

Scrittura e riscrittura nei Basement tapes di Bob Dylan: Ode to Billie Joe di Bobbie Gentry e Clothesline saga (answer to Ode)

Alessandro Bratus

1. Rielaborazione, intertestualità e composizione nella popular music

La grande diffusione di fenomeni riconducibili a pratiche intertestuali nella *popular music*, siano esse cover, canzoni risposta, citazioni, allusioni di diversa natura (melodica, testuale, timbrica, stilistica, etc.), non ha mancato nel corso degli anni di sollevare un grande interesse nel dibattito accademico. Ciò non è dovuto solamente alla consistenza numerica di tali esempi in queste musiche, ma anche alle aperture che un argomento del genere offre per un'analisi di tipo interdisciplinare sugli oggetti della *popular culture*. Confrontarsi con le dinamiche pertinenti la reinterpretazione, rielaborazione, scrittura e riscrittura di testi preesistenti, da un lato trova le sue radici in un approccio di tipo comparatistico di matrice sostanzialmente etnomusicologica, dall'altro lato pone una serie di questioni cruciali riguardanti la natura stessa della *popular music*, il concetto di composizione in quest'ambito, la costruzione identitaria dei suoi artisti. L'esempio di *Clothesline saga (answer to Ode)*, canzone scritta da Bob Dylan nel 1967 nel corso delle registrazioni dei *Basement tapes* come canzone risposta a *Ode to Billie Joe* di Bobbie Gentry (una hit nelle classifiche americane nell'estate di quell'anno) [Marcus 2002, 122-8], offre un caso paradigmatico di scrittura basata su un precedente illustre, che però non viene mai citato in maniera diretta, se non per l'accenno al genere della "ode" nel titolo del brano [1]. Un modo di procedere come questo segnala il rilievo centrale del concetto di intertestualità nella scrittura di questo particolare artista, un tratto riscontrabile ad ampio raggio nella sua produzione, tanto che Greg Metcalf lo ha definito in questo modo: «The Bob Dylan we know is a cover. Or a series of covers» [2010, 178]. Oltre a fornire indicazioni sul *songwriting* dell'artista americano, le canzoni analizzate nelle prossime pagine saranno anche usate per proporre alcune ipotesi a più largo raggio su concetti come quelli di composizione e originalità nella *popular music*. Le modalità con cui il cantante e il suo gruppo lavorano sul pezzo della Gentry, infatti, mostrano all'opera – in maniera particolarmente chiara vista la vicinanza tra i due esempi – alcuni processi ricorrenti di rielaborazione e trasformazione del materiale che ne suggeriscono la possibile applicazione analitica anche aldilà dell'idioletto specifico di Bob Dylan & The Band.

Lo studio dell'intertestualità in campo musicale è un tema ripreso dall'ambito letterario, che a partire dagli scritti di Julia Kristeva [1969] e Mikhail Bakhtin [1978] hanno cominciato a concepire i testi come parte di un sistema culturale complesso, che ne influenza tanto la forma quanto i contenuti in una prospettiva storica di sviluppo non-lineare. La stessa produzione di nuovi oggetti artistici sarebbe il risultato di una sorta di dialogo tra il passato e il presente, non esente da fraintendimenti, o vere e proprie letture deviate dei propri predecessori, se non dal desiderio di distinguersi il più nettamente possibile da essi [Bloom 1973]. Sulla scorta di tali precedenti, il concetto è stato applicato in musicologia a partire dagli anni Ottanta, tanto per definire relazioni tra testi che non sono riconducibili all'idea di un passaggio diretto di tratti da un numero all'altro, quanto per indagarne il significato dal punto di vista semiologico, interpretando le ricorrenze intertestuali come parte di un sistema di segni più ampio che comprende l'intero campo culturale. Dagli anni Novanta in poi, e specialmente nel corso dell'ultimo decennio, il concetto ha trovato spazio anche negli studi sulla *popular music* e sul

jazz, declinato sia dal punto di vista della produzione, sia da quello della ricezione.

Un antesignano di una visione intertestuale della composizione *popular* è stato Andrew Chester, che dalle pagine della «New Left Review» definiva la composizione in ambito *popular* come prodotto intensionale, ovvero risultante da processi di ripresa e variazione di un numero limitato di configurazioni di base, tratte in massima parte dalle forme della musica afroamericana [1970, 79-80][2]. Su una linea simile si sono mosse le considerazioni di Richard Middleton, che usa il termine autoriflessione sulla base delle teorie di matrice linguistica di Jakobson, Molino e Nattiez [1990, 301-9], di Vincenzo Caporaletti sulla centralità del "principio audiotattile" nel determinare il passaggio di tratti musicali da un musicista a un'altro [2005, 69-86], o di Lucio Spaziante, che definisce l'intero campo della *popular music* come «[...] un'arte che si ripiega sulla propria memoria» [2006, 65]. Fino alla proposta da parte di Ingrid Monson di una nuova definizione, intermusicalità, per indicare un tipo specifico di relazioni che si palesano nel suono complessivo di un combo o nella timbrica del singolo esecutore jazz [1996, 97-132]. Secondo la studiosa americana la presenza di fenomeni del genere indica da lato la consapevolezza da parte dei musicisti del proprio passato e dei propri predecessori, mentre dall'altro lato segnala un metodo di lavoro fondamentalmente sociale, in cui la citazione (ovviamente se percepita a livello cosciente) agisce come momento fondamentale nella comunicazione musicale tra i performer stessi e con il loro pubblico.

Sul fronte della ricezione, prima Allan Moore [2001b, 85-102] e successivamente Serge Lacasse [2007, 35-58] hanno puntato l'attenzione sulla dimensione stilistica, e quindi sulle somiglianze tra diversi brani, come parametro fondamentale nella comprensione e nella creazione di significato nella *popular music*. In questo filone si possono anche comprendere i lavori di Philip Tagg [ad esempio 2000a; 2000b; 2003], che si concentrano su fenomeni intertestuali di più ampia portata. Con un metodo originale e basato sulla ricerca empirica, in questi saggi il musicologo inglese verifica quali connotazioni extramusicali siano associate a determinati parametri musicali da parte di ascoltatori acculturati all'ascolto della musica globalizzata dell'Occidente, nella ricerca delle radici dei processi di comunicazione e significazione mediati attraverso il suono. Ciò rivela anche la grande stratificazione di possibili significati e riferimenti all'interno della canzone, i cui referenti possono andare dal modello precisamente individuabile e circoscritto a questioni di ampiezza ben più ampia, rivelando costanti culturali e ideologiche comuni a gran parte delle musiche a cui veniamo quotidianamente esposti. Il legame inestricabile tra suono, stile e significato nella *popular music*, preso come punto di partenza e di arrivo degli studi di Lacasse e Tagg, viene anche indirettamente confermato da contributi di taglio storico che si concentrano sulla pratica delle cover: Luca Marconi ne ha tracciato una sintetica storia mettendo in relazione le diverse funzioni che la ripresa di uno stesso brano ha rivestito nel corso del tempo, in parallelo con le contemporanee evoluzioni nelle richieste del pubblico e nell'assetto del sistema produttivo [2006, 209-228]. In questa parabola un momento di svolta sarebbe rappresentato dagli anni Cinquanta: è in questo periodo che si assiste a un cambiamento nella funzione delle cover, da «repliche concorrenti in reperibilità» a «repliche concorrenti in appetibilità» [ibid., 210-214]. Nel primo caso la funzione della cover è quella di sostituirsi a un prodotto già esistente, giocando sulla sua fedeltà al numero originale, nel secondo caso invece è proprio la differenza a livello stilistico a caratterizzare la nuova fase storica di questo tipo di brani. In tale processo la crescente disponibilità da parte del pubblico di dischi e il perfezionamento tecnologico degli strumenti di registrazione del suono ha avuto l'effetto di spostare l'attenzione dalla canzone

come performance al supporto inciso come opera in sé autonoma:

As long as the pop scene had been driven by live performances, it was assumed that any band would play the current hits and that some people would prefer one band's version, others another, and most would be happy dancing to whoever was on the bandstand. But once pop fans were getting most of their music on records, everyone could listen to the same performance, so there was no reason that it should not be the only performance [Wald 2009, 176].

Un passaggio del genere, se per un verso ha determinato la fine di un'organizzazione industriale basata sul mercato editoriale, per altri versi ha avuto la conseguenza di mettere in primo piano un lavoro compositivo che non si basa sempre meno sulla scrittura musicale, ma in misura sempre maggiore sulla registrazione. Allo stesso tempo, il medesimo fenomeno può essere visto alla luce delle dinamiche razziali che hanno fatto da sfondo alla nascita del rock'n'roll, come stile pensato per proporre al pubblico bianco il *rhythm'n'blues* di matrice afroamericana. Nella parabola che ha portato al successo Elvis Presley, ad esempio, Coyle vede all'opera un movimento che gioca precisamente intorno all'identità del cantante da questo punto di vista:

It was not that Presley needed continually to be mistaken for a black artist but, on the contrary, that he is recognized as a white artist performing black music in a miscegenated style. To argue that his music is essentially white or black is wholly to mistake its charge: the very formation of rock and roll testifies against essentialist identity of any kind, and its enduring popularity derives precisely from its hybridity [2002, 145].

E' in questo contesto che si può capire meglio come fenomeni di tipo intertestuale, o intermusicale, possano assumere un'importanza crescente nella percezione del pubblico di legami stilistici tra diverse incisioni e artisti, indicando la crescente rilevanza di tale aspetto (e della sua capacità di mettere in relazione numeri diversi del repertorio) nella commercializzazione e circolazione della *popular music*.

2. Intertestualità in pratica: Clothesline saga e Ode to Billie Joe

Accanto alla cover, la pratica che meglio esemplifica il rapporto dialogico tra testi nella produzione popular è quella dei cosiddetti dischi-risposta (*answer records*): un filone cui *Clothesline saga* si allinea fino dal sottotitolo (*answer to Ode*). Sono queste canzoni originate direttamente dalla modifica di un precedente, meglio se illustre, riprendendone elementi caratteristici e ben riconoscibili:

[...] un artista sconosciuto afferrava per la coda il successo di una star con l'intento di raggiungere la stessa fama e la stessa gloria, ma nella maggior parte dei casi si guadagnava solo un giro di drink. Più di tutto, però, il disco-risposta era un gioco, un gioco da fan, come quello di reinventare le parole di una canzone che non si riesce a capire o come quello di discutere un disco che si rifiuta di spiegarsi da sé [Marcus 2002, 125]. [3]

Fenomeno parallelo a quello delle cover, il disco-risposta segnala una modalità di scrittura in cui l'intertestualità ha un ruolo fortissimo non solamente nella fase compositiva, ma anche in quella relativa alla ricezione. La comprensione di un disco-risposta, infatti, passa

necessariamente dalla conoscenza dell'originale, che per questo motivo viene ripreso a livello sonoro e stilistico nel modo più fedele possibile, cambiandone nella maggior parte degli esempi solamente il testo verbale, e ribadendone la connessione attraverso l'allusione o la diretta citazione nel testo di parole o scelte lessicali caratteristiche del modello. Già da questo punto di vista la registrazione dei *Basement tapes* crea con il suo più diretto precedente un rapporto atipico, come puntualizza Greil Marcus:

Clothesline saga applicò il linguaggio e il tono di *Ode to Billie Joe* a un'intera nazione; ciò avvenne ignorando le regole di base sulla fabbricazione dei dischi-risposta le quali imponevano che per avere un successo sicuro occorresse focalizzarsi direttamente sul testo originale, sul tema della canzone o sul verso centrale di quella (per esempio: un titolo appropriato per una risposta a *Ode to Billie Joe* poteva essere una cosa tipo Io so cosa Billie Joe McAllister ha gettato dal ponte di Tallahatchie). Come ne *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel, *Clothesline saga* mascherava un'intera città. O forse l'effetto era semplicemente un'illusione perfetta, lo scherzo personale del narratore Dylan, la creazione di un suo doppio, un teenager per la ragazzina di cui parla Bobbie Gentry; oppure uno sfoggio di abilità da parte del narratore nel far parlare a tutti il linguaggio del nulla, del 'nessuna parte', del mai, del non importa [Marcus 2002, 125].

L'operazione compiuta sull'originale, in questo caso, è decisamente più profonda e raffinata rispetto a una semplice sostituzione del testo, e implica da parte del cantante un pensiero in cui le strutture profonde del numero di partenza, sotto il profilo formale ed espressivo, forniscono lo spunto per l'elaborazione di nuovo materiale.

Così succede per il testo verbale, nel quale le somiglianze tra i due pezzi non sono così evidenti, ma possono essere ricondotte facilmente all'influenza di alcuni principi comuni. Anzitutto quello strofico, che determina la struttura macroformale di entrambe le canzoni, cui si affiancano dettagli relativi alla microforma, come lo schema rimico di tipo AABBC [4] e l'impostazione narrativa simile a quella delle stanze blues.

After a while we took in the clothes / And nobody said very much	A
Just some old wild shirts and a couple pairs of pants / Which nobody really wanted to touch	A
Mama come in and picked up a book / An' Papa asked her what it was	B
Someone else asked, "What do you care?" / Papa said, "Well, just because"	B
Then they started to take back their clothes / Hang 'em on the line	C
It was January the thirtieth / And everybody was feelin' fine	C
It was the third of June, / another sleepy, dusty Delta day	A
I was out choppin' cotton / and my brother was balin' hay	A
And at dinner time we stopped, / and we walked back to the house to eat	B
And mama hollered at the back door / "y'all remember to wipe your feet"	B
And then she said she got some news this mornin' / from Choctaw Ridge	C
Today Billy Joe MacAllister jumped off / the Tallahatchie Bridge	C

Tab. 1. Testo verbale della prima strofa di *Clothesline saga* e di *Ode to Billie Joe*

Dal punto di vista rimico la strofa è in entrambi i casi tripartita, come indica lo schema precedente in cui ogni sezione può essere suddivisa in tre parti basandosi sulla presenza della rima baciata. Ma a una simile suddivisione strutturale del testo verbale si sovrappone una logica narrativa riconducibile a un principio bipartito, che oppone una prima parte più statica a una seconda più dinamica: i primi quattro versi sono dedicati a descrivere la situazione in cui si trovano i rispettivi protagonisti, disegnando una sorta di quadro statico sullo sfondo del quale

s'inseriscono gli ultimi due versi. Nel caso della canzone della Gentry la conclusione della strofa coincide con l'introduzione del nome di Billie Joe e degli eventi che sono in qualche modo legati al suo suicidio, in ogni occorrenza riferiti da un personaggio che fa parte della cerchia familiare del personaggio narrante (la mamma nella prima e nella seconda strofa, il fratello nella terza, ancora la mamma alla fine della quarta strofa riferendo le parole di Brother Taylor, infine la protagonista stessa nella sezione finale). In *Clothesline saga* si può riscontrare una situazione simile: nella prima strofa i versi conclusivi presentano le azioni collegate alla "saga" del bucato che farà da trait d'union all'intero brano, nella seconda alla fine del dialogo con il vicino di casa è la mamma a tirare ancora una volta in gioco il bucato, chiedendo al protagonista se è già asciutto, mentre nella sezione finale è l'azione di riportare i panni asciutti in casa a far terminare questo racconto "epico" di una vicenda minima, quotidiana. In una simile strategia retorica il finale delle singole parti diventa funzionale a mettere a confronto diretto gli avvenimenti centrali di *Clothesline saga* e *Ode to Billie Joe*, facendone emergere in pieno il valore ironico; se nel primo esempio l'avvenimento cruciale era la morte di Billie Joe, nella canzone di Dylan il centro concettuale è rappresentato dalla "vicenda" dei panni stesi ad asciugare. Inoltre, tale organizzazione ricorda molto da vicino l'impostazione delle stanze blues, tanto nelle proporzioni tra le due parti della sezione, in cui la prima è il doppio della seconda, quanto nella modalità di presentazione del testo, che come ricorda Kubik in *Africa and the blues* si basa essenzialmente su sezioni tripartite composte da versi di tipo responsoriale, in cui i primi due, ripetuti, introducono alla fine della sezione un nuovo elemento che la conclude [1999, 92]. Negli esempi qui presi in esame, se è pur vero che non c'è una ripetizione letterale tra prima e seconda sezione, si può intravedere nella contrapposizione tra stasi e dinamismo una radice strutturale profonda comune, riconducibile a quel principio formale.

Rimanendo ancora sul testo verbale, un ulteriore dettaglio consente di mettere in relazione le due canzoni: in entrambi i casi si ha la menzione diretta di una data, il 3 giugno in *Ode to Billie Joe* e il 30 gennaio in quella di Dylan, un'informazione tutto sommato inutile alla narrazione ma fondamentale per caratterizzare il tono e le modalità del racconto: «The pointless precision of the date lends the song a documentary feel» [Marqusee 2003, 234]. Da un lato una scelta di questo tenore, oltre a sottolineare il legame tra le due canzoni, può essere ricollegata ad altri esempi contemporanei che infittiscono la trama dei possibili riferimenti intertestuali, ad esempio con la title-track del primo disco di Simon & Garfunkel (*Wednesday morning, 3 A.M.*, 1964), dove questo elemento compare però solamente nel titolo, o con *She's leaving home* dei Beatles (da *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, 1967), in cui la menzione del giorno e dell'ora apre la prima e l'ultima strofa della canzone. Entrambi questi precedenti potevano essere ben presenti a Dylan nel periodo di registrazione dei *Basement tapes*: con il duo in cui militava Paul Simon infatti il cantante aveva rapporti, nutriti di rivalità artistica e di polemiche dirette e indirette, che risalivano fino alle loro prime esperienze newyorkesi nel 1964 [Shelton 1987, 182] [5], mentre l'LP dei Beatles era uscito solamente qualche mese prima della composizione di *Ode to Billie Joe*, nel giugno 1967. Oltre alla comune qualità "documentaria" sottolineata da Marqusee nella citazione precedente, un ulteriore dettaglio relativo al tipo e alle strategie della narrazione può rivelare un altro genere di referenti, questa volta letterari, per i due brani in oggetto. Si tratta del genere *Southern gothic*, un particolare filone della letteratura americana di cui sono considerati parte autori come William Faulkner, Tennessee Williams, Flannery O'Connor, Carson McCuller. Il genere si distingue dal filone gotico di matrice europea per l'ambientazione americana (nella maggioranza dei casi riferita al Sud del paese),

per un gusto più spiccato per il grottesco e per la predisposizione alla ricerca del bizzarro e dell'orrorifico nella vita quotidiana della provincia americana, andando a concentrarsi su personaggi e situazioni che con un linguaggio fortemente realistico e asciutto che enfatizza la sensazione di chiusura, paranoia e staticità di quegli ambienti.

In *Ode to Billie Joe*, così come nella canzone-risposta di Dylan & The Band, si ritrovano diversi aspetti che potrebbero indicare un legame con tale precedente letterario, a cominciare dal già citato espediente narrativo della data, dall'ambientazione nella parte meridionale della nazione (inferibile dall'accento alla coltivazione del cotone e dalla menzione del fiume Tallahatchie), e proseguendo con la scelta di raccontare in maniera essenziale, quasi proto-minimalistica, ribadita dal tono di voce piatto e monotono utilizzato dal cantante, quasi questi volesse rimarcare la sua posizione di narratore esterno alla vicenda, indifferente al suo svolgimento pur essendovi coinvolto personalmente, come rivela l'uso del pronome *I* [6]. La predisposizione a un tipo di racconto del genere è confermata da un ulteriore dettaglio che sottolinea il distacco del narratore da quanto sta raccontando: in entrambi i pezzi i personaggi che vengono chiamati in causa non sono mai chiamati con il proprio nome, ma con il riferimento al loro ruolo sociale (*Mama, Papa, Brother*, tutti con l'iniziale maiuscola, come fossero nomi propri, mentre la menzione del prete come *Brother Taylor* nella quarta strofa comunque antepone la qualifica "professionale" al nome proprio), rendendoli quasi degli archetipi, modelli astratti di un'ideale famiglia- o comunità-tipo. Nella canzone della Gentry questo modo di riferirsi agli altri personaggi indica la dicotomia forte tra la famiglia della protagonista, da un lato, e la voce narrante e Billie Joe, dall'altro lato. Quest'ultimo, inoltre, è l'unico personaggio dotato di un nome proprio, ma è anche quello il cui stile di vita e le azioni vengono messi alla berlina e giudicati negativamente fin dall'inizio della canzone. Come a voler sottolineare che, in un ambiente così chiuso e irrigidito nelle proprie convenzioni e nei propri ruoli sociali, qualunque deviazione dalle regole e consuetudini accettate non può che avere come conseguenza l'emarginazione, quando non la morte. Seguendo la stessa logica, in *Clothesline saga* ci si riferisce al vicino semplicemente con l'appellativo di *neighbour*, un'esagerazione ironica che ha il preciso scopo di riprendere e amplificare tale caratteristica del modello, parodiandolo nelle scelte lessicali così nell'impostazione e nel tono della narrazione.

Dal punto di vista armonico, ancora una volta, il comune riferimento allo schema blues rappresenta il *trait d'union* che mette in relazione diretta le due canzoni, pur nella differente reinterpretazione che ognuna di esse dà della sequenza standard in dodici battute [7].

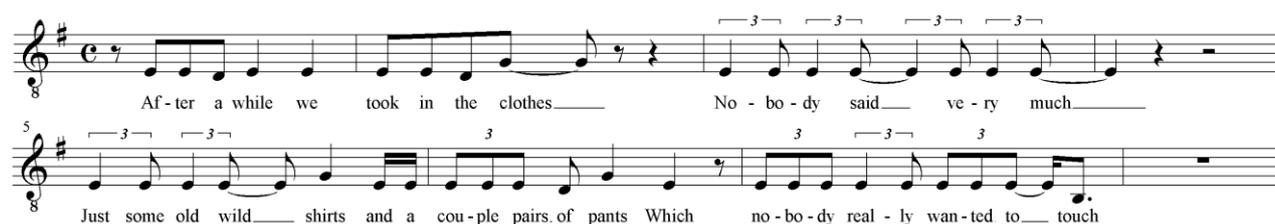
: Mi Mi Mi Mi :	: Re Re Re Re :
La La La La	Sol Sol Sol Sol
Mi Mi Mi Mi	Re Re Re Re
Si Si Si Si	Sol Sol Sol Sol
Mi Mi Mi Mi	Re Do Re Re

Tab. 2. Giro armonico delle strofe di *Clothesline saga* e *Ode to Billie Joe*

In Dylan la successione rimane perlopiù aderente alla concatenazione tradizionale (se si eccettua la mancata inserzione del IV grado a precedere il ritorno verso il Mi alla b. 21 dello schema precedente), mentre nel caso della Gentry la disposizione degli accordi, identica per

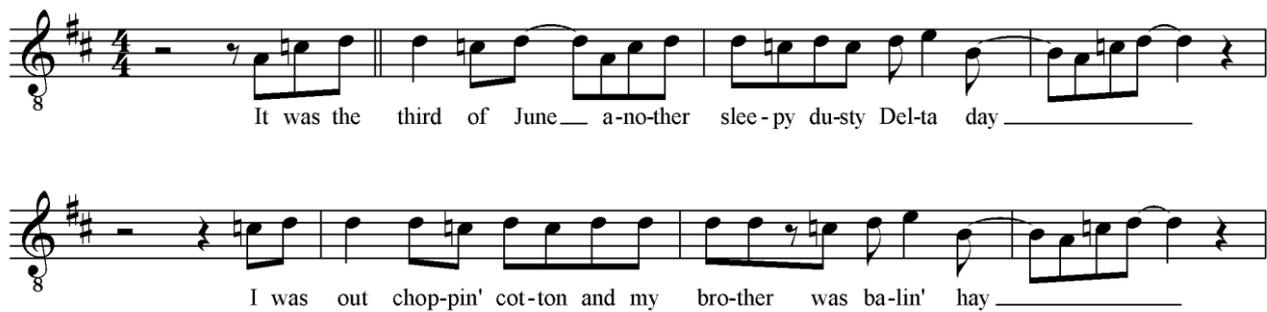
quanto riguarda le prime sedici battute nonostante il cambiamento di tonalità da Mi a Re, subisce una variazione in corrispondenza degli ultimi due cicli di quattro misure. In questo punto, al posto di introdurre il V grado come vorrebbe la concatenazione più comune, si assiste alla nuova riproposizione del IV grado, Sol, che toglie tensività all'inizio dell'ultima parte della concatenazione. E' come se, così facendo, la Gentry facesse di tutto per rendere ancora più monotono e privo di elementi di interesse l'accompagnamento accordale, introducendo fuggevolmente un elemento di maggiore tensione solo con la ventiduesima battuta, con quel Do (bVII) a ricoprire una funzione di "sensibile modale" rispetto alla tonica Re. Ma, al di là delle differenze e dei leggeri scarti rispetto al modello comune, quello che importa maggiormente è la possibilità di riferirle entrambe a uno schema formale dato a priori, che costituisce il nucleo fondante dell'accompagnamento armonico.

Un principio simile sembra informare anche il rapporto tra le melodie delle due canzoni, nelle quali diversi tratti sottolineano la presenza di principi organizzativi del tutto simili, a partire da un andamento generalmente statico della voce e dall'uso praticamente esclusivo di movimenti per grado congiunto o salti di terza. Entrambe possono essere definite come melodie fortemente influenzate da una vocalità ispirata ancora una volta al blues, dalla natura generalmente logogenica [La Via 2007, 43], che non modella il testo verbale sulla musica per arrivare a una scansione regolare, ma al contrario basa la sua costruzione sulle esigenze della parola.



Es. 1. Trascrizione della linea vocale dei primi quattro versi di *Clothesline saga*

Come mostra chiaramente l'Esempio 1, la staticità è una matrice primaria nel definire il cantato di *Clothesline saga*, che si basa sulla centralità del mi³, altezza attorno alla quale convergono i movimenti melodici di gran parte della canzone. Le altre altezze presenti nel corso della linea vocale dei primi versi sono solamente due, ovvero la settima e la terza blue (rispettivamente re³ e sol³), la prima usata come nota di volta prospiciente la corda di recita principale, la seconda per accentuare determinate parole il cui significato è centrale nella narrazione sviluppata dal testo. Nell'Es. 1 si noti come sul sol³ vengano posizionate le parole *clothes*, *shirts* e *pants*, a creare una significativa convergenza tra le parole che descrivono il bucato della famiglia del protagonista e la loro realizzazione musicale. In tal modo il contenuto del testo verbale viene ribadito da questo dettaglio strutturale, mettendo in atto una coerente strategia poetico-musicale in cui diverse componenti del brano condividono il medesimo scopo espressivo. Tale caratterizzazione della linea vocale è rafforzata dal modo di cantare di Dylan, con la sua dizione quasi parlata che diventa manifestazione esteriore di quella staticità plumbea distintiva della situazione raccontata da *Clothesline saga*.



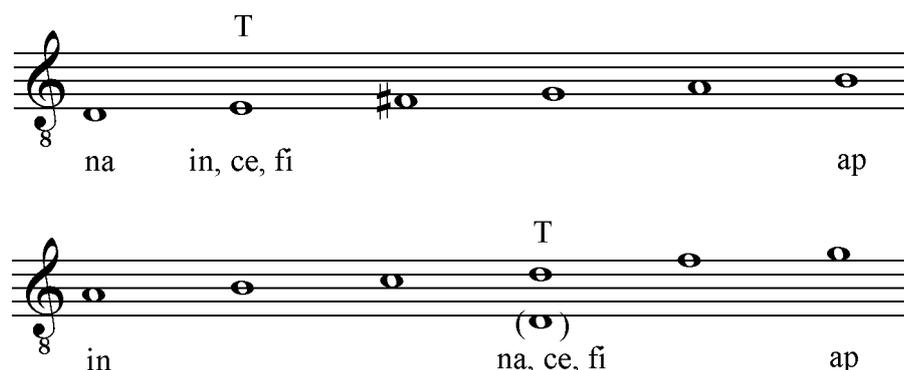
It was the third of June— a-no-ther slee-py du-sty Del-ta day _____

I was out chop-pin' cot-ton and my bro-ther was ba-lin' hay _____

Es. 2. Trascrizione della linea vocale dei primi due versi di *Ode to Billie Joe*

Analoghe considerazioni possono essere fatte a proposito della melodia di *Ode to Billie Joe*, anch'essa completamente centrata attorno a un'unica nota (re4) che ha la funzione sia di nota finale, sia di corda di recita principale attorno alla quale ruotano tutti i movimenti melodici. Oltre a questa altezza, nell'Es. 2 possiamo notare nuovamente la presenza della settima blue (do4), che svolge una funzione di passaggio verso la tonica simile a quella sottolineata in precedenza a proposito di *Clothesline saga*, mentre il la3 e il si3 hanno un ruolo parallelo a quello svolto dal sol3 nella canzone di Dylan, ovvero alternative alla nota principale, poste al grave piuttosto che all'acuto, sebbene non si noti in questo secondo caso la stessa corrispondenza tra il loro impiego nella melodia e la sottolineatura di parole "strategiche" nel quadro del progetto narrativo. Il fatto che esistano nella condotta melodica e armonica una tale quantità di tratti simili porta a pensare che la "nuova" canzone di Dylan sia stata scritta appropriandosi degli elementi principali del modello cui si riferisce, riprendendone le caratteristiche fondamentali e ricomponendoli all'interno di un nuovo organismo poetico-musicale. E' questo il modo che sceglie Dylan per rispondere al brano della Gentry: non solo un semplice cambiamento nel testo, com'era comune negli answer records degli anni Cinquanta/Sessanta, o una riproposizione dell'atmosfera generale di *Ode to Billie Joe*, come sostiene Marcus, ma anche impiegando una controparte musicale che frammenta e ricostruisce in maniera differente i materiali di base della sua fonte d'ispirazione – un modo di procedere molto comune nella produzione di Dylan, in cui l'appropriazione e la riconfigurazione dei propri precedenti assume la valenza di un vero e proprio "marchio di fabbrica".

Ma forse, più che le somiglianze tra le due parti vocali, sono rivelatrici per ricostruire l'atteggiamento di Dylan nei confronti del suo modello le differenze tra i due brani, che emergono considerando due elementi in particolare: il registro di riferimento e la qualità della "grana" vocale dei due cantanti. Quanto al primo tratto, un'analisi delle coordinate melodiche [Forte 1995, 25-6] di *Clothesline saga* e *Ode to Billie Joe* rende chiara quale sia la differenza tra le due melodie a livello di intelaiatura modale.



Two musical staves illustrating melodic coordinates. The top staff, labeled 'T', shows a melodic line in G major: G4, A4, B4, C#5, D5, E5. The lyrics below are 'na in, ce, fi ap'. The bottom staff, also labeled 'T', shows a melodic line in G major: G3, A3, B3, C4, D4, E4. The lyrics below are 'in na, ce, fi ap'.

Es. 3. Coordinate melodiche di *Clothesline saga* e *Ode to Billie Joe*

Come è palese dall'Es. 3 [8], le due melodie insistono su altezze diverse e, soprattutto implicano due modi di trattare la parte vocale basata su principi totalmente diversi. Nel caso di *Clothesline saga* Dylan insiste su un registro basso, ristretto, simile al parlato, che spesso nella sua produzione è associato anche a quella particolare grana della voce che evoca indifferenza e noia. Solamente nei *Basement tapes*, un atteggiamento simile può essere ritrovato in numerosi esempi, in canzoni come *Crash on the levee (down in the flood)*, *Too much of nothing*, *On a rainy afternoon*, o ancora nella cover di *Tupelo* di John Lee Hooker. Nel caso della *Gentry*, invece, la melodia insiste sulla nota-cardine (re4) al centro dell'intelaiatura modale, che si estende per un'ottava al grave (fino a toccare la nota più bassa della melodia, il re3 alla fine della strofa) e per una quarta all'acuto (fino al sol4, apice melodico). Grazie a questa diversa struttura profonda, al carattere fondamentalmente logogenico generale della melodia la cantante associa una modalità di emissione vocale che cerca anche l'espressione dell'emozione, la qualità patogenica di una linea vocale che cerca l'espressione del sentimento al posto dell'indifferenza.

Sono proprio le marcate differenze tra i due oggetti analizzati, sotto il profilo musicale, a confermare la distanza ironica della canzone di Dylan rispetto a quella della *Gentry*, fondamentale per comprendere come una hit sul suicidio di un giovane ragazzo possa trasformarsi in una "saga" riguardante il bucato di una famiglia della provincia americana. A questo proposito, occorre ricordare che *don't wash our dirty linen/laundry in public* è un'espressione idiomatica inglese equivalente all'italiano "i panni sporchi si lavano in famiglia". La *Gentry*, che ha per prima deciso invece di portare i propri "panni sporchi" (in senso metaforico) in pubblico, viene così sottoposta da Dylan a una parodia che usa non metaforicamente questo referente indiretto (ben presente a qualsiasi ascoltatore di lingua inglese) per trasformare la sua canzone su Billie Joe in una surreale storia di ordinaria quotidianità, in cui neanche la follia del Vicepresidente sembra turbare l'esistenza del protagonista e della sua famiglia. Anche dal punto di vista dei generi letterari evocati dai titoli delle due canzoni, la differenza tra l'atteggiamento dei due autori non potrebbe essere più chiara: se nel caso della *Gentry* si tratta di una ode che riporta ancora una volta verso il riferimento letterario del *Southern gothic*, nel caso di Dylan l'estremizzazione parodica di situazioni quotidiane inserite addirittura nel contesto di una saga sembra andare più verso una situazione beckettiana, da teatro dell'assurdo. A tale proposito, si può segnalare un'altra

possibile connessione che può aver giocato un ruolo nel passaggio da *Ode to Billie Joe a Clothesline saga*. Si tratta del secondo degli *Acts without words* di Samuel Beckett, nel quale interagiscono due personaggi senza nome e una pila di abiti; forse proprio questa forte d'ispirazione, insieme al gusto per il gioco di parole da sempre presente nella scrittura dylaniana, è stata determinante nel dare quella particolare forma alla trasformazione della canzone di partenza.

Un ultimo aspetto, riguardante il sound del pezzo, è utile a mettere in luce un'altra caratteristica per la quale i due esempi possano essere considerati realizzazioni diverse di uno stesso procedimento macroformale. In *Clothesline saga* l'arrangiamento procede per graduale accumulazione di strati sonori. Escludendo dal compunto la "falsa partenza" delle bb. 1/10 [9], già dalla prima strofa si assiste a un progressivo riempimento dello spazio sonoro, con l'entrata del piano all'inizio della strofa, della chitarra 1 di Robbie Robertson da b. 15 in poi (con funzione melodica), e del primo intervento dell'organo a b. 20. Nella seconda e terza strofa di *Clothesline saga* questa tendenza viene confermata: si ha ancora una sezione ritmica formata da chitarra 2 e basso, con l'aggiunta dalle prime battute della seconda strofa della chitarra 1 (suonata da Robbie Robertson), che assume da qui in avanti una funzione prevalentemente armonica, suonando brevi bicordi sui tempi deboli della battuta. Quanto all'organo e al piano, in queste sezioni gli interventi dei due strumenti si fanno più serrati e frequenti nel disegnare una linea melodica alternativa a quella vocale. Il primo a suona continuamente dalla metà della seconda strofa alla fine del pezzo; il secondo assume una rilevanza ancora maggiore, intervenendo con frequenza non regolare ma costante, fino a soppiantare del tutto l'organo nelle battute finali [10]. La struttura per accumulazione successiva di strati sonori fornisce un'impalcatura musicale coerente con le principali peculiarità del testo verbale: a livello macroformale si assiste a una sorta di 'drammatizzazione' della storia attraverso i cambiamenti nell'impasto timbrico, mentre a livello microformale gli snodi narrativi fondamentali sono sottolineati dalle entrate degli strumenti o da cambiamenti nel loro comportamento iniziale. Si noti, ad esempio, come nella prima strofa l'attacco principale della chitarra 1, a partire dal quale questa diviene una componente costante nella compagine strumentale, sia posto a b. 27, in corrispondenza con l'attacco della parte B del testo verbale, ovvero della conclusione "ad effetto" della strofa.

In maniera del tutto simile, anche in *Ode to Billie Joe* si assiste nel corso della canzone a una strategia simile, ancora una volta centrata sulla creazione di un graduale *climax*, pur se ottenuto in maniera leggermente diversa. Questo infatti, più che basarsi sulla stratificazione di componenti strumentali come nel caso precedente, si affida a due elementi in particolare: l'interpretazione vocale della Gentry, via via più enfatica e concitata nella pronuncia del testo man mano che la canzone procede nell'aggiungere dettagli sulla vicenda di Billie Joe e sul suo rapporto con il ragazzo suicidatosi dal ponte sul Tallahatchie, e gli interventi degli archi, che "punteggiano" l'arrangiamento della canzone con interventi dal volume sonoro e dall'estensione melodica crescente. Gli altri elementi dell'impasto sonoro della canzone (basso e chitarra), rimangono a un volume e un'intensità costanti durante l'intero brano, andando a costituire una base su cui voce e archi vanno a costruire il loro *crescendo*. Per favorire un confronto tra le due canzoni secondo questo parametro nella Fig. 1 sono stati affiancati i sonogrammi dei due brani, nei quali è possibile, anche a un primo colpo d'occhio, cogliere sia la somiglianza nel profilo generale, sia le differenze nella costruzione puntuale.

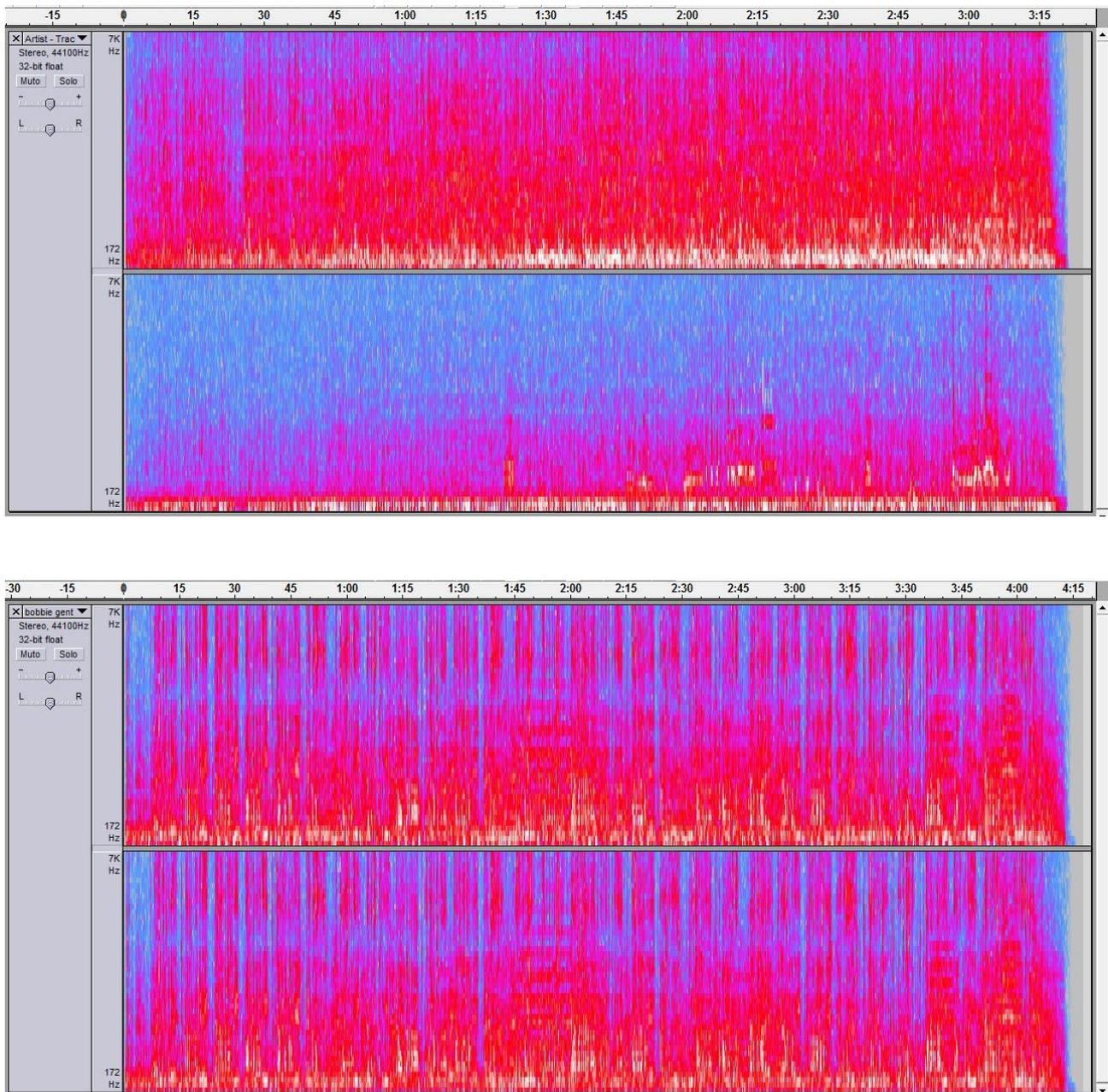


Fig. 1. Sonogrammi di *Clothesline saga* e *Ode to Billie Joe*, ottenuti con il programma Audacity.

Se in entrambe le figure possiamo notare la presenza di un progressivo aumento dell'intensità generale del suono, nella prima figura questo sembra seguire una linea retta, riconducibile alla conduzione dell'arrangiamento in cui gli interventi dei diversi strumenti vengono distribuiti nel corso della canzone nel segno di una "stratificazione" man mano sempre più densa. Tale processo si presenta inalterato su entrambi i canali, che presentano una tessitura molto diversa a causa della netta separazione tra i vari strumenti caratteristica delle incisioni originali dei *Basement tapes*, ma fondamentalmente ripropongono la medesima logica nella loro costruzione di lungo periodo. D'altro canto, nel sonogramma di *Ode to Billie Joe* è possibile osservare una maggiore uniformità generale nell'impasto frequenziale, spesso però interrotta

da momenti di "vuoto" che riproducono quella "punteggiatura" sonora affidata agli interventi degli archi descritta nel paragrafo precedente. Strategie diverse, quindi, in vista di un obiettivo espressivo comune, riconfermano ancora una volta la presenza in entrambi i brani di una comune processualità nella realizzazione musicale, che agisce insieme alla disposizione narrativa del testo nell'enfatizzare le fasi cruciali del racconto e nel creare un organismo poetico-musicale coerente con il suo contenuto.

3. L'intertestualità come modalità compositiva

All'interno dei *Basement tapes* il caso di *Clothesline saga* non è né unico, né isolato: altre canzoni, come *Apple suckling tree*, *Open the door*, *Homer*, *Bring it on home*, *Crash on the levee (down in the flood)* e altre, sono ulteriori esempi di una scrittura strettamente basata sull'estrapolazione e riconfigurazione di elementi provenienti da uno (o più) modelli in una composizione originale. Negli esempi citati il legame tra i brani e i loro precedenti è molto evidente, e si basa sulla ripresa di tratti che indicano palesemente le connessioni tra i diversi testi, probabilmente frutto di un pensiero compositivo in cui l'intertestualità è una delle cifre distintive, distribuita in maniera sottile e pervasiva all'interno del repertorio. Occorre in primo luogo sottolineare come questo atteggiamento del cantante nei confronti della scrittura implichi, accanto al riferimento ad altri testi, una revisione dei propri modelli veicolata da una disposizione fondamentalmente ironica nei confronti degli "originali" con cui si confronta. Come nel caso delle parodie delle canzoni dei Beatles proposte dai Rutles, l'ironia in *Clothesline saga* è la conseguenza di un rapporto dialogico tra nuova composizione e modello. Nella parodia di *Help!* da parte del gruppo fondato da Eric Idle, più conosciuto per la sua partecipazione nel gruppo di attori comici Monty Python:

[...] the listener is asked to hold the intertext (*Help!*) in mind while "reading" the first text, and this dual imaging will result in a simultaneous reading of both texts. The amused response arises through a process of constant comparison, with the musical mind quickly darting back and forth between the heard text and the invoked intertext. The listener therefore perceives the two texts as congruent at the dialect and idiom level ("that sounds like the Beatles!"); depending on one's level of Beatles competency, the listener may notice the congruence at the level of intraopus style ("that sounds like *Help!*"). The last step crucial to eliciting an amused response is when the listener realizes the incongruity in the two intraopus structures ("Hey, this is kind of different; it sounds like *Help!* but it's not"). It is the intertextuality which sets the stage for the congruity-incongruity dialectic: by the direct referencing of *Help!*, *Ouch!* initiates the dialectic which triggers the amused response [Covach 1991, 140-1].

La disposizione fondamentalmente parodica dietro ai legami intertestuali non è solamente tipica di Dylan, o degli altri esempi citati, ma è un tratto riscontrabile ad ampio raggio nella musica afroamericana. Nel suo studio sull'intertestualità nel jazz, Ingrid Monson individua proprio in questo atteggiamento una delle cifre centrali nello sviluppo di tale genere, che deriverebbe proprio da una continua ricontestualizzazione di elementi musicali da una registrazione all'altra e dal riconoscimento dell'incongruità tra i diversi elementi che vanno a formare i nuovi stili nel corso della storia [1996, 104-5]. La distanza critica che viene a formarsi tra la fonte d'ispirazione e la nuova composizione è proprio quella che permette una divertita e profonda revisione dei materiali di partenza; un concetto applicabile tanto alla reinterpretazione da parte di John Coltrane di *My favorite things* [Monson 1996, 106-21], quanto a *Clothesline saga*.

Nella prassi compositiva di Dylan si possono trovare conferme dirette e indirette dell'importanza di fenomeni di tipo intertestuale nella sua scrittura. Ad esempio, è lo stesso cantante ad affermare, in una lunga intervista sul suo modo di scrivere concessa nel 2004 a Robert Hillburn del «Los Angeles Times»:

My songs are either based on old Protestant hymns or Carter Family songs or variations of the blues form. What happens is, I'll take a song I know and simply start playing in my head. That's the way I meditate. [...] At a certain point, some of the words will change and I'll start writing a song [Hillburn 2004].

Un procedimento simile sembra proprio quello cui si assiste nell'esempio analizzato nel dettaglio in questo articolo, come paiono prefigurare le numerose similarità di fondo tra le melodie e nella costruzione complessiva delle due canzoni. Da quanto dichiarato nella citazione precedente, la dimensione più determinante da cui procede il cantautore sembra essere quella logogenica: partendo da una sostituzione del testo verbale del proprio modello ci si distanzia anche nella dimensione musicale, fino ad arrivare all'elaborazione di un brano anche molto distante dall'originale, attraverso l'introduzione di nuove parole, accenti, scansioni nella pronuncia del testo verbale, oltre alle conseguenti varianti anche nella musica: sostituzioni melodiche e armoniche, nuove soluzioni ritmiche derivate dalle precedenti, mutamenti nella grana vocale, e così via. Se ciò, da un lato, potrebbe porre dei problemi riguardo a concetti come quelli di originalità creativa e rispetto delle leggi sul diritto d'autore (questioni che non è possibile affrontare in questa sede in tutta la loro complessità), dall'altro lato conferma il legame di Dylan con procedimenti creativi vicini a pratiche di tipo orale. Una modalità di scrittura in cui la voce del singolo autore viene a confondersi con quelle dei propri predecessori, in un meccanismo all'interno del quale operano dinamiche di tipo identitario e ideologico. La ripresa di elementi musicali dal passato è, infatti, un modo per costruirsi una genealogia alle spalle, in un cosciente procedimento di costruzione della propria posizione all'interno di un divenire storico e di un determinato panorama culturale [Coyle 2002, 134; 143]. È in questo senso che Gérard Lenclud parla di tali fenomeni come risultato di una "retroproiezione":

L'utilità in generale di una tradizione è quella di fornire al presente una garanzia per ciò che esso è: enunciandolo nei termini della tradizione, una cultura giustifica in qualche modo la sua condizione presente. [...] Grazie ad essa, una cultura si dota del "genio" che le conviene, che essa riveste di un paramento arcaico, tanto è vero che la patina in questo ambito è segno di qualità, di cui essa fa uso come se si trattasse di una carta d'identità. In particolare, l'utilità di una tradizione è quella di offrire a tutti quelli che la enunciano e la riproducono giorno per giorno il mezzo per affermare la loro differenza e, con ciò stesso, fondare la propria autonomia [Lenclud 2002, 132-3].

Una concezione del genere alla base dell'atto compositivo è particolarmente adatta per descrivere quello che avviene nei *Basement tapes*, dove si è visto che il rapporto tra nuova composizione e riferimento a modelli preesistenti assume un rilievo cruciale. Ciò è anche confermato indirettamente da un'altra caratteristica del repertorio registrato a Woodstock nel corso del 1967, ovvero il fatto di essere composto per quasi metà da cover di canzoni preesistenti, appartenenti ai generi più disparati della canzone e della musica popolare americana [Bratus 2010, 10]. Questi brani fungono all'interno del repertorio come una sorta di "riserva" di elementi stilistici pronti all'uso e disponibili per la riconfigurazione all'interno di un nuovo contesto. A tale proposito, è significativo notare come le fonti riprese appartengano tanto alla tradizione di ascendenza europea quanto a quella afroamericana; in tal senso quello

portato avanti da Dylan si configura come un tentativo di sintesi di uno stile autenticamente "americano", il cui risultato è maggiore della somma tra le parti. Così facendo la sua voce autoriale dimostra la volontà di non essere solamente quella di un artista singolo, bensì di presentarsi quale parte di una comunità estesa nello spazio e nel tempo, di autoproclamarsi portatore non solo di un percorso artistico e stilistico personale, individuale, ma quale rappresentante di un'intera tradizione.

In un contesto del genere è quindi palese che l'originalità creativa venga determinata, dal punto di vista dell'artista stesso, non tanto dalla produzione di canzoni prive di somiglianze rispetto ai propri modelli, bensì dal modo in cui questi sono riconfigurati e rielaborati nelle proprie canzoni. Sul piano produttivo tale processo fa parte di un atteggiamento ricorrente nella produzione dylaniana, tanto da diventare parte di una poetica basata sull'appropriazione creativa e sulla rielaborazione di materiali preesistenti che il cantante continuerà a riproporre in futuro, nella quale è fondamentale la relazione dialettica tra passato e presente. D'altro canto, un simile modo di procedere determina anche un rapporto particolare con il proprio pubblico, che per riuscire ad addentrarsi nelle sue canzoni dovrebbe, idealmente, avere una competenza musicale superiore, o perlomeno estesa quanto quella del cantante. Ovviamente ciò non è possibile, da un lato perché spesso l'allusione a un testo precedente non è così esplicita, anzi passa attraverso una rielaborazione piuttosto profonda della quale vengono nascosti i passaggi intermedi, dall'altro lato perché questa spesso coinvolge più di un modello, riferendosi a un intero genere o a un corpus di canzoni. Così, ad esempio, in *Clothesline saga* se il sottotitolo stesso conferma che il riferimento principale sia a *Ode to Billie Joe*, non si può non intravedere in trasparenza anche un riferimento più generale a quelle che Greil Marcus definisce

[...] quelle canzoni di morte così in voga nei primi anni Sessanta, del tipo di *Teen Angel* di Mark Dinning del 1960 (un brano di punta nel repertorio dei *Rock Bottom Remainder* dei primi anni Novanta, cantata da Stephen King e Dave Marsh, nei panni della fidanzata morta, in abito insanguinato), *Last Kiss* di J. Frank Wilson del 1964 e l'impronunciabile *Tell Laura I Love Her* di Ray Peterson del 1960 [Marcus 2001, 207].

Se nel caso di una parodia che coinvolge un modello ben individuato è più facile rendersi conto della trasformazione (a patto di conoscere la fonte di partenza), in questo secondo caso la ripresa di elementi preesistenti assume un valore più generale, ma anche meno percepibile. L'operazione compiuta diventa, sotto questo profilo, una sorta di parodia straniante dei propri referenti, in cui l'intertestualità non implica un rapporto 1:1 con un altro testo, ma una relazione con molteplici precedenti. È probabilmente questa qualità che definisce la spiccata particolarità di *Clothesline saga* come canzone-risposta, ribadendone allo stesso tempo la distanza dalla pratica più comune nella costruzione delle *answer song*: l'essere una parodia che spesso sembra "perdere di vista" il suo modello, allontanandosene sempre più, tanto che la ricostruzione dei legami con esso ha richiesto un'analisi testuale, musicale e della registrazione il più possibile attenta al minimo dettaglio.

Infine, tornando nelle ultime righe di questo articolo sul discorso legato all'ambito compositivo, mi preme sottolineare soprattutto come l'atteggiamento individuato in *Clothesline saga* e, più in generale, nei *Basement tapes*, delinea un contesto nel quale intertestualità e originalità sono strettamente collegate, in un binomio apparentemente contraddittorio:

La stessa forma canzone, più in generale, si costituisce in modo simile a un testo teatrale: un testo-traccia da attualizzare, cioè (ri-)eseguire. Una traccia che, affinché possa essere "testo", deve rivivere attraverso un'esecuzione, sia essa dal vivo o incisa su un supporto. [...] Il che porta naturalmente alla dissoluzione dei limiti testuali convenzionalmente pre-stabiliti. D'altro canto, l'erosione di ogni vincolo autoriale conduce a una reazione opposta: l'universo del rock, divistico, propagatore di idolatria, detentore dei valori dell'unicità, in tempi di manipolazioni digitali e appropriazioni indebite, per la maggior parte riafferma il valore della singolarità opposto alla moltitudine [Spaziante 2006, 66] [11].

La dicotomia tra un'autorialità diffusa, che procede da un testo-traccia suscettibile alle più varie forme di concretizzazione, e un discorso critico sulla *popular music* – diffuso soprattutto dai mass media – nel quale viene messo in luce soprattutto l'apporto creativo originale, del singolo musicista e interprete, punta il dito su una serie di nervi ancora scoperti nello studio della *popular music*. Non è questa la sede per andare a fondo della questione, che investe tanto un discorso estetico relativo al mito giornalistico dell'originalità nel rock, quanto la definizione stessa di canzone come organismo testuale e musicale, ma si può qui cominciare ad abbozzare almeno il nucleo fondamentale del problema. Se vista in questi termini, infatti, la canzone pare essere concepita come uno schema generico, suscettibile di essere successivamente "rivestito" dei più vari contenuti a seconda dell'interpretazione, dello stile musicale di riferimento, delle intenzioni comunicative, e di tutti gli altri fattori che possono contribuire a dare forma al testo finale, sia esso eseguito dal vivo o registrato su disco. Da un lato, una definizione di questo tipo privilegia una visione della scrittura nella *popular music* legata a un concetto etnomusicologico di "modello" e dell'esecuzione quale azione estemporizzativa [Caporaletti 2005, 42-58]. Dall'altro lato, va anche riconosciuto che, nel momento in cui tale oggetto si trasforma da costruito astratto in oggetto fisico (disco, nastro, CD, file, etc.), questo autorizza anche il recupero di una nozione di "testo" e di "opera" molto vicini a quelli della musica d'arte [Borio-Facci 2005, 2; Caporaletti 2005, 50]. In questo secondo caso la messa a punto del "modello" sopracitato è solamente la prima fase di un processo più articolato, che vede nella registrazione il suo fine e termine ultimo. A tale proposito, l'esempio dei *Basement tapes* è particolarmente adatto per introdurre un discorso del genere, dato che essi, nella forma testimoniata dall'edizione bootleg uscita nel 1990, hanno uno statuto riconducibile a quello di una sorta di "schizzo registrato" su nastro, in vista di successive realizzazioni da parte degli autori stessi o di altri artisti. La particolarità di queste registrazioni, e il loro interesse dal punto di vista scientifico, è quella di testimoniare una fase all'interno di un vero e proprio "processo compositivo" centrato intorno all'incisione. Dalla prima idea, composta nella maggior parte dei casi dal solo Dylan nella forma di un testo verbale munito di un approssimativo accompagnamento armonico e di un abbozzo dei principali motivi melodici, si passa alla successiva elaborazione con The Band, testimoniata dai diversi take superstiti di alcune canzoni. A partire da questa testimonianza sonora "grezza", ogni brano avrebbe poi dovuto essere reinterpretato da altri artisti (o almeno queste erano le intenzioni originarie dei musicisti e del loro manager), cristallizzandosi solo a quel punto in un'esecuzione "pronta" per essere lanciata sul mercato. Oppure, come succederà nel 1975, per essere pubblicata ufficialmente dalla Columbia a nome "Bob Dylan & The Band", dopo aver subito alcuni ulteriori interventi in studio di registrazione. Come si è detto, il problema richiederebbe una trattazione più articolata e qui è stato inquadrato solamente nelle sue linee più generali, ma apre una serie di interrogativi sulla qualità stessa dell'oggetto e delle pratiche compositive nella *popular music* che delineano, per il futuro, un terreno di dibattito teorico ancora ben lungi dall'essere esaurito.

Discografia

- The Beatles (1967), Sgt. Pepper's lonely hearts club band, Parlophone, PMC, 7027.
- Dinning M. (1960), Teen Angel / Bye Now Baby, MGM, 12845.
- Dylan B.-The Band (1975), The basement tapes, Columbia, C2 33682.
- Dylan B.-The Band (1990), The genuine basement tapes, Scorpio.
- Gentry B. (1967), Ode to Billie Joe, Capitol, T/ST, 2830.
- Peterson R. (1960), Tell Laura I Love Her / Wedding Day, RCA Victor, 47-7745.
- Simon & Garfunkel (1964), Wednesday morning, 3 A.M., Columbia, CL 2249.
- Wilson F. And The Cavaliers (1964), Last Kiss / That's How Much I Love You, Josie Records, 45-923.

Riferimenti bibliografici

- Bakhtin, M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris.
- Bennett, A. (2001), *Cultures of popular music*, Buckingham, Open University Press.
- Bloom, H. (1973), *The anxiety of influence: A theory of poetry*, Oxford University Press, London.
- Borio, G. - Facci S. (2005), Quarant'anni dopo... Una musicologia pluralistica per il rock britannico, in G. Borio - S. Facci (cur.), *Atti del Convegno internazionale "Composizione e sperimentazione nel rock britannico 1966-1976"*, <http://www.unipv.it/britishrock1966-1976/pdf/boriofacci.pdf> (consultato il 22 gennaio 2010).
- Bratus, A. (2010), "Look here, you bunch of basement noise": Bob Dylan plays underground, «IASPM @ Journal», 1/1, http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/download/259/566.
- Caporaletti, V. (2005), *I processi improvvisativi della musica: Un approccio globale*, LIM, Lucca.
- Covach, J. (1991), The Rutles and the use of specific models in musical satire, «Indiana Theory Review», 11, 119-144.
- Coyle, M. (2002), Hijacked hits and antic authenticity: Cover songs, race, and postwar marketing, in Beebe R.- Fulbrook D.-Saunders B. (eds.), *Rock over the edge: Transformation in popular music culture*, Durham, Duke University Press, 2002, 133-157.
- Chester, A. (1970), Second thought on a rock aesthetic: The Band, «New Left Review», 62, 75-82.
- Dylan, B. (2006), *Lyrics 1962-2001*, Feltrinelli, Milano.
- Forte, A. (2006), *The American popular ballad of the Golden Era: 1924-1950*, Princeton University Press, Princeton.
- Hillburn, R. (2004), Rock's enigmatic poet opens a long-private door, «Los Angeles Times», 4 aprile, <http://articles.latimes.com/2004/apr/04/entertainment/ca-dylan04> (consultato il 20 gennaio 2010).
- Kristeva, J. (1969), *Sēmeiōtikē: Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris.
- Kubik, G. (1999), *Africa and the blues*, University Press of Mississippi, Jackson.
- La Via, S. (2007), *Poesia per musica e musica per poesia: Dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma.
- Lacasse, S. (2007), Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music, in A. Moore (ed.), *Critical essays in popular musicology*, Ashgate, Aldershot, 35-58.
- Lenclud, G. (2001), La tradizione non è più quella di un tempo, in P. Clemente - F. Mugnaini (cur.), *Oltre il folklore*, Carocci, Roma, 123-33.
- Marconi, L. (2006), Per una tipologia e una storia delle cover, in N. Dusi-L. Spaziantè (cur.), *Remix-remake: Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma, 209-228.
- Marcus, G. (2002), *Quella strana, vecchia America: I Basement Tapes di Bob Dylan e la metamorfosi culturale del grande paese*, Arcana, Roma.
- Marqusee, M. (2003), *Wicked messenger: Bob Dylan and the 1960s*, Seven Stories, New York.
- Merwe, P. van der (1989), *Origins of the popular style: The antecedents of twentieth-century popular music*, Oxford University Press, Oxford.
- Metcalf, G. (2010), The same yet different / different yet the same: Bob Dylan under the cover of covers, in G. Plasketes (ed.) *Play it again: Cover songs in popular music*, Farnham, Ashgate, 177-87.
- Middleton, R. (1994), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano.
- Monson, I. (1996), *Saying something: Jazz improvisation and interaction*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Moore, A. (2001a), *The primary text: Developing a musicology of rock*, Ashgate, Aldershot.
- Moore, A. (2001b), Questioni di stile, genere e idioletto nel rock, «Musica/Realtà», 64, 85-102.
- Shelton, R. (1987), *Vita e musica di Bob Dylan*, Feltrinelli, Milano.
- Spaziantè, L. (2006), *Replicabilità sonora*, in N. Dusi-L. Spaziantè (cur.), *Remix-remake: Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma, 65-93.
- Tagg, P. (2000a), *Kojak: 50 seconds of television music (Towards the analysis of affects in popular music)*, MMSMP, Larchmont.

- Tagg, P. (2000b), *Fernando the Flute*, MMMSP, Larchmont.
- Tagg, P. (2003), *Ten little tunes: Towards a musicology of the mass media*, MMMSP, Larchmont.
- Wald, E. (2009), *How the Beatles destroyed rock'n'roll: An alternative history of American popular music*, Oxford University Press, Oxford.

Note

1. Una prima, sintetica trattazione dell'argomento e delle sue possibili ricadute teoriche si può trovare in Bratus [2010], cui si rimanda anche per un'introduzione ai Basement tapes e alle diverse problematiche che pone lo studio di questo specifico insieme di registrazioni.
2. Tale definizione, che come ha dimostrato Allan Moore, è un categoria astratta e che non trova riscontri nella pratica [2001, 22-24]. Per Chester, essa è opposta al concetto di composizione estensionale, tipica della musica d'arte del periodo classico e romantico, in cui la complessità «[...] is created by combinations of the simple, which remains discrete and unchanged in the complex unity» [1970, 78].
3. Nei Basement tapes, in particolare, canzoni-risposta e cover hanno un'importanza fondante nella scrittura del cantante. Oltre al rilievo quantitativo di queste ultime, che complessivamente rappresentano circa metà delle registrazioni, si pensi, ad esempio, a *See You Later*, Allen Ginsberg, ironica parodia della canzone di Bill Haley *See You Later*, *Alligator* dedicata all'amico poeta beat, oppure a *Apple Suckling Tree*, in cui suggestioni e tratti musicali provenienti dal blues si uniscono a una melodia folklorica le cui prime attestazioni sono documentate nell'Inghilterra del XVII secolo.
4. A tale proposito, si deve precisare che sia sul sito Internet www.bobdylan.com, sia nella raccolta dei testi verbali delle canzoni [Dylan 2006, 550-1], la strofa di *Clothesline* saga viene presentata in dodici versi, dividendo a metà le frasi presentate nella Tab. 1. Dall'analisi, però, appare chiaro che la struttura responsoriale delle singole frasi e il riferimento a versi lunghi, composti, sia molto probabilmente parte della strategia compositiva della canzone, ricalcata anche in questo particolare sull'originale della Gentry.
5. In tale contesto va ricordata anche la canzone di Paul Simon *A simple desultory philippic (or how I was Robert McNamara'd into submission)*, pubblicata in *The Paul Simon songbook*, interpretata in uno stile parlato che parodiava quello di *It's alright ma (I'm only bleeding)* di Bob Dylan e contenente anche altri accenni polemicici al più famoso collega.
6. A questo proposito, si può anche rilevare come un legame tra questo genere letterario e le modalità della narrazione in *Ode to Billie Joe* sia, ad esempio, citato anche in numerose pagine Internet dedicate alla canzone, tra cui anche la voce relativa di Wikipedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Ode_to_Billie_Joe). Se è vero, da un lato, che tali fonti possono essere considerate solo in parte attendibili, quello che è importante rilevare, dall'altro lato, è la conferma di una vicinanza ben percepibile, perlomeno in ambito anglosassone, tra quella fonte e una teoria di precedenti appartenenti a uno tra i filoni più popolari e caratteristici della letteratura americana tra XIX e XX secolo, fornendo una indiretta conferma di quanto esposto nelle righe precedenti.
7. Mi riferisco in questo caso alla presentazione dei pattern accordali nel blues così come presentati in *Origins of the popular style* di Van der Merwe [1989: 198-9].
8. in = nota iniziale della melodia; ce = nota centrale (primary tone); ap = apice melodico; na = nadir; fi = nota finale.
9. L'analisi qui presentata non si basa sulla versione pubblicata ufficialmente dalla Columbia nel 1975, bensì sulla versione presente nel bootleg intitolato *The genuine basement tapes (1990)*, in cui sono stati ripubblicati i nastri originali delle sessioni di registrazione del 1967.
10. Una probabile ragione per l'esclusione dell'organo nei momenti finali della registrazione va ricercata nel fatto che Garth Hudson era anche l'incaricato delle registrazioni, e aveva il compito di spegnere e di accendere il registratore subito prima dell'inizio e subito dopo la canzone, in modo da ottimizzare la quantità di nastro disponibile.
11. A ulteriore dimostrazione di tale fenomeno, Andy Bennett sottolinea come per molti complessi alle prime armi la pratica delle cover sia essenziale come mezzo per acquisire le abilità necessarie per scrivere le proprie canzoni originali, a partire da un periodo di apprendistato durante il quale è centrale l'ascolto ripetuto e il tentativo di duplicare quello che viene sentito sul disco [Bennett 2001, 139]. In questi termini una pratica di reimpiego di un testo precedente avrebbe più influenza quale momento didattico, più che sul processo creativo in sé, esattamente come nel passato la didattica della composizione nella musica colta si basava sulla copia dei propri maestri e modelli di riferimento.