DOPPIOZERO

Ombre di Bob Dylan

Alessandro Carrera
22 Marzo 2015

Nelle scorse settimane ho letto molte recensioni a *Shadows in the Night*, l'omaggio che Bob Dylan ha reso al Gran Libro della Canzone Americana e indirettamente a Frank Sinatra nel centenario della sua nascita. "The Great American Songbook" è il termine con cui si indica la formidabile produzione di *standards*, canzoni scritte senza un particolare esecutore in mente, disponibili ad essere riarrangiate e interpretate infinite volte, e il cui genere comprende la *parlour song* di inizio ventesimo secolo, lo swing tra le due guerre, la ballata romantica spesso basata su temi di derivazione classica, fino alla lenta deriva verso il *pop* negli anni Cinquanta e Sessanta. Il rock and roll è nato indipendentemente dallo standard, il folk non ci ha niente a che fare, e la combinazione di folk e rock sulla quale Dylan ha costruito la sua fama non si presta a contaminazioni con il mondo dello standard. Questioni di voce, di tono, di arrangiamenti, di un'intera filosofia di vita. Tutti ostacoli che Dylan, come ha già fatto in passato, supera ignorandoli. *Shadows in the Night* raccoglie dieci canzoni che hanno fatto parte del repertorio di Sinatra, anche se non sono necessariamente associate a lui, ma Dylan ne ha incise ventitré, e niente vieta di pensare che prima o poi non esca anche uno *Shadows in the Night Vol. 2*

Il timore era grande. Non solo per i settantatré anni, e per una voce che dal vivo appare più rovinata di come suona in studio. Più che altro, per l'audacia di misurarsi con un repertorio che per i suoi appassionati è ancora più remoto del gospel o delle ballate dei Monti Appalachi. Ma le recensioni che ho letto erano quasi tutte entusiastiche, alcune addirittura iperboliche, mentre le voci dissenzienti per lo più venivano da chi ha sempre odiato Sinatra e tutto quello che Sinatra, a torto o a ragione, rappresenta: il trionfante maschio americano col farfallino sullo sparato bianco, il bicchiere di whisky in una mano, la sigaretta nell'altra, e tutte le "bambole" ai suoi piedi. Insomma, un altro dei tradimenti di Dylan. Ha già tradito così tanta gente che deve avere perso il conto… Più che altro, le recensioni entusiastiche erano dei neanche tanto mascherati sospiri di sollievo. Temevamo il disastro, ma disastro non è. Quindi celebriamo.

Personalmente non sono entusiasta, ma nemmeno deluso. *Shadows in the Night* mi piace, l'ho ascoltato varie volte, e non importa se non tutto mi convince. Non sono del parere che se Dylan non produce un capolavoro ogni anno è perché ha tradito qualche causa. *Shadows in the Night* è un esercizio di malinconia, una marcia funebre per le grandi canzoni del passato, che non torneranno, come non tornano i *Lieder* di Schubert e Schumann e non tornano le grandi melodie delle opere dell'Ottocento. Non è perfetto, ogni tanto s'inceppa, ma non si ferma, e arriva più che dignitosamente alla fine. Se l'avesse registrato vent'anni fa avrebbe avuto più voce, ma nessuno gliel'avrebbe perdonato. Lo fa adesso perché adesso glielo possiamo perdonare.

Ma non dobbiamo stare incollati all'icona di Sinatra, positiva o negativa che sia. Vero, i pilastri che tengono in piedi l'edificio sono la prima canzone e l'ultima, "I'm a Fool to Want You" (uno dei pochi brani in cui Sinatra figura come co-autore, insieme a Jack Wolf e Joel Herron) e "That Lucky Old Sun" di Beasley Smith e Haven Gillespie, uno standard-quasi-country del 1949 che Sinatra ha reso un classico, ma che Dylan ha già

cantato molte volte dal vivo, soprattutto nel corso della tournée del 1986 con Tom Petty, anche se fino ad ora non l'aveva mai incisa. "I'm a Fool to Want You" è un distillato del Sinatra migliore, quello più vulnerabile, devastato dalla passione per Ava Gardner come un eroe romantico votato all'autodistruzione, ma è anche una delle ultime grandi interpretazioni di Billie Holiday, che la devastazione se la portava in seno e non aveva bisogno di un oggetto esterno che la scatenasse. E "That Lucky Old Sun" è una canzone che ha sempre oscillato tra diversi generi. L'hanno cantata Frankie Laine e Louis Armstrong, Jerry Garcia e Willie Nelson. Basta operare una triangolazione (youtube fa il miracolo) tra Sinatra, Holiday e Dylan, oppure tra Armstrong, Nelson e Dylan, e ci sarebbe già materia di non finire mai la discussione.

I brani più deboli, invece, mi sembrano "The Night We Called It a Day" di Matt Dennis e Tom Adair, dove la voce di Dylan non raggiunge la dolcezza che la melodia richiede (ascoltate la versione di Chet Baker e capirete quello che voglio dire), e "Full Moon and Empty Arms" di Buddy Kaye e Ted Mossman, e non perché Dylan la canti "male" (niente affatto, a parte qualche stecca), ma perché il *kitsch* originario è arduo da superare. "Full Moon and Empty Arms" è basata su un tema tratto dal terzo movimento del Concerto n. 2 Op. 18 di Serghej Rachmaninov. Fa parte di quell'imbarazzante sottogenere anni Cinquanta della *cross-over song* basata su un tema che più "classico" non si può, all'epoca in cui le radio americane trasmettevano sfrenato romanticume ventiquattr'ore al giorno, per la disperazione dei rifugiati politici snob come Adorno che quando accendevano la radio nei loro appartamenti di New York o di Los Angeles avrebbero voluto sentire qualcosa di più impegnativo, che ne so, Schönberg o Bartók, ma non avevano fortuna. A guardar bene, l'interpretazione di Dylan abbassa notevolmente la pretenziosità della canzone. Gli basta dare qualche angolatura al tema per farcelo sentire in modo sufficientemente diverso. E se si vuole decostruire Rachmaninov, beh, meglio Dylan che Andrea Bocelli, ma in fin dei conti la canzone resta quello che è: gradevole, ma solo nel suo essere insalvabile.

Dylan riduce i brani alla loro struttura accordale. La steel guitar rimpiazza la sezione d'archi, quasi non c'è batteria (solo discretissime spazzole), e una sezione di fiati in distanza, molto ben arrangiata da D. J. Harper, ma che non sale mai alla superficie. Le canzoni sono state incise dal vivo, senza sovraincisioni, nello studio B della Capitol a Los Angeles, dove anche Sinatra ha registrato. Con il suo approccio minimalista, come ha scritto Greil Marcus (http://www.barnesandnoble.com/review/how-they-got-here), Dylan "si è avvicinato a Sinatra così come più di vent'anni fa si era infilato nei vecchi blues e nelle folk songs di *Good As I Been to You* e di *World Gone Wrong*: come qualcuno che prova a mettersi dei vestiti vecchi per vedere se gli vanno ancora bene. È il Sinatra di *The Manchurian Candidate* e di *No One Cares*, il cantante in soprabito e cappello a tesa che seduto al bar guarda nel suo bicchiere ignaro della festa che turbina intorno a lui. È il Dylan di "You Belong to Me", colonna sonora di *Assassini nati* di Oliver Stone, le dita che sfregano una lampada magica, non abbastanza forte da farne uscire il genio, perché in tal caso la canzone sarebbe finita, ma forte abbastanza per far retrocedere 'Stay with Me', scritta da Jerome Moross e Carolyn Leigh per la colonna sonora di *The Cardinal*, il film di otto Preminger del 1963, fino ai tempi di Stephen Foster e della sua 'Hard Times'".

In realtà "Stay with Me", la terza tra le più riuscite canzoni del disco (e per alcuni recensori la migliore), nell'interpretazione di Dylan precede addirittura Stephen Foster. Pare uscita da una raccolta di inni religiosi del diciottesimo secolo. L'arte di retrocedere nel tempo è peculiare alla canzone. Le orchestre che vantano strumenti d'epoca vogliono farci sentire Bach come lui stesso ascoltava le sue composizioni, ma riescono solo a creare una *mise en abyme*. Anche Dylan ha voluto usare apparecchiature e microfoni d'epoca, ma non allo scopo di ricreare il sound anni Cinquanta, se mai c'è stato "un" sound anni Cinquanta, quanto piuttosto per trovare la folk song che sta nascosta in ogni canzone, il "nocciolo del reale" che rimane invariato in ogni incarnazione di una certa canzone. Ascoltate Ralph Stanley, uno dei santi protettori del *bluegrass*, cantare "White Light/White Heat" nella colonna sonora di *Lawless* (John Hillcoat, 2012), splendido film su una famiglia di *bootleggers* degli anni Trenta. Se non sapeste che è una canzone di Lou Reed e dei Velvet Underground del 1967 potreste giurare che in origine la si cantava in una distilleria clandestina della Virginia all'epoca della guerra d'indipendenza contro gli inglesi. La verità è che se Dylan avesse inciso *Shadows in the Night* quando aveva più voce (ma per quanto mi riguarda ne ha ancora abbastanza, e di tre tipi, bocca, palato e fiato), le canzoni mancherebbero di quel tono sottilmente spettrale che è poi il vero fascino del disco. Non con uno schianto finirà il mondo, ma con un lamento…

Bob Dylan-You Belong To Me from leonyp on Vimeo.

Ascoltate "That Lucky Old Sun", al verso "Send down that cloud with a silver lining, lift me to paradise...". Chiaramente Dylan fa fatica a raggiungere la nota acuta di "paradise". C'è tenerezza, rassegnazione e disperazione (o forse disperazione prima e rassegnazione poi) nel suo sforzo. La prima volta che l'ho sentito ho avuto due associazioni d'idee. La prima riguardava un paio di brani di Elvis Presley che hanno a che fare con il paradiso: "Anyplace Is Paradise" di Joe Thomas, che Elvis incide nel 1956, uno dei suoi blues più perfetti, un'esecuzione magistrale, e "So Close, Yet So Far (from Paradise)" di Joy Biers, incisa nel 1965, un brano molto meno impegnativo. In entrambi i casi, Elvis riesce a farti credere che il paradiso, tutto quanto, è incluso olograficamente e olisticamente nella pronuncia della parola stessa. Tu che lo ascolti non ci entrerai mai, perché è piccolissimo, sta tutto intero sulla punta della lingua di Elvis, ma nel momento in cui lo pronuncia (un momento che può essere eterno), lo possiedi anche se ne sei fuori.

La seconda associazione è molto più cattivella, ma in realtà è solo una variazione estemporanea su un esempio di humor ebraico particolarmente maligno, del tipo di cui è esperto Mel Brooks. Qualche giorno prima di ascoltare *Shadows in the Night* infatti vedo in televisione uno spettacolo di Mel Brooks al Geffen Theatre di Los Angeles. Se non mi sbaglio, è la prima e unica volta in vita sua che dà uno *stand-up*, un monologo teatrale. Ha ottantotto anni e non perde un colpo. Racconta di quando i suoi genitori lo portavano in vacanza sulle Catskill Mountains in alberghi pieni di vecchi ebrei che mangiavano voracemente e in grande quantità tutto quello che oggi un medico disapproverebbe. Ma non era il cibo che li ammazzava, oh no, dice Mel Brooks. Quello che li ammazzava era che quando finivano di mangiare cercavano di cantare "Dancing in the Dark" (non quella di Bruce Springsteen; quella di Howard Dietz e Arthur Schwartz del 1931) alla maniera di Bing Crosby o Frank Sinatra. Perché "Dancing in the Dark" ha una melodia che va su e su e su, e bisogna cominciare a cantare "Dancin' in the dark 'til the tune ends…" in un registro medio o medio-basso se si vuole essere sicuri di raggiungere la nota alta quando si arriva a "we can face the music together". Ma quei vecchi ebrei, dice Mel Brooks, cominciavano la canzone in un registro medio-alto, e si sforzavano così tanto di tenere la melodia che quando arrivavano a "we can face the music…" gli veniva un ictus. Stecchiti.

Quando ho ascoltato Dylan cantare "That Lucky Old Sun", al verso "Send down that cloud with a silver lining, lift me to *paradise…*" con lo sforzo che faceva la sua voce per toccare la nota alta di "paradise", influenzato da Mel Brooks ho pensato oddio adesso schiatta. E non è nemmeno la nota più alta della canzone. Per citare una bella quartina da "A Rainy Night in Soho" dei Pogues (2004), "Abbiamo visto crescere assieme i nostri amici / e assieme li abbiamo visti cadere / Certi sono caduti in paradiso / e certi sono caduti all'inferno" ("We watched our friends grow up together / And we saw them as they fell / Some of them fell into heaven / And some of them fell into hell"). La voce di Elvis è caduta dentro al paradiso mentre il resto del suo corpo e la sua vita cadevano nell'inferno, e lo stesso si può dire in parte di Frank Sinatra, che pure è sopravvissuto a tutte le sue tentazioni demoniache. Ovviamente, Dylan è diverso. Non raggiungerà mai il paradiso di Elvis e di Frank, né con la voce né con il corpo, e nemmeno il loro inferno. Ma l'ha sempre saputo.

Ha sempre saputo che sarebbe rimasto fuori dai cancelli dell'eden, visto che "Gates of Eden" descrive solo quello che accade fuori dal paradiso. Eppure non se ne va, è sempre lì, come il campagnolo di Kafka davanti alla porta della Legge, o della Voce, sulla soglia proibita della Canzone Perfetta, della Perfetta Intonazione, del Paradiso della Canzone al quale non sarà mai ammesso. E canta del suo essere lasciato fuori, è una vita ormai, con una perseveranza che è pura cocciutaggine, grande verità artistica, o meglio una mescolanza delle due cose.

Ha inciso ventitré canzoni ma il disco ne comprende solo dieci. E dura poco, solo 34 minuti. Grande furbizia. Abbastanza per farci desiderare di sapere quali note avrà mancato nelle altre tredici.

Leggi anche:

Alessandro Carrera. Tempestoso Dylan

E scarica l'ebook:

Alessandro Carrera. Bob Dylan

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

BOB DYLAN SHADOWS IN THE NIGHT