



Dylan

DISCO PER DISCO

Jon Bream

Introduzione agli album e note esplicative
di Richie Unterberger

sommario

Ringraziamenti	8	Capitolo 18 Street-Legal con Janet Gezari e Alan Light	114
Introduzione	11	Capitolo 19 Slow Train Coming con Kevin J. H. Dettmar e Paul Zollo	120
Capitolo 1 Bob Dylan con Dennis McNally e Robert Santelli	14	Capitolo 20 Saved con Wesley Stace e Ahmir "Questlove" Thompson	126
Capitolo 2 The Freewheelin' Bob Dylan con Anthony DeCurtis e Suzanne Vega	18	Capitolo 21 Shot of Love con Daniel Durchholz e Don McLeese	130
Capitolo 3 The Times They Are a-Changin' con Lin Brehmer e Jonatha Brooke	24	Capitolo 22 Infidels con William McKeen e Paul Zollo	136
Capitolo 4 Another Side of Bob Dylan con Ric Ocasek e Ike Reilly	30	Capitolo 23 Empire Burlesque con Alex Lubet e Don McLeese	142
Capitolo 5 Bringing It All Back Home con Rodney Crowell e Anthony DeCurtis	36	Capitolo 24 Knocked Out Loaded con Gary Graff e Joel Selvin	148
Capitolo 6 Highway 61 Revisited con Tony Glover e Joe Henry	42	Capitolo 25 Down in the Groove con Stephen Thomas Erlewine e Alan Light	154
Capitolo 7 Blonde on Blonde con Geoffrey Himes e Jason Isbell	50	Capitolo 26 Oh Mercy con Eric Andersen e Tom Moon	160
Capitolo 8 John Wesley Harding con Geoffrey Green e Joe Levy	56	Capitolo 27 Under the Red Sky con Gary Graff e Paul Metsa	166
Capitolo 9 Nashville Skyline con Marshall Chapman e Holly George-Warren	62	Capitolo 28 Good as I Been To You con Ron Loftus e George Varga	172
Capitolo 10 Self Portrait con Geoffrey Green e Kim Ruehl	68	Capitolo 29 World Gone Wrong con Jim Fusilli e William McKeen	178
Capitolo 11 New Morning con Robert Christgau e Colleen Sheehy	74	Capitolo 30 Time Out of Mind con Garland Jeffreys e David Yaffe	184
Capitolo 12 Pat Garrett & Billy the Kid con David Browne e Evelyn McDonnell	80	Capitolo 31 "Love e Theft" con John Schaefer e Wesley Stace	188
Capitolo 13 Dylan con Daniel Durchholz e George Varga	86	Capitolo 32 Modern Times con Peter Jespersen e Bill Shapiro	194
Capitolo 14 Planet Waves con Jim Beviglia e Joe Levy	90	Capitolo 33 Together Through Life con Kevin Barents e Alex Lubet	200
Capitolo 15 Blood on the Tracks con Kevin Odegard e David Yaffe	96	Capitolo 34 Christmas in the Heart con Stephen Thomas Erlewine e David Hinckley	206
Capitolo 16 The Basement Tapes con Charles R. Cross e Joe Henry	102	Capitolo 35 Tempest con Frances Downing Hunter e Kevin Odegard	212
Capitolo 17 Desire con Nicole Atkins e Dan Wilson	108	Capitolo 36 Shadows in the Night con Tom Moon e John Schaefer	218
		Appendice 1 Dischi notevoli di Bob Dylan oltre agli album in studio	224
		Appendice 2 A proposito dei Commentatori	226
		Appendice 3 I Commentatori classificano gli Album	233
		Indice analitico	234
		Sull'autore	240



Introduzione

Trentasei album in studio. 406 brani. 55 esperti certificati. E io.

Si è discusso di Bob Dylan per decenni. È la voce di una generazione o una voce inascoltabile? Non c'è dubbio che Dylan sia il cantautore americano più ossequiato e influente dal 1960. “Non c'è un gigante di pari grandezza in tutta la storia della musica americana”, ha detto il presidente Barack Obama consegnando a Dylan la Presidential Medal of Freedom nel 2012. Ma la voce di Dylan quando canta è tutta un'altra storia: agli inizi stridula, nasale, grossolana, e più di recente ruvida, stridente e roca. Nel bene e nel male, il sound della sua voce è caratteristico quanto i suoi brani. Gli ammiratori la apprezzano, definendola saggia, consapevole e modulata, a seconda dello stato d'animo, in modo studiato o spontaneo. I detrattori lamentano il fatto che, soprattutto in concerto, il cantato è piuttosto indisciplinato, slegato dalle melodie e la voce fatica a scaldarsi per schiarire la gola fredda di Dylan quando sale sul palco.

Il dibattito su Dylan potrebbe essere lungo quanto la sua carriera — decollata nel 1961 dopo che se ne andò a New York dal Minnesota, dov'era nato. Nel 2015, l'imprevedibile membro della Rock and Roll Hall of Fame ha piazzato un altro colpo a sorpresa pubblicando *Shadowed in the Night*, sua prima raccolta in assoluto dedicata ai brani di un altro artista, Frank Sinatra. Dobbiamo considerare questo omaggio a Ol' Blue Eyes un cambio di rotta simile a quello che lo portò a passare all'elettrico nel 1965, o a quello che lo trasformò in un fricchettone seguace di Gesù alla fine degli anni Settanta?

In questo libro, risponderemo a questo genere di domande attraverso un esame approfondito di ciascuno dei 36 album in studio ufficiali di Dylan — e dei relativi 406 brani. L'obiettivo è quello di una discussione a più voci: per questo, per affrontare *Dylan: Disco per Disco* abbiamo radunato 55 stimati recensori. L'idea era quella di assegnare ogni disco a due esperti, quindi mi sono rivolto a critici, giornalisti e DJ della radio, alcuni dei quali avevano intervistato Dylan; a professori che tengono corsi su Dylan; a musicisti, produttori e manager dell'industria discografica che hanno una passione per Dylan, o che hanno lavorato con lui.

Ogni commentatore ha indicato l'album che avrebbe voluto recensire, e l'abbinamento è cominciato. In qualche caso è stato intenzionale, come nell'abbinamento dell'esperto cantante-cantautore Garland Jeffreys, laureato alla Syracuse University (dov'era stato compagno di Lou Reed), con il docente della Syracuse University David Yaffe, che per età potrebbe essere figlio di Jeffreys. Altri sono stati casi fortuiti. Chi poteva sapere, abbinando Kevin Dettmar, professore del Pomon College ed editor di *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, con Paul Zollo, cantautore e giornalista che aveva intervistato Dylan per la rivista *American Songwriter*, che ci saremmo trovati nel bel mezzo di una discussione tra un Cristiano osservante e un Ebreo convinto su *Slow Train Coming*, primo album cristiano di un cantante di formazione ebraica? E chi poteva immaginare che il cantante e cantautore Wesley Stace, che ha preso in prestito il suo nome d'arte (John Wesley Harding) dal titolo di un LP di Dylan, registri nello stesso studio di Philadelphia del suo co-recensore Ahmir “Questlove” Thompson, batterista dei Roots e di *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon*? Chi avrebbe mai potuto pensare, inoltre, che *Saved* di Dylan aveva avuto un forte impatto sulla giovinezza di entrambi?

Il processo ha contemplato conversazioni di ore dove io ho fatto da moderatore. E si è trattato di discussioni, non di dibattiti, anche se ci sono stati alcuni momenti di contenzioso. Robert Christgau, che ama definirsi “decano dei critici rock americani” è stato a tratti prevedibilmente capriccioso e antipatico, valutando *New Morning* con Colleen Sheehy, direttrice di museo del Midwest che ha curato una mostra su Dylan. E la faccenda si è surriscaldata parecchio quando il critico Tom Moon, presenza fissa sulla National Public Radio, ha analizzato *Oh Mercy* con Eric Andersen, esperto cantautore e amico di Dylan fin dai tempi del Greenwich Village negli anni Sessanta. Alla fine, ho tirato fuori il fischietto arbitrale e ho detto loro che era normale trovarsi in disaccordo.

A sinistra: London cool, 1966.
Blank Archives/Getty Images

Blood on the Tracks è stato assegnato a Kevin Odegard, cantante e cantautore di Minneapolis, Minnesota, perché ha suonato nell'album e ha scritto un libro su questo disco. Tony Glover, che ha scritto il volume sull'armonica blues e conosceva Dylan dal periodo delle caffetterie delle Twin Cities, è stato incaricato di parlare di *Highway 61 Revisited* perché aveva assistito ad alcune sessioni di registrazione del disco. E la discussione si è fatta particolarmente giornalistica con entrambi, visto che io e l'altro recensore, il produttore/cantante/cantautore Joe Henry, abbiamo punzecchiato parecchio Glover con domande su quanto era accaduto.

Alcune delle conversazioni si sono rivelate parecchio intellettuali. Ascoltare il professore della San Francisco State Geoffrey Green, che una volta prestò il suo spartito di Woody Guthrie a Dylan, e il critico uscito da Yale Joe Levy dissertare su *John Wesley Harding* è stato come seguire il seminario di un master. Rodney Crowell, celebre star del country diventato un campione del genere Americana, ha citato Samuel Taylor Coleridge, Vladimir Nabokov ed Eric Andersen, e allora il cantante/cantautore citato più sopra ha tirato in ballo Albert Camus, Tennessee Williams ed Ezra Pound. Non contento, pretendeva anche di leggere, durante la discussione, un suo scritto su Dylan lungo 5 minuti in forma di soliloquio.

Inevitabilmente, a qualcuno doveva toccare di recensire anche gli album più scarsi del catalogo di Dylan. Dopo aver posto la prima domanda su *Knocked Out Loaded* ai critici di lungo corso Joel Selvin del *San Francisco Chronicle* e Gary Graff di Detroit, il sardonico Selvin è sbottato: "Dovremmo chiederci cos'abbiamo fatto di male perché Gary ci assegnasse proprio quest'album?". Alla fine della discussione ho spiegato a Selvin e Graff, che conosco fin dagli anni Ottanta, che avevo avuto problemi ancora più grossi con *Knocked Out Loaded*: nel 1986, avevo passato due giorni con Dylan a Berkeley, California, dove lui mi aveva consegnato una cassetta dell'album, che sarebbe uscito alcune settimane più tardi. Ed ero stato costretto a dare il mio parere all'artista in persona, su un disco decisamente scarso. Me l'ero cavata trovando qualcosa di positivo da dire su uno - o forse due - brani.

I recensori hanno un'età compresa tra i 35 e i 78 anni. Uno di loro si esibisce in un omaggio annuale a Dylan, alcuni l'hanno intervistato, un paio potrebbero definirsi suoi amici. Vengono dall'Inghilterra (dov'è cresciuto Stace), dai Paesi Bassi (dove vive attualmente Andersen) e da ogni angolo degli Stati Uniti — dal Connecticut alla California, da Asbury Park, New Jersey, a Woodstock, New York. L'unica cosa che hanno in comune, oltre al rispetto per Dylan, è che hanno fatto i compiti. Non solo riascoltando l'album assegnato loro, ma compiendo delle ricerche. Christgau ha estrapolato qualche citazione dall'analisi letteraria dello studioso di Dylan Sir Christopher Ricks, *Dylan's Visions of Sin*, che aveva appena letto in biblioteca. Molti hanno ripreso l'eccezionale intervista del 1992 di Zollo a Dylan pubblicata su *American Songwriter*. E non si contano i critici citati per le recensioni dei diversi album su giornali, riviste e libri.

I recensori si sono lasciati coinvolgere dal progetto al punto che molte discussioni sono proseguite ben oltre il limite, fissato a un'ora di tempo: un paio hanno raggiunto le due ore. I dialoghi sono poi stati trascritti. Quindi la Voyager Press ha girato le trascrizioni a Richie Unterberger perché fornisse le introduzioni ai singoli album e facesse l'editing delle discussioni stesse, riducendole a una lunghezza pubblicabile. Infine, attraverso le parole dei recensori, vi offriamo *Dylan: Disco per Disco*.



Chillin' in Woodstock, 1968. Elliott Landy/Redferns/Getty Images

Bob Dylan

con Dennis McNally e Robert Santelli

1. You're No Good (Jesse Fuller) 1:37
2. Talkin' New York (Bob Dylan) 3:15
3. In My Time of Dyin'
(tradizionale, arrangiata da Bob Dylan) . . 2:37
4. Man of Constant Sorrow
(tradizionale, arrangiata da Bob Dylan) . . 3:06
5. Fixin' to Die (Bukka White) 2:17
6. Pretty Peggy-O
(tradizionale, arrangiata da Bob Dylan) . . 3:22
7. Highway 51 (Curtis Jones) 2:49
8. Gospel Plow (tradizionale, arrangiata da Bob Dylan) 1
9. Baby, Let Me Follow You Down
(tradizionale, arrangiata da Eric von Schmidt) 2
10. House of the Risin' Sun
(tradizionale, arrangiata da Dave Van Ronk) 5/5
11. Freight Train Blues
(John Lair, arrangiata da Bob Dylan) . . . 2:16
12. Song to Woody (Bob Dylan) 2:39
13. See That My Grave Is Kept Clean
(Blind Lemon Jefferson) 2:40

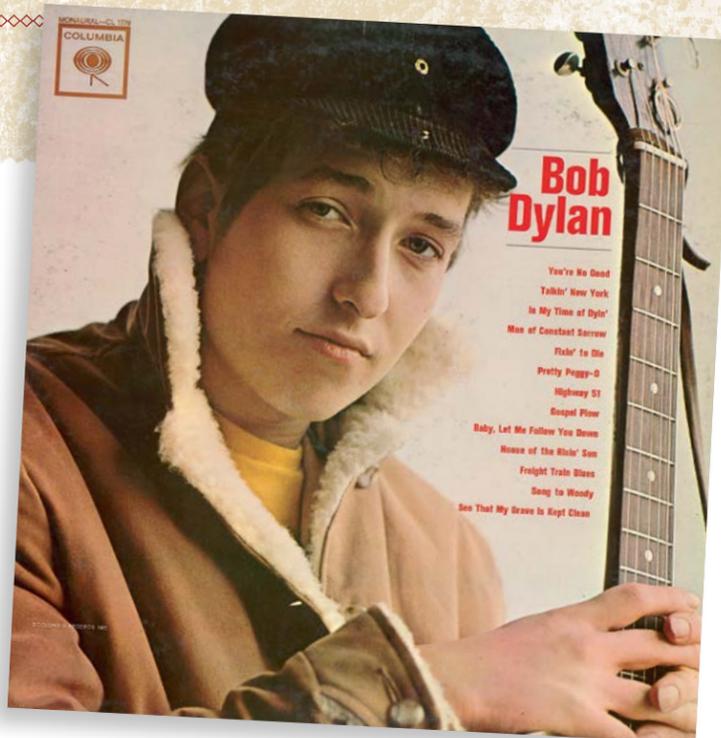


Publicato il 19 marzo 1962

Produttore: John Hammond

Registrato al Columbia Studio A, New York

A destra: Il peso massimo dei talentscout John Hammond scopri Dylan nel settembre 1961. Michael Ochs Archives/Getty Images



Quando Bob Dylan arrivò a New York nel gennaio 1961, era un adolescente sconosciuto con poche prospettive di carriera e nessun progetto particolare se non quello di incontrare il suo idolo, Woody Guthrie. Poco più di un anno dopo aveva già pubblicato il suo primo album per una delle maggiori etichette discografiche del mondo, e le sessioni erano state prodotte da una leggenda dell'industria musicale. Per un ragazzo che aveva suonato da professionista solo un anno o due, e che nel momento in cui passò dal rock 'n' roll al folk, a fine anni Cinquanta, si faceva ancora chiamare Bob Zimmerman, fu un'ascesa sorprendentemente rapida.

Dylan sarebbe presto diventato il maggior cantautore del movimento folk, ma fino a questo momento era un interprete, più che un compositore. Nei due anni precedenti aveva imparato un gran numero di brani folk in un ventaglio altrettanto ampio di stili, dal blues e dalle ballate tradizionali al materiale gospel, dal country al ragtime. L'LP *Bob Dylan* era in buona sostanza un repertorio di ciò che lui al tempo padroneggiava, con la sola aggiunta di un paio di interpretazioni originali.

Anche se Dylan si fece notare nel competitivo circuito folk newyorkese fin dal suo arrivo in città, approdare nel novembre 1961 allo Studio A della Columbia Records richiese un paio di colpi di fortuna. Il 29 settembre, il critico musicale del *New York Times* Robert Shelton recensì il concerto improvvisato del cantante, che era ancora senza contratto. E quello stesso giorno, Dylan suonò l'armonica a una

sessione di registrazione della Columbia per l'amica cantante folk Carolyn Hester. A produrre quella sessione c'era John Hammond, un "peso massimo" che lavorava con grandi del jazz come Billie Holiday, Count Basie e Benny Goodman. Hammond restò impressionato, e mise sotto contratto Dylan per la Columbia come solista, producendo il suo primo LP in due sessioni il 20 e il 22 novembre.

13 brani non potevano avere la pretesa di rappresentare tutto il suo repertorio, visto che dall'inizio degli anni Sessanta Dylan si era esibito in più di cento pezzi folk tradizionali. Eppure, i brani scelti gli offrirono l'opportunità di far sentire la sua voce acuta e granulosa, la sua armonica bruciante e la sua versatile chitarra acustica, nel tentativo di suggellare classici navigati come "Man of Constant Sorrow" e "House of the Rising Sun" con la sua personalità così particolare. In più ci infilò dentro anche due composizioni di suo pugno, nonostante queste - come gran parte dell'album - tradissero un enorme debito di riconoscenza al suo modello-principe di riferimento: Woody Guthrie.

Nonostante una recensione di *Billboard* che lo acclamava come "uno dei giovani più interessanti e determinati apparsi sulla scena pop-folk da parecchio tempo a questa parte", *Bob Dylan* dal punto di vista commerciale si rivelò un flop, e a un anno dall'uscita era riuscito a vendere solo 5.000 copie. Ad Hammond, stando al volume di Anthony Scaduto *Bob Dylan: A Biography*, venne persino detto che il suo protetto sarebbe stato silurato dalla casa discografica. Ma il produttore rispose: "Dovrete passare sul mio corpo". Dylan rimase alla Columbia, e il suo LP successivo decretò il suo successo commerciale e la sua affermazione come cantautore di primo piano.

Dennis McNally, addetto stampa di lunga data dei Grateful Dead e autore di libri sui Grateful Dead e di *On Highway 61: Music, Race, and the Evolution of Cultural Freedom* (2014), discute i meriti di *Bob Dylan* con Robert Santelli, CEO del Grammy Museum e autore di *The Bob Dylan Scrapbook 1956-1966* (2005). Lo scrittore Jon Bream modera la discussione.

Bream: Quando quest'album uscì, nel 1962, non furono in molti ad ascoltarlo. Voi quando l'avete sentito per la prima volta?

McNally: Conosco Dylan dai tempi della Marcia su Washington [nel 1963]. Conoscevo "Blowin' in the Wind" e tutta la storia dei diritti civili. D'altro canto, non ebbi sott'occhio a fondo il suo lavoro fino a quando non andai al college, nell'autunno del '67: facevo il DJ alla radio del college e avevamo una biblioteca abbastanza nutrita. In seguito diventai suo fan e lavorai al recupero [dei primi dischi di Dylan].

Santelli: Nel gennaio del '64, quando facevo la settima classe [a 12-13 anni] una ragazzina che aveva una cotta per me mi portò il disco. [A quel tempo] non mi prese molto, perché due settimane più tardi sarebbero arrivati i Beatles. Dopo i Beatles, cominciai a voler suonare la chitarra seriamente. E così quell'estate del '64 ripresi in mano il disco a causa del suo "Song to Woody". In quinta avevamo studiato il brano [di Woody Guthrie] "This Land Is Your Land".

Bream: Come sono cambiate le vostre impressioni sull'album dalla prima volta che l'avete ascoltato a oggi?

McNally: Parecchio, nel corso del tempo. Quando sei al college vedi il primo album di qualcuno come un album da principiante. Ma l'ho



studiato più di recente, e più lo ascolto più mi colpisce. Per buona parte del disco, ascolti un ventiduenne. Eppure sotto diversi aspetti non sembra affatto di ascoltare un ventiduenne. Alludo alla profondità, alla struttura.

Santelli: Resta uno degli album di Dylan che preferisco. Se lo avesse fatto chiunque altro, e non Bob Dylan, ora lo definiremmo un classico, perché si tratta di una grande interpretazione della musica delle radici americane, eseguita da una voce fresca, pulita e appassionata; da qualcuno che ha un approccio assolutamente nuovo a brani molto vecchi. Però, visto che è un album di Dylan, che anche in seguito si è dimostrato un grande cantautore, è come se tendessimo a considerarlo un po' di scarto. La cosa più importante è che ci permette di capire cosa faceva Dylan prima di arrivare a New York, cosa ascoltava, il fatto che sapeva chi fossero Blind Lemon Jefferson e Jesse Fuller — il che la dice molto lunga sulla sua formazione. L'autenticità che riesce a catturare in questo primo album — e si intuisce il suo amore per la musica — è resa così bene. È intima, intuitiva. È una sfortuna che a questo disco siano seguiti tanti grandi dischi — senza alcun dubbio capolavori monumentali. Non sto dicendo che sia un capolavoro. Dico solo che si tratta di un grande album.

Bream: Quanto c'è di imitazione, e quanto di interpretazione?

Santelli: È stato letteralmente accusato di rapina. Ma questo aspetto ha sempre fatto parte della musica folk americana. Il "prendere a prestito" è sempre esistito, si trattasse di interpretazioni, versi, frasi o intere melodie. Non è un fatto negativo, non si tratta di un furto. Dylan seguiva con coerenza una tradizione che negli anni Sessanta stava velocemente volgendo al termine, ma che era viva e vitale nel mondo del folk e del blues.

McNally: "House of the Risin' Sun" era un arrangiamento di Dave Van Ronk. In generale, gli arrangiamenti di altri per Dylan sono solo punti di partenza. Una delle cose più interessanti di quest'album è che solo una sua minima parte coincide con quello che lui faceva regolarmente [dal vivo]. Gran parte di esso è stata eseguita solo per il disco, e Dylan ha smesso di suonarla subito dopo.

Ciò che ha scelto dà indicazioni precise: A) in buona parte si tratta di musica nera, e risolve così il problema della distinzione della musica folk americana in bianca e nera semplicemente ignorando la distinzione; B) una buona parte dei brani riguarda la morte, il che non è esattamente quanto ti aspetteresti dal repertorio di un cantante di 22 anni.

Bream: Non ci sono solo brani sulla morte, altri traboccano rabbia. Ho letto una citazione da Dylan stesso, che a proposito del suo primo album dice: "Ero pervaso da emozioni violente e rabbiose".

Santelli: Ho intervistato Bob un paio di volte, e prendo quel che dice *cum grano salis*. Non so per certo se all'epoca fosse "arrabbiato". Aveva un sacco di motivi per essere felice. Credo lo affascinasse il fatto che questi brani potessero trasmettere tanta intensità emozionale, specialmente parlando di una cosa profonda come la morte. È un cantante, uno che può attraversare in lungo e in largo le casseforti della musica americana: può fare un brano gospel, blues, hillbilly, folk o tradizionale. E lui li fa tutti. Per avere 22 anni ed essere stato a Minneapolis [dove ha conosciuto il folk e il blues] un anno e mezzo, dimostra di avere una gran memoria. Prima di questo, si interessava a Little Richard, Hank Williams e alla musica pop. Quest'album dà un'indicazione su quanto fosse un bravo studente. La sua padronanza della tradizione folk americana e la sua capacità di interpretarla in questo modo danno profondità e reale bellezza a questo disco.

Bream: Cosa differenzia il suo stile da quello degli altri cantanti folk?

McNally: Lui cantava musica folk con un'attitudine rock 'n' roll... In *Chronicles* [il memoriale di Dylan del 2004], ha descritto con chiarezza il momento in cui ha ascoltato Robert Johnson per la prima volta. Aveva le antenne più lunghe di tutti, e puntate su tutti i generi musicali. In *Chronicles* racconta di quando è arrivato per la prima volta a New York e andava ai concerti gospel al Madison Square Garden, ascoltando Cecil Taylor e roba del genere. Ascoltava di tutto, ricordava tutto e integrava tutto. Ecco perché è diventato Dylan.

Santelli: All'epoca nessuno al Greenwich Village conosceva Woody Guthrie come Bob, e nessuno aveva il fegato di diventare il juke-box di Woody Guthrie: cioè di parlare come lui, di comportarsi come lui, di cantare come lui, di avere persino qualcuna delle idiosincrasie di Woody. Non ha imparato ascoltando i dischi di Woody Guthrie. Mi ha detto di essere stato assolutamente affascinato da Woody Guthrie leggendo *Bound for Glory* [1943], per il suo stile di vita e la sua vita. Ho visto personalmente la copia di *Bound for Glory* di Bob con le sue note autografe. Lo leggeva come se fosse un libro di testo.

Bream: Cosa ci dicono del Dylan cantautore i due originali, secondo voi?

Santelli: Che amava Woody Guthrie. Woody era un maestro di blues parlato. E l'ironia, i giochi di parole, l'intera atmosfera di "Talkin' New York" è Woody Guthrie.

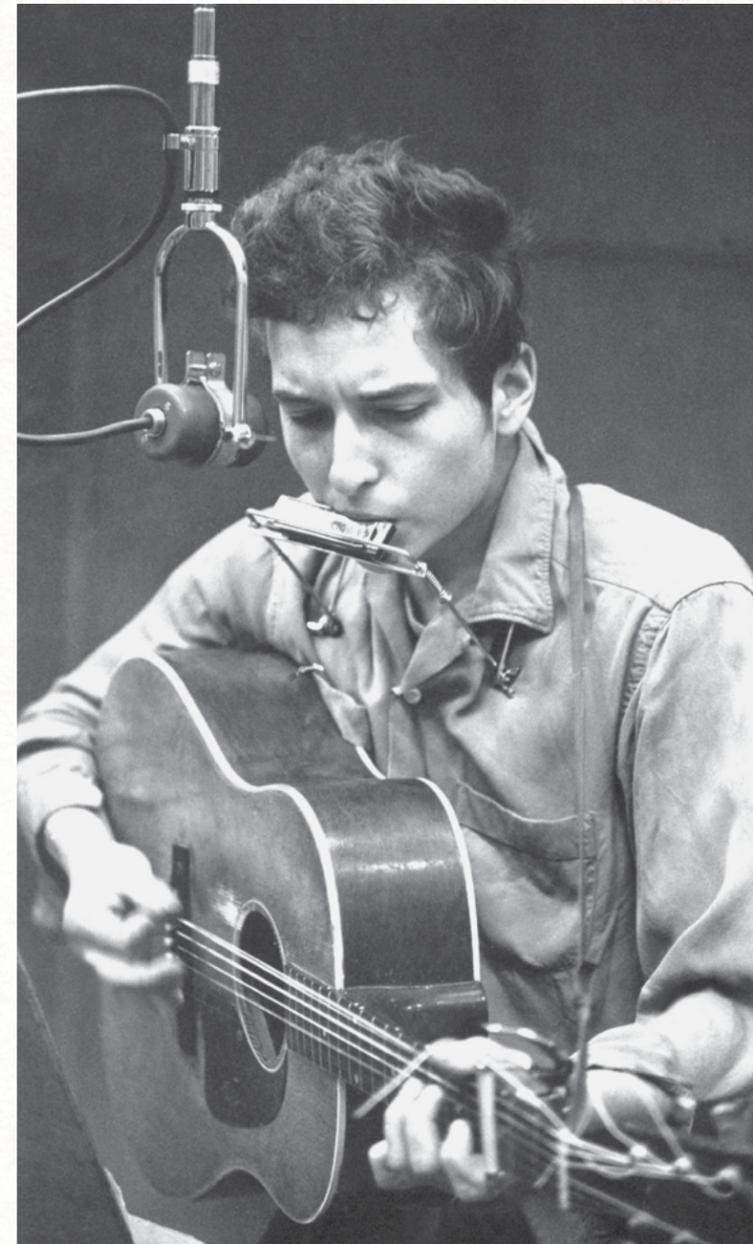
McNally: Dai due originali emergono due cose, nessuna delle quali è una qualità in generale associabile con Dylan. La prima è quanto fosse una persona incredibilmente divertente. "Talkin' New York" fa semplicemente ridere. "Blowing my lungs out for a dollar a day" e "I love your sound, yeah a dollar a day's worth" sono addirittura isteriche. "Song to Woody" mi trasmette umiltà a diversi livelli e una gratitudine genuina. Si fatica a ricordare che ha cominciato come studente. Il modo in cui scrive questo brano gli fa parecchio onore. È costruito in modo molto accurato - è il suo primo grande pezzo - come atto d'amore per Woody.

Santelli: Un brano è piacevole e arguto, l'altro sentito e riconoscente. Ed entrambi danno un'indicazione su quello di cui Dylan era capace.

Bream: Le note interpretative del disco, che si dice siano state scritte da Robert Shelton del New York Times nelle vesti di ghostwriter, definiscono Dylan "il più insolito talento emergente nella musica folk americana" e "uno dei più interessanti cantanti bianchi di blues". Iperbolico o profetico?

Santelli: Mi trovavo all'Experience Music Project [a Seattle, dove Santelli curava un concerto di Bob Dylan], e mettemmo al sicuro le carte di Shelton. Ho sempre pensato che Shelton avesse capito a fondo Dylan e che volesse assolutamente significare le cose che ha scritto. Era totalmente sopraffatto da Bob.

McNally: Francamente, non credo che ci fosse granché di iperbolico nell'affermare che Bob era un grande cantante bianco di blues. Quel che ha fatto col blues in questo album lo dimostra.



Durante la sua prima sessione di registrazione nel novembre 1961, Dylan dimostrò di essere uno studente serio di musica folk e blues. Michael Ochs Archives/Getty Images

Il nuovo arrivato in città diventò una presenza fissa al folk club Bitter End del Greenwich Village. Sigmund Goode/Michael Ochs Archive/Getty Images



Slow Train Coming

con Kevin J. H. Dettmar e Paul Zollo

1. Gotta Serve Somebody 5:22
2. Precious Angel 6:27
3. I Believe in You 5:02
4. Slow Train 5:55
5. Gonna Change My Way of Thinking 5:25
6. Do Right to Me Baby (Do Unto Others) 3:50
7. When You Gonna Wake Up 5:25
8. Man Gave Names to All the Animals 4:23
9. When He Returns 4:30



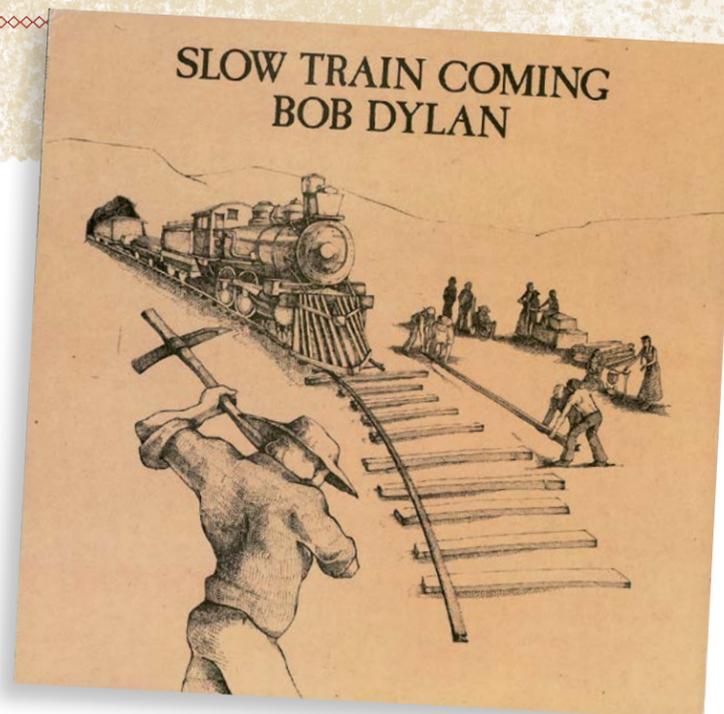
Publicato il 18 agosto 1979

Produttore: Jerry Wexler e Barry Beckett

Registrato al Muscle Shoals Sound Studio di Sheffield, Alabama

Tutti i brani scritti da Bob Dylan.

Musicisti di sessione: Barry Beckett (tastiere/percussioni), Micky Buckins (percussioni), Carolyn Dennis (coro), Tim Drummond (basso), Regina Havis (coro), Mark Knopfler (chitarra), Helena Springs (coro), Pick Withers (percussioni).



Per tutti gli anni Sessanta e Settanta, la costante della carriera di Dylan erano stati i cambiamenti imprevedibili. La virata dai brani di protesta a quelli personali e dal folk acustico all'electric rock non erano cambiamenti prevedibili. Di tutte le metamorfosi inaspettate di Dylan, comunque, nessuna prese il suo pubblico di sorpresa quanto la conversione al Cristianesimo evangelico alla fine degli anni Settanta. E la sua nuova fede non era affatto una questione puramente personale, come i pezzi del suo album del 1979, *Slow Train Coming*, affermarono con chiarezza a milioni di persone.

Cresciuto da ebreo, Dylan si sentì attratto dalla cristianità verso la fine del tour mondiale del 1978, e trascorse diversi mesi dopo la sua conclusione frequentando una scuola biblica condotta dalla Vineyard Fellowship nell'area di Los Angeles. Quando registrò il suo album successivo, nella primavera del 1979, i concetti religiosi fluitarono nei brani, e a volte anche nei titoli, come ad esempio accadde in "Gotta Serve Somebody" e "When He Returns". Il gospel era un elemento del folk, del country e del rock da cui Dylan aveva attinto per tutta la sua carriera, e avrebbe pesantemente influenzato sia il materiale sia la produzione del primo album della sua fase evangelica, *Slow Train Coming*.

Ma anche se il gospel era una presenza significativa, l'LP non si discostò dal tipo di rock che Dylan aveva suonato quasi sempre fin dal momento in cui, nel 1965, aveva optato per gli arrangiamenti orchestrali. Stavolta, comunque, il rock sarebbe stato più appassionato e "ghiaioso" rispetto a quello dei due decenni precedenti. Per ottenere un sound più funky, Dylan registrò al leggendario Muscle Shoals Sound Studio in Alabama, dovérano stati incisi alcuni dei più grandi classici del rock e del soul anni Settanta, compresi "Brown Sugar" e "I'll Take You There" degli Staple Singers.

A produrre le sessioni erano il tastierista del Muscle Shoals, Barry Beckett, e Jerry Wexler, che aveva lavorato con parecchie leggende del soul/R&B negli anni Cinquanta e Sessanta come dirigente alla Atlantic Records. Altri collaboratori chiave furono il chitarrista Mark Knopfler, appena diventato una star come forza trainante dei Dire Straits, e i Muscle Shoals Horns, che avevano interpretato molti successi del soul e del pop registrati al Muscle Shoals. E non appena *Street-Legal* prese il via, le coriste Carolyn Dennis ed Helena Springs (qui insieme a Regina Havis) instillarono ai brani il loro più forte aroma gospel.

Anche se il nuovo materiale di Dylan suscitò la sua brava dose di critiche — soprattutto in concerto, dato che escludeva dalla scaletta diversi classici che i fan volevano sentire ugualmente, o in sostituzione, dei pezzi nuovi — *Slow Train Coming* fu un successo sia commerciale sia di critica. Il disco arrivò al #3 negli Stati Uniti e al #2 nel Regno Unito, e "Gotta Serve Somebody" diventò il suo ultimo (al tempo di questo testo) successo Top Forty. "Più ascolto il nuovo album —almeno 50 volte [negli ultimi due mesi] — più penso che sia uno dei dischi migliori che Dylan abbia mai fatto" eruttò sulle pagine della rivista l'articolista di *Rolling Stone* Jann Wenner. "Col tempo, è possibile che arrivi ad essere considerato il suo disco migliore".

Kevin J. H. Dettmar, professore di inglese al Pomona College e autore di *The Cambridge Companion to Bob Dylan* (2009), viene a Gesù in *Slow Train Coming* insieme a **Paul Zollo**, redattore senior di *American Songwriter*, cantante-cantautore e autore di volumi sulla composizione.

Bream: Quanto grande è stata la sorpresa quando è uscito *Slow Train Coming*?

Zollo: È stata una sorpresa il fatto che fosse un album così centrato e così ben registrato e rifinito. È stata anche una gran sorpresa in termini di contenuti, nel senso che qui Dylan scrive brani cristiani, scrive pezzi gospel.

Dettmar: Ero al college e ascoltavo il punk. Quindi non ho ascoltato *Slow Train Coming*, e non l'ho fatto forse fino a 10 anni fa. Sapevo che si trattava del primo album del "periodo cristiano". Quel che mi colpì, dato che avevo questo filtro attivato, è quanto fosse ambigualmente cristiano. Dio è lì dentro, anche se era stato prima anche in altri album, ma non è dottrinale come avevo temuto che fosse.

Zollo: Dylan diceva di aver avuto un'esperienza, che Cristo era venuto a lui, un'esperienza letterale di rinascita, e questo lo aveva condotto in un college biblico a Reseda, California, nella San Fernando Valley di L.A. Li studiavano tutti il Nuovo Testamento. Quindi credo abbia affrontato la cosa come qualcuno affronterebbe la poesia o un tipo diverso di letteratura, immergendosi totalmente nella nuova letteratura. E questo penso abbia influenzato la sua scrittura tanto quanto il suo nuovo sistema di credenze.



Sul palco a Parigi, Francia, 1978 J. Cuinieres/RogerViolet/GettyImages



Dylan faceva swingin' come Sinatra a Torontonell'ottobre 1978. Doug Griffin/Toronto Star via Getty Images

Bream: In che misura ritenete che il produttore Jerry Wexler abbia contribuito al progetto?

Zollo: Contrariamente al solito, Dylan provò tutti i pezzi, il che non gli piaceva. Wexler voleva provare solo la sezione ritmica e registrare i brani senza voce, ma Bob cantò ogni volta che registrarono, finché Wexler sbottò: "Bob, stai cantando troppo. Devi smetterla". Ma fecero in modo di trovare una chimica che funzionasse, e alla fine registrarono i brani, e poi sorprendentemente lui fece tornare Dylan a sovraregistrare buona parte della voce, visto che non aveva voluto che cantasse in studio con la band. Tutto ciò, accanto alla presenza di grandi musicisti e alla visione complessiva di Wexler, fruttò un album di grande concentrazione, e un suono molto chiaro e bello.

Dettmar: Quando inviti Jerry Wexler e Mark Knopfler a far parte della produzione, non lo fai se non stai cercando qualcosa di molto particolare.

Zollo: Dylan disse che non voleva scrivere questi brani; che i pezzi avevano cominciato a uscire da lui indipendentemente dalla sua volontà. Sapeva che il suo pubblico, e il mondo in

generale, sarebbero stati sconcertati o persino offesi se avesse eseguito questi brani, quindi voleva che li interpretasse Carolyn Dennis o Helena Springs o un'altra cantante. Ma in seguito decise: "no, sono i miei pezzi, li canterò io". Quindi credo abbia capito di aver bisogno di un approccio particolare. Era davvero colpito dal lavoro di Jerry Wexler con i grandi artisti del soul come Aretha Franklin e Percy Sledge. E sembra avesse sentito Knopfler al Roxy [club] con i Dire Straits a Los Angeles. Era rimasto impressionato dalle strofe per chitarra di Knopfler, belle e pulite. Quindi decise di realizzare l'LP al Muscle Shoals, e di utilizzare la sezione dei corni del Muscle Shoals. Tutto questo dimostra che aveva in mente una visione del suono molto precisa.

Bream: Parliamo del contributo all'album di Mark Knopfler.

Zollo: Penso che Knopfler abbia saputo giocare davvero bene con la voce di Dylan, aggiungendo ai testi, che sono molto incisivi, parecchia passione e grazia.

Dettmar: [Il] seguire Knopfler, è una delle decisioni fondamentali, in quest'album. E lascia capire che ancor prima di aver sistemato i brani nel loro ordine, lui avesse ben chiaro che l'idea del disco è molto diversa dal solito.

Zollo: Sono d'accordo. È stata una sessione molto centrata, fuori da Los Angeles, fuori dal confortevole regno di Dylan, insieme a musicisti con cui non aveva mai lavorato prima.

Questi brani sono stati scritti tutti nello stesso momento, essenzialmente su un solo tema, erano molto centrati e facevano parte di una raccolta. Credo che abbia sempre pensato a questi pezzi come a una serie. In un certo senso sono tutti canti biblici.

Bream: Pensate che il risultato derivi almeno in parte dall'influenza di Wexler, e dal fatto che fosse un convinto sostenitore della vecchia scuola?

Zollo: Con Dylan, il lavoro di Wexler è stato: come posso costruire un album su questo ragazzo in questo modo, cioè usando i metodi di Dylan, che non sono mai ortodossi, e riuscendo a fare il disco ugualmente? Wexler disse: "No, no, Bob, non voglio che canti". Non conosco altri produttori che l'abbiano mai fatto, con lui. Così, chiaramente, i metodi di lavoro di Wexler hanno contribuito a mantenere l'album centrato.

Dettmar: È difficile anche immaginare che qualcun altro potesse riuscire a farcela. Lui era molto solido, molto esperto.

Bream: Parliamo di "Gotta Serve Somebody".

Dettmar: C'è una modalità per cui se questo fosse un brano politico, invece di essere un pezzo di fede, resterebbe vero. E la modalità è quella di servire un capo, un'ideologia. Sono colpito dai brani — e non la intendo affatto come critica — ambigui a sufficienza per riguardare, e al tempo stesso non riguardare, questioni di fede. A volte, come in "I Believe in You", Dylan usa davvero il linguaggio di un brano pop per parlare di temi religiosi.

Zollo: Tutto il disco è una stessa equazione continuamente ripetuta: puoi essere questo, puoi essere quello, ma a un certo punto devi raccogliere le idee. E ti mette essenzialmente a disposizione due scelte.

Dettmar: Le due scelte sono in questo verso che si ripete: "Può essere il diavolo o può essere Dio".

Bream: Cosa pensate del verso in cui dice "And you can call me Zimmy", ("E potete chiamarmi Zimmy"), che ho sempre pensato fosse un tocco umoristico?

Zollo: Ha sempre usato l'ironia, e si sa che ha cambiato il suo cognome da Zimmerman a Dylan, e che per questo la gente lo accusava di essere in qualche misura bugiardo, di nascondere qualcosa. Qui dice: "You can call me Zimmy, you can say I'm a Jew, you can say who I am or where I came from; it's not gonna change anything anymore" ("Potete chiamarmi Zimmy, potete dire che sono ebreo, potete dire chi sono o da dove vengo; non cambierà più niente"). A questo punto il suo nome, nell'ottica della grande equazione che ha a che fare con Dio, è secondario.

Dettmar: Il passo è basato su un commediografo di nome Ray Johnson che faceva la stessa sceneggiata. C'era un venditore di Bud Light che diceva: "Potete chiamarmi Ray, potete chiamarmi come volete". Dylan in verità dice: "Potete chiamarmi R. J., potete chiamarmi Ray". Quindi ha preso la citazione da un venditore di Bud Light.

Bream: Parliamo di "Precious Angel".

Zollo: Questo è un brano per una donna, per un prezioso angelo sotto il sole. Dylan ha scritto una canzone d'amore. Chiaramente questa persona stava portando una nuova consapevolezza nella vita di Bob, l'idea del "Fai brillare la tua luce su di me!".

Dettmar: Parecchi brani, nella storia del pop, per parlare della fidanzata usano la metafora dell'angelo. L'oggetto d'amore è un angelo come in "Teen Angel" o in tanti altri pezzi pop, ma anche una sorta di attore spirituale che lo aiuta a connettersi o che gli ricorda gli esseri al di fuori del mondo terrestre. L'intenzione è quella di ri-consacrare una metafora che nel corso della storia del pop è diventata interamente laica. Nella prima strofa, ci sono un paio versi molto brutti, una sorta di discorso fondamentalista non elaborato del tipo: "Ora c'è la guerra spirituale". Parte di questo vocabolario ha l'aria di essere mal digerito.

Zollo: Riguarda l'accettazione della fede, e il modo in cui un uomo si rapporta con la fede e con le idee relative al credere. Tra tutti i pezzi del disco, questo brano per una donna contiene il messaggio cristiano più evidente. Sta parlando specificamente di Cristo, qui.

Bream: "I Believe in You" è un brano terreno? Un brano spirituale? Entrambe le cose?

Dettmar: Entrambe, assolutamente. In *After the Gold Rush* di Neil Young, che è del 1970, c'è il brano intitolato "I Believe in You", ed è dura da credere che Dylan non lo conoscesse. Il pezzo di Neil Young parla della fiducia molto umana in un altro essere umano fallibile. Dylan attinge da qui, e dice che gli umani non sono degni di fiducia, che la fiducia è per Dio. E il pezzo cambia più o meno a metà. Cominciando dando per scontato che stia parlando all'amata, e poi lei gradualmente, impercettibilmente, prende le fattezze di Dio.

Zollo: Ho creduto che questo brano fosse indirizzato a Dio fin dal primo verso. "They ask me how I feel, if my love is real" ("Mi chiedono come mi sento, se il mio amore è reale"). "If my love is real" fa sembrare il pezzo laico, ma subito dopo Dylan dice: "They want to drive me from this town, they don't want me around, because I believe in you". ("Mi vogliono portar via da questa città, non mi vogliono tra i piedi perché credo in te"). Il che mi sembra un'allusione piuttosto chiara alla sua fede in Cristo. La canzone ha una melodia talmente bella, e una forma talmente insolita che non c'è coro. Credo che questo pezzo assommi davvero dal punto di vista musicale la sorta di estasi che Dylan provava connettendosi alla sua nuova fede.

Bream: Parliamo del brano che dà il titolo all'album, "Slow Train".

Zollo: Lui è sempre stato un genio nel sottoporci il suo apparato immaginifico e nel farci provare certi sentimenti mostrandoci delle immagini, e credo che questa idea del lento treno che arriva fosse la metafora ideale. È lungo qualcosa come due volte un brano pop normale. È splendore in espansione.

Dettmar: Buona parte delle critiche agli album cristiani riguarda il fatto che Dylan stesse ricominciando ad essere un po' "bianco o nero". "The enemy I see wears a cloak of decency" ("il nemico che vedo indossa un'aureola di decenza") in "Slow Train" suona un po' come il Dylan di metà anni Sessanta. C'è una sorta di sospetto arco-politico che confina con la paranoia. Non rispecchia l'atmosfera dell'album nel suo insieme. La tendenza a pregare o a giudicare dei primi brani, qui diventa una specie di trionfalismo cristiano. Ma lui non si identifica come parte del problema che diagnostica. Lui sta lì, in piedi, fuori da tutto ciò, e sembra vietare e giudicare. La gente si arrabbia per questo.

Zollo: Ha già detto: "The times they are a-changin'" ("I tempi stanno cambiando"). E con questo vuol significare che viviamo alla fine di un'epoca, o che il cambiamento è imminente. In precedenza il cambiamento era quello culturale, il modo in cui l'America stava cambiando. Questo riguarda il cambiamento in arrivo per l'umanità.

Bream: Il che potrebbe portarci al brano successivo, "Gonna Change My Way of Thinking".

Zollo: "Change My Way of Thinking" è uno dei brani dell'album che sembra abbia scritto per se stesso, laddove a "Precious Angel" o "Slow Train" sono scritti per essere comunicati al mondo.

Dettmar: In un certo senso il pezzo suggerisce questo: tutto riguarda la mia iniziativa, il mio impegno e la mia disciplina, e non si tratta davvero del Gospel, con la G maiuscola. Riguarda il fatto che non puoi tirarti su con le tue forze: le regole non funzionano, hai bisogno di qualcosa che stia fuori dal sistema per salvarti.

Zollo: Qui Dylan porta le immagini bibliche e cristiane in un brano blues, e fonde la Bibbia e il blues in un modo mai tentato prima.

Bream: "Man Gave Names to All the Animals" sembra avere il primo accenno di reggae in un brano, ma dall'altro lato sembra contenere una melodia dell'Europa dell'Est, quasi ebraica.

Zollo: La tonalità è Sol minore, e questa è una sorta di melodia simil-klezmer molto semplice. È quasi come un blues, o un canto che si ripete. Secondo alcuni sarebbe il brano peggiore di Dylan. Molti tra i suoi ammiratori si limitano a dire che questo brano non avrebbe dovuto essere incluso nel disco. Io non sono uno studioso della Bibbia, ma questa è un'idea del Vecchio Testamento, ok. Riguarda le origini del mondo.

Dettmar: Credo si tratti semplicemente di cattiva scrittura. Potrebbe stare sull'album dei bambini di Dylan. Se aveste l'età di Dylan, capireste che c'è qualcosa di buffo.

Zollo: Sarebbe un ottimo pezzo per la classe della scuola domenicale o per la classe biblica. Includere questo brano, in un album serio come questo è stata davvero una scelta bizzarra.

Bream: Parliamo di "When He Returns", che immagino in qualche misura riguardi più esplicitamente un messia.

Dettmar: Sembra che in qualche modo debba chiudere l'album. Non so come il disco potrebbe tornare a una sorta di equilibrio dopo questo brano che è il più esplicitamente dottrinale.

Zollo: Per quanto ne ho capito, l'ha sempre inteso come brano conclusivo. Sapeva che niente avrebbe potuto seguire a questo pezzo. È nudo. E dal punto di vista musicale, è quello che più si avvicina al gospel tradizionale. Dylan riunisce la passione e l'abilità nel cantarlo con grande purezza, e questo lo rende decisamente ragguardevole. In più non è ambiguo per niente. "He's got plans of His own to set up His throne, When He returns" ("Ha i Suoi progetti per erigere il Suo trono, quando tornerà"). Si tratta di un concetto completamente contrario all'idea giudaica che il messia non sia mai venuto una prima volta. Questo è con molta chiarezza un concetto cristiano: l'attesa della seconda venuta.

Alcuni critici hanno definito questa la fase "Neil Diamond" di Dylan. Dopotutto, avevano lo stesso manager, Jerry Weintraub. Keith Baugh/Redferns/Getty Images

