 1986.

PH. EBET ROBERTS

OH MERCY

IL COLPO DI CODA



Non perdetevi tempo a cercare: nella pur sterminata produzione di Bob Dylan, un altro disco come questo non esiste.

Testo: Federico Guglielmi

P

roprio sul filo di lana, quando ormai si credeva che non ce l'avrebbe fatta, Dylan riuscì a piazzare una pietra miliare anche nel suo terzo decennio di carriera. In tal senso i 60 erano certo stati incredibilmente prolifici e i 70, benché non sempre esaltando, avevano fruttato tre prove eccelse, ma un solo capolavoro è meglio di niente e saperne estrarre uno dal cilindro a quarantotto anni e al ventiseiesimo album non è proprio da tutti, per di più dopo una lunga serie di prove accolte piuttosto male dalla critica e scarsamente vendute rispetto agli standard del passato. La *longa manus* dietro l'exploit appartiene a Daniel Lanois, musicista/produttore canadese da un lustro sugli scudi per quanto realizzato in cabina di regia con U2, Brian Eno, Peter Gabriel, Robbie Robertson e altri, che superò in apparente scioltezza la difficile prova del confronto con il bizzoso mostro sacro;

lo fece non rinunciando ai suoi ormai tipici trattamenti volti a conferire "atmosfera" al sound ma muovendosi con l'equilibrio e la classe impressi nel suo DNA, perfetti per sostenere canzoni ispiratissime e di grande forza evocativa. Non traggano in inganno la *Political World* dal vago sapore Dire Straits posta in apertura, martellante e spigolosa pure nel testo, o il corposo blues *Everything Is Broken* scelto come primo singolo (*Political World* fu il secondo): l'idioma dominante della scaletta

è quello degli episodi più asciutti e ricchi di pathos come il lento, ipnotico *Man In The Long Black Coat* (registrato in un'unica *take*) e il più vivace e appena meno magico *What Was It You Wanted*, il pianistico *Ring Them Bells* (un altro picco del programma) e i sofferiti e assieme pacificati *What Good Am I?* e *Disease Of Conceit*, fino ai più cadenzati e arrangiati, ma comunque morbidi e avvolgenti, *Where Teardrops Fall*, *Most Of The Time* e *Shooting Star*.

Quello di OH MERCY è un Dylan per molti versi anomalo ma non per questo meno... dylaniano, con i suoi riferimenti biblici e i suoi versi visionari ed enigmatici; un Dylan che graffia poco, anche con la voce, e che predilige toni confidenziali, crepuscolari/notturni e più o meno rassicuranti; un Dylan non dispersivo ma pienamente focalizzato - il "suggeritore" seduto alla console ci ha saputo



A destra: Bob Dylan con Daniel Lanois.

fare - su un progetto che al di là delle sfumature (che sfumature in effetti non sono) risulta magnificamente coerente. Il plauso della critica, in diretta o in lieve differita, non mancò, mentre il mercato premiò subito la qualità di quanto offerto e lo sforzo di rinnovamento con il trentesimo posto nella classifica USA e il sesto in quella UK, secondo risultato del decennio (solo *SAVED*, nel 1980, aveva fatto di meglio); per salire più su sarebbero serviti altri otto anni e *TIME OUT OF MIND*, guarda caso nuovamente prodotto da Lanois. Del resto, già dalla bella copertina (un

murale di Manhattan scoperto per caso dal Nostro), *OH MERCY* restituì l'immagine di un artista al passo con i tempi che cambiano e pronto a rimettersi in gioco forte di un estro, una curiosità, un'auto-revolezza e un eccezionale stato di grazia, come rivelano i tanti brani di alto livello - *Series Of Dreams*, *God Knows*, *Dignity...* - immortalati durante i circa due mesi di session ma cassati dalla selezione di dieci tracce per quasi trentanove minuti di durata complessiva. Si venne rapiti da queste sonorità calde e vive che bandivano artifici ed eccessi *Eighties* (i sintetizzatori,

le batterie elettroniche, gli ammiccamenti...) per sostituirli con echi e profumi "ancestrali" senza dubbio più in linea con i trascorsi e il carisma di un maestro di canzone d'autore come Bob Dylan, ed è un rapimento "mistico e sensuale" tuttora in essere a dispetto della tanta acqua passata sotto i ponti in trent'anni.

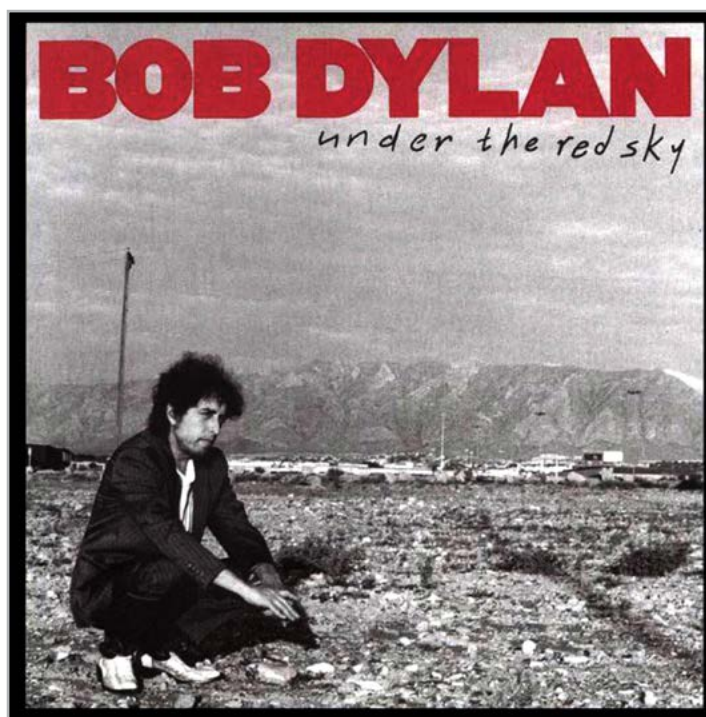
Inutile cercare un altro album come *OH MERCY*, nel policromo mosaico dylaniano: non esiste. E questa sua singolarità ne rende doverosa la conoscenza, anche prescindendo dal valore espressivo ed estetico dei suoi contenuti. ☺



1990

UNDER THE RED SKY

VOGLIA DI TENEREZZA



Una figlia segreta e un cast da urlo per un disco incompreso.

Testo: Mario Giammetti

D

opo un album dal valore universalmente riconosciuto, quello successivo è sempre un terno al lotto. Il compito di Dylan, all'indomani di quel OH MERCY che lo aveva riportato a livelli artistici dimenticati, è dunque pressoché proibitivo. Registrato nei primi mesi del 1990, UNDER THE RED SKY paga inevitabilmente un confronto impietoso: e infatti, il disco è letteralmente massacrato dalla critica. Qualcuno arriva a chiedersi come sia possibile che lo stesso autore delle pietre miliari che ben conosciamo possa essersi abbassato a scrivere testi come quelli di *Wiggle Wiggle* ("ondeggia, come un serpente grasso") o *Handy Dandy* (il gioco da bambini in cui ci si passa di mano in mano un oggetto per poi indovinare chi lo custodisce). Molti anni dopo, quando verrà rivelato a sorpresa che Dylan nel 1986 aveva avuto una figlioletta dalla corista Carolyn Dennis chiamata Desirée Gabrielle, si penserà che la misteriosa dedica dell'album ("a Gabby Goo Goo") nascondesse proprio il nomignolo della piccola, il che

porterà a immaginare che l'artista fosse domesticamente troppo appagato per scrivere di temi profondi. Tesi che, ovviamente, Dylan si è sempre guardato bene dal suffragare. Quale che sia la verità, il 27° album del genio paga, probabilmente oltre misura, il peso del disco di appena pochi mesi prima e il *focus* sui testi fa passare ingiu-

stamente in second'ordine altri fattori, tra cui un probabilmente ineguagliato *parterre de roi* tra gli ospiti del disco: Stevie e Jimmie Vaughan, Slash, George Harrison, Robben Ford e Waddy Watchel alle chitarre, Elton John e Bruce Hornsby al piano, Kenny Aronoff alla batteria, Paulinho Da Costa alle percussioni, Randy Jackson al basso, David Crosby e Sweet Pea Atkinson ai cori, il fedelissimo Al Kooper all'organo, David Lindley a bouzouki e slide guitar e i fratelli David e Don Was, responsabili anche della produzione. Ma non solo. La title-track si basa su un canto malinconico e una fisarmonica in sottofondo, *T.V. Talkin' Song* e *10,000 Men* (col piano incastrato sul riff di chitarra) indugiano su accenti bluesy, *2x2* è una ballad morbida con un bell'uso delle armonie vocali, *God Knows* una gradevole rock song su base di organo e rullate di batteria, *Unbelievable* è puro rock'n'roll con riff assassini di chitarra e rifiniture di armonica. A conti fatti, i 35 minuti di UNDER THE RED SKY non sono affatto da buttare. ©

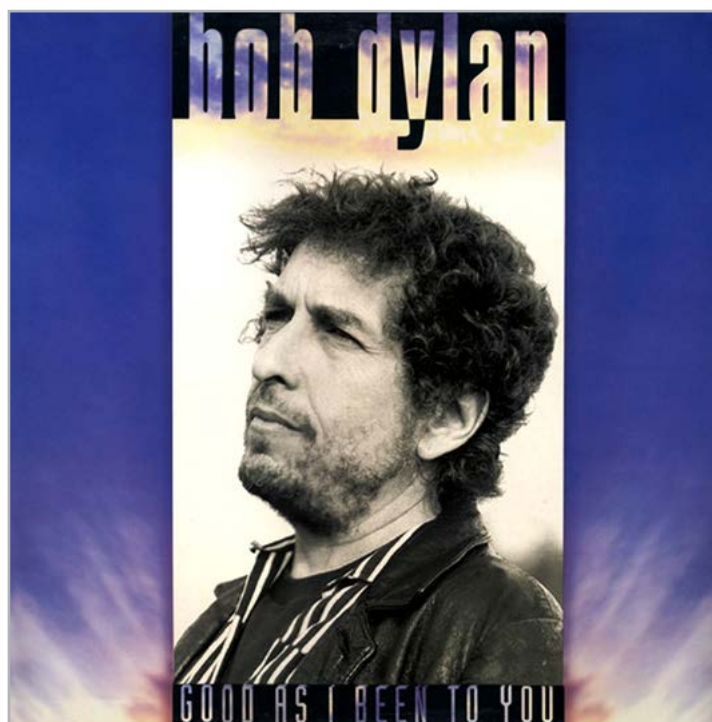


Carolyn Dennis: signora Dylan dal 1986 al 1992.

1992

GOOD AS I BEEN TO YOU

RINASCERE NEL FOLK



Ha ancora un senso scrivere nuove canzoni? È la domanda del secolo, e la risposta di Dylan sta in una chitarra acustica.

Testo: **Lucio Mazzi**

A

ll'inizio degli anni 90, Bob Dylan sembra aver deciso che non c'è più bisogno di canzoni: "Per dirla tutta, se nessuno scrivesse più una canzone, il mondo non avrebbe a soffrirne", spiega. Il fatto è che di canzoni ce n'è già "troppo": basta cantare quelle senza scriverne di nuove. E questo riguarda prima di tutto lui. Così smette di scriverne. Probabilmente, il motivo di questa bizzarra decisione (che comunque non cambierà fino a *TIME OUT OF MIND* del '97) sta nel fatto che Dylan sa di non riuscire più a scrivere nien-

Dylan ritorna alle origini, a quelle esibizioni voce e chitarra con cui tutto iniziò.



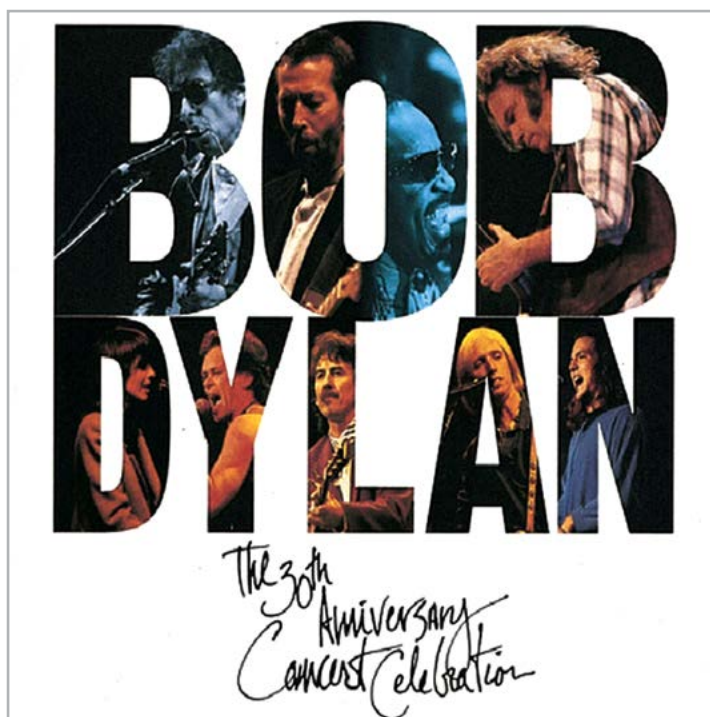
te che lo convinca pienamente. Il che non vuole affatto dire rinunciare alla musica, ma semplicemente continuare a esibirsi con il vecchio repertorio. E se proprio ci sono dei dischi da fare... be', c'è solo l'imbarazzo della scelta tra i milioni di brani già disponibili. Nel suo caso, poi, basta pescare nell'immenso repertorio folk, e realizzare album "in maniera molto semplice, senza grandi produzioni": così avrebbe spiegato a «*Rolling Stone*» nel 2001. In realtà, a quel repertorio Dylan aveva iniziato a dedicarsi fin dalla fine degli anni 80 inserendone diversi brani a rivitalizzare esibizioni sempre più annoiate. Ecco, a posteriori potremmo dire che furono proprio queste vecchie canzoni (tutte antecedenti all'uscita del primo album di Bob, come sottolinea Greil Marcus) a fargli ritrovare la vena. Perché sì: quest'album e il successivo propongono semplicemente un Dylan voce, chitarra e armonica alle prese con questi vecchi brani, ma dal vivo lui è tornato se stesso, e così sarà anche con i successivi al-

bum di inediti. Ripartire dalle origini, insomma, si rivelerà rivitalizzante. Peraltro, *GOOD AS I BEEN TO YOU* non è il primo album di questo tipo realizzato da Dylan. Nel giugno di quello stesso anno, aveva infatti registrato una trentina di standard, la metà dei quali erano stati anche missati per la pubblicazione. Poi, per qualche motivo, quel disco già pronto era finito su uno scaffale, per restarci forse per sempre. A luglio, però, Dylan ci ripensa, afferra la chitarra, si siede davanti a un microfono dei suoi studi casalinghi e fa un nuovo album in completa solitudine. Parte dei brani registrati in questo modo finiranno in questo album, altri in quello successivo. In particolare, qui sono raccolte per lo più ballate tradizionali britanniche, dalle quali lui si fa coinvolgere totalmente sfoderando interpretazioni vocali di ottimo livello. Anche se tra gli applausi non mancano le critiche, in particolare di diversi folksinger, che nel disco ritrovano i loro arrangiamenti, copiati nota per nota... ©

1993

THE 30TH ANNIVERSARY CONCERT CELEBRATION

FESTA CON CANDELINE



Da sempre allergico alle celebrazioni, Dylan accetta una serata in suo onore nel tempio del mainstream, a trent'anni dall'esordio.

Testo: Renato Massaccesi

V

isto che di quel concerto al Madison Square Garden sono stati fatti uscire vari supporti visivi e auditivi, possiamo farci un'idea di quanto comunque schivo rimanga il nostro Bob: a parlare, o meglio cantare, sono infatti i suoi amici, che in 2 ore e mezzo (il Cd, perché la serata sfiorò le 4 ore) ci intrattengono in maniera esemplare o quasi. Come sempre accade in situazioni del genere, c'è tanto di bello, tanto di scolastico, tanto di ordinario e tanto di evitabile. Ma se tralasciamo le versioni più "fedeli" (Melencamp, Eddie Vedder o Ron Wood, che di Dylan imita pure la voce), c'è anche tanto di cui stupirci. Ad esempio, il commovente omaggio di Stevie Wonder, che *Blowin' In The Wind* l'aveva già registrata con successo all'età di 15 anni; o Lou Reed che riprende *Fool Of Pride*, un oscuro pezzo uscito originariamente nel pri-

mo box delle BOOTLEG SERIES e lo fa praticamente suo tanto da farlo sembrare più un'outtake di *NEW YORK* che di *INFIDELS*; oppure l'infilata leggendaria dei tre quarti degli Highwaymen (Cash, Nelson, Kristofferson), che non possono che essere straordinari. E poi quel Richie Havens che frequentò il Greenwich Village insieme a Bob e che qui propone una versione di *Just Like A Woman* da far venire la pelle d'oca pure ai

sassi, o il fratello Wilbury George Harrison, inspiegabilmente lasciato fuori dal Cd con la sua versione di *If Not For You*, che avrebbe reso il tutto ancora più bello. Insomma, troppi per citarli tutti. A un certo punto della scaletta appare timidamente anche il festeggiato, che senza l'accompagnamento dei componenti sopravvissuti di Booker T. and the MG's (la house band dell'evento) imbraccia la chitarra per tre pezzi (*Song To Woody* non è presente nella compilation), quasi a ristabilire le gerarchie. E lo fa pure con neanche tanta convinzione, se è vero che nel finale, prima del bis, bussando alle porte del paradiso con tutti i suoi compagni sembra trovarsi decisamente più a suo agio. Tanti anni prima, qualcuno nel pubblico gli aveva gridato "Giuda!": quanto si era sbagliato... ©



30 anni di carriera valgono un'eccezione: Dylan si concede una serata di festeggiamenti.

1993

WORLD GONE WRONG

MISSIONE COMPIUTA



Indifferente alle critiche, Dylan insiste sulla nudità del folk e porta a casa un Grammy.

Testo: **Lucio Mazzi**

L'album gemello di GOOD AS I BEEN TO YOU, uscito un anno dopo, avrebbe potuto benissimo essere il secondo disco di un doppio. Di fatto, lo spirito è lo stesso ed è la stessa anche la filosofia che vi sta alla base: recuperare vecchie canzoni e farlo nella maniera più pura e scarna possibile. Anche qui ascoltiamo praticamente solo voce e chitarra (pochissima armo-

nica) registrate nel seminterrato di casa, anche se in WORLD GONE WRONG Dylan si dedica essenzialmente alla tradizione nordamericana e al blues. In realtà, a un ascolto più attento, è nell'interpretazione che si colgono le maggiori differenze con l'episodio precedente. Qui Dylan appare più sicuro, si è probabilmente lasciato alle spalle i problemi di alcol avvertibili nella vocalità di GOOD (e nei concerti di quegli anni) e forse ha riacquisito sicurezza nel maneggiare questo tipo di repertorio. Di sicuro, ciò che fa splendere queste canzoni non è tanto il mestiere, quanto il coinvolgimento totale in queste storie, in queste note e in queste parole. Si tratti di dare voce alle nevrosi di *Ragged & Dirty* o d'immaginare di perdersi nella tristezza infinita di un amore impossibile che non puoi nemmeno comprare (la bellissima *Blood In My Eyes*, una delle vette dell'album).

E un'altra cosa: se l'album precedente era stato criticato per l'assoluta mancanza di crediti (a cominciare da quelli relativi agli arrangiamenti), qui Dylan si profonde

in spiegazioni di suo pugno (non succedeva da DESIRE del '76), mischiando ironia, dati tecnici, elementi storici e note personali. Ad esempio, chi gli ha fatto conoscere questa o quella canzone: fu Jerry Garcia, a introdurlo a *Two Soldiers*, per dire. Questa volta, la critica applaude senza riserve, ed è strano dopo la freddezza con cui aveva accolto GOOD AS I BEEN TO YOU, che alla fine non era mica tanto diverso. Il pubblico si scalda meno, ma con questo tipo di proposta così poco... accattivante potremmo anche darlo per scontato (posizioni da retroguardia in classifica). A ogni buon conto, il disco vince un Grammy come Best Traditional Folk Album e tanto basta ad assicurargli un posto non secondario nella produzione dylaniana. Ci vorranno altri 4 anni per avere un disco di inediti di Dylan, anni riempiti da live e antologie, ma intanto adesso tutti hanno la sensazione che, purificatosi alle sorgenti del suo mondo musicale, Dylan non avrà problemi a proseguire ancora a lungo il proprio cammino. ©

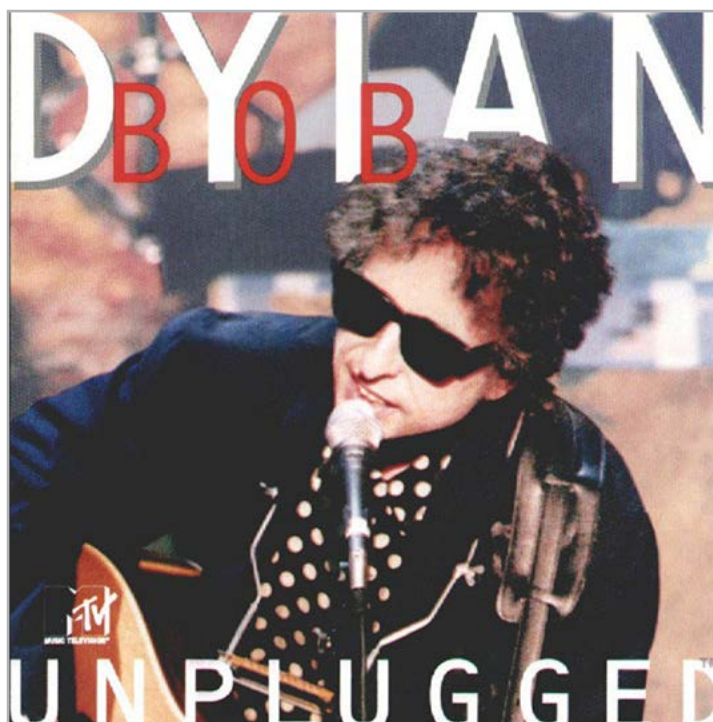
Dylan al Woodstock '94, il festival del venticinquennale di Woodstock.



1995

MTV UNPLUGGED

L'UOVO DI COLOMBO



Sulla carta, proporre in tv Dylan in chiave acustica è tutt'altro che un'idea eccitante. E, invece, gli scettici dovranno ricredersi molto in fretta.

Testo: **Mario Giammetti**

R

ispetto a molti altri artisti che, prima di lui, avevano già registrato una serata per il programma, a volte con successo stratosferico (vedi il Clapton del 1992), l'idea di coinvolgere Dylan poteva sembrare meno eccitante. In fin dei conti Mr Zimmerman nasce come cantautore acustico, dunque spogliarlo degli strumenti elettrici non appare, poi, questa grande trovata. In realtà, le cose non vanno esattamente così, soprattutto perché il Dylan di metà anni 90 (reduce da un disco in colore come *UNDER THE RED SKY* e un paio di album di cover) è un artista completamente trasformato, sia nella voce che negli arrangiamenti musicali, da tempo meno incollati alla struttura folk. Così, l'artista accetta l'invito dell'emittente americana e registra due session il 17 e 18 novembre 1994 presso i Sony Music Studios di New York, utilizzando una formazione adatta al format richiesto (e non come quegli altri che hanno spacciato per unplugged concerti dal tasso elettrico appena attenuato): un set minimale di batteria

(Winston Watson), un contrabbasso (Tony Garnier), un organo Hammond (Brendan O'Brien), due chitarre acustiche (John Jackson e lo stesso Bob, ovviamente anche all'armonica) e un sesto musicista, Bucky Baxter, a dobro, pedal steel, steel guitar e mandolino. Il risultato è entusiasmante, di nuovo concentrato sul grande passato ma anche con una benvenuta finestra sul capolavoro di fine anni 80 *OH MERCY*, dal quale proviene non soltanto l'inten-

sa *Shooting Star*, cantata con voce singhiozzante sulla base scivolosa della steel guitar, ma anche il robusto rock blues di *Dignity* (registrato durante le stesse session ma emerso solo nel 1994, sul terzo *GREATEST HITS*). Ma poi il salto all'indietro è vertiginoso e il brano meno antico è *Knockin' On Heaven's Door*, che a parte l'inizio di chitarra acustica simile, appare completamente stravolto nella linea melodica della voce. Non è l'unico brano trasfigurato: accade in maniera persino più estrema a *Like A Rolling Stone*, dal ritmo più indolente, il cui unico segno di continuità è l'organo Hammond, e alla swingata *The Times They Are A-Changin'*. Molto apprezzato dai fan, MTV UNPLUGGED consente a Bob di ritrovare quel successo nelle classifiche che, negli ultimi anni, era latitato abbastanza clamorosamente, guadagnando il disco d'oro in America (n. 23 in classifica) e spingendosi fino al numero 10 in Inghilterra, dove esce però con un diverso ordine dei brani e una canzone in più, *Love Minus Zero / No Limit*. ©

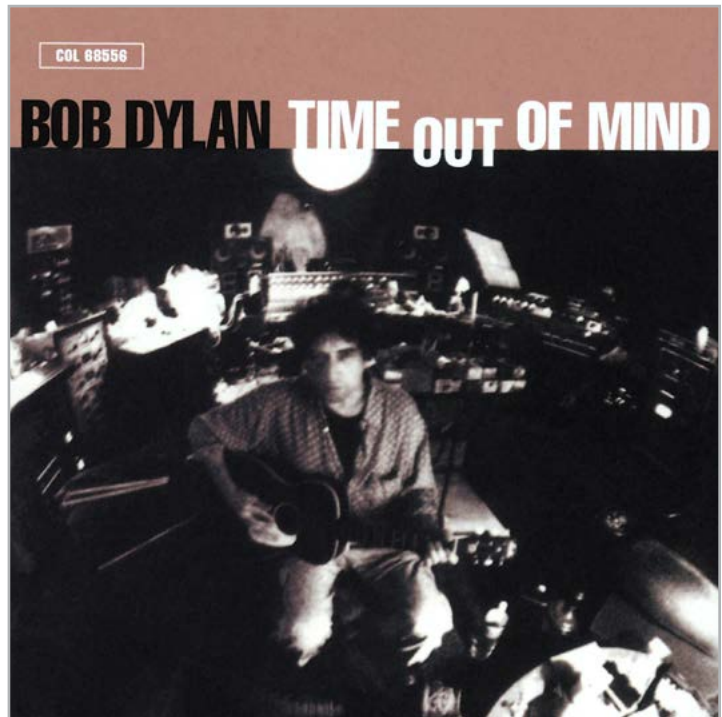


MTV UNPLUGGED: come tornare in classifica con il minimo sforzo.

1997

TIME OUT OF MIND

IL RITORNO DI LANOIS



Un lungo silenzio, poi l'idea di richiamare il produttore alchimista di OH MERCY. Non sarà un idillio, ma alla fine tutto acquisterà un senso.

Testo: Mario Giugni

N

Il celebre *Soy Bomb* incident, durante l'esecuzione di *Love Sick* ai Grammy Awards del 1998.

ella prima metà dei Novanta l'ispirazione latita e dopo UNDER THE RED SKY per sei anni di incidere un album con sue nuove composizioni non se ne parla neanche. Nel 1996, però, Dylan ha finalmente in mano un po' di liriche molto dure, forti, profonde. In un hotel di New York incontra Daniel Lanois, al quale chiede se può farci qualcosa. Al produttore piacciono e così Dylan inizia a occuparsi delle melodie. Ha già in mente il suono da dare al disco e invita il

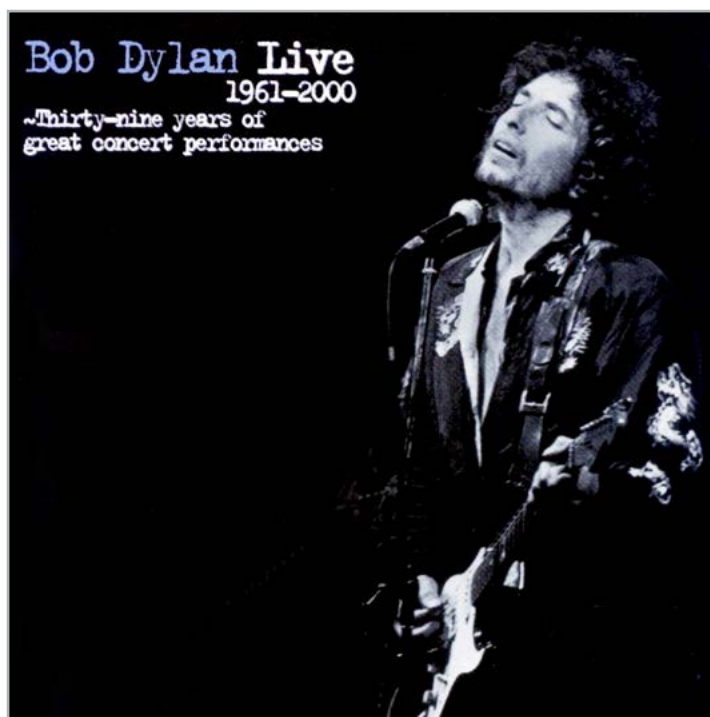
produttore ad ascoltarsi un po' di vecchio blues e rock'n'roll. Tra prove e demo, con la collaborazione di Tony Mangurian e del tecnico Mark Howard, la fase di pre-produzione si protrae a lungo, poi per le registrazioni dell'album, con vari session men e componenti della sua touring band, Dylan impone al riluttante Lanois i Criteri di Miami. In studio non mancano le tensioni tra i due, che spesso si ritrovano a discutere faccia a faccia fuori dalla sala, nel parcheggio, e capita anche che Dylan, anziché parlare con Lanois, preferisca confrontarsi con Howard. La postproduzione, invece, fila più tranquilla al Teatro di Lanois a Oxnard, in California, e vede Dylan molto coinvolto. TIME OUT OF MIND esce alla fine di settembre e in copertina presenta il futuro premio Nobel seduto con una chitarra acustica in mezzo alle modernissime apparecchiature del Teatro. "Volevo qualcosa che attraversasse la tecnologia e uscisse dall'altra parte prima che la tecnologia sa-

pesse cosa stava facendo", spiega all'epoca Dylan a «Rolling Stone», e in effetti il suo desiderio, ascoltando il lavoro, pare ben appagato. Il suono, infatti, è ricco ma essenziale e la tecnologia non prevale mai sull'ispirazione dei brani. La vena compositiva, poi, è veramente felice: *Not Dark Yet* è una magica ballad introspettiva, *Love Sick* cupa ipnosi, *Cold Irons Bound* un aspro boogie con un grandissimo organo distorto, *Standing In The Doorway* commuove. L'elegante *'Til I Fell In Love With You, Can't Wait* e *Millions Miles*, danno invece sfogo all'anima più blues, che trova un ulteriore sussulto nella conclusiva *Highlands*. È il pezzo più lungo mai inciso in studio da Dylan e si muove minimale per sedici minuti, su un lento riff ripetuto: "Mentre la suonavo, molte idee uscivano connesse in modo differente da come erano state scritte", spiega all'epoca l'artista al tedesco «Der Spiegel». "In realtà, è solo un semplice blues che può andare in un modo o in un altro". ©



2001

LIVE 1961-2000: THIRTY-NINE YEARS OF GREAT CONCERT PERFORMANCES L'OCCASIONE MANCATA



Materiali assemblati senza alcun criterio logico. Se non le spietate logiche del business.

Testo: Michele Neri

S

trana e criticata emissione della Sony giapponese che, senza un reale criterio, raccoglie registrazioni live provenienti da concerti lontani anche 40 anni tra loro. Materiale edito e inedito, raro e comune, mescolato con chissà quale intenzione di fondo. Fa senz'altro piacere recuperare brani pubblicati su singolo (*Dead Man*, *Dead Man* e *Born In Time*), così come canzoni incluse in miscellanee quasi dimenticate (*Grand Coulee Dam*) o in colonne sonore inedite su disco (una versione di *It Ain't Me, Babe* da *Renaldo & Clara*), ma perché includere brani da album ufficiali vendutissimi come *BEFORE THE FLOOD* o *HARD RAIN?* O ancora, da *DYLAN & THE DEAD* e *MTV UNPLUGGED?* Si poteva senz'altro limitare il repertorio alle chicche o agli inediti, e stupisce questa totale assenza di filologia: con la sua *Bootleg Series*, Dylan ci ha abituato a ben altro. Il disco esce il 28 febbraio 2001, in concomitanza con la partenza proprio in Giappone del *Never Ending Tour* per il 2001 ed è chiaro che questa strana

raccolta nasca per il mercato giapponese proprio a supporto (o a rimorchio) di quella serie di concerti. Forse c'è stata un'eccessiva fretta nel prepararla, una sciagurata superficialità, fatto sta che si tratta di una delle operazioni

ufficiali più deboli tra quelle che hanno riguardato l'archivio del grande cantautore americano. Da marzo 2001, *LIVE 1961-2000* è stata distribuita nel Regno Unito e conseguentemente è diventata disponibile in tutta Europa. ☺

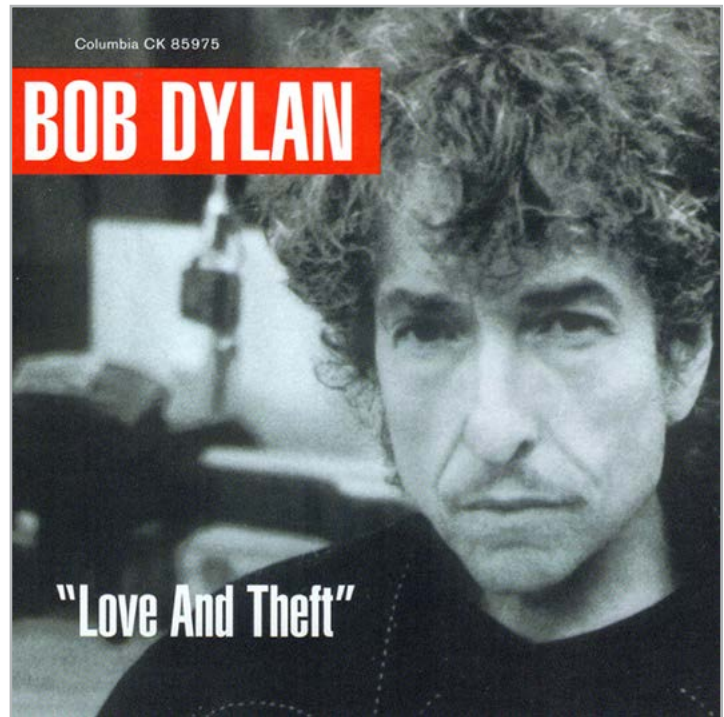


LIVE 1961-2000:
zero in filologia.

2001

LOVE AND THEFT

STAVOLTA FACCIO DA SOLO



In studio, Dylan è imprevedibile. Gira attorno alle canzoni estenuando i suoi musicisti, “come un cane che deve fare il giro del letto un paio di volte prima di potersi rilassare”.

Testo: **Mario Giammetti**

A

nche se l'ispirazione arrivò con un libro di Eric Lott, Dylan fece suo il concetto che, quando ci si accosta con devozione a qualcuno o qualcosa, quella che a prima vista può apparire come un'appropriazione indebita è, di fatto, soltanto un omaggio sincero e sentito. “Quando venni al mondo”, dichiarò, “Billie Holiday, Duke Ellington e tutti quei cantanti blues erano ancora vivi. E quella era la musica che avevo più cara. Non mi ha mai interessato la musica pop”. Così, con il rispetto da

Jazz, swing, country, blues, rockabilly: il Dylan anni 2000 è vintage.



una parte e il desiderio di dare alla sua musica un abito nuovo dall'altra, Dylan congedò coraggiosamente Daniel Lanois (che aveva creato il sound del riuscitissimo e premiatissimo TIME OUT OF MIND) e decise di prodursi da solo con lo pseudonimo di Jack Frost. Poi chiamò a raccolta la sua live band (Charlie Sexton e Larry Campbell alle chitarre, Tony Garnier al basso, David Kemper alla batteria, più Augie Meyers alle tastiere) e, prenotato uno studio di registrazione, durante la prima session, secondo Campbell, iniziò a cantare seduto in un angolo della sala dando le spalle al gruppo, per poi alzarsi e mettersi seduto a un pianoforte dove rimase per il resto del giorno: “Fu come un cane che deve fare il giro del letto un paio di volte prima di potersi finalmente rilassare”.

Originalissimo, poi, il metodo: ogni giorno, infatti, Bob portava in dote una nuova canzone ma, prima di registrarla live in studio, costringeva la band ad ascoltare e imparare un brano vintage della Holiday o di

Jimmy Rushing, per poi chiedergli di adattare quel tipo di feel alla sua creatura. E più di una volta, l'esigente leader imponeva ai musicisti cambiamenti inaspettati, specie relativamente alla sezione ritmica, che prevede spesso batteria suonata con le spazzole e contrabbasso, dando un sapore senza tempo ad alcune delle canzoni. Che sono 12 in tutto, ripartite su quattro facciate di vinile. Il jazz e lo swing la fanno da inconsueti padroni (*Bye And Bye, Honest With Me, Po' Boy*) insieme al blues (*Lonesome Day Blues, Floater, Cry A While*), ma sfilano anche il rockabilly (*Tweedle Dee & Tweedle Dum*), il bluegrass (*High Water*), il rock & roll (*Summer Days*).

Mixato nel mese di maggio, mentre Dylan compiva 60 anni, LOVE AND THEFT fu pubblicato nel peggior giorno possibile per la storia americana moderna: l'11 settembre 2001. Per ovvi motivi, passò in secondo piano ma, nonostante questo, si spinse fino al n. 5 nella classifica americana, guadagnando un disco d'oro e anche un Grammy. ☺

2005

LIVE AT THE GASLIGHT 1962

LA NASCITA DI UNA STELLA

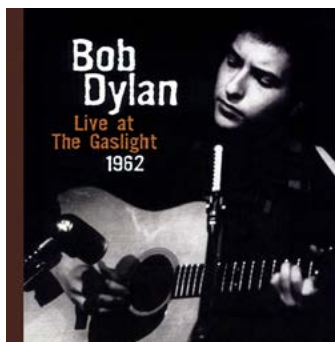
A volte, è questione di fortuna: tipo capitare in un locale del Greenwich Village e assistere per caso al debutto di un mito.

Testo: **Michele Neri**

“C

i pensa mia moglie!”. Chissà se Dave Van Ronk ha risposto così quando Bob Dylan gli chiese di aiutarlo a registrare qualche suo concerto al Gaslight nell'ottobre del 1962. Fu però proprio Terri Thal, la signora Van Ronk, a esaudire quella richiesta, consentendo a Bob di portarsi a

casa qualche bobina con le sue performance dell'epoca. In realtà, non è ben chiaro se questo dischetto derivi da quei nastri o se invece fu registrato su richiesta dei proprietari del locale. Fatto sta che dopo quasi 35 anni di circolazione clandestina (i primi bootleg risalgono ai primi



anni 70) la Columbia ha deciso di concedere l'ufficialità a queste importanti registrazioni. Il pubblico del fumoso locale del Greenwich Village conosceva Dylan, nonostante avesse pubblicato solo un album e un paio di singoli. Sono solo quattro (ok, tre e mezzo) gli originali di Bob presenti in questa scaletta parziale, ma si tratta, almeno in due casi, di futuri classici: *Don't Think Twice It's All Right* e *A Hard Rain's A-Gonna Fall*. Poi c'è *John Brown*, brano mai inserito da Dylan nei suoi album di studio ma pubblicato in versione live un paio di volte. *Rocks And Gravel*, il mezzo originale, doveva finire su *THE FREEWHEELIN'*, ma venne tolta dopo che alcuni test pressing e una manciata di copie erano stati già stampati. Non si tratta di una vera e propria composizione di Bob, quanto dell'unione e dell'adattamento di due canzoni esistenti, *Solid Road* e *Alabama Woman*. Il resto del repertorio è basato su traditional folk e blues come le celebri *Barbara Allen* e *The Cuckoo*. Chissà se qualcuno tra il pubblico in sala in quel 15 ottobre 1962 capì di trovarsi di fronte il più grande cantautore di sempre e, addirittura, un futuro Premio Nobel. ☺

LIVE AT CARNEGIE HALL 1963

DA SOLO, SENZA TRUCCHI

Quando apparve sul palco della prestigiosa Carnegie Hall di New York, Dylan aveva 22 anni e appena due album all'attivo.

Testo: **Mario Giammetti**

E

ppure, il 26 ottobre 1963 il pubblico accolse calorosamente quel giovane dinoccolato dai capelli arruffati che, armato di chitarra, si apprestava a far ascoltare alcune delle sue canzoni. Durante il concerto, per la verità, ne suonò una ventina, poi apparve nel corso de-

gli anni qua e là, ma è significativo che quelle raccolte in questo disco, pubblicato dopo oltre 4 decenni sotto forma di Ep, provengano praticamente tutte dal terzo album, *THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'*, che sarebbe arrivato però nei negozi solo quattro mesi

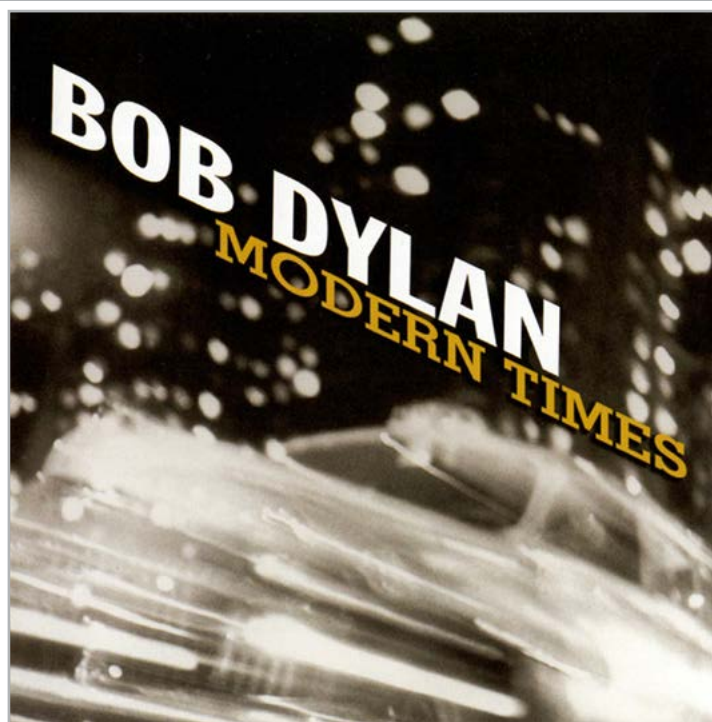


dopo (nel gennaio 1963). Persino *Lay Down Your Weary Tune*, infatti, fu registrata durante quelle session, anche se alla fine scartata. Tra l'altro, a quanto pare, quella della Carnegie Hall è l'unica performance live del brano mai eseguita da Dylan. Con tali presupposti, questo disco risulta particolarmente interessante. Da solo sul palco, Bob canta benissimo raccontandosi come solo lui sa fare: non solo nel manifesto generazionale di *The Times They Are A-Changin'*, ma anche con vicende di povertà (*Ballad Of Hollis Brown* e *North Country Blues*), amore (*Boots Of Spanish Leather*) e spiritualità (*With God On Our Side*). Si accompagna diligentemente, sa dosare i piani e i forte della sua chitarra, lascia all'armonica qualche intervento sporadico per variare un pochino una struttura solo all'apparenza monotona. In realtà, e la reazione calda del pubblico lo dimostra ampiamente, la performance, pur così gravemente incompleta (il Cd dura appena mezz'ora), è entusiasmante nel suo minimalismo tanto sonoro quanto concettuale. ☺

2006

MODERN TIMES

ESERCIZI DI MEDITAZIONE



“Non sono un inventore di melodie”, dice Dylan a chi lo accusa di rielaborare senza troppi scrupoli. Perché è così che funziona: ascolti, assimili, cambi, riscrivi.

Testo: **Francesco Donadio**

S

ulla scia del documentario di Martin Scorsese *No Direction Home* e del primo volume dell'autobiografia *Chronicles* (nonché degli acclamati *TIME OUT OF MIND* e *LOVE AND THEFT*), nel 2006 torna a esecersi un enorme interesse e fervore per le cose dylaniane, e il 32esimo album di studio del vecchio Bardo non delude le attese anche se non è più, per lui, tempo di rivoluzioni epocali: assecondato dalla band che lo accompagna in tour (il bassista Tony Garnier, il batterista George G. Receli, i chitarristi Stu Kimball e Denny Freeman e il polistrumentista Donnie Herron) su *MODERN TIMES* Dylan cita e si autocita, limitandosi a proporre le proprie personali rivisitazioni del rhythm'n'blues, del country & western e perfino del pop orchestrale pre-rock'n'roll degli anni 40. Poche sorprese, insomma, se non per quel testo dell'iniziale scoppiettante *Thunder On The Mountain* dall'incedere presleyano, dove fa capolino – causando interminabili discussioni tra i “dylano-

logi” – la cantante r'n'b Alicia Keys (“*I was thinkin' 'bout Alicia Keys, couldn't keep from crying / When she was born in Hell's Kitchen, I was living down the line*”), talmente giovane da poter essere sua nipote. Ma ciò che conta è che la critica e i fan promuovono entusiasticamente il nuovo album, riportando Dylan in cima alla classifica di «Billboard». Solo con il tempo, qualcuno inizia a storcere il naso notando che, sebbene tutte e 10 le tracce rechino il credito “written by Bob Dylan”, in realtà alcuni brani sono dei remake, o meglio, dei “riadattamenti”, di standard già noti. E così, *When The Deal Goes Down* si basa sulla melodia di *Whe-*

re The Blue Of The Night (Meets The Gold Of The Day), una vecchia canzone di Bing Crosby, e *The Levee's Gonna Break* ricorda, anche nella tematica, il classico blues *When The Levee Breaks* di Memphis Minnie. Intervistato nel 2004 da Robert Hilburn del «Los Angeles», Dylan aveva tuttavia già chiarito: “Dovete capire che io non sono un inventore di melodie. Le mie canzoni sono basate su vecchi inni protestanti, su canzoni della Carter Family o su variazioni della forma blues. Quello che accade è che prendo una canzone che conosco e inizio a suonarmela in testa. È il mio modo di meditare. [...] [Magari] mi suonano in testa *Tumbling Tumbleweeds* di Bob Nolan – costantemente, mentre guido la macchina o mentre parlo con qualcuno o me ne sto seduto o quello che è. Le persone pensano di parlare con me, e che io stia rispondendo, ma non è così. Sto ascoltando una canzone nella mia testa. E a un certo punto, alcune parole cambiano e io inizio a scrivere una canzone”. ☺

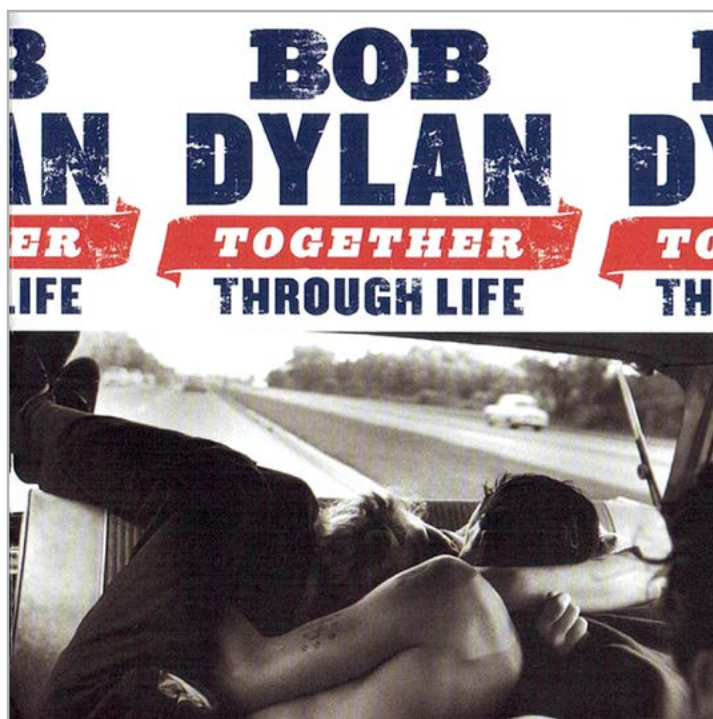
Alicia Keys ai Grammy Awards del 2005: la scintilla che ispira a Dylan *Thunder On The Mountain*.



2009

TOGETHER THROUGH LIFE

ALLA MANIERA DI DOC



Guardarsi alle spalle ormai è la sua filosofia, ma non al suo passato. Ancora più indietro.

Testo: **Antonio Bacciocchi**

I

n origine c'era un brano per la colonna sonora del film *My Own Love Song* del regista Olivier Dahan, l'intenso e struggente soft jazz blues *Life Is Hard*. Da lì, sullo slancio, è nato un intero nuovo album. Profondamente roots (non a caso, Dylan è affiancato da Dave Hidalgo dei Los Lobos e Mike Campbell degli Heartbreakers, e per la scrittura dei testi da Robert Hunter, paroliere dei Grateful Dead), spesso dichiaratamente blues (*My Wife's Home Town* si avvicina pericolosamente al plagio di *I Just Wanna Make Love To You* di Willie Dixon), si concede una deliziosa pausa tex mex nell'amabile e suadente *This Dream Of You*. Un brano che egli stesso definisce in un'intervista come retaggio di quella cultura pop tra anni 50 e 60 ("quella potrebbe essere stata l'ultima grande era della vera musica") che ascoltava di riflesso, ma che non era la sua preferita: "Volevo scrivere come Woody Guthrie e Robert Johnson". Ma, sostiene, in "quelle ballate c'era la mano di Doc Pomus ed erano canzoni fantastiche. Se mi dicesero che in *This Dream Of You* c'è

un po' della sua mano lo prenderei come un complimento". E ancora, c'è il country/rockabilly della conclusiva *It's All Good*, che riporta ai mid 60 per intensità, tiro, energia. La voce roca e consunta è perfetta su questi suoni "sudisti" che arrivano da qualche vicolo dell'Alabama o qualche locale di infima fama di

New Orleans. Dylan sembra a suo perfetto agio, libero, entusiasta di maneggiare una materia tanto cara come le lontane radici folk blues. Il disco è gradevole, sincero, pieno di ottime vibrazioni. Pur con qualche caduta di tono, rimane un episodio pregevole, peraltro ben accolto da pubblico, fan e critica. ☺



TOGETHER
THROUGH LIFE:
suoni sudisti.

2009

CHRISTMAS IN THE HEART

DYLAN SULLA SLITTA



Dopo la svolta elettrica e la svolta mistica, era inevitabile la svolta classica.

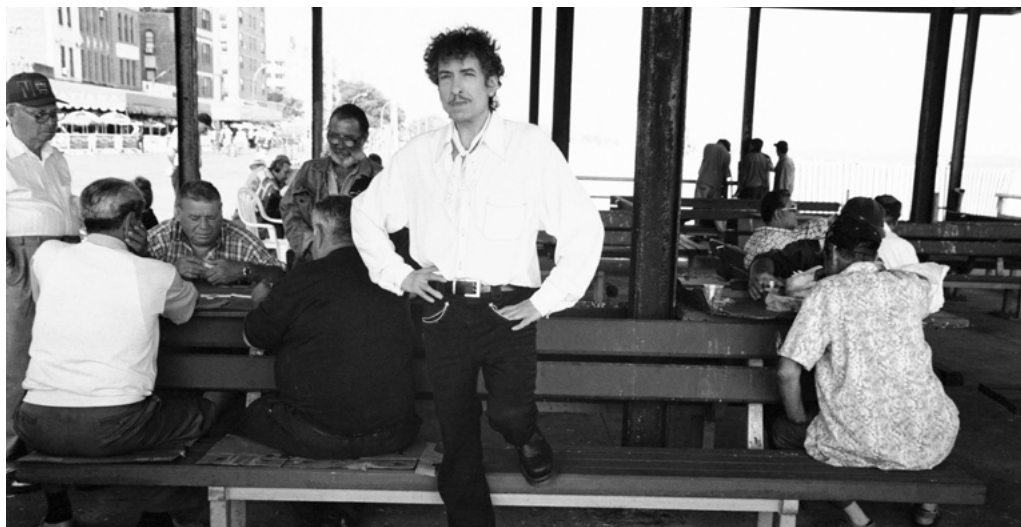
Testo: Renato Massaccesi

L'album di Natale di Bob Dylan poteva sembrare uno scherzo agli occhi di molti, per il motivo che l'iconografia natalizia è quanto di più distante si possa immaginare dal mondo poetico del Nostro. Un po' come quando Louis Armstrong si mise un cappello da cowboy in testa e incise un disco di musica country. Universi distanti anni luce. Eppure, a sentire le cronache del tempo,

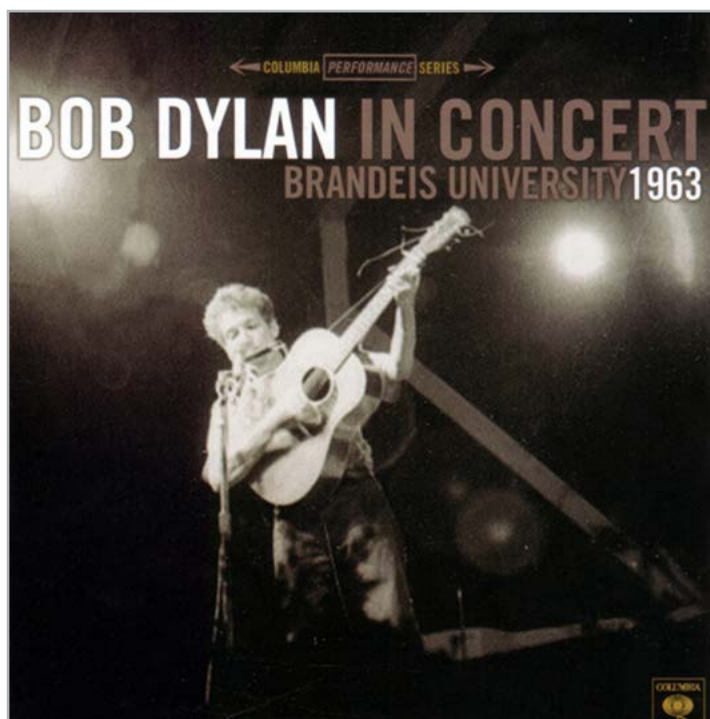
tutti i partecipanti a questo progetto profusero molto impegno e David Hidalgo, imprestato dai Los Lobos, rivelò anche che Dylan e tutti gli altri ascoltarono ripetutamente diverse versioni dei pezzi selezionati per decidere la miglior strada da seguire. Così accade che Bob, che nasce ebreo e poi diventa cattolico e poi ridiventa ebreo e poi chissà che cosa, canti questi brani (che, non

dimentichiamoci, appartengono a un repertorio prevalentemente sacro) in una maniera appassionatamente religiosa. Dove per religioso si deve intendere una tendenza appassionata verso qualcosa in cui si crede intensamente. Cioè: se, senza togliere nulla al loro valore, nei loro christmas album Elvis, Bing Crosby o Dean Martin rendevano le loro esecuzioni roba per famiglie intorno al caminetto, qui Dylan ripercorre la sua esperienza folk, mischiandola con coretti da film natalizi e allegri campanelli. E quindi, abbiamo dei zydeco appropriati per la stagione (*Must Be Santa*) e versioni un po' ubriache di *Adeste Fideles*. Tutti i proventi del disco andarono ad associazioni benefiche e nella versione deluxe del Cd c'erano anche 5 cartoline d'auguri con relative buste, come a dire che qui si fa sul serio. A noi resta il dubbio che, nonostante tutte le dichiarazioni, Bob abbia voluto anche giocare (e cosa c'è di più serio di un gioco fatto bene?) facendo uscire un album inatteso che suona ancora oggi allegramente bello. Che paravento. ☺

Dylan nel 2009.



BOB DYLAN IN CONCERT BRANDEIS UNIVERSITY 1963 IL TALENTO SPICCA IL VOLO



Ricavato da un nastro di una collezione privata, il concerto che fotografa il passaggio da timido folksinger a portavoce di un'intera generazione.

Testo: Michele Neri

È

il 10 maggio 1963 quando Bob Dylan interviene al Brandeis University Folk Festival. Ha da pochi giorni completato le registrazioni del secondo album, che contiene materiale lontano anni luce da quello che aveva messo nel primo. Stavolta, Dylan ha composto canzoni eccezionali e alcune le porta sul palco della Brandeis: *Masters Of War* innanzitutto – e poco importa che la canzone derivi dal tradizionale *Nottantum Town*, si tratta comunque di una feroce invettiva indirizzata ai fabbricanti di armi di tutto il mondo. Se la melodia è di origine popolare, Dylan le abbina un nuovo, fondamentale testo, realizzando un vero capolavoro lirico. La rielaborazione utilizzata è quella della più importante ricercatrice folk della storia americana, Jean Ritchie (1922-2015), anch'essa in cartellone in quella rassegna. Altre tre canzoni che troveranno posto in THE FREEWHEELIN' sono *Talkin' World War III Blues*, *Bob Dylan's Dream* e *Honey, Just Allow Me One More Chance*, quest'ultima però incompleta sul

nastro che immortalava questa esibizione. Poi ci sono *Talkin' John Birch Paranoid Blues*, *Ballad Of Hollis Brown* e *Talkin' Bear Mountain Picnic Massacre Blues*, effettivamente registrate da Dylan nelle session di FREEWHEELIN' ma escluse dalla scaletta finale. In realtà, la prima delle tre canzoni citate finirà nella prima tiratura dell'album, di cui verranno stampate una manciata di copie, per essere poi sostituita assieme ad altre tre canzoni. Certo, qui mancano brani destinati a diventare di lì a poco autentici classici della canzone americana e mondiale, come *A Hard Rain's A-Gonna Fall* e *Don't Think Twice It's All Right*, così come manca *Girl From The North Country* (fortemente imparentata con il tradizionale *Scarborough Fair* che a Bob era stato insegnato a Londra da Martin

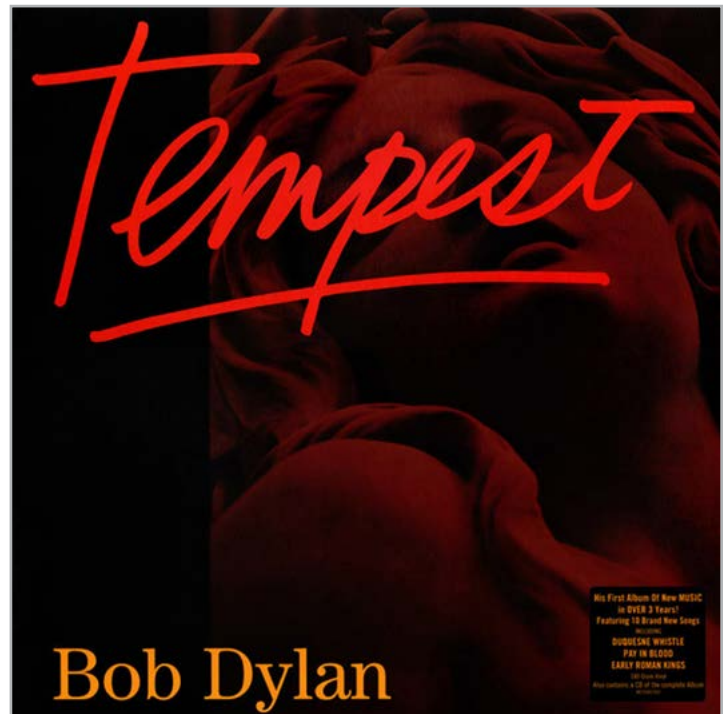
Carthy) e soprattutto *Blowin' In The Wind*, composta un anno prima e all'epoca di questo concerto già incisa da diversi mesi. Eppure, questo concerto, rimane dal punto di vista qualitativo una delle migliori testimonianze del Dylan del periodo. Ricavato da un nastro rinvenuto nella collezione privata del noto critico Ralph J. Gleason e incredibilmente ben conservato, ci permette di ascoltare, con grande nitidezza, Dylan nel suo delicato passaggio da timido folksinger a portavoce, involontario ma partecipe, di una generazione in conflitto con il Sistema americano. THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN sarebbe uscito solo 17 giorni dopo questo breve concerto e per Dylan sarebbe cambiato tutto. Anzi è per la musica americana che sarebbe cambiato tutto... grazie a Dylan. ☺

Alla Brandeis University la fotografia di un giovane hobo che sta crescendo in fretta.



2012

TEMPEST DOPO DI ME, LA TEMPESTA



Sarà questo l'ultimo album di Dylan, proprio come l'ultima opera di William Shakespeare?

Testo: **Mario Giammetti**

L'

Morbido ed elegante: il Dylan live degli ultimi anni.

ultimo dramma del Bardo s'intitolava *The Tempest*. Sarà una pura coincidenza, ma resta il fatto che, da quel 2012, altri album di roba nuova di Dylan non ce ne sono stati. Così fosse davvero, sarebbe una chiusura degna? Si direbbe di sì, stando sia al responso delle classifiche (terzo posto sia in America che in Gran Bretagna) che all'acco-

glienza critica, particolarmente benevola. L'apertura è anche il primo singolo: introdotta da un'atmosfera d'altri tempi, *Duquesne Whistle* è uno shuffle con stacchi di batteria, chitarra pulita e canto rauco ma intonato (unica incursione di scrittura nell'intero disco, il testo è firmato a quattro mani con Robert Hunter, paroliere dei Grateful Dead).

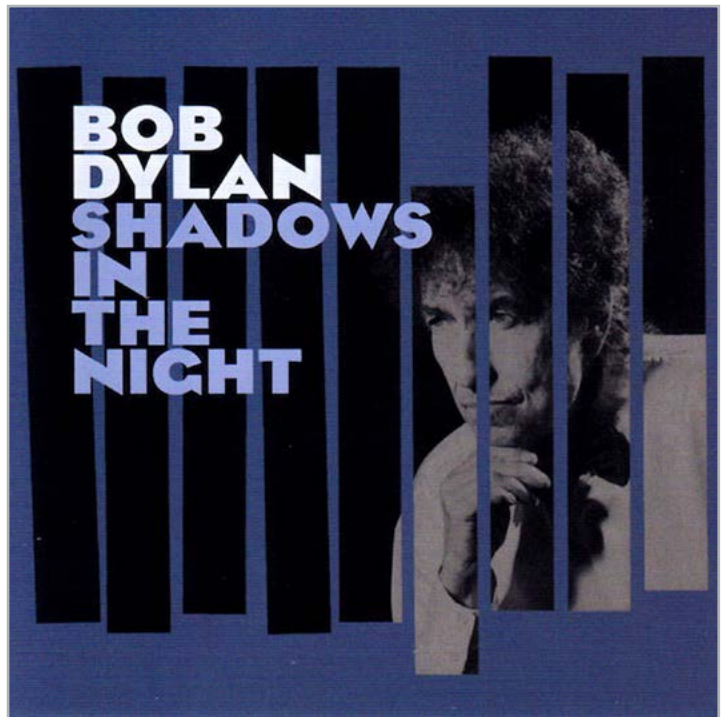
Dylan, ancora nelle vesti di produttore con lo pseudonimo di Jack Frost, suona chitarra e piano e si fa accompagnare da Charlie Sexton e Stu Kimball alle chitarre, Tony Garnier al basso, George G. Recelli alla batteria, Donnie Herron a steel guitar, banjo, violino e mandolino e infine David Hidalgo dei Los Lobos a chitarra, fisarmonica e violino. Suonano tutti benissimo, ma in maniera estremamente morbida, quasi preoccupati di non disturbare troppo il leader. Le percussioni si agitano leggere, le chitarre restano quasi sempre indietro e solo occasionalmente le sentiamo primeggiare: ad esempio, nel riff insistente in chiave blues di *Long And Wasted Years* e nel bel solo della ballad *Scarlet Town*.

Early Roman Kings è coinvolgente quanto sconcertante, per quella che è un eufemismo definire somiglianza con *Mannish Boy* di Muddy Waters (il riff è identico, se non fosse che, a comandarlo, è la fisarmonica di Hidalgo), mentre *Tin Angel* si basa strumentalmente su una linea di contrabbasso, dilungandosi parecchio nel racconto intrigante di un triangolo amoroso. Ma, si sa, Dylan è un cantastorie e, anche se a volte può apparire meno profondo del solito, come nel tardivo omaggio all'amico Lennon su *Roll On John* (musicalmente però ricco, con piano, organo e una voce più sporca che mai), nella lunghissima title-track regala il racconto pieno di poesia dell'affondamento del Titanic: 14 minuti costituiti da 45 strofe e nessun ritornello, musicalmente identici con appena un paio di interventi di violino che tentano disperatamente di spezzarne il monotono incedere. È un po' come quella pubblicità che dice che, se non ti lecchi il dito, godi la metà: con Dylan, e mai come ora, se non t'immergi nei testi, non godi neanche al 20%. ☺



SHADOWS IN THE NIGHT

LA MONTAGNA PIÙ ALTA



Per Dylan, esiste un modello inarrivabile: Frank Sinatra. Nella cui voce si può sentire “la morte, Dio e l’universo tutto”.

Testo: **Giandomenico Curi**

A

voler essere precisi, il primo omaggio di Dylan a Sinatra risale a SELF PORTRAIT del 1970, che conteneva una cover fantastica e coinvolgente dello standard *Blue Moon*. Comunque, nel presentare SHADOWS IN THE NIGHT, con dentro 10 canzoni portate al successo da *The Voice* nel periodo che va dal 1942 al 1963, Dylan si lascia scappare un paio di dichiarazioni non apprezzatissime dalla stampa musicale: “Lui è la montagna da scalare, anche se magari non si riesce ad arrivare fino alla cima”. E a proposito delle canzoni di SHADOWS, che dice di aver inciso per un senso di amore e di giustizia: “Amo queste canzoni e non ho alcuna intenzione di mancare loro di rispetto. Tutti noi le abbiamo sentite maltrattate da più di un cantante e ci abbiamo fatto l’abitudine. In un certo senso, si tratta di riparare al torto che hanno subito”. Parole che i critici giudicano come una sorta di dichiarazione d’amore tardiva non solo per Sinatra, ma per tutto quell’altro lato della “grande musica americana” che Sinatra ha

sempre rappresentato: una musica a priori poco conciliabile con quel folk e quel rock di cui Dylan è stato la punta di diamante (e l’incendiario) negli anni 60. Riprendendo i classici del repertorio del crooner, Dylan sembra passare da un *songbook* a un altro: dall’ANTHOLOGY OF AMERICAN FOLK MUSIC di Harry Smith (dalla quale aveva attinto gran parte della sua poetica selvaggia), al repertorio delle *torch songs* degli anni 40 e 50. In tutto ciò, sostiene di non aver mai comprato un disco di Sinatra in vita sua e che questa sua selezione di canzoni non ha nulla a che fare con i suoi ricordi d’infanzia né tantomeno con un malinconico desiderio di tornare a questo Eden pre-rock’n’roll che lui stesso ha contribuito a rimettere in circolazione. Il suo disco, aggiunge, è assolutamente diverso da quelli di certe star invecchiate (Rod Stewart piuttosto che Linda Ronstadt) che, per restare a galla, si attaccano agli standard del *Great American Songbook*. Dylan insomma non riprende *standard* né fa cover: se ne

appropria. Certo, ascoltarlo cantare *Les Feuilles mortes* fa impressione, anche se, naturalmente, nella versione inglese, *Autumn Leaves*, registrata da Frank Sinatra nel 1956. Invecchiando, Dylan ci ricorda che anche lui è stato giovane. E che insieme al novizio alle prime armi che arrotava e sputava le parole come un vecchio *bluesman*, o all’adolescente ribelle che fantasticava su Elvis e Little Richard, c’era stato il bambino incollato alla radio, che assorbiva tutto. E quindi anche Frank Sinatra, nella cui voce, scrive nella sua autobiografia, sentiva “la morte, Dio e l’universo, tutto”. Basta ascoltare le prime battute di *I’m A Fool To Want You* per catturare il vero amore che Dylan porta a queste canzoni così lontane dai brani che hanno deciso la sua gloria. Oppure *Stay With Me*, incisa da Sinatra nel 1964 con un’orchestrazione grandiosa, dove Dylan fa un’operazione opposta: asciuga tutto, leva fiati e archi, privilegia le parole e la melodia e canta con una voce profonda e lacerata, ma pura. Trasformandola in un blues. ☺

Il Dylan degli anni 10 guarda al passato. Ma non parlategli mai di nostalgia.

2016

FALLEN ANGELS

VIAGGIO AL CENTRO DEL CUORE



A Frank Sinatra Dylan non ha ancora smesso di pensare.
E finisce col diventare un crooner coi fiocchi.

Testo: **Renato Massaccesi**

Nel secondo volume dedicato alla riscoperta del grande songbook americano che pareva più cosa da jazz che da "rock" ma su cui si è appassionata gente come Willie Nelson o Rod Stewart (che ne ha praticamente fatto un lavoro) e chissà quanti altri, Bob Dylan sale un gradino più in alto proponendo altri 12 standard già cantati da Frank Sinatra (eccetto uno) ma, questa volta, con proprietà vocale

quasi adatta all'argomento. Sicuramente Dylan non sarà mai un crooner, ma in confronto al disco precedente sembra quasi che provi ad addolcire di più l'atmosfera. Insomma, più Nicola Arigliano che Tom Waits. Registrato, come il precedente, nei Capitol Studios di Los Angeles inaugurati 60 anni prima dallo stesso Sinatra, il disco regala immediatamente un senso di malinconia che, forse, a SHA-

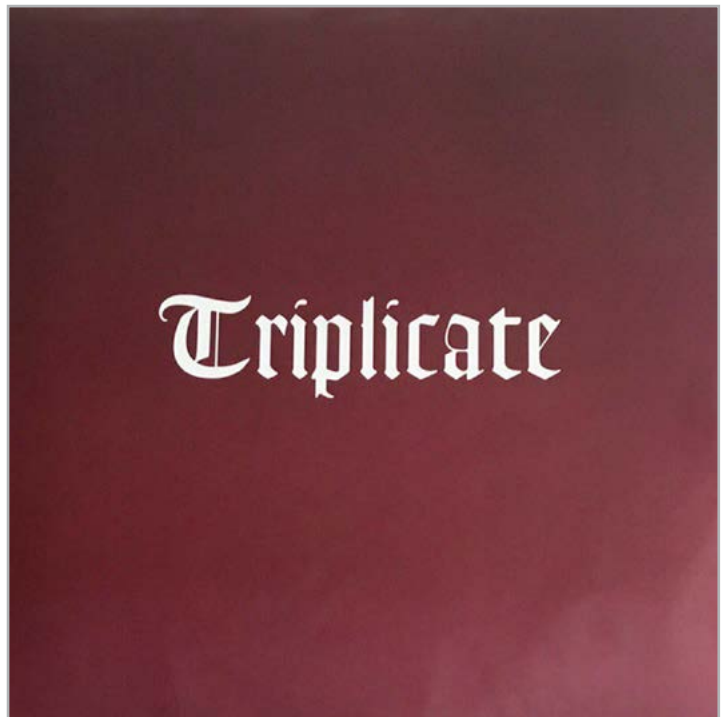
DOWS IN THE NIGHT (un pochino più aspro) mancava. Tant'è che già dalla steel guitar dell'inizio si viene trasportati in un mondo sognante da fotografia in bianco e nero, in un'America lontana appena uscita dalla Seconda guerra mondiale. E nel pezzo a seguire (*Maybe You'll Be There*) sembra che Stéphane Grappelli e Django Reinhardt siano tornati per riportarci in un Europa anch'essa ferita a morte, ma con la speranza negli occhi. Insomma, Dylan compie un viaggio al centro del cuore che può sembrare anacronistico (specie se viene da un cantautore così "politico"), ma che, invece, risulta molto più moderno di tanta musica attuale. Ciò che sembra volerci dire è che un albero è fatto di mille radici e se da una parte ci sono Woody Guthrie e Leadbelly, dall'altra ci sono queste voci indimenticabili o, purtroppo, dimenticate che hanno accompagnato la vita di tanti. D'altra parte, è anche questo il compito della Musica, quando è bella veramente. ☺

Dylan crooner?
Negli anni 60
nessuno ci avrebbe
creduto...



TRIPLICATE

FIGLI DELLE STELLE



In cabala, il numero 32 simboleggia la luce. E per questo Dylan ha voluto 3 dischi da 32 minuti ciascuno. Ma sarà proprio così?

Testo: Renato Massaccesi

P

er chiudere degnamente il suo omaggio al grande libro della canzone americana, Dylan decide di far uscire il suo primo disco triplo. E anche se le 30 canzoni di questa nuova compilation sarebbero entrate tranquillamente in due Cd o vinili (tutti e tre gli album, ognuno con un titolo diverso, durano 32 minuti ciascuno), il Nostro fa spallucce, perché qui è fatto tutto alla vecchia maniera. In un'intervista concessa a Bill Flanagan, dirà di aver scelto il numero 32 perché è un numero fortunato e simboleggia la luce. In un momento meno cabalistico, correggerà il tiro rifugiandosi in una spiegazione tecnica: i 32 minuti valgono per i tempi in cui gli album duravano quasi tutti così, per dare più potenza al suono. E il suono, come per i primi due volumi, è in effetti caldo e potente, essendo l'album stato registrato in presa diretta con un quintetto nei soliti Capitol Studios. Purtroppo, stavolta la formula sembra tirare un po' la corda. A differenza degli altri, qui ci sono anche atmosfere da big band (perlomeno

le aperture dei tre dischi) ma, al cinquantaduesimo standard, qualche ascoltatore inizia comprensibilmente un po' a sbuffare. Ciò non significa che TRIPLICATE sia un lavoro brutto. Tutt'altro. Ma il fatto che il rivoluzionario cantautore insista su questa falsariga potrebbe far preoccupare. C'è, però, da dire che tutto quello che è avvenuto fin qui, dimostra anche l'apertura di mente di un genio tale. Perché se è vero, come già detto, che le sue radici sono il folk di

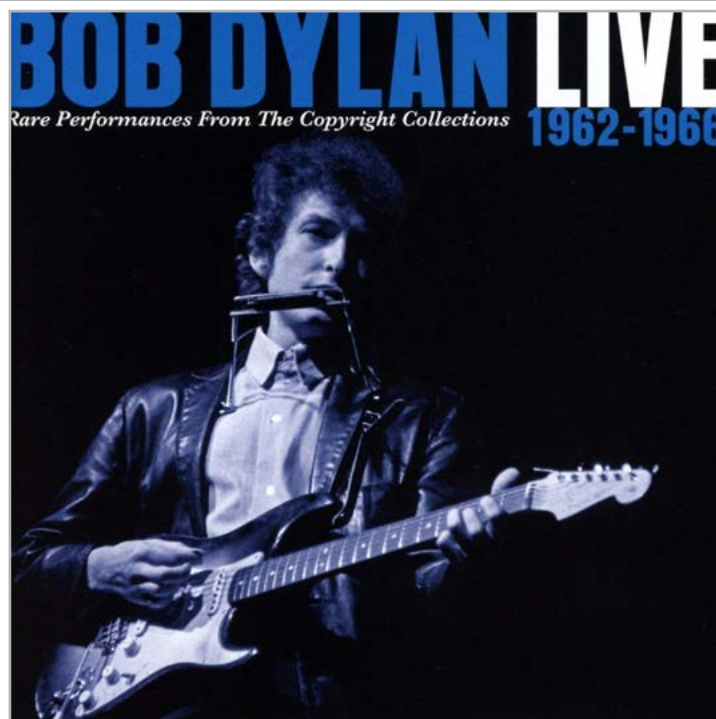
protesta del dopoguerra è pur vero che durante la prima parte della sua vita avrà contato anche tutta la tradizione della Tin Pan Alley e dei musical di Broadway che ancora riempivano la radio. Ed è per questo che quando decide di omaggiare Sinatra non si rivolge al periodo Reprise, quello forse più "confidenziale", ma a quello più "classico" dei 40 e 50, esattamente gli anni in cui il giovane Robert cresceva. Come dice lui stesso, "queste canzoni sono alcune delle più commoventi storie messe in musica, e io voglio rendergli giustizia". Se quarant'anni fa Sid Vicious voleva rompere definitivamente con il passato sparando la sua sguaiata versione di *My Way* su un pubblico di imbolsiti borghesi, a modo suo Dylan compie un gesto artistico altrettanto legittimo e rivoluzionario. Del resto, tanti anni fa, a un party al quale Dylan era stato invitato con Springsteen, guardando le stelle Frank Sinatra in persona ebbe a dirgli: "Io e te, amico, abbiamo entrambi gli occhi blu, e veniamo da lassù". Come dargli torto. ☺



TRIPLICATE: il primo triplo in 55 anni di carriera.

2018

LIVE 1962-1966 IL DYLAN RITROVATO



I collezionisti insorgeranno con veemenza: “Ma è tutto materiale già edito!”. Hanno ragione loro? In parte sì. Ma in parte no.

Testo: **Francesco Donadio**

P

er strano che possa sembrare, toccò attendere fino al 1974 per avere un disco dal vivo ufficiale di Dylan. Quindi, per poter sentire qualche performance del periodo della sua ascesa per anni è stato necessario ricorrere ai bootleg. Solo a partire dal 1998, con il 4° volume delle *Bootleg Series* (finalmente un intero concerto, quello alla Manchester Free Trade Hall del 1966), iniziarono ad aprirsi gli argini. Da allora, abbiamo avuto il live del 1964 alla Philharmonic Hall di New York, quello al

Gaslight del 1962, alla Brandeis University del 1963, alla Royal Albert Hall di Londra del 1966 e ulteriori pezzi live inseriti sia all'interno delle *Bootleg Series* che altrove. Questo per quanto riguarda il mercato “ufficiale”. C'è poi un secondo tipo di uscite: *The Copyright Extension Collections* che la Sony ha cominciato a pubblicare (in edizione stralimitata: tra le 100 e le 1000 copie) fin dal 2012 per evitare che in base alla legge europea sul copyright, certe incisioni ultracinquantennali di Dylan in precedenza mai edite entrassero nel cosiddetto “public domain” e potessero essere messe in commercio da chiunque a costo zero. Si tratta in tutto di 3 compilation-*monstre* contenenti *outtake* di studio e brani dal vivo relativi al triennio 1962-1964, a cui si sono poi aggiunte le “collectors edition” delle *Bootleg Series* THE CUTTING EDGE (18 Cd) e THE 1966 LIVE RECORDINGS (36 Cd) che svolgono la stessa funzione in relazione al 1965 e al 1966. Ecco, dunque, che LIVE 1962-1966 giunge in aiuto del

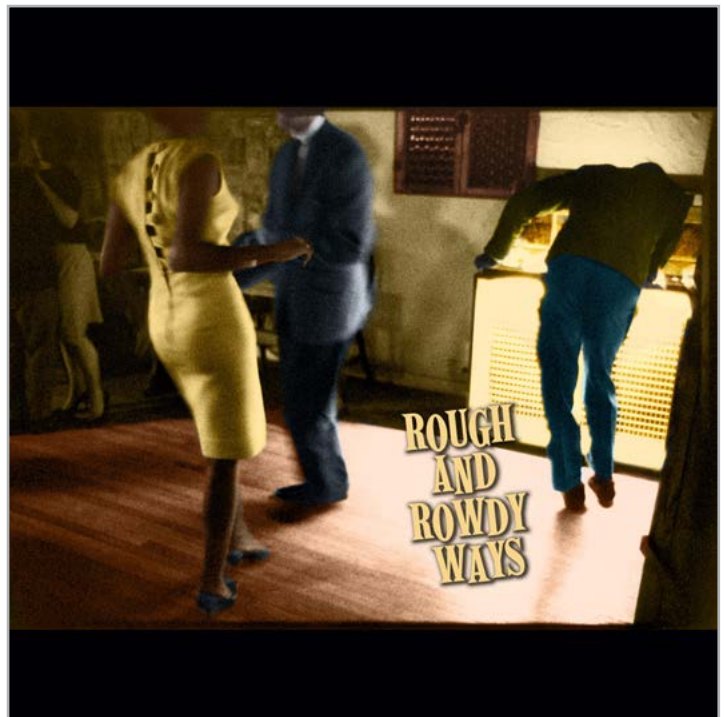
dylaniano medio non-collezionista, fornendo in 2 Cd una selezione di brani tratta dai suddetti rarissimi e costosissimi box set. Chiunque ha ora la possibilità di sentire la prima esecuzione in assoluto di *Blowin' In The Wind* al Gerde's Folk City il 16 aprile 1962, la storica *When The Ship Comes In* cantata alla Marcia su Washington del 28 agosto 1963 o la *It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry* che tanto scandalo fece quando fu suonata, elettrica, a Newport il 25 luglio 1965. Nel mezzo, c'è molto Dylan acustico, colto nel momento della transizione da voce della protesta a poeta visionario sui palcoscenici della New York Town Hall, della Carnegie Hall e della Royal Albert Hall di Londra, con un finale al fulmicotone in cui insieme alla Band fa fischiare le orecchie agli spettatori di Cardiff (con una sbilenca *Baby Let Me Follow You Down* da garage-band) e di Glasgow (*Ballad Of A Thin Man*) nel 1966. Saranno già state (in qualche maniera) edite, ma ora queste seminali esibizioni sono patrimonio di tutti. ©

Bob Dylan nel camerino del Gerde's Folk City di New York, nel 1962.



ROUGH AND ROWDY WAYS

LE MOLTITUDINI DI BOB



Il 39^{mo} album di una leggenda quasi ottantenne: non aspettatevi un Dylan bollito.

Testo: Maurizio Becker

“P

er tutta l'estate, fino a gennaio / ho visitato morgue e monasteri / in cerca delle parti del corpo che mi servono / arti e fegati e cervelli e cuori / darò la vita a qualcuno, è ciò che voglio fare / creerò la mia versione di te”. Visionari e sconvolgenti, questi versi che sembrano ispirati da una pagina di Mary Shelley non sono opera di un feroce gruppo death metal. Sono una delle tante sorprese disseminate nel trentanovesimo disco di studio di un signore che ha da poco compiuto 79 anni e che secondo una corrente di pensiero oggi abbastanza in voga non ha più molto da dire. Del resto, si sente dire, non è lui che negli ultimi otto anni ha preferito ripiegare su sonnacchiosi dischi di cover? Le equazioni facili sono la specialità di un mondo distratto, e così per molti questo è solo l'ennesimo disco inutile di un artista che molte primavere addietro fu un faro luminoso da seguire, ma oggi emana il bagliore fioco di una candela ormai consumata. Troppo comodo: predisporre pigramente all'ascolto di Dylan non è mai una buona idea, stiamo parlando di un maestro della parola, anzi di co-

lui che ha insegnato a tutti come va scritta una canzone. E che continua a farlo anche qui. Registrato con la sua backing band e pochi ospiti (Fiona Apple, Benmont Tench, Blake Mills, Alan Pasqua e Tommy Rhodes), ROUGH AND ROWDY WAYS è stato anticipato dall'ipnotico torrenziale bilancio generazionale di *Murder Most Foul* e da quella che è forse la canzone più schiettamente autobiografica mai scritta da Dylan, *I Contain Multitudes*: “sono come Anna Frank, come Indiana Jones, come quei cattivi ragazzi inglesi, i Rolling Stones”. Bastavano quelle due canzoni a far capire che neanche stavolta Dylan voleva fare semplice atto di presenza. Nella ruvida, scostante *False Prophet*, ad esempio, si definisce “primo fra pari, secondo a nessuno, l'ultimo dei migliori, quelli che restano puoi anche sotterrarli”. E più avanti: “non assomiglio per niente a ciò che il mio aspetto spettrale potrebbe suggerire, non sono un falso profeta, ho solo detto ciò che ho detto”. Chiaro, no? In apparenza dimesse e quasi soporifere ballad di sapore country-blues, le canzoni prendono vita dopo ripetuti

ascolti e con i testi alla mano crescono fino a rivelarsi formidabili. *Black Rider* è un guanto di sfida gettato in faccia alla morte: come se Dylan dicesse, guarda che non ti temo, ti sto aspettando, e non t'illudere che quel giorno io abbassi la guardia, perché anzi “prenderò una spada e ti staccherò un braccio”. *Goodbye Jimmy Reed*, raro momento ritmicamente mosso, è un tributo al bluesman di *Bright Lights Big City* e *Big Boss Man*: “Non varrai molto, dicevano tutti / solo perché non suonavo la chitarra dietro la testa”. Nell'elegiaca *Mother Of Muses* Dylan si rivolge invece alla madre delle Muse, supplicandola di cantare ancora al suo cuore, di portargli in dono Calliope (nella mitologia greca, la musa della poesia epica) e, più avanti, di renderlo “invisibile, come il vento”. Un Poeta che vuole incendiarsi d'ispirazione fino all'ultimo soffio di vita, ecco cos'è Bob Dylan. Che la madre delle Muse esaudisca la sua richiesta e che lui, quando sarà il momento, possa affrontare l'odioso cavaliere nero a testa alta, senza paura, e poi chiudere gli occhi in pace con se stesso, con Calliope al suo fianco. ©

2023

SHADOW KINGDOM IN DIRETTA DAL REGNO DELLE OMBRE



In pieno Covid, la prima volta in streaming di Dylan è un finto concerto con finti musicisti.

Testo: **Paolo Vites**

E

ra il 18 luglio 2021 quando Bob Dylan, per la prima volta nella sua carriera, si concedeva a un “concerto” in streaming. Era un periodo oscuro, quando il mondo si trovava immerso nella pandemia che avrebbe falciato decine di milioni di persone. A casa come tutti i

suoi colleghi, impossibilitato a proseguire il suo Never Ending Tour, il songwriter mandò un segnale da quel “regno delle ombre” in cui tutti eravamo caduti: un finto concerto con finti musicisti dai volti coperti da inquietanti mascherine, ambientato in una location finta

anch'essa, il Bon Bon Club di Margherita, una specie di microcosmo della criminalità locale, di cui non era dato sapere il periodo storico. Annunciato come *The Early Songs of Bob Dylan*, comprendeva brani che andavano da *It's All Over Now, Baby Blue* del 1965 a *What Was It You Wanted* del 1989. Ironia ovviamente, ma neanche tanto se pensiamo che OH MERCY risale ormai a ben 34 anni fa. Con un accompagnamento minimale (due chitarre, basso e fisarmonica, niente batteria), Dylan apparve come una sorta di Omero che cantava sul precipizio di un mondo in corsa verso l'inferno. *Tombstone Blues* viene rallentata in una sorta di recitazione spettrale; *Pledging My Time* è un blues etereo e impalpabile; *Forever Young* assume risvolti melodici impensabili, quelli che solo lui sa scovare in canzoni cantate milioni di volte; *When I Paint My Masterpiece* è una orgogliosa affermazione di padronanza del linguaggio folk; *Queen Jane Approximately* è poesia underground del livello più alto. Un documento imperdibile. ©



SHADOW
KINGDOM:
Dylan risponde
al lockdown.

THE BOOTLEG SERIES

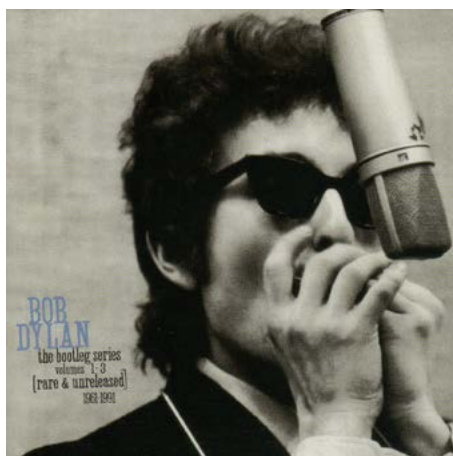
THE NEVER ENDING DYLAN

Lanciata nel 1991, la *Bootleg Series* è un progetto in continuo divenire. Centinaia di registrazioni: molte più di quante molti artisti realizzano nell'arco di un'intera carriera. Perdipiù, parliamo di inediti, di materiali rimasti fuori. Una discografia parallela insomma, che per qualità a volte addirittura supera quella ufficiale: ma quanto è profondo il pozzo di Bob Dylan?

Testo: Michele Neri

RARE & UNRELEASED 1961-1991

The Bootleg Series
Volumes 1-3 (3 CD, 1991)



Per molti, questi primi tre volumi sono i migliori della serie. Mai distribuiti singolarmente, il trittico offre una rassegna di inediti stupefacente per quantità e qualità: è difficile pensare che si tratti di brani o versioni rimasti fuori dalle scalette degli album. Più della metà delle registrazioni coprono il primo periodo discografico di Dylan, quello che va dall'album d'esordio fino a *BLONDE ON BLONDE*, pubblicato prima della lunga pausa seguita al famoso incidente motociclistico del 1966. In mezzo a decine di "outtakes" di studio, compaiono alcune preziose versioni live, tra cui un paio destinate a *BOB DYLAN IN CONCERT*, un album live progettato dalla Columbia nel marzo del 1964, di cui si conoscono numero di catalogo e copertina, ma poi cancellato

per motivi ignoti. Tra le perle di questa prima parte di repertorio, c'è la versione di *Farewell, Angelina*, registrata durante le session di *BRINGING IT ALL BACK HOME*. Si tratta di una registrazione sconosciuta anche ai più esperti conoscitori dell'opera del cantautore americano. Emozionanti e storicamente preziosi anche il riscaldamento effettuato su *Like A Rolling Stone*, ancora in forma di valzer, e *Last Thoughts On Woody Guthrie*, l'unico poema mai scritto da Dylan e recitato durante un concerto. Il periodo successivo al 1966 è altrettanto colmo di gioielli: ad esempio le versioni alternative di alcuni brani di *BLOOD ON THE TRACKS*, quelle della prima, magnifica, stesura bloccata da Dylan quando già diversi acetati erano stati distribuiti. *Catfish* e *Golden Loom* furono invece registrati per uno dei 33 giri più amati di Dylan, *DESIRE*, il cui periodo storico è rappresentato anche da una bella esecuzione live dell'inedito *Seven Days*. Anche gli scarti – ma è improprio chiamarli così – di alcuni controversi album degli anni Ottanta, dimostrano l'incomprensibilità di alcune scelte di Dylan nel definire la scaletta definitiva per i suoi dischi. *INFIDELS*, uno gli episodi più riusciti di quel confuso decennio, avrebbe forse potuto essere uno dei vertici assoluti della discografia dylaniana, se solo non fossero spariti pezzi come *Lord Protect My Child* e *Foot Of Pride*, entrambe recuperate in questa sede. Ma, soprattutto, avrebbe potuto includere il capolavoro assoluto di questa prima emissione d'archivio: *Blind Willie McTell*, registrata da Dylan al pianoforte e alla voce con il solo au-

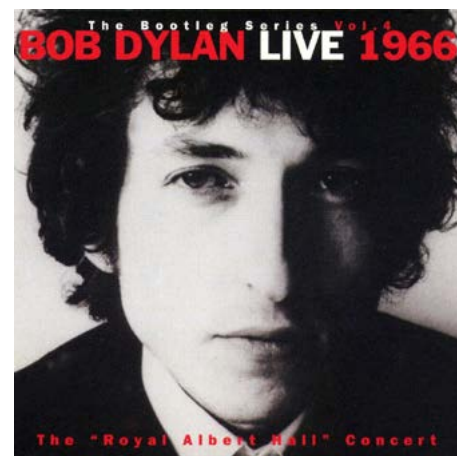
silio di Mark Knopfler alla chitarra – a ragione considerata una delle cose migliori dell'autore di *Blowin' In The Wind*. Dettagliatissime le note del libretto di accompagnamento, a completamento di un'operazione sensazionale, di grande importanza storica ma che raggiunge l'eccellenza anche sul piano strettamente musicale, cosa rara, anzi rarissima, per un'antologia di materiale inedito.

The Bootleg Series

Vol. 4 (2 CD, 1998)

BOB DYLAN LIVE 1966

The "Royal Albert Hall" Concert

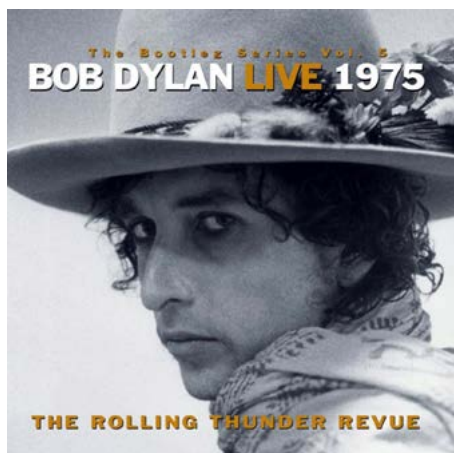


Dopo l'abbuffata di inediti di studio, la Columbia affronta una delle tournée più celebrate della musica americana: quella mondiale, che Dylan intraprese tra il febbraio e il giugno del 1966. Quei concerti mostravano per la prima volta la doppia faccia di Dylan: da solo nella prima par- ➤



te, accompagnato da un quintetto elettrico nella seconda, scatenando le proteste di una parte del pubblico (uno dei celebri battibecchi tra Dylan e un contestatore è ascoltabile nel secondo disco). Il sottotitolo del Cd fa ironicamente riferimento a uno dei più celebri bootleg di Dylan, che riprendeva parte di queste registrazioni, indicandole come provenienti dai concerti del 26 e 27 maggio alla Royal Albert Hall di Londra. In realtà quel concerto, qui ripreso integralmente, era quello tenuto qualche giorno prima (il 17 maggio) alla Free Trade Hall di Manchester, e resta il migliore, per qualità tecnica, tra tutti quelli registrati dalla Columbia. Il repertorio è basato in larga parte sulle canzoni di *BLONDE ON BLONDE* – all'epoca non ancora pubblicato, e solo quattro o cinque canzoni provengono dalla produzione anteriore (tra queste, *Mr. Tambourine Man* e *Desolation Row*).

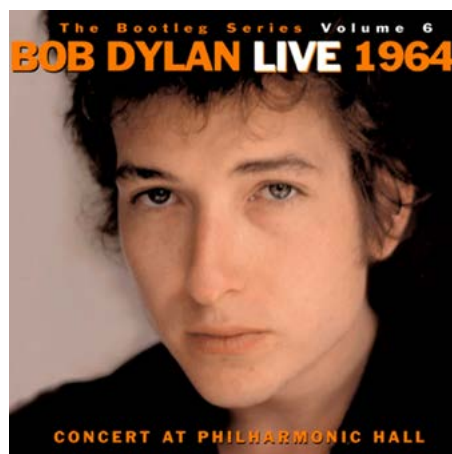
BOB DYLAN LIVE 1975
The Rolling Thunder Revue
The Bootleg Series
Vol. 5 (2 CD/2 CD + DVD, 2002)



Altro doppio live. E altra tournée memorabile: quella scalcinata, colorata e di sapore circense denominata *Rolling Thunder Revue*. Partita nell'ottobre del 1975, vide Dylan proporre il repertorio storico (*Blowin' In The Wind*, *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, *Mr. Tambourine Man* e altri classici) insieme alle nuove canzoni del non ancora terminato *DESIRE*. Fra queste, *Hurricane* (dedicata al pugile Rubin "Hurricane" Carter, ingiustamente accusato d'omicidio) diventò uno dei clou dei concerti. Se la formazione base comprende già, accanto a Dylan, stelle di prima grandezza come Joan Baez e Ramblin' Jack Elliott, gli ospiti che si presentano, anche spontaneamente, nelle varie date, comprendono Joni Mitchell, Roger McGuinn, Gordon Lightfoot e Arlo Guthrie. Forse un doppio Cd non basta a documentare un tour così ricco, ma è

probabile che motivazioni commerciali e, soprattutto, contrattuali abbiano consigliato – o costretto – la Columbia a escludere tutti gli interventi degli ospiti, con l'eccezione di Joan Baez, e di concentrarsi sulla parte dello show che vedeva Dylan solista. La prima tiratura, limitata, comprende anche un brano audio missato in 5.1 e un Dvd con un paio di estratti dal coevo film *Renaldo & Clara*.

BOB DYLAN LIVE 1964
Concert At Philharmonic Hall
The Bootleg Series
Vol. 6 (2 CD, 2004)



Con la pubblicazione di *LIVE 1964*, sesto volume di una serie sempre più acclamata, appare chiaro come si stia componendo un puzzle capace un giorno, nonostante i salti temporali, di offrire una completa biografia in musica del più importante cantautore del dopoguerra. Qui c'è il Dylan diventato una star del movimento folk, che duetta con la regi-

«THE CUTTING EDGE affronta uno dei periodi artistici più importanti della carriera di Dylan, e probabilmente uno dei più creativi dell'intera storia del rock. Tra il 1965 e il 1966, Dylan registrò tre album che definire fondamentali è poco»

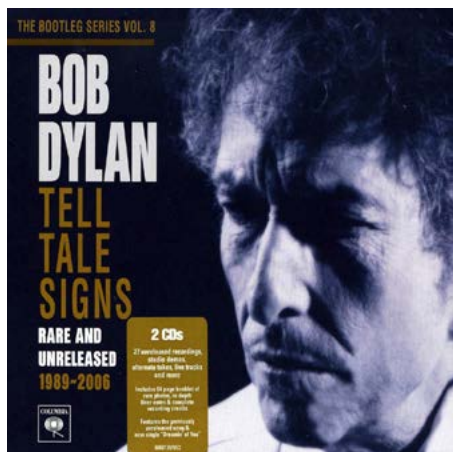
na Joan Baez, che si permette di lasciare fuori dalla scaletta *Blowin' In The Wind* e che, armato di chitarra, armonica e due microfoni, incanta l'esigente pubblico di uno dei templi della musica colta americana: la Philharmonic Hall di New York. Le scalette dei concerti di Dylan sono sempre molto varie e, com'è noto, l'uomo non canta mai una canzone due volte nello stesso modo, per cui questi live d'archivio offrono inevitabilmente spunti inediti e un ritratto preciso dell'artista nel periodo cui si riferiscono. La qualità eccelsa della ripresa audio e la bellezza dei libretti di accompagnamento fanno il resto, rendendo ognuna di queste operazioni un'aggiunta indispensabile alla discografia ufficiale di Dylan.

NO DIRECTION HOME: THE SOUNDTRACK
The Bootleg Series
Vol. 7 (2 CD, 2005)



Forse il più controverso tra i capitoli della *Bootleg Series*, il settimo volume viene pubblicato come compendio sonoro dello straordinario documentario *No Direction Home* di Martin Scorsese. Intendiamoci, dal punto di vista musicale siamo di fronte a un documento eccezionale, con versioni inedite (live o di studio) di classici come *Blowin' In The Wind*, *Masters Of War*, *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, *Highway 61 Revisited* e molti altri. C'è *Sally Gal*, uno squisito assaggio delle session di *THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN*. C'è *Maggie's Farm*, registrata dal vivo al Festival di Newport, che diede il via alla contestatissima svolta elettrica di Dylan e c'è una magica versione di *Mr. Tambourine Man* fatta in studio con Ramblin' Jack Elliott. Insomma, la musica è di altissimo livello. Semmai, è la filosofia che sta alla base della raccolta a non convincere fino in fondo e a rendere questa raccolta difficile da inserire coerentemente fra le altre tessere di questo magnifico mosaico.

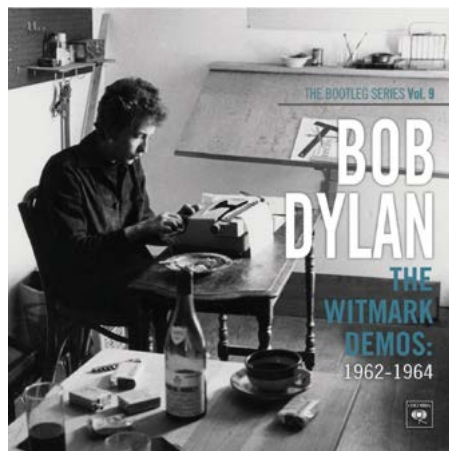
TELL TALE SIGNS
Rare & Unreleased 1989-2006
The Bootleg Series
Vol. 8 (2 CD/3 CD, 2008)



I due Cd che compongono l'ottavo volume della collana sono l'ideale completamento dei primi tre, quelli che esaminavano il periodo 1961-1991. Qui si va dal 1989 al 2000, con una serie di incredibili outtake e versioni alternative di album importanti come *TIME OUT OF MIND* e *MODERN TIMES*, ma anche con brillanti registrazioni live del periodo e persino una bella lezione di blues con la cover di *32-20* di Robert Johnson, incisa - ma non utilizzata - per *WORLD GONE WRONG*. In mezzo, anche un paio di canzoni prese da colonne sonore e diversi brani registrati per *OH MERCY*, il disco realizzato con Daniel Lanois. E sono proprio le versioni alternative e gli outtakes di *OH MERCY*, una delle cose migliori della produzione più recente, che riservano le sorprese maggiori, con l'approccio semplice di Dylan e una produzione scarna che regala alle canzoni

un fascino inaspettato. Al di là dell'aspetto musicale, ha destato molte polemiche la realizzazione di una costosa edizione deluxe che comprende un terzo Cd contenente altri 12 brani. La spropositata differenza di costo tra le due versioni ha scontentato (meglio, fatto infuriare) più di un appassionato, anche se va fatto notare che la criticata edizione deluxe vanta un libro inedito davvero succulento per i collezionisti: oltre 170 copertine di 45 giri di Dylan di tutto il mondo, riprodotte in grande formato.

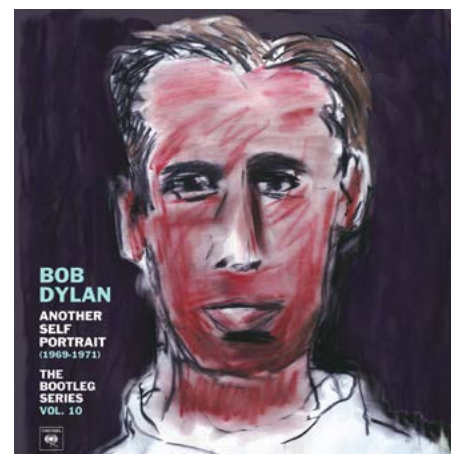
THE WITMARK DEMOS 1962-1964
The Bootleg Series
Vol. 9 (2 CD, 2010)



Eccezionale raccolta di demo registrati per scopi editoriali, sia per proporre le nuove canzoni a possibili interpreti, sia per permetterne la trascrizione e la conseguente realizzazione di spartiti. Nel piccolo studio delle edizioni Witmark, Bob Dylan registrò decine di provini, tutti raccolti in questo prezioso doppio Cd che offre un'ulteriore spaccato dell'evoluz-

zione del cantautore agli inizi della sua carriera. Dalle registrazioni più vecchie del gennaio 1962 (le uniche effettuate per il primo editore Leeds Music) fino alle ultime dell'estate 1964, abbiamo una carrellata di classici del repertorio di Dylan, affiancati a brani meno noti e mai più ripresi. La qualità tecnica di queste registrazioni, com'è facile immaginare, non è sempre ottimale, ma siamo di fronte a un documento eccezionale: qui c'è tutto il canzoniere di Dylan di questi due anni e mezzo così importanti, ascoltabile in forma inedita, da *Blowin' In The Wind* a *Don't Think Twice It's All Right*, da *Girl From The North Country* a *The Times They Are A-Changin'* fino a *Mr. Tambourine Man*, passando per piccole perle come *Tomorrow Is A Long Time* (registrata, fra gli altri, da Elvis Presley e Judy Collins) o *Let Me Die In My Footsteps*, una delle quattro canzoni che Bob incise per *THE FREEWHEELIN'* e sostituite all'ultimo minuto.

ANOTHER SELF PORTRAIT 1969-1971
The Bootleg Series
Vol. 10 (2 CD/4 CD, 2013)



SELF PORTRAIT è considerato uno dei titoli meno riusciti nella discografia di Bob Dylan: un doppio album sconclusionato, quasi irritante per l'ascoltatore. Questo decimo volume della *Bootleg Series* è incentrato prevalentemente sulle session del 3, 4 e 5 marzo 1970, appunto quelle di *SELF PORTRAIT*. Ci sono anche puntate all'indietro (dalle session di *NASHVILLE SKYLINE* fino ai *BASEMENT TAPES* del 1967) e in avanti (una versione alternativa di *Wallflower* del novembre 1971), però il nucleo della raccolta è basato su *SELF PORTRAIT* e sul successivo *NEW MORNING*. Il risultato è straordinario: nelle versioni alternative, spesso spogliate delle ingombranti sovraincisioni che compromisero quei dischi, le canzoni acquistano un sapore completamente nuovo. Gli inediti sono

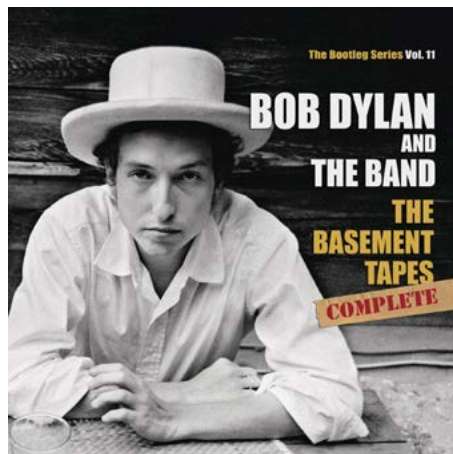




tutti molto interessanti (in una session del maggio 1970 compare persino George Harrison) e rendono l'ascolto di questa raccolta tanto piacevole quanto sorprendente. Come al solito, sono molto dettagliate e illuminanti le note interne. Un'edizione deluxe comprende, oltre al doppio Cd, un terzo disco con l'intera esibizione di Dylan accompagnato dalla band all'isola di Wight (31 agosto 1969), inedita altrove, e un quarto con la versione rimasterizzata di SELF PORTRAIT.

THE BASEMENT TAPES COMPLETE

The Bootleg Series
Vol. 11 (2 CD/3 LP/6 CD, 2014)

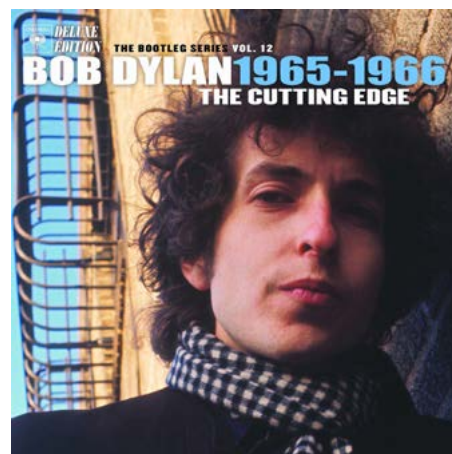


Era abbastanza prevedibile che i Basement Tapes sarebbero stati, prima o poi, oggetto di una puntata della Bootleg Series. Qui si sono fatte le cose in grande, utilizzando le bobine originali conservate da Garth Hudson (The Band): 138 tracce, un'enormità. Tanti inediti, tutti in ordine cronologico di registrazione: un'operazione di grande rilievo storico e artistico. Forse non ci sono i picchi creativi presenti in altre operazioni effettuate nell'archivio di Dylan, però ascoltarlo alle prese con *Million Dollar Bash* (la lanciarono i Fairport Convention), *Mighty Quinn* (Manfred Mann), *This Wheel's On Fire* (Julie Driscoll, Brian

Auger & The Trinity, ma anche Ian & Sylvia) provoca emozioni. E ancora, *Tears Of Rage* (come altre canzoni poi registrate dalla Band, gruppo che accompagna Dylan in queste prove), *You Ain't Going Nowhere*, *Too Much Of Nothing*, *Nothing Was Delivered*. Alcune cose le avevamo ascoltate nel doppio album pubblicato dalla Columbia nel 1975 ma qui la scena si completa di mille dettagli in più. Come al solito, fantastico il libro. La versione completa - in 6 Cd - è sicuramente preferibile rispetto a quella in due Cd denominata THE BASEMENT TAPES RAW.

THE CUTTING EDGE 1965-1966

The Bootleg Series
Vol. 12 (2 CD/3 LP+2 CD/6 CD/18 CD + 9 singoli, 2015)

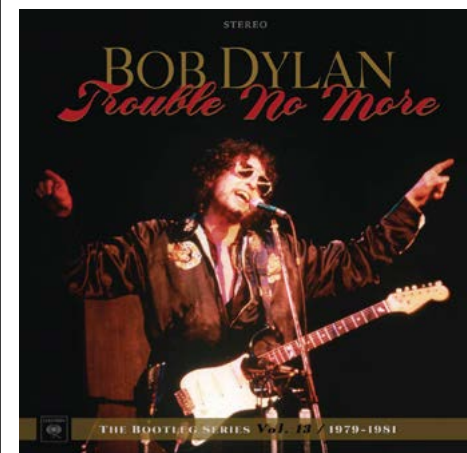


Qui viene affrontato uno dei periodi artistici più importanti della carriera di Dylan e probabilmente uno dei più creativi della storia del rock. Tra il 1965 e il 1966, Dylan registrò tre album che definire fondamentali è poco: BRINGING IT ALL BACK HOME, HIGHWAY 61 REVISITED e BLONDE ON BLONDE. Provini, versioni alternative e inediti di quelle session così importanti, sono disseminati nei sei dischi della versione deluxe, preferibile senz'altro a quella da due. Esiste anche una versione inarri-

vabile da 18 dischi, veduta a una cifra quasi impossibile direttamente sul sito di Dylan. In questa mega edizione, è inclusa "ogni nota suonata da Dylan in studio" nel periodo indicato. E seppur vada considerata come un'impressione personale, va detto che è stranamente più scorrevole l'ascolto di questa mastodontica versione integrale rispetto alle altre. Nonostante le canzoni si ripetano anche numerose volte e le false partenze siano parecchie (addirittura nelle versioni da 6 e da 18 Cd, un intero disco è occupato dalla sola *Like A Rolling Stone*), con questo ascolto si partecipa davvero alla nascita di tre capolavori. È la prima volta che la Sony affronta un'edizione della *Bootleg Series* con piglio così filologico e la ragione è forse da ricercarsi nel desiderio di tutelare queste registrazioni dalle scadenze del copyright a cinquant'anni dalla registrazione.

TROUBLE NO MORE 1979-1981

The Bootleg Series
Vol. 13 (2 CD/4 LP/8 CD+1 DVD, 2017)



Uno dei Dylan più controversi è quello del cosiddetto "periodo della conversione", quello che fruttò SLOW TRAIN COMING, SAVED e SHOT OF LOVE. Anche in questo caso abbiamo due edizioni, una in due Cd (o in quattro Lp) e una estesa su 8 Cd e un Dvd (con i primi due dischi identici ai due della versione standard) e forse stavolta la dilatazione può risultare ridondante. I due dischi comuni raccolgono esibizioni live e qualche outtake, mescolate a prove e versioni live della maggioranza dei brani dei tre album e alcuni inediti. Il terzo e quarto disco (ovviamente nell'edizione deluxe) includono tutta una serie di registrazioni inedite di outtake, prove, take alternative e qualche live. Gli altri quattro Cd propongono le registrazioni di due show del 1980 e del 1981 (un altro concerto del 1979, su due ulteriori dischi, era incluso come bonus per chi

prenotava il box direttamente sul sito dell'artista). Le scalette dei due concerti inclusi nel box, sono solo parzialmente sovrapposte e la qualità è più che buona. In definitiva, un box leggermente meno affascinante dei precedenti, anche se parliamo di registrazioni inedite di Dylan in un periodo di grande turbamento creativo. Come sempre eccezionale la resa cartotecnica del box, che comprende un libro riccamente illustrato di 120 pagine più un altro, allegato al contenitore dei nove dischi, con note dettagliatissime brano per brano.

MORE BLOOD, MORE TRACKS

The Bootleg Series

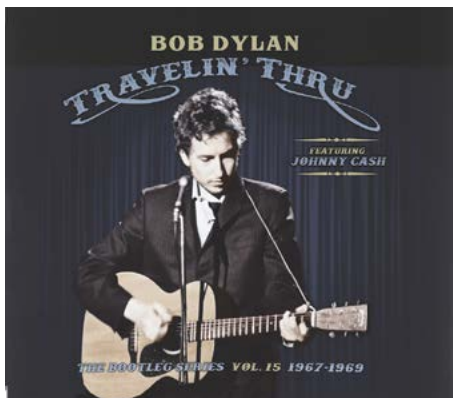
Vol. 14 (CD/2 LP/6 CD, 2018)



Sicuramente uno dei volumi più attesi della collana, MORE BLOOD, MORE TRACKS è dedicato alle session che portarono a uno dei grandi capolavori di Dylan, BLOOD ON THE TRACKS. In questo caso, l'edizione deluxe da 6 Cd diventa veramente indispensabile: quelle 4 lunghe session newyorchesi del 16, 17, 18 e 19 settembre 1974 vanno ascoltate nella loro interezza. Ogni nota è indispensabile, comprese le poche take interrotte. Dell'ultima seduta di registrazione, quella di Minneapolis del 27 dicembre 1974, sono sopravvissuti solo i master delle canzoni reregistrate e finite sull'album. Per chi reputasse eccessivo ascoltare sei dischi pieni di inediti, c'è la versione singola con le versioni alternative delle dieci canzoni dell'album più l'outtake *Up To Me*. Eccezionale come sempre la confezione, con un libro fotografico veramente ben realizzato, note dettagliate sulle registrazioni, copertine di dischi da tutto il mondo, fotografie rare o mai viste e persino la riproduzione di un block notes di Dylan dell'epoca. Insomma, la *Bootleg Series* si conferma operazione di grandissimo valore storico. Come se non bastasse la musica di questo autentico genio.



TRAVELIN' THRU - featuring Johnny Cash
 The Bootleg Series Vol. 15 1967-1969
 (CD/2 LP/6 CD, 2019)



Di tutte le uscite della Bootleg Series, questa è una delle più strane, difficile da comprendere fino in fondo. Il CD 1 si riferisce alle session di JOHN WESLEY HARDING e NEW MORNING. Per il primo abbiamo due session, 17 ottobre e 6 novembre 1967, allo studio A della Columbia di Nashville. Per il secondo ci spostiamo in avanti al 13 e 14 febbraio 1969, rimanendo nello stesso studio. Solo quindici tra prove, versioni alternative e outtake per due album? Pare di sì e le motivazioni, oltre al fatto che Dylan abbia registrato meno materiale del

solito per questi due progetti, sono due, di cui una quasi incredibile da credere. In primis, i compilatori hanno ritenuto inutile pubblicare diverse take dei vari brani perché a quanto pare le variazioni sono minime – pare che il songwriter avesse le idee particolarmente chiare sul da farsi anche se è difficile immaginare una take di Dylan davvero inutile. Per NASHVILLE SKYLINE, inoltre, pare che a causa di rate di immagazzinaggio dei master non pagate dalla Columbia, diversi nastri siano spariti e solo alcuni siano stati recuperati. Quali che siano le vicende e le scelte dei discografici, abbiamo qui sette versioni alternative da JOHN WESLEY HARDING, tra cui una bella *All Along The Watchtower* assieme a *Drifter's Escape* e *I'm A Lonesome Hobo*. Con Dylan ci sono Charlie McCoy e Kenny Buttrey. Sette take alternative anche per NEW MORNING, più una outtake registrata il 13 febbraio, *Western Road*. Gli altri due dischi sono quasi interamente occupati dai risultati del celebre incontro tra Dylan e Johnny Cash: le due session di Nashville del 17 e 18 febbraio 1969 e della trasmissione televisiva del 1° maggio dello stesso anno registrata al Ryman Auditorium di Nashville e trasmessa per la prima volta il 7 giugno successivo. Se la seduta del 17 è solo un piccolo riscaldamento

con due sole canzoni completate, quella del giorno seguente è davvero prolifica con oltre venti brani registrati. Con Bob e Johnny ci sono il chitarrista Bob Wootton, il bassista Marshall Grant e il batterista W.S. Holland, ma in alcune canzoni abbiamo un ospite d'eccezione: Carl Perkins. Sono registrazioni a tratti un po' confuse ma ugualmente affascinanti, storicamente importanti, mentre nel breve set live del The Johnny Cash Show, spicca la magnifica *Girl From The North Country* a due voci. In chiusura del set, tutto incentrato su registrazioni effettuate a Nashville, troviamo due ulteriori outtake di SELF PORTRAIT, doppio album del 1970 già oggetto di una Bootleg Series: si tratta di *Ring Of Fire* e di *Folsom Prison Blues* (ancora Cash quindi), registrate il 3 marzo 1969 e nella session del 17 maggio 1970, unica del lotto a New York, con Earl Scruggs e i suoi due figli Randy e Gary. Tutto materiale inedito, tranne un paio di cose pubblicate nella colonna sonora di un documentario e su un album di Scruggs. In definitiva, una retrospettiva che appare un po' monca e forse debole nel filo conduttore – Nashville – ma che restituisce un Dylan insolito, alle prese con la pulizia dei suoni della patria del country. Meno ricca di altre volte la confezione, ma sempre esaurienti le note.



Bob Dylan e Johnny Cash: un incontro storico.

SPRINGTIME IN NEW YORK

The Bootleg Series Vol. 16 1980-1985
(5 CD, 2021)



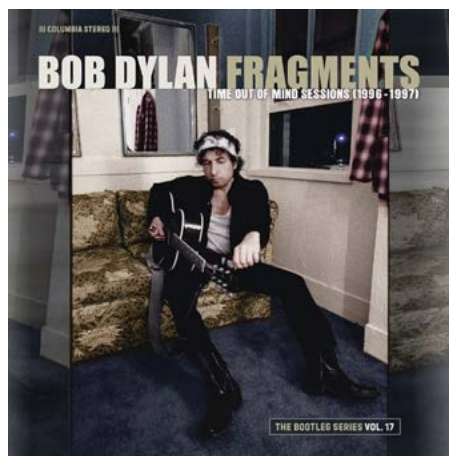
L'11 aprile 1983 nei Power Station Studio di New York cominciano le session del nuovo album di Bob Dylan. Il cantautore ha un gruppo di sedici canzoni da cui selezionare quelle da includere nel disco. In questa prima giornata ci si concentra su *Don't Fall Apart On Me Tonight* e su una meravigliosa ballata intitolata *Blind Willie McTell*. Ne vengono registrate diverse versioni, una con Dylan da solo al piano, accompagnato da Mark Knopfler alla chitarra e una con Dylan che aggiunge l'armonica al pianoforte e un quartetto che comprende Mick Taylor (chitarra), Alan Clark (tastiere), Robbie Shakespeare (basso) e Sly Dunbar (batteria). Quando uscì il primo volume della Bootleg Series nel 1991, in molti dissero che la sola presenza di *Blind Willie McTell*, nella versione Dylan/Knopfler, giustificava l'acquisto del cofanetto, il primo fu triplo. Con questo sedicesimo volume si può paradossalmente affermare la stessa cosa tanto è bella anche questa versione full band della canzone. Sono ben due dei cinque Cd di questo set (il terzo e il quarto), quelli che si occupano delle session di INFIDELS, il titolo dell'album di fine 1983, uno dei più amati di Dylan. Ci sono molti inediti e diverse versioni alternative che si vanno ad aggiungere a quelle pubblicate in altre retrospettive. I primi due dischi del box presentano alcune interessanti prove del settembre e ottobre 1980 con recuperi interessanti come *To Ramona* e *Señor (Tales Of Yankee Power)*, insospettabili versioni di *Fever* e *Sweet Caroline* con una sezione ritmica d'eccezione - Tim Drummond e Jim Keltner - e una buona selezione di outtakes dell'album SHOT OF LOVE del 1981. In queste registrazioni troviamo nomi noti della scena mondiale oltre ai citati Keltner e Drummond: Fred Tackett, Danny Kortchmar, Donald Dunn, Benmont Tench e persino Ringo Starr in un'occasione.



L'ultimo disco presenta un paio di live inediti, *Enough Is Enough* in Irlanda e *License To Kill* al *David Letterman Show* oltre a una nutrita serie di outtake e alternate take di EMPIRE BURLESQUE compresa una doppia versione di *When The Night Comes Falling From The Sky* in cui Dylan è accompagnato da una super band formata da Stevie Van Zandt e Roy Bittan della E Street Band cui si unisce la micidiale sezione ritmica di Shakespeare e Dunbar già protagonista in INFIDELS. La confezione è, ormai superfluo specificarlo, molto curata, sia nell'aspetto cartotecnico sia nell'apparato di note e commenti a corredo.

FRAGMENTS - TIME OUT OF MIND SESSIONS 1996-1997

The Bootleg Series Vol. 17 (5 CD, 2023)



Un po' tirato via questo diciassettesimo capitolo della bellissima saga della Bootleg Series. È vero che ci presenta outtake e alternate take di un album potente come TIME OUT OF MIND, ben 35, ma è anche vero che stavolta il materiale già

edito è parecchio. Per la prima volta, appare insomma come una normale edizione deluxe (va bene, super deluxe) di un album. Il primo disco contiene infatti un remix di Michael Brauer di TIME OUT OF MIND, mentre il secondo e il terzo, il vero piatto forte del box, ci presentano 25 inediti tratti dalle session che dal 19 agosto 1996 al 21 gennaio 1997, hanno condotto alla realizzazione di uno degli album più belli di Dylan - magnifica la produzione di Daniel Lanois, se mai questo tipo di classifica può avere senso per un artista del genere. Un quarto disco invece indaga sulle esibizioni live di tutte le undici canzoni dell'album più quella della outtake *Mississippi*. I concerti da cui sono tratti vanno dal 1998 al 2001. L'ultimo disco recupera le registrazioni, relative a questo progetto, che erano state incluse nel volume 8 della Bootleg Series pubblicato nel 2008. Peccato non aver recuperato la single edit di *Dreamin' Of You* che nel box del 2008 occupava un lato di un 45 giri allegato solo a una tiratura molto limitata della versione deluxe. Assenza di poco conto visto che ci sono già due versioni della canzone, ma la completezza a volte fa gola. Nonostante le riserve inizialmente espresse, queste sono canzoni davvero di un altro pianeta, Dylan è in gran forma e il groove è pazzesco, tanto sul disco quanto nei vari brani e versioni rimasti fuori. Eppure Dylan non è mai stato tenero con questo disco, pur avendo parole di elogio per la produzione di Lanois il cantautore ha criticato il risultato finale troppo levigato, lontano da quanto aveva in mente all'inizio. Avrà sicuramente ragione il poeta, però ascoltare il disco, e i vari inediti, è piacevole assai. Fotografie inedite, memorabilia e copertine di dischi da tutto il mondo, completano un'altra pubblicazione molto importante che entra a far parte dell'immenso catalogo dylaniano. 🌟

GLI ALTRI COFANETTI

Per un artista come Dylan, titolare di una discografia sterminata, esiste una grande quantità di antologie retrospettive composte da molti dischi, di pubblicazioni di archivio ricche di materiale inedito o raro. Abbiamo selezionato quelle più importanti, escludendo ovviamente quelle non ufficiali.

Testo: Michele Neri

BIOGRAPH (1985)



È la prima operazione d'archivio che la Columbia opera sul repertorio di Bob Dylan. 5 Lp o 3 Cd con una grande quantità di inediti o rarità, ben 21 su 53 brani. Su BIO-

GRAPH trovano posto outtake di gran parte degli album del cantautore americano, registrazioni live inedite e brani pubblicati su singolo e mai più riproposte. Oggi, questa fondamentale raccolta è superata da altre pubblicazioni ma rimane un primo, importante assaggio della ricchezza degli archivi dylaniani.

THE ORIGINAL MONO RECORDINGS (2010)

Come era già accaduto per i Beatles, anche gli album di Dylan vengono pubblicati in edizione monofonica, almeno quelli che in origine furono pubblicati anche in questa veste. Sono otto gli



album inclusi in questa elegantissima confezione, di cui uno, BLONDE ON BLONDE, doppio, per un totale di nove dischi. Come al solito, molto completo e dettagliato il libretto che accompagna i dischi e fantastico il lavoro di remastering effettuato partendo dai master originali. Per la prima volta, un grandissimo numero di appassionati può ascoltare i primi dischi di Dylan come quasi tutti li ascoltarono all'epoca della loro pubblicazione.

THE 50th ANNIVERSARY COLLECTION: THE COPYRIGHT EXTENSION COLLECTION VOL. 1 (2012)



Una stranissima pubblicazione della Columbia che distribuisce solo 100 cofanetti in Europa al fine di evitare che, per alcune note falle legi-

slative, il materiale inedito di un artista diventi di pubblico utilizzo trascorsi 50 anni dalla registrazione. In quattro Cd, troviamo una grande quantità di outtake tratte dalle session di THE FREEWHEELIN - praticamente, i primi due dischi nella loro interezza. Materiale interessante anche nei restanti due Cd: registrazioni casalinghe e prove live, al Gaslight e alla Carnegie Hall ad esempio. Quasi impossibile da trovare nell'edizione originale, è un'aggiunta fondamentale alla discografia di Dylan, anche se è probabile che questo materiale venga presto fatto oggetto di altre pubblicazioni della Columbia.



THE COMPLETE ALBUM COLLECTION VOL. ONE (2013)

Immaginate di aprire questo cofanetto e di trovarvi tutta la discografia di Bob Dylan: tutti gli album registrati in studio e dal vivo tra il 1962 e il 2013. 47 Cd rimasterizzati (alcuni - ben 14 - appositamente per questa retrospettiva), rac-

chiusi in eleganti confezioni digipack. Ma ci trovate anche un libretto dettagliato con un'infinità di dati. Due dei 47 dischi formano una raccolta chiamata **SIDE TRACKS**: è una raccolta di brani non inclusi negli album ufficiali ma sparsi su singoli, miscellanee e antologie precedentemente pubblicate. Certo, come spesso accade in questi casi, si è persa l'occasione di rendere definitiva l'operazione: mancano infatti una dozzina di brani di Dylan, regolarmente pubblicati ma mai inclusi negli album ufficiali, per considerare davvero completa questa raccolta. Ne è stata annunciata una seconda parte e quindi è possibile che le rarità mancanti finalmente saltino fuori. In ogni caso, questa è una raccolta di capolavori straordinaria. Oltre alla versione in Cd, la Columbia ne ha distribuito anche una digitale con una chiavetta USB a forma di armonica, con tutto il materiale in Mp3 e in formato a più alta definizione Flac.

THE 50th ANNIVERSARY COLLECTION 1963 (2013)



Seconda pubblicazione dei *Copyright Extension*, predisposta dalla Columbia per scongiurare il decadimento di determinati copyright in Europa. Questa volta, la raccol-

ta si occupa del 1963 in 6 Lp distribuiti in sole 100 copie. Sono relativamente poche le outtake e le versioni alternative di brani registrati in studio, visto che la raccolta riguarda prevalentemente registrazioni live e materiale proveniente da apparizioni televisive. Anche in questo caso procurarsi un originale sembrerebbe impresa impossibile, ma prevediamo prima o poi un utilizzo più accessibile di questo materiale.

THE 50th ANNIVERSARY COLLECTION 1964 (2014)



Ultimo appuntamento con le *Copyright Collection* - i periodi seguenti sono stati inclusi nella *Bootleg Series*, tranne un'appendice per i concerti del 1965, resi disponibili in download per chi acquistava la monumentale (18 Cd) Collector's Edition del volume 12 della *Bootleg Series*. Stavolta, sono ben nove gli Lp inclusi in questo box distribuito sempre in edizione strettamente limitata. La parte del leone la fanno ancora tutta una serie di registrazioni live, ma ci sono quasi tre facciate dedicate ad alcune session a casa di Eric Von Schmidt nel maggio del 1964 e un intero disco, il quinto, dedicato a una seduta di **ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN**, quella del 9 giugno 1964.

THE 1966 LIVE RECORDINGS (2016)

Progettato con le stesse finalità della *Copyright Collection*, questo mastodontico box di 36 Cd contiene tutte le registrazioni conosciute relative al tour mondiale di Dylan del 1966: ci sono registrazioni fatte dal mixer, realizzate dal pubblico con tutti i limiti che si possono immaginare per il 1966, abbinate a quelle professionali fatte dalla Columbia in vista di una possibile pubblicazione ufficiale. Fa un certo effetto ascoltare le esibizioni di Dylan in concerto senza il minimo applauso (quando sono prese dal mixer), come commuove ascoltare le incertissime registrazioni effettuate da qualche audace spettatore di Pittsburgh (6 febbraio 1966) o Stoccolma (29 aprile) con mezzi di fortuna. Pur con tutti i limiti di pesantezza di ascolto che un'operazione del genere può avere (pensate solo all'inevitabile ripetizione delle scalette), questo box documenta in maniera completa uno dei tour più importanti della storia. Quello in cui Dylan cambiò per sempre la musica americana.



ROLLING THUNDER REVUE - THE 1975 LIVE RECORDINGS (2019)



Dopo qualche prova un po' sconclusionata allo Studio Instrumental Rentals di New York, Bob Dylan lanciò il suo nuovo tour, denominato Rolling Thunder Revue, il 30 ottobre 1975 a Plymouth: 25 date nel 1975 e 22 nella primavera del 1976, più uno speciale concerto in favore del pugile Rubin Carter il 25 gennaio 1976 a Houston, per uno dei tour più celebrati della storia americana, uno dei più particolari, colorati, gioiosamente confusi eppure pieni di grandissima musica. Dopo un parzialissimo album del 1976, **HARD RAIN**, numerosi bootleg e un doppio Cd molto apprezzato nel 2002, è ora la volta di un cofanetto di 14 Cd che si candida come riassunto definitivo di quella indimenticabile esperienza. La ricerca di materiale per la realizzazione del bellissimo docu-



mentario recentemente prodotto da Martin Scorsese sulla Rolling Thunder Revue, ha condotto alla decisione di pubblicare i cinque concerti che furono registrati professionalmente durante quel tour.

E quindi, in questo box fondamentale cosa troviamo? Due Cd con le prove al S.I.R. del 19 e 21 ottobre 1975 e uno con ulteriori rehearsal al Sacrest Motel di Falmouth del 29 ottobre 1975. Questi primi tre dischi, con registrazioni abbastanza buone effettuate su Nagra a due piste, ci permettono di ascoltare versioni embrionali di brani poi eseguiti, magari in forma diversa, durante il tour. Sono presenti diverse canzoni in seguito incluse in *DESIRE*, uscito a tour iniziato e registrato poco prima.

Poi ci sono dieci dischi con cinque concerti: 19 novembre 1975, Memorial Auditorium di Worcester; 20 novembre 1975, Harvard Square Theater di Cambridge; 21 novembre 1975, Boston Music Hall di Boston, spettacolo pomeridiano e spettacolo serale; infine, 21 novembre 1975 ancora alla Boston Music Hall. Il quattordicesimo disco contiene una serie di registrazioni rare di canzoni eseguite una sola volta nella tournée o proposte in occasioni o vesti particolari.

Un fiume di musiche e parole dal più importante songwriter della storia della musica mondiale in un momento di grazia assoluta. Un cofanetto imperdibile, proposto poi, almeno inizialmente, a un prezzo quasi incredibile e realizzato con la solita cura, nonostante un approccio volutamente più spartano rispetto ad altre retrospettive su Dylan. Come al solito, il booklet offre fotografie rare e note dettagliate.

1970 (with special guest George Harrison) (2020)



Studi Columbia di New York, dieci sessioni divise tra studio B e studio E. Tre ore e mezzo di materiale inedito: provini più o meno avanzati, outtakes e canzoni incompiute. La Columbia ha scelto di slegare questa pubblicazione dalla *Bootleg Series*, forse perché l'appeal commerciale non è stato ritenuto sufficientemente alto da riservare a questo triplo un trattamento deluxe o forse perché è stato visto come un compendio del volume dieci della serie, dedicato alle sessioni di *SELF PORTRAIT* che in parte si sovrappongono a queste. Si parte da tre sessioni di marzo 1970, il 3, il 4 e il 5. La formazione è ridotta, con Dylan ci sono il polistrumentista David Bromberg e Al Kooper, sporadicamente si aggiungono altri musicisti e tre coriste. Vario e interessante il repertorio con

una certa prevalenza di materiale tradizionale tra cui spiccano *I Can't Help But Wonder Where I'm Bound* di Tom Paxton e *Universal Soldier* di Buffy Saint-Marie ma ci sono anche diversi originali di Dylan come *Went To See The Gypsy*, presente in diverse take o *Alberta, takes 2 e 5*. Poi si passa al 1° maggio, una session particolarmente proficua, rappresentata da trenta registrazioni tra cui spicca una versione di *Yesterday* dei Beatles. E tra i musicisti c'è proprio George Harrison in una decina di brani. Il resto della formazione comprende il produttore Bob Johnston al piano e la formidabile sezione ritmica formata da Charlie Daniels e Russ Kunkel. Tra le canzoni ci sono riprese interessanti di *Song To Woody*, *If Not For You* e persino *It Ain't Me Babe*, ma ci sono anche cover curiose come *Matchbox* di Carl Perkins, *All I Have To Do Is Dream* e *Da Doo Ron Ron*. Dylan sembra molto rilassato, privo di qualsiasi ansia di pubblicazione, mentre va a rivisitare le proprie radici senza rinunciare a sgrassare qualche inedito recente. Il risultato è perfino inebriante e lo confermano le sessioni di giugno - dal 2 al 5 giugno - e quella isolata del 12 agosto. Se nelle prime quattro Dylan è accom-



pagnato da una formazione numerosa (Bromberg, Kooper, Daniels, Kunkel e Ron Cornelius), nell'ultima predilige una formazione compatta ma solidissima: Buzzy Feiten, Al Kooper e il celebre bassista Harvey Brooks. Anche in queste ultime sedute il materiale è molto interessante: *Lily Of The West* accanto a *Winterlude* e a un'altra versione di *Went To See The Gypsy* oppure una sequenza unica, del 3 giugno, con *Jamaica Farewell*, *Can't Help Falling In Love* e *Long Black Veil*. È incredibile come Bob Dylan in queste operazioni d'archivio appaia sempre diverso eppure sempre uguale. In questo caso lo troviamo intenso e leggero allo stesso tempo, una specie di magia continua. Spartano il libretto ma completo per quanto riguarda le informazioni essenziali. Imperdibile come sempre.

THE COMPLETE BUDOKAN 1978 (2023)



Non c'è molto da dire su questa edizione seuper deluxe del celebre e controverso album live di Dylan uscito nell'estate del 1978 solamente in Giappone e poi distribuito anche in Australia e Nuova Zelanda e solo un anno dopo nel resto del mondo a causa della diffusione di alcune copie



pirata realizzate in Italia. Gli show giapponesi furono undici (otto a Tokyo e tre a Osaka) di cui due registrati professionalmente appositamente per la pubblicazione, quelli del 28 febbraio e del 1 marzo a Tokyo, quelli che qui vengono proposti integralmente con ben 32 registrazioni inedite. AT BUDOKAN è un album che ha sempre diviso la critica che almeno inizialmente e negli Stati Uniti non fu particolarmente benevola con il live. In particolare venne contestata la scelta di alcuni arrangiamenti e il fatto che la band, completamente nuova, non fosse molto roduta in quelle prime date. Però con gli anni il disco ha guadagnato sempre più fama tra gli appassionati che hanno cominciato ad apprezzare il nervoso sax di *Ballad Of A Thin Man* e il groove irresistibile di *Maggie's Farm* o anche gli spunti reggae disseminati qua e là come in una godibile *All I Really Want To Do* e le soluzioni ipnotiche di *Oh Sister*. Certo sarebbe bello ascoltare con questa qualità, a proposito magnifico il lavoro di remix e remastering, i concerti della seconda parte di questo tour, i due blocchi americani, giugno e poi da settembre a dicembre, così come le tappe europee di giugno e luglio con l'importante tappa tedesca di Norimberga in cui fu raggiunto sul palco da Eric Clapton per un paio di pezzi. Certo di bootleg di questo tour mondiale ce ne sono ma una pubblicazione ufficiale, anche molto esauriente e che magari comprenda le date australiane di marzo e aprile, con tutte le varianti di scaletta e in parte di arrangiamento a causa del maggior affiatamento dei musicisti, sarebbero davvero un gran sentire. Intanto ci godiamo questi due grandiosi concerti in una qualità strabiliante contenuti in quattro Cd che fanno parte di una confezione molto curata come al solito.

THE 1974 LIVE RECORDINGS (2024)

Il doppio album del 1974 BEFORE THE FLOOD, che catturava gli energici concerti di Dylan con la Band dell'inverno 1974, è considerato tra i migliori dischi live dell'epoca. Cinquant'anni dopo viene celebrato con un imponente box set di 27 Cd contenente tutti i concerti di cui sia stato possibile recuperare registrazioni dalla qualità più che sufficiente: da mixer - cassette e bobine - e su nastro multipista. L'ascolto di questa monumentale operazione consente di seguire l'evoluzione degli arrangiamenti e dell'interpretazione di Dylan. Quel tour, il primo di queste dimensioni, vedeva di nuovo insieme Bob e The Band nella sua formazione completa e storica, quella composta da Robbie Robertson, Garth Hudson, Richard Manuel, Rick Danko e Levon Helm. La coesione



e l'energia sono tangibili sin dall'inizio e a essere differente è l'atteggiamento di Dylan: rilassato e a suo agio con il rock dei suoi musicisti. Le canzoni sono stravolte: Dylan ha sin da allora abituato il suo pubblico a queste trasformazioni, e persino una ballata acustica come *Ballad Of Hollis Brown* diventa qui un nervoso blues elettrico. Se all'inizio le scalette non comprendono una soverchiante presenza di grandi classici, cosa che non stupisce affatto quando c'è Dylan di mezzo, man mano che il tour procede vengono

inserite sempre più canzoni famose, fino a *Blowin' In The Wind*. È sicuramente un'operazione per completisti, ma è anche una chiara dimostrazione dell'irrinunciabile utilità del formato Cd: qui ci sono quasi 500 canzoni, decine di ore di registrazione, un libretto pieno di note e fotografie. Il costo - che non può certo essere bassissimo, si aggira comunque intorno ai 130 euro, poco rispetto a certi box dalla confezione sfavillante che nasconde un contenuto artistico non particolarmente ricco. ✪



VEDERE DYLAN

Dylan e il cinema. Dylan nel cinema. Come protagonista, attore, regista. Un viaggio in un universo creativo ribollente ma noto a pochissimi, e invece ricco di cose bellissime.

Testo: **Giandomenico Curi**

Poesia elettrica

The *Other Side of the Mirror* è un film del 2007 di Murray Lerner che riprende un altro suo titolo del 1966, *Festival*, un'opera di un bianco e nero magistrale, quasi espressionista, che traduce bene nella sua essenzialità lo spirito del *Newport Folk Festival* dal 1963 al 1966. *Festival* racconta quello che è successo a Newport in quegli anni, con dentro tutti gli artisti che sono passati su quel palco. E tuttavia al centro del film c'è l'episodio di Bob Dylan, ragazzo prodigo del *folk revival*, che una sera del luglio del '65 si presenta sul palco con una band elettrica, e viene per questo fischiato dai puristi del folk, che lo costringono a lasciare il palco e a ripresentarsi in versione acustica. Negli anni 90, il regista americano riprende in mano il materiale del film del '66 (comprese molte cose inedite) e decide di concentrare l'attenzione sul solo Dylan, utilizzando le sue apparizioni al Festival come altrettante tappe fondamentali della sua crescita umana e artistica. Così, attraverso le immagini dei due film, Lerner ci fa vedere come Dylan man mano sia cambiato, trovando la sua voce, la sua strada, la sua micidiale originalità, senza lasciare nulla d'intentato per rispondere a tutti i richiami della libertà e della genialità. Fino all'inevitabile tradimento della scena folk. "Una scena - scrive Dylan - che è stata come un paradiso che io dovevo lasciare, come Adamo ha lasciato il paradiso terrestre. Era semplicemente troppo perfetta". Da qui, nel 1965, la sua incredibile versione di *Maggie's Farm*,

con la Blues Band di Paul Butterfield, che diventa una vera e propria dichiarazione di indipendenza ("Non lavorerò mai più nella fattoria di Maggie"). E subito dopo, *Like A Rolling Stone*, sommersa dalle proteste della gente tanto che Dylan è costretto a cercarsi una chitarra acustica e un'armonica per fare un'indimenticabile *Mr. Tambourine Man*; e poi *It's All Over Now Baby Blue* ("È tutto finito adesso baby blue"). "McLuhan - dice Lerner - ha detto che con l'elettricità era più facile diffondere la poesia in musica tra la gente. E Dylan questo ha fatto. Ha capito che la chitarra elettrica non era solo un modo per sentire la musica a volume più alto, ma che aveva effetti direttamente sul corpo: attraverso la trance e l'ipnosi, l'elettricità ti fa entrare immediatamente den-

tro l'universo musicale... Ascoltare *Maggie's Farm* è stato per me una lezione di maturità e di libertà... E io mi sono semplicemente abbandonato a quella musica, a quel testo. E il film è diventato un viaggio con lui, con Dylan".

Questa scelta di libertà è anche il concetto centrale del film di Scorsese, dedicato sempre al Dylan dei primi anni, *No Direction Home* (2005). Dove a un certo punto, per esempio, viene fuori tutta la delusione e l'amarezza di Joan Baez quando capisce che Dylan vuol percorrere la sua strada senza dover rendere conto a nessuno. E la chiave del film risiede per buona parte in questo concetto. Dylan non vuole essere un cantante di protesta, non vuole essere solo un cantante folk, un cantante schierato, etichettato. Gli chiedono se parteci-

perà a uno dei tanti *sit-in* per la pace e lui risponde con un sorriso beffardo che ha altro da fare. Lo fischiano e lo insultano perché è passato alla chitarra elettrica e lui urla al pubblico che "è bugiardo chi lo dice", e incita la band elettrica a suonare più forte. E tuttavia, sempre nel film di Scorsese, è con evidente disagio che Dylan commenta la reazione un po' folle di Pete Seeger, che voleva tagliare con un'ascia i cavi del palco per mettere a tacere quella maledetta chitarra elettrica. E proprio quella sera dell'estate del 1965, a Newport, la sera del tradimento, costituisce forse il momento più alto del film, messo in scena da Scorsese come solo lui sa fare, utilizzando in parte lo straordinario materiale di Lerner, ma intervistando anche tutti



Il giovane Dylan raccontato in *The Other Side of the Mirror*.

i protagonisti di quella memorabile serata. Un dietro le quinte a posteriori, per cercare di capire come sono andate veramente le cose. E insieme, una sorta di raddoppiamento del viaggio di Lerner, decisamente interessante e affascinante. Ma ormai Dylan ha preso la sua strada, un percorso che ha ben chiaro in testa e che lo porterà a diventare in pochissimo tempo l'artista più influente della musica americana del secolo scorso.

Insomma *No Direction Home*, attraverso il quale Scorsese cerca di risalire alle origini del mito Dylan, è sostanzialmente la messa in scena di un'infedeltà, la storia di un'ascesa e di una caduta... Ma non c'è solo

questo. Il regista italo-americano parte da lontano, dalle origini, dai luoghi dell'infanzia del giovane Robert Zimmerman (Hibbing, una piccola città nel freddo Minnesota) e lo segue nei suoi vagabondaggi musicali ed esistenziali, fino al suo arrivo al *Village* e alla consacrazione di nuovo portavoce, insieme alla Baez, del folk newyorchese, in sintonia con "i tempi che stanno cambiando". La seconda parte del film mostra invece un musicista che ha fatto le sue scelte. Emaciato, bello come un semidio, accompagnato da un gruppo elettrico, lo vediamo sui palcoscenici di mezzo mondo fare i conti con una travolgente notorietà così come con l'ostilità crescente dei puristi disorientati e tradi-

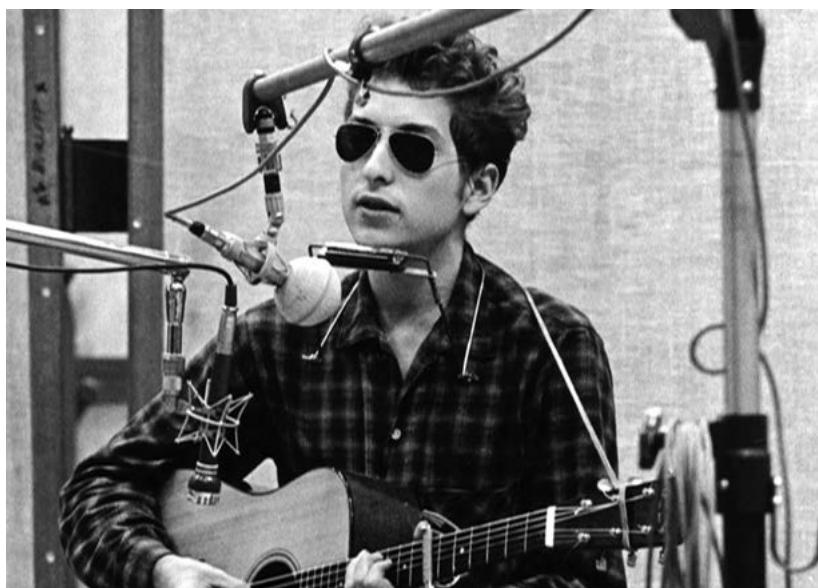
ti. L'era dei suoi album più gloriosi coincide così con quella della più grande incomprensione, caos e una dipendenza dalle droghe che porterà il Nostro al tracollo, all'indomani del suo 25esimo compleanno (il famoso incidente motociclistico). Ma la storia non è finita...

**The Beatles say:
Dylan shows the way**

Un'immagine fredda, dura, una voce strascinata, secca, arrochita dalle sigarette. Una faccia con poca barba, tagliente, prepotente. Così si presenta Bob Dylan nel famoso tour inglese del 1965, fermato sulla pellicola di *Don't Look Back* dal grande documentarista Don Allen Pennebaker. Un'immagine bloccata ancora ai tempi del mito, al "frizzy, thin-



Anche *No Direction Home* è dedicato al Dylan degli inizi. A destra, nella foto piccola: Martin Scorsese.



“faced boy from Minnesota”, che è rimasta nel subconscio di una generazione, prima di tutto per la forza con cui Dylan sa cantare speranze, paure, poesie, delusioni. Quell’apertura indimenticabile, quell’immagine forte da promo clip copiatissimo, con Dylan che canta *Subterranean Homesick Blues*, in piedi in mezzo alla strada, e quel pacco di cartoline in mano su cui sono scritti brandelli

di testo della canzone: una combinazione perfetta tra la poesia di una *pop song* e la poesia della forma fisica. Immagini che, riviste oggi (il film ha avuto una vita difficile, randagia e d’essai), hanno il tono vero e granuloso della storia che conta. Perché qui Pennebaker celebra il passaggio dal cantante folk contemporaneo (il profeta ribelle che ha sposato la più pura tradizione Guthrie) al Dylan

guru e poeta che diventa simbolo riconosciuto di una generazione... Poi il film va avanti, con uno schema quasi fisso, tra backstage, palco, stanze d’albergo, interviste. In fondo, è il suo tour più importante come folk singer, quello inglese del 1965. Le sue performance sono un po’ alla Pete Seeger, chitarra e armonica a bocca, le canzoni prima di tutto. Anche se a volte, più che la musica, ciò che interessa al regista è la storia dietro Dylan, il suo rapporto intimo con la musica, la gente, la macchina da presa. Ma il personaggio non è facile da raccontare e mettere in immagini: a momenti, “una sorta di creatura aliena, mezzo Byron e mezzo esistenzialista”, come scrive C.P. Lee nel suo saggio dedi-



cato al cinema di Dylan. Ma non c'è solo lui nel film, ci sono anche gli amici e le amiche di allora, dei fantastici anni 60. C'è una Marianne Faithfull bellissima che ascolta sdraiata su un divano prima la Baez e poi Dylan (la regina e il re del folk) cantare. Donovan che viene in albergo a trovare il maestro con l'entusiasmo di una *groupie*, e poi gli canta *To Sing For You*, e Dylan che risponde con *It's All Over Now Baby Blue*. E ancora i fan sotto la finestra, le strade, le case, le facce che scorrono dietro i finestrini del treno, e così via fino al grande concerto (dopo il bacio e la partenza di Joan) dell'Albert Hall che chiude il film. Se Dylan con le sue canzoni riscrive le regole della musica popolare americana, Pennebaker scopre e mette in pratica quelle di un nuovo modo di fare cinema musicale.

Fedeli & infedeli

All'inizio di *Eat the Document* (1972) un'immagine forte, grottesca, come spesso nei suoi film: Dylan che alza piano la testa dal pianoforte, guarda verso la macchina da presa e si mette a ridere. Una sorta di segnale del film che ci aspetta, il primo diretto da Dylan. Un film fatto d'immagini violente, inattese, magiche, rapide come flash, visioni, fantasmi, residui di LSD... Beagle che tagliano le strade della Scozia, ragazzine e donne fatali che entrano ed escono dalle inquadrature, treni e automobili che attraversano un paesaggio anni 60, che tende a perdere colore, quasi una sorta di *old fashion* all'europea. La troupe è la stessa di *Don't Look Back*, c'è Pennebaker, che fa però il direttore di fotografia e non il regista. E questo fa la differenza. Perché *Eat The Document* è il primo film di Dylan regista. Un documentario inizialmente commissionato dalla ABC-TV (poi rifiutato perché troppo "sperimentale"), che ha per soggetto il tour europeo del 1966, ma questa volta con una rock band

elettrica di tutto rispetto, gli Hawks, che poi diventeranno The Band, cioè il gruppo di Bob Dylan. Un film frammentario, senza un vero plot. Dylan lavora soprattutto per associazioni di idee, per citazioni, grandi temi, cerca di portarci dentro il suo mondo poetico e musicale, soprattutto cerca di spiegarci il senso del famoso tradimento dall'acustico all'elettrico. E naturalmente c'è, a questo proposito, il fatidico episodio di Manchester, alla Free Trade Hall, con gli Hawks che attaccano la versione elettrica di *Like A Rolling Stone* e dal loggione parte un terribile "Giuda!" che blocca la band. Dylan ferma tutto, silenzio, poi risponde: "I don't believe you", non ti credo. E dopo un po', sempre Dylan: "You are a liar!", sei un bugiardo! Quindi chiede alla band di ricominciare, suonando più forte possibile. Ma a Dylan quel "Giuda" è rimasto come una pietra nel cuore, attorno alla quale costruirà tutta la seconda parte di *Eat The Document*. Attraverso interviste alla gente più disparata, giovani e meno giovani, mod e hippy, fedeli e infedeli, cercherà di spiegare che il suo non è un tradimento, ma solo un modo di comunicare al meglio un altro modo di fare musica... Un film dunque che racconta un'esperienza precisa, ma lo fa con una libertà estrema, simile a quella della musica (e dell'LSD). Tre gli ospiti di lusso che compaiono nel film: Johnny Cash, un personaggio che è esattamente il suo opposto (di destra, *redneck*, *middle class* sciovinista), ma al quale è legato da una stima e un rispetto profondo. Insieme cantano *I Still Miss Someone*. Poi si vede Steve Winwood, e infine John Lennon, rapito all'alba dopo una festa a base di marijuana e beaujolais. E sono almeno tre anche le versioni di questo film (pure condannato a una vita randagia e ▶

Bob Dylan e Johnny Cash in *Eat the Document*. In basso: foto di scena di Pat Garrett & Billy The Kid.



«Dylan che alza piano la testa dal pianoforte, guarda verso la macchina da presa e si mette a ridere»



provvisoria): quella di Dylan rifiutata dalla ABC; quella segreta di Pennebaker (di due ore) che solo pochi fortunati hanno visto; e infine quella girata a superotto dal batterista Mickey Jones, passata su video e messa in circolazione nel 1997.

Pellegrini verso la morte

Nel 1973, con *Pat Garrett and Billy The Kid* di Sam Peckinpah, Dylan diventa anche attore. Rudy Wurlitzer, lo sceneggiatore del film, inventa solo per lui il personaggio di Alias, il giovane giornalista che raggiunge la banda di Billy the Kid per raccontare la sua storia e il suo West. All'inizio però Dylan doveva essere Billy the Kid, uno dei due protagonisti, il ribelle che, nel crollo generale dei valori del West, resta fedele alla sua giovinezza e al suo mito, mentre il vecchio Pat Garrett si è venduto ai latifondisti, perché le cose sono cambiate. E Billy faceva sognare Bob, Billy come James Dean, il suo attore più amato, come John Wesley Harding, altro eroe del West, il *lone ranger* al quale Dylan nel 1968 aveva dedicato un intero album acustico. E Wurlitzer aveva amato quell'album, e così, insieme,

vanno a trovare il grande Peckinpah nella sua villa a Durango. Lui non conosce Dylan, ma quando Bob accenna due o tre delle sue canzoni quasi si mette a piangere dalla commozione, e *ordina* alla Mgm di metterlo subito sotto contratto. Per Dylan è la prima volta con il cinema hollywoodiano, ed è durissima. Le riprese a Durango sono un inferno, con l'influenza, la tempesta di polvere, una cinepresa che fa i capricci, Peckinpah che si sente sabotato e se la prende con tutti. E Dylan, che sta già lavorando alla colonna sonora, si sente solo, a disagio. E tuttavia il risultato, anche se ridotto a una partecipazione speciale, non è male. Certo, ci sono momenti di grande vaghezza, ma altri in cui è delizioso, divertente, carismatico. Come ricorda Kristofferson (Billy nel film), la sua è una presenza quasi chapliniana: c'è lui sullo schermo, e tutti gli occhi sono su di lui, ha qualcosa di magnetico.

Il Picasso del rock

Renaldo and Clara (1978) nasce prima di tutto da un gruppo di persone e da un viaggio che hanno a che fare con tante cose: con la commedia

dell'arte italiana, con le *Medicine Ball Caravan* di una volta, anche con i *treni rossi* dell'*agit prop* del periodo della rivoluzione sovietica. Soprattutto però, ha a che fare con un tour che si chiama *Rolling Thunder Revue*. Fondamentalmente, è un *road movie* che racconta a suo modo gli anni 60 attraverso la lente della fine degli anni 70, e viceversa. Così, una delle prime cose girate è l'intervista a David Blue, che ricorda davanti a un flipper gli anni 60 del Greenwich Village. E subito dopo il *reading* di *Kaddish* di Ginsberg, in un vecchio albergo del New England, davanti a un gruppo di signore ebreo, e Dylan che alla fine si mette a suonare al piano *Simple Twist Of Fate*. Il film è il grande sogno di Dylan, la sua scommessa contro il tempo e il *mainstream*: nel momento in cui i nuovi musicisti sembrano macchine elettroniche scampate a un disastro nucleare, lui continua a cantare "la signora dagli occhi tristi, dalla bocca di mercurio e dalla croce d'argento". E quando la rivolta puritana espone i suoi demoni senza sesso con le sue spille e le sue punizioni, lui continua a inseguire i suoi amori impossibili, a spiegare perché la gente ha bisogno di musica, di desideri semplici, vitali, intensi. "Voglio filmare tutto, - dice - e poi voglio tirare fuori un grande poema cinematografico in musica". Da cento e passa ore di girato nasce così *Renaldo e Clara*, costruito come un grande serpente di mare, seguendo il ritmo del cuore, della passione, della strada, del sogno. Ci vuole coraggio, e soldi, per realizzare un film di quattro ore. Eppure il risultato è un'opera che si può vedere e rivedere, per nulla appesantita dall'ecces-

Ben Whishlaw e (a destra) il piccolo Marcus Carl Franklin in *I'm Not There*.



«Voglio filmare tutto, e poi voglio tirare fuori un grande poema cinematografico in musica»

BOB DYLAN



siva lunghezza. C'è il resoconto della *Rolling Thunder Revue* in giro per i paesaggi e le stagioni del New England; la presentazione ironica e informale dei personaggi; gli spezzoni dei concerti; le scene improvvisate e interrotte su temi autobiografici. Ma soprattutto c'è lui, Dylan-Renaldo, lui che si è inventato questo film, usando i soldi del R&R, ma rovesciandone la sua proposizione alchemica (trasformare in conoscenza i soldi del rock). Il film si apre con Bob Dylan, la faccia coperta da una maschera trasparente di Richard Nixon, mentre canta *When I Paint My Masterpiece*, quando dipingo il mio capolavoro. La scena è inquietante, l'avvertimento chiaro: il film come pittura, autobiografia poetica, da leggere con il suono e le immagini, come succede a ogni rock movie che si rispetti. C'è anche la scrittura e la fiction, affidata a Jacques Levy e soprattutto Sam Shepard, uno che di America e di miti se ne intende. Sicuramente alla sua penna è dovuta la scena bellissima sulla tomba di Kerouac, mentre tutto dylaniano è invece il lungo teorizzare sul cinema, la vita, lo specchio, il sogno. Poi ci sono le donne, non meno coinvolte dalla finzione, ma è chiaro che il *plot* centrale del film è il triangolo Sara/Dylan/Baez (due donne, due tipi di energia, e lui in mezzo, attratto da entrambe). E infine i temi cari a Dylan da sempre: Dio, il R&R, l'arte, la poesia, la morte, il sesso, le donne, alcune immagini forti che ritornano, come la rosa, il cappello, gli indiani... Un film pieno di passaggi a sorpresa, difficili, sconcertanti, con scorciatoie d'immagini prodigiose, come per esempio quel calvario che si alza improvvisamente in un'alba di ghiaccio. E subito dopo l'ombra di Bob, al tramonto, accanto a un'altra croce, e in un villaggio canadese Ginsberg che recita ad alta voce le stazioni della *via crucis*. Gesù e Dylan, perché no...?

Variazioni su Dylan

Nel 2007 arriva *I'm Not There* (2007) di Todd Haynes: film assolutamente diverso e sorprendente, ha poco a che vedere con il cinema del suo tempo. È un'anti-biografia, o meglio la radioscopia di una leggenda. Un Dylan impluso, sbriciolato, complesso, in un film forse confuso, ma bello come un millefoglie. Perché a Haynes non interessa cercare il vero Dylan (comunque introvabile), per cui tanto vale per-



correre direttamente la strada del delirio che ha sempre accompagnato la sua leggenda. Il titolo è preso in prestito direttamente da una delle sue canzoni: *I'm Not There (Io non sono qui)*. Ed è quello che succede, alla lettera: perché Dylan in realtà non è nel film. Non è citato nemmeno una volta, e nessun personaggio porta il suo nome. Non esiste: non sta da nessuna parte e ovunque. Il regista ci ha abituato a questo tipo di storie, a queste fughe per altre identità. L'ha fatto nel 1987 con *Superstar*, la storia infelice di Karen Carpenter rifatta dalle bambole Mattel; e poi, nel 1998, con *Velvet Goldmine*, una tragedia di *glam rock* dove le citazioni galleggiavano tra Bowie, Iggy e Lou...

Dylan, qui, è l'America, un grande Paese pieno di contraddizioni. E in questo Paese Dylan non c'è, ma ci sono i suoi doppi. C'è un Dylan nero di 11 anni che si fa chiamare Woody; un Dylan Rimbaud; un Dylan attore; un Dylan soprannominato *Jack in the Village* che poi diventa John perché convertito al movimento pentecostale (Christian Bale). Un Dylan di ampi spazi aperti, da western, Billy, cioè Richard Gere. E infine Jude, un fragile Dylan, magro come un chiodo, ovvero una Cate Blanchett stupefacente, irricognoscibile, un ragazzino rock, ma anche ragazza e donna, sosia perfetta di Dylan e dimostrazione dell'intelligenza e della potenza di *I'm Not There*. Una scelta coraggiosa quanto surreale, quella di Haynes, ma che si sposa perfettamente con il percorso complicato delle tante personalità assunte da Bob Dylan nel corso degli anni

60, 70 e 80. E il film, più che un racconto sulla musica e la star, diventa una straordinaria riflessione sull'attore Dylan. Cioè su un uomo che, per "sopravvivere", ha deciso di fare a pezzi la sua vita in tanti diversi ruoli, in tanti diversi personaggi. Proprio per questo, un'opera molto complicata, che ha dovuto superare enormi difficoltà sia in fase di produzione che di montaggio, anche se sostenuto dal *management* di Dylan che ha dato la sua approvazione totale al progetto, sia da una serie di band che hanno reinterpretato alla grande i brani della colonna sonora, dai Sonic Youth ai Calexico, da Mark Lanegan a Stephen Malkmus e così via.

Una celebre sequenza di Renaldo and Clara.

Cate Blanchett in *I'm Not There*.



Timothée Chalamet: *A Complete Unknown* ci regala una sua straordinaria interpretazione. Non solo il ventinovenne attore franco-statunitense si cala alla perfezione nei panni di Bob Dylan sul set, ma persino lo impersona (e con risultati assai convincenti) in sala d'incisione. (foto ©Danilo D'Auria)



Il ritorno di Scorsese

Quattordici anni dopo *No Direction Home*, nel 2019, Scorsese torna a incontrare Dylan per rimettere le mani sul materiale girato durante il tour della *Rolling Thunder Revue* (1975-1976), cioè "rivisto" (re-vue) e montato attraverso la forma di un *docu-fiction* che, mescolando realtà e spudorata finzione, mette in scena l'avventura visionaria del leggendario del folk-rock e della sua vita *bohémien* anni 70: la storia di

un musicista che, a bordo della sua roulotte, decide di rimettersi sulle strade dell'America del Nord, a fare concerti nei posti più imprevedibili, decisi giorno per giorno. Un'avventura che sa più di circo che di *tour* musicale, soprattutto per quanto riguarda costumi e trucco, a cominciare dal viso dipinto di bianco di Bob che quasi ricorda le maschere di scena dei Kiss. Accanto a lui una band composta da musicisti molto diversi tra loro: Joan Baez, Mick

Ronson, Ramblin' Jack Elliott, Patti Smith, il poeta Allen Ginsberg, a volte Joni Mitchell e così via. Il circo carica poi altre persone lungo la strada, tra cui una giovane e bellissima Sharon Stone ufficialmente addetta ai costumi dietro le quinte dello show, e un giornalista, Larry Sloman, inviato della rivista *Rolling Stone*, che scriverà un libro folle e divertente, uscito anche in Italia, dal titolo *On the Road with Bob Dylan*. Ed è ancora un beffardo scanzonato Scorsese, travestito da Méliès nella doppia veste di prestigiatore e cineasta, a introdurci nell'universo fantastico del *tour*, mescolando il vero e il falso fin dalle prime immagini e virando decisamente verso la deriva surreale di *This is Spinal Tap* e del *mockumentary*. Un'operazione spiazzante e geniale, che per certi versi ricorda l'Orson Welles di *F for Fake*. Il film di Scorsese è infatti pieno di falsi storici. Anzi, in un certo senso è costruito sui falsi, peraltro con la piena complicità dello stesso Dylan. Per esempio non è vero, come si racconta nel documentario, che Dylan abbia mai assistito a un concerto dei Kiss né che Sharon Stone da adolescente sia andata a vedere Dylan dal vivo insieme alla madre. E neppure esiste il fantomatico filmmaker Stefan van Dorp che avrebbe girato gran parte delle riprese originarie del *tour*. E via con altre invenzioni poco credibili, e tuttavia senza mai falsare il senso di quella strana tournée, una sorta di avventura epocale collocata nell'autunno del rock, in cui per un attimo era sembrato che attorno a Dylan potesse rinascere il sogno psichedelico degli anni 60. Comunque, alla fine Scorsese riesce a fare quello che non era riuscito a fare completamente nell'altro documentario: avere una visione chiara, concisa e divertente dell'artista Bob Dylan.

Il caso Chalamet

Nel 2025, infine, Dylan fa un trionfale quanto inatteso ritorno sugli schermi cinematografici. Non sappiamo perché, *A Complete Unknown* di James Mangold ci ha fatto pensare per qualche momento allo straordinario *I'm Not There* di Tod Haynes uscito 17 anni prima. Forse perché il film, a visione conclusa, è molto più interessante del solito *biopic* convenzionale e scontato che ci eravamo immaginati prima di vederlo. Comunque

sempre un *biopic* rimane. Anzi il *biopic* di un musicista vivente, che non è proprio una cosa normale. Ma chi se non Bob Dylan, genio della musica, poeta e premio Nobel, poteva permettersi un film/tributo di questo genere? E, una volta varato il progetto, chi, se non Timothée Chalamet, poteva avere la somiglianza e persino la voce per portarlo al cinema? L'attore franco-canadese è davvero impressionante: non solo suona e canta come lui, ma la stessa postura, lo sguardo vagamente annebbiato, perfino le sue mani sulla chitarra sono impeccabili. E bravi anche gli altri, attori e attrici: Edward Norton è perfettamente fedele a Seeger; Monica Barbero ci mostra una Baez dalle mille sfaccettature ed Elle Fanning va ben oltre il ruolo di "prima fidanzata di New York". Il titolo, del film poi, al di là della citazione rubata dall'inciso di *Like a Rolling Stone*, risulta alla fine molto azzeccato: nel senso che, uscendo dalla sala cinematografica, ci si rende conto di non saperne molto di più su Bob Dylan rispetto a quando siamo entrati due ore prima. Come nel film di Todd Haynes, anche qui è evidente la volontà di conservare il carattere misterioso e depistante che accompagna il nostro geniale cantautore (un "complete unknown", un completo sconosciuto). Il film inizia con Mangold che ci porta nel cuore della New York dei primi anni 60, ripercorrendo alcuni episodi chiave della vita del giovane e intraprendente protagonista: dai primi passi incerti nei caffè degli artisti del giro folk alla conquista di un posto nell'industria discografica, per sfociare infine nel rapporto teso con la celebrità e nell'onda d'urto creata dall'uscita folgorante dell'album *HIGHWAY 61 REVISITED*, nel 1965. In mezzo amori, passioni, la difficile convivenza tra amore e musica, la tentazione del business, la capacità di superare le mode e di trasformare le canzoni in piccoli capolavori. E in tutto questo, il film respira la giusta atmosfera, fluida e vissuta come le canzoni di Dylan. Un risultato dovuto non tanto alla fotografia invecchiata di Phedon Papamichael quanto all'effervescenza sociale e artistica di quegli anni che le immagini del film respirano, facendo vibrare la nostalgia e il sentimento di quelli che l'hanno vissuta o di quelli che avrebbero voluto viverla. In questo contesto,

DYLAN 2.0: LA COLONNA SONORA



AA.VV. - A COMPLETE UNKNOWN - ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK - COLUMBIA

Se le colonne sonore di *Unmasked And Anonymous* e *I'm Not There* contenevano *reinterpretazioni* di brani dylaniani ad opera di artisti contemporanei, quella di *A Complete Unknown* è qualcosa di diverso: trattasi infatti di *ricostruzioni* il più possibile somiglianti agli originali, con alla voce gli attori che interpretano i principali protagonisti (Dylan, Baez, Seeger e Cash) del biopic di James Mangold. Un compito che è stato affrontato con la massima serietà - come capita a Hollywood - in primo luogo assemblando una band di sessionmen di altissimo livello, tra cui Brandon Walters e Andrew Synowiec alle chitarre elettriche e Victor Indrizzo alla batteria. Sono loro, di base, la band "elettrica" di Dylan che si vede sia in studio che a Newport e che ha poco da invidiare all'originale (purtroppo poi lo stesso sound viene applicato in maniera incongrua e antistorica ai due pezzi di Johnny Cash/Boyd Holbrook qui contenuti, ma non si può avere tutto). La seconda scelta ha riguardato il minutaggio delle canzoni, rese più brevi e stringate come si confà a un prodotto concepito (contando anche sull'appel di Timothée Chalamet) per

diffondere le canzoni di Dylan presso le nuove generazioni dall'*attention span* alquanto breve. E quindi: *Like A Rolling Stone* viene sforbiciata dai 6' 13" originali a 3' 22", *Mr. Tambourine Man* passa da 5' 30" a 2' 30", e via dicendo. C'è anche qualche "falso storico" - Chalamet/Dylan e Joan Baez/Monica Barbaro che cantano insieme *Don't Think Twice It's Alright*, Ed Norton/Pete Seeger che vocalizza con Chalamet/Dylan su *When The Ship Comes In* - utile a variare brani che i ragazzi di oggi potrebbero altrimenti trovare monotoni. Risultato: 23 canzoni d'epoca (1961-1965) tra cui 18 di Dylan (Chalamet), 2 di Joan Baez (Monica Barbaro), 2 di Johnny Cash (Boyd Holbrook) e 1 di Pete Seeger (Ed Norton), tutte realizzate in maniera assai verosimigliante - ottimo Timothée Chalamet la cui voce a tratti sembra uguale a quella di Dylan, meno convincenti la Barbaro, Holbrook e Norton - con un sound pulito e contemporaneo e una definizione che i dischi d'epoca si potevano solo sognare. E pare che la scommessa stia pagando: sono alti i numeri di quanti, dopo aver visto il film, si collegano alle piattaforme di streaming per sentire questa colonna sonora, ed è presumibile che si tratti soprattutto di giovanissimi. Il rischio, naturalmente, è che non vadano oltre le versioni di Chalamet & Co., come invece sarebbe auspicabile. Un rischio comunque - fin dall'inizio - assolutamente previsto e calcolato. **FD**



in questo modo di raccontare sempre molto intimo e ravvicinato, si inseriscono man mano i momenti più belli del film che sono anche i più semplici. Per esempio, le visite di Dylan in ospedale per incontrare il suo eroe Woody Guthrie (Scott McNairy), spesso in compagnia di Pete Seeger (un grande Edward Norton), che diventerà una sorta di figura paterna del giovane Bob. E bisogna dire che anche Chalamet si dimostra all'altezza dell'impresa, assolutamente convincente nelle vesti del cantautore geniale, senza tuttavia mai nascondere il suo lato arrogante, egoista, ribelle e ingrato. Naturalmente quello che succede a Newport occupa uno spazio narrativo fondamentale, proprio per questa tensione tra il Dylan "folk/

acustico" e quello "rock/elettrico": un dualismo che diventa man mano sempre più presente fino a diventare il principale motore drammatico del film. E allora due sono le sequenze, tra le più potenti del film, da ricordare. Quando, nel '64, Dylan canta per la prima volta *The Times They Are a-Changin'* tra gli applausi; e poi, nel '65, quando presenta *Like a Rolling Stone* elettrificata sommerso dai fischi. L'accesso botta e risposta tra Dylan e i contestatori che lo apostrofano Giuda ormai fa parte della storia: in realtà l'episodio sarebbe accaduto solo un anno dopo e su un altro palco (a Manchester), ma poco importa. Come è stato puntualmente spiegato, "Non volevamo fare una pagina Wikipedia". 🌟

LEGGERE DYLAN

UNA BIBLIOGRAFIA ITALIANA

Leggere Dylan non è mai stato facile. Soprattutto in un Paese in cui i suoi testi suonavano difficili, quasi in traducibili. Poi, lentamente, qualcosa è cambiato.

Testo: Luciano Ceri

Non c'era da stare allegri, a metà degli anni Sessanta, tra i giovani studenti che cominciavano a scoprire le canzoni di Bob Dylan. Perché tutti cercavano le parole di quelle canzoni, ma quelle parole erano difficili da trovare, a meno che in famiglia non ci fosse qualche pilota, hostess, steward che nei suoi viaggi a Londra o a New York era riuscito a rimediare una raccolta di spartiti o qualche rivista che raccoglieva i testi di qualche canzone di Dylan. Le professoresse di inglese, appositamente interpellate, si arrendevano all'ascolto di *Like A Rolling Stone*, e non riuscivano a decifrare non dico il senso, ma spesso neanche l'esatta grafia di alcune parole. Slang, ci dicevano. Misteriosa locuzione dietro alla quale si nascondeva la singolare licenza rilasciata al popolo americano di storpiare l'antica lingua inglese. Quando però uscì *Mr. Tambourine Man* nella versione dei Byrds e iniziarono le cover delle varie canzoni di Dylan, le cose cominciarono ad andare meglio, perché se si riusciva a entrare in possesso dello spartito di *Bambina*, non sono io dei Kings si aveva la sorpresa di trovare, accanto al testo italiano anche quello originale americano di *It Ain't Me, Baby*. Per questo la comparsa, nel febbraio del 1972, di un libro intitolato semplicemente *Blues, ballate e canzoni* a firma di Bob Dylan pubblicato da Newton Compton fu un avvenimento epocale. Finalmente, i mille dubbi consumati sulla grafia e sui significati delle parole di *Chimes Of Freedom*, *Gates Of Eden* o *Desolation Row* potevano essere fugati e il testo inglese a fronte della traduzione in italiano non poneva limiti all'indagine sui nessi logici e poetici dei testi di quelle canzoni. Il volume era poi corredato da una bellissima introduzione di Fernanda Pivano e da una serie di note alle singole canzoni che aiutavano a una migliore comprensione: in poche parole,

«La comparsa, nel febbraio del 1972, di un libro intitolato semplicemente *Blues, ballate e canzoni* a firma di Bob Dylan fu un avvenimento epocale»

CULTURA, e non semplici canzonette, e per noi che tutto questo avevamo intuito fu una preziosa conferma. L'autore di questa meraviglia era Stefano Rizzo, un docente di letteratura anglo-americana all'Università di Roma, che ben presto scoprii essere il dirimpettaio di un amico che abitava dalle parti di via Nemorense e che, a seguito di questa comune conoscenza, riuscii a contattare e a salutare, e soprattutto a ringraziare a nome della sempre più vasta legione dei dylanologi di tutta Italia. Ma se è vero che Rizzo aveva addirittura inserito alcuni testi scelti dal misterioso discopirata (così allora si definivano i bootleg) GREAT WHITE WONDER, in realtà il libro era un'antologia di canzoni di Dylan, cioè non comparivano tutti i brani di tutti gli album. E questo era successo semplicemente perché il signor Newton Compton (evidentemente) non credeva molto in quel libro: a chi sarebbe potuto interessare un volume senza fotografie e soltanto con testi di canzoni tradotti in italiano? La risposta a questa domanda la diedero i lettori, che si rivelarono essere molti di più del migliaio previsto e fecero ben presto esaurire quella prima edizione, costringendo Newton Compton a ristampare immediatamente il volume e a incaricare a

tambur battente Stefano Rizzo di procedere a preparare subito un secondo volume, in modo da recuperare non solo i testi delle canzoni escluse dalla prima raccolta, ma anche quelle apparse su 45 giri e un altro corposo gruppo di brani presenti solo su bootleg. Il risultato fu *Canzoni d'amore e di protesta*, uscito nel settembre del 1972, più volte poi ristampato, insieme al suo fratello maggiore. Non contento di ciò, il signor Newton Compton accettò di buon grado la proposta di un altro dylanologo, Alessandro Roffeni (un insegnante di inglese alle scuole superiori di Milano), che voleva preparare un libro contenente non solo le traduzioni delle tante canzoni comparse sui numerosi bootleg nel frattempo immessi sul mercato o su alcune antologie ufficiali che la Columbia impreziosiva con qualche inedito, ma anche le traduzioni delle poesie e degli scritti di vario tipo che Dylan aveva cominciato a seminare sul retro di copertina di alcuni suoi album a partire da *THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN'* in poi. E questo avvenne con *Folk, canzoni e poesie*, pubblicato nel luglio 1978, per cui nel giro di sei anni venne clamorosamente colmato un vuoto che era stato tale per troppo tempo. Poi arrivò la traduzione della biografia di Anthony Scaduto, che ci permise di ficcare il naso nella vita privata di Dylan, e anche la traduzione del quasi illeggibile *Tarantola*, il romanzo di Dylan, di cui si discettava come tra adepti di misteriose confraternite. Più tardi, avremmo cominciato a conoscere autori come Greil Marcus, Clinton Heylin, Robert Shelton, che ci aprirono ulteriori spazi nella conoscenza dell'universo Dylan con acutezza di indagine e con partecipata competenza; e apprezzammo anche le traduzioni in rima di Tito Schipa jr che rendevano il gioco delle rime degli originali dylaniani. Fu poi un altro italiano, Alessandro Carrera, a stupirci (e non poco) pubblicando con Feltrinelli nel 2006 il mastodontico (1246 pagine) *Lyrics 1962-2001*, in cui raccoglieva tutte le canzoni (comprese le *outtakes* di studio)

fino a UNDER THE RED SKY, con un corpus di note maestose dove si spiegavano gli innumerevoli riferimenti testuali e musicali di ogni singola canzone. E il fatto che Feltrinelli in seguito abbia poi spalmato tutte quelle pagine in tre differenti volumi ha consentito a Carrera di procedere a un ulteriore aggiornamento, vista la inesauribile vena compositiva di Mr Zimmerman. Quello che segue è un lungo elenco di titoli con cui abbiamo cercato di documentare tutto ciò che di Dylan è stato pubblicato nella nostra lingua, comprendendo sia i testi delle canzoni che i tanti saggi (anche di autori italiani) pubblicati su di lui. Alcuni sono importanti, alcuni sono fondamentali, alcuni (anche) dimenticabili, ma tutti insieme certificano quanto sia attuale e costante l'interesse per questo grandissimo artista, soprattutto dopo il conferimento, nel 2016 e a vent'anni dalla prima candidatura, del premio Nobel per la letteratura.

OPERE DI BOB DYLAN

* *Blues, ballate e canzoni*, a cura di Stefano Rizzo, Newton Compton, 1972

* *Canzoni d'amore e di protesta*, a cura di Stefano Rizzo, Newton Compton, 1972

* *Tarantola*, Mondadori, 1973

* *Folk, canzoni e poesie*, a cura di Alessandro Roffeni, Newton Compton, 1978

* *Tutte le canzoni (1973-1980)*, a cura di Marina Morbiducci e Massimo Scarafoni, Lato side, 1980

* *Mr. Tambourine. Tutte le canzoni e le poesie*, 3 voll., a cura di Tito Schipa jr, Arcana, 1990-1993

* *Mr. Tambourine. Piccola antologia da passeggio*, Arcana, 1993

* *Dylaniana. Bob Dylan racconta Dylan*, a cura di Chris Williams, Gammalibri, 1994

* (Jack Kerouac et alii), *Battuti e beati. I beat raccontati dai beat*, a cura di Emanuele Bevilacqua, Einaudi, 1996

* *Ballata. La musica, la fede, il ricordo. Bob Dylan si racconta*, a cura di Betty Shapiro, Blues Brothers, 1998

* *Chronicles Volume 1*, Feltrinelli, 2005

* *Mr. Tambourine. Testi e poesie 1962-1985*, Arcana, 2005

* *Lyrics. 1962-2001*, a cura di Alessandro Carrera, Feltrinelli, 2006

* *Bob Dylan revisited. 13 canzoni diseguate*, Arcana, 2009

* *Tarantola*, revisione e cura di Alessandro Carrera e Santo Pettinato, Feltrinelli, 2010

* *Lyrics. 1961-1968*, a cura di Alessandro Carrera, Feltrinelli, 2016

* *Lyrics. 1969-1982*, a cura di Alessandro Carrera, Feltrinelli, 2016

* *Lyrics. 1983-2012*, a cura di Alessandro Carrera, Feltrinelli, 2017

* *The Nobel Lecture*, a cura di Alessandro Carrera, Milano, Feltrinelli, 2017

* *Like a Rolling Stone. Interviste*, Milano, Il Saggiatore, 2021

* *Filosofia della canzone moderna*, Milano, Feltrinelli, 2022

* *Retrospectum*, Catalogo della mostra di pittura al Maxxi, Roma, Skira, 2023

* *Bob Dylan in immagini e parole*, Giffoni Valle Piana, Ripostes, 2024

OPERE SU BOB DYLAN

* Scaduto, Anthony, *Bob Dylan. La biografia*, Arcana, 1972

* AA.VV., *Dylan S.p.A.*, Stampa Alternativa/Bertani Editore, 1978

* Fiori, Umberto, *Joe Hill, Woody Guthrie, Bob Dylan. Storia della canzone popolare in USA*, Mazzotta, 1978

* Ala, Nemesio, *Bob Dylan. Dal mito alla storia*, Savelli, 1980

* Guarnaccia, Matteo/Tettamanti, Antonio, *Bob Dylan. Le risposte nel vento in formato poster*, Ottaviano, 1980

* Rinzler, Alan, *Bob Dylan. Profeta, poeta, musicista e mito*, Sonzogno, 1980

* Ala, Nemesio, *Bob Dylan*, Gammalibri, 1984

* AA.VV., *Dylan. Interviste, cronache e saggi dal 1962 al 1984*, Arcana, 1985

* Shelton, Robert, *Vita e musica di Bob Dylan*, Feltrinelli, 1987

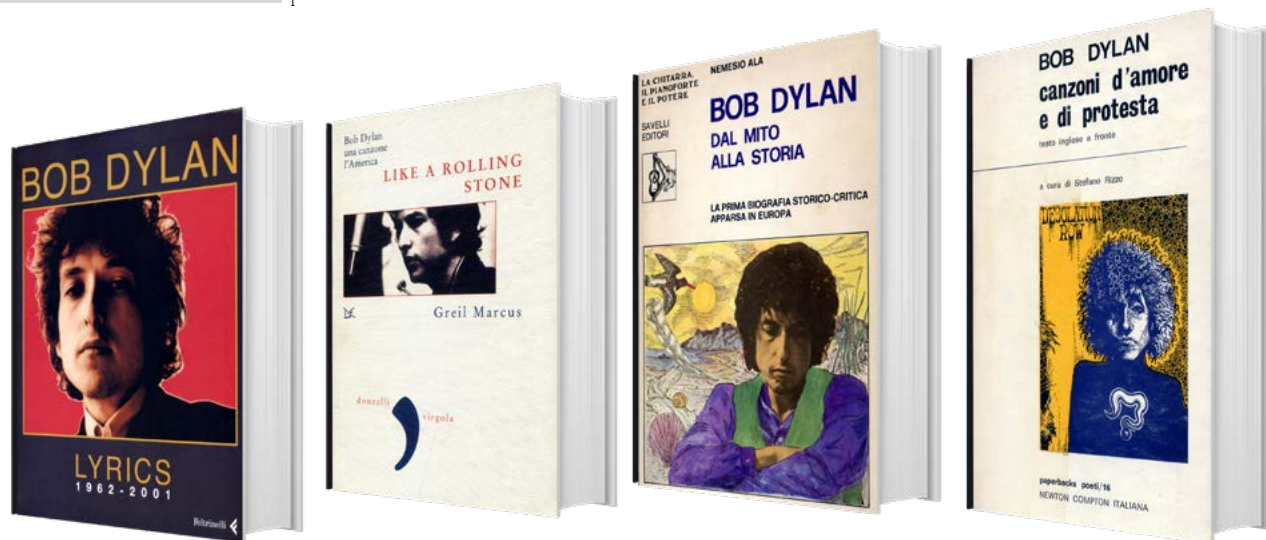
* Vites, Paolo, *Bob Dylan. Stories from a never ending concert*, Penguin's Edition, 1994



- * Heylin, Clinton, *Jokerman. Vita e arte di Bob Dylan*, Tarab, 1996
- * Marcus, Greil, *Bob Dylan. La repubblica invisibile*, Arcana, 1997
- * Moryson, Elaine, *La storia dietro ogni canzone di Bob Dylan. 1. Gli anni Sessanta*, Strade Blu, 2000
- * Carrera, Alessandro, *La voce di Bob Dylan. Una spiegazione dell'America*, Feltrinelli, 2001
- * Vico, Dario, *Bob Dylan. Un profilo*, Logos, 2001
- * Marcus, Greil, *Quella strana, vecchia America. I Basement Tapes di Bob Dylan e la metamorfosi culturale del grande paese*, Arcana, 2002
- * Sounes, Howard, *Bob Dylan*, Guanda, 2002
- * Vites, Paolo, *Bob Dylan 1962-2002. 40 anni di canzoni*, Editori Riuniti, 2002
- * Hadju, David, *Positively 4th street. Come quattro ragazzi hanno cambiato la musica*, Arcana, 2004
- * Labianca, Ermanno, *Like a rolling stone. 40 anni di cantautori americani da Bob Dylan alle nuove generazioni*, Giunti, 2004
- * Rizzi, Cesare, *Bob Dylan*, Giunti, 2004
- * Esposito, Salvatore/Murino, Michele, *Bob Dylan*, Editori Riuniti, 2005
- * Marcus, Greil, *Like a rolling stone*, Donzelli, 2005
- * Menicacci, Nicola, *Bob Dylan. L'ultimo cavaliere*, Hermatena, 2005

- * Santelli, Robert, *The Bob Dylan scrapbook. 1956-1966*, Feltrinelli, 2005
- * Shepard, Sam, *Diario del Rolling Thunder. Dylan e la tournée del 1975*, Cooper, 2005
- * Sounes, Howard, *Bob Dylan*, TEA, 2005
- * Williamson, Nigel, *Guida completa a Bob Dylan*, Vallardi, 2005
- * Fratti, Matteo, *Il jukebox della libertà. Suoni e rumori della beat generation*, Selesne, 2006
- * Perri, Luigi Michele/Castagna, Bruno, *il calabrese che fece grande Bob Dylan*, Klipper, 2006
- * Blake, Mark, *Dylan. Visioni, ritratti e retroscena*, Rizzoli, 2008
- * Carrera, Alessandro, *Canzoni d'amore e misantropia*, allegato al DVD del film *Io non sono qui*, Feltrinelli Le Nuvole, 2008.
- * Carrera, Alessandro, *Parole nel vento. I migliori saggi critici su Bob Dylan*, Interlinea, 2008
- * Murino, Michele, *Bob Dylan*, Bastogi, 2008
- * Crampton, Luke/Rees, Dafydd/Marsh, Wellesley, *Dylan*, Taschen, 2009
- * Mattotti, Lorenzo, *Bob Dylan revisited*, Arcana, 2009
- * Salvagnini, Rudy, *Il cinema di Bob Dylan*, Le Mani, 2009
- * Dogett, Peter, *Dylan. 100 canzoni e 100 foto*, Aerostella, 2010

- * Marqusee, Mike, *Wicked messenger. Bob Dylan e gli anni Sessanta*, Il Saggiatore, 2010
- * Podestà, Emanuele, *La sindrome di Bob Dylan*, Habanero Edizioni, 2010
- * Bratus, Alessandro, *Bob Dylan. Un percorso in sedici canzoni*, Carocci, 2011
- * Carrera, Alessandro, *La voce di Bob Dylan. Una spiegazione dell'America*, Feltrinelli, 2011
- * Cerutti, Giovanni (a cura di), *Bob Dylan. Play a song for me*, Interlinea, 2011
- * Devecchi, Elisa, *Bob Dylan. La nascita di una icona*, Albatros, 2011
- * Epstein, Daniel Mark, *The ballad of Bob Dylan*, Arcana, 2011
- * Guarnaccia, Matteo, *Bob Dylan fun book*, Vololibero, 2011
- * Shapiro, Betty (a cura di), *Bob Dylan. Mr. Tambourine Man*, Blues Brothers, 2011
- * Vites, Paolo, *Un sentiero verso le stelle. Sulla strada con Bob Dylan*, Pacini, 2011
- * Fiore, Fulvio/Crippa, Eugenio/Felcher, Ignazio, *Bob Dylan & The Byrds*, Flower, 2012
- * Papini, Massimo/Giulianelli, Roberto, *Bob Dylan e gli anni '60*, Clueb, 2012
- * Crespi, Alberto, *Quante strade. Bob Dylan e il mezzo secolo di Blowin' in the wind*, Arcana, 2013
- * Slogan, Larry, *On the road with Bob Dylan. Storia del Rolling Thunder Revue (1975)*, Minimum Fax, 2013



La bibliografia italiana di Bob Dylan: una piccola giungla.

* Southall, Brian, *Bob Dylan*, Salani, 2013

* Alessi, Renzo, *Bob Dylan. Se non hai niente, non hai niente da perdere*, Il Prato, 2015

* Guarnaccia Matteo, *Bob Dylan play book*, 24 Ore Cultura, 2015

* Podestà, Andrea/D'Auria, Manuela, *Le parole che volevo ascoltare. De André traduce Cohen e Dylan*, Zona, 2015

* Beatrice, Luca (a cura di), *Bob Dylan. The Drawn Blank Series*, Catalogo della mostra di pittura, Allemandi, 2016

* Bertoncetti, Riccardo, *Una vita con Bob Dylan*, Giunti, 2016

* Bream, Jon, *Dylan. Disco per disco*, Il Castello, 2016

* Coci, Gianfranco/Tricomi, Antonio, *Bob Dylan. Cantautore da Nobel*, Guida, 2016

* Falzon, Alex R., *Bob Dylan. Tu sei quel che sogni*, Melville, 2016

* Marcus, Greil, *Bob Dylan. Scritti 1968-2010*, Odoja, 2016

* Salvatori, Dario (a cura di), *Bob Dylan. Blowin' in the Wind*, Clichy, 2016

* Zoppas, Marco, *Ballando con Mr. D. Nessuno canta il blues come Bob Dylan*, Book Time, 2016

* Carrera, Alessandro, *La ballata del Nobel. Bob Dylan a Stoccolma*, Luca Sossella, 2017

* Esposito, Salvatore, *Bob Dylan*, Hoepli, 2017

* Eva, Leonardo Maria, *La terra popolata. Dieci ragioni per il nobel a Bob Dylan*, Società Editrice Fiorentina, 2017

* Granata, Paolo, *Bob Dylan. Poeta errante*, Circolo Proudhon Edizioni, 2017

* Piva, Antonia, *Dylan classico. Fonti antiche di un poeta on the road*, Osanna Edizioni, 2017

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

* Rotolo, Suze, *Sulla strada di Bob Dylan. Memorie dal Greenwich Village*, Caissa Italia, 2017

* Sierra i Fabra, Jordi, *Bob Dylan. 99 motivi per riscoprirlo assieme a tuo figlio*, De Agostini, 2017

* Zonta, Claudio, *Bob Dylan. La canzone soffia ancora nel vento*, Città Nuova, 2017

* Giovannoli, Renato, *La Bibbia di Bob Dylan*, 3 voll., Ancora, 2017-2018

* Grossi, Luca, *L'inferno di Bob Dylan. Il dialogo con Dante nell'opera del bardo di Duluth*, Arcana, 2018

* Portelli, Alessandro, *Pioggia e veleno. "Hard Rain", una ballata tra tradizione e modernità*, Donzelli, 2018

* Kramer, Daniel, *Bob Dylan. A Year and A Day*, Taschen, 2018

* Schatzberg, Jerry, *Dylan/Schatzberg*, Skira, 2018

* Boggio Merlo, Federico/Gandiglio, Sergio, *Bob Dylan in Italia: un fantastico viaggio in 100 (uno) concerti*, Roma, Arcana, 2018

* Granata, Paolo, *Bob Dylan poeta errante*, Arenzano, Castel Negrino, 2019

* Sanders, Daryl, *Un sottile, selvaggio suono mercuriale. Bob Dylan, Nashville e Blonde on Blonde*, Roma, Jimenez, 2019

* Vites, Paolo, *Bob Dylan 2002/2020. Diciotto anni di canzoni e altro*, Bologna, Caissa Italia, 2020

* Mossa, Mario Gerolamo, *Bob Dylan & Like a Rolling Stone*, Milano, Mimesis, 2021

* Thomas, Richard *Perché Bob Dylan*, Torino, EDT, 2021

* Brianese, Giorgio, *La filosofia di Bob Dylan*, Milano, Mimesis, 2022

* AA. VV., *Bob Dylan. Il cantastorie*, Milano, Oblomov, 2022

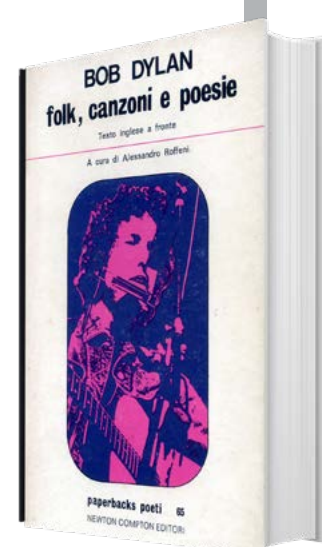
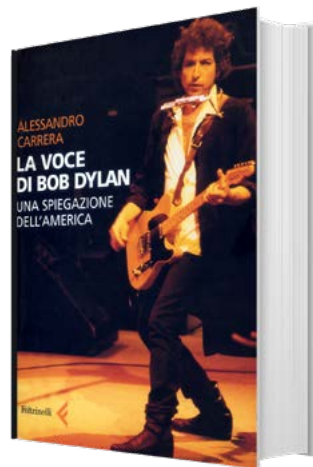
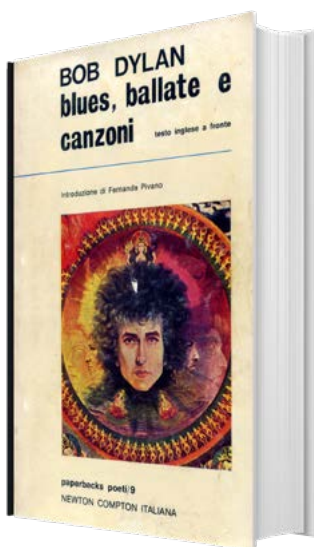
* Donadio, Francesco, *Freewheelin' in Rome. La vera storia della prima volta di Bob Dylan in Italia*, Roma, Arcana, 2022

* Southall, Brian, *Bob Dylan*, Milano, Magazzini Salani, 2023

* Davidson, Mark/Parker, Fishel (a cura di), *Mixing Up the Medicine*, Milano, Rizzoli Lizard, 2024

* Graves, Matthews/Lanfranchi, Pierluigi/Milanesi, Claudio (a cura di), *Bob Dylan e il mito*, Roma, Arcana, 2024

* Wald, Elijha, *Il giorno che Bob Dylan prese la chitarra elettrica. A Complete Unknown. Dylan Goes Electric!*, Firenze, Vallardi, 2025 🌟





BOB DYLAN

Periodico Bimestrale - Prezzo di copertina 12,90 €

La Divisione Musica di Sprea edita anche:
CLASSIC ROCK - PROG-VINILE - CIAO 2001

Cover: Luca Patrian

Realizzazione Editoriale: Archivio Sprea
A cura di: Maurizio Becker
Hanno collaborato: Antonio Bacciocchi, Luciano Ceri, Giandomenico Curi, Francesco Donadio, Mario Giannetti, Mario Giugni, Federico Guglielmi, Renato Massaccesi, Lucio Mazzi, Michele Neri, Paolo Vites
Immaginazione a cura di: 8x8 (Massimiliano D'Affronto)
Foto: Alamy, Archivio Vinyl/Seduction, Danilo D'Auria

Sprea S.p.A.
Fondata nel 1993 da Mario Sprea

Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (MI) - Italia
P.I. 12770820152 - Iscrizione Camera Commercio 00746350149
Per informazioni, potete contattarci allo 02 87168197

CDA: Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Mario Sprea, Giulia Spreafico, Stefano Pernarella

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244
emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Luca Majocchi - Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it 351 5582739

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti - Tel. 02 92432253 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI

Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Clara Manuelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Classic Rock, testata registrata al tribunale di Milano il 16/03/2011 con il numero 145. ISSN: 2039-649X

Direttore responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia: Press-Di Distribuzione stampa e multimedia S.r.l.
20092 Cinisello Balsamo (MI)

Distributore per l'Estero: SO.D.I.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI) Tel. 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it - www.sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A./Via Tiberio Claudio Felice,7- 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.

Informativa su diritti e privacy

La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Classic rock e di tutti i diritti di pubblicazione e diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare - e se del caso regolare - le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018. Nel vigore del GDPR Reg. UE 679/2016 e del Codice Privacy d.lgs. 196/03 così come modificato dalle disposizioni di adeguamento alla Legge Italiana D.Lgs 101/2018, artt. 24 e 25, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI), Sprea S.p.A. tratta i dati identificativi e particolari eventualmente raccolti nell'esercizio della prestazione contrattuale. La stessa La informa che i Suoi dati eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea S.p.A., verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato e nel pieno rispetto dell'art. 32 GDPR Reg. UE 679/2016 per le finalità di trattamento previste per adempiere agli obblighi

precontrattuali, contrattuali e fiscali derivanti da rapporti con Lei in essere, per le finalità amministrative e di contabilità, (con base giuridica contrattuale), per le finalità derivanti da obblighi di legge ed esercizio di difesa in giudizio, nonché per le finalità di promozione e informazione commerciale la cui unica base giuridica è basata sul consenso libero e incondizionato dell'interessato, nonché per le altre finalità previste dalla privacy policy consultabile sul sito www.sprea.it, connesse all'azienda.

Si informa che, tenuto conto delle finalità del trattamento come sopra illustrate, il conferimento dei dati necessari alle finalità è libero ma il loro mancato, parziale o inesatto conferimento potrà avere, come conseguenza, l'impossibilità di svolgere l'attività e gli adempimenti precontrattuali e contrattuali come previsti dal contratto di vendita e/o fornitura di prodotti e servizi.

La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea che sono state nominate responsabili del trattamento ai sensi dell'art. 28 GDPR Reg. UE 679/2016. Si specifica che non sono effettuati trasferimenti dei dati al di fuori dell'Unione Europea. Si specifica che Sprea S.p.A. non effettua trattamento automatizzato di informazione e dati che produca effetti giuridici che La riguardano o che incida in modo analogo significativamente sulla Sua persona.

In ogni momento Lei potrà chiedere la l'accesso ai suoi dati, la rettifica dei suoi dati, la cancellazione dei suoi dati, la limitazione al trattamento e la portabilità dei suoi dati, nonché poi esercitare la facoltà di opposizione al trattamento dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 15, 16, 17, 18, 20, 21 del GDPR Reg. UE 679/2016 e ss. Modifiche di adeguamento legislativo del D.Lgs. 196/03, così come modificato dal D.Lgs 101/2018, mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati.

Lei potrà altresì esercitare i propri diritti rivolgendosi al Garante della Privacy, con Sede in Piazza Venezia n. 11 - 00187 Roma, Centralino telefonico: (+39) 06.696771.Fax: (+39) 06.696773785. Per informazioni di carattere generale è possibile inviare una e-mail a: garante@gpdp.it o pec.it.

Sprea S.p.A. La informa che Lei ha il diritto, ai sensi dell'art. 7 GDPR Reg. UE 679/2016 di revocare il consenso al trattamento dei suoi dati in qualsiasi momento.

La lettura della presente informativa deve intendersi quale prescrizione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e 13 GDPR Reg. UE 679/2016e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

IN EDICOLA

OGNI 15 DEL MESE

CLASSIC ROCK

★ CLASSIC ★ ROCK

LED ZEPPELIN
50 ANNI DI PHYSICAL GRAFFITI

STEVEN WILSON
E 30 ODISSEE SPAZIALI

THE DOORS
(SOPRAVVIVERE SENZA JIM)

METALLICA
QUELLA FOLLIA ORCHESTRALE

TUTTA LA MUSICA DEL MESE

★ NEIL YOUNG! ★ JETHRO TULLY ★ BOBBY RUSH ★ KENNY WAYNE SHEPHERD! ★ LACUNA COIL!
★ DIRTY HONEY! ★ JINJER! ★ DAVID GRAY! ★ SHARON VAN ETTEN! ★ RINGO STARR! ★ BOB MOULD!
★ IO SONO UN CANE! ★ DARKSIDE! ★ THROWING MUSES! ★ JASON ISBELL! ★ AVANTASIA! ★ INHALER!
★ BODY COUNT! ★ MASSIMO ZAMBONI! ★ GARY LOURIS! ★ MOGWAI! ★ MURDER CAPITAL! ★ CAMEL!
★ BON JOVI! ★ VAN DER GRAAF GENERATOR! ★ GREEN DAY! ★ SIMPLE MINDS! ★ & MANY MORE...

BIMESTRALE • €14,90 • € 9,90
ISSN 1120-3311
EL WOOD • VITALE

Sprea
L'Espresso

Scansiona il QR Code



Acquistala su www.sprea.it/classicrock
versione digitale disponibile ogni 12 del mese



Bob Dylan pubblicò il suo primo album nel lontano 1962 e oggi, negli anni 20 del terzo millennio, la sua reputazione non potrebbe godere di miglior salute: le sue canzoni attirano sempre nuovi ascoltatori, la sua vita è oggetto di indagine e di trattamenti cinematografici e il suo *Never Ending Tour*, al netto dell'inevitabile pausa imposta dall'emergenza Covid, dura ormai ininterrottamente dal 1988. Questo perché Dylan è, semplicemente, il padre e il maestro di tutti i songwriter, il modello di riferimento con cui dagli anni 60 in poi chiunque abbia imbracciato una chitarra ha dovuto confrontarsi. Questo speciale di «Classic Rock» ripercorre cronologicamente la sua ricca produzione discografica, dall'esordio all'ultima raccolta di incisioni live, ma allarga lo sguardo anche alla sterminata bibliografia dylaniana e agli omaggi cinematografici, quelli d'autore e quelli mainstream. Basti pensare all'incredibile e per certi versi imprevedibile successo arriso al biopic diretto da James Mangold e interpretato da Timothée Chalamet, che nel settimo decennio della sua carriera ha riaccessso con prepotenza i riflettori sulla figura e sull'opera di un autentico gigante della canzone moderna.

BOB DYLAN

LA DISCOGRAFIA

I dischi di Dylan attraversano sette decenni, dagli anni 60 fino ai giorni nostri: un patrimonio inestimabile di canzoni che hanno lasciato un segno profondo nella cultura popolare e ispirato intere generazioni di giovani, in ogni parte del mondo.



IL DYLAN NASCOSTO

Accanto ai suoi 40 album di studio, esiste anche un'altra produzione, meno visibile ma altrettanto ricca e importante: quella che raccoglie le registrazioni live, gli inediti, spesso i provini. Centinaia di ore di musica, tutta da ascoltare.



I LIBRI E IL CINEMA

Esistono i libri di Bob Dylan e i libri su Bob Dylan: anche qui, una produzione vastissima, in perenne aggiornamento. «Classic Rock» ha selezionato tutti i titoli più importanti fra quelli pubblicati in Italia.



CLASSIC ROCK STORY N.2 - 12,90 €



9 772039 649635 50002
BIMESTRALE P. I. 25-02-2025 - MARZO/APRILE
CONTO DEPOSITO