

MARIO GEROLAMO MOSSA – BOB DYLAN E "LIKE A ROLLING STONE": UN'ANALISI POETICO-MUSICALE

[Il presente contributo è tratto dalla tesi magistrale *Le figure della voce. Lo studio letterario della canzone in Italia e negli Stati Uniti. Con un'esemplificazione su Like a Rolling Stone di Bob Dylan*. Il contenuto delle sezioni estratte corrisponde a una versione maggiormente approfondita della relazione proposta in occasione dell'ottavo "Seminario per Francesco Orlando" (Università di Pisa, Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica, 30 maggio 2018). Mario Gerolamo Mossa si è laureato in Filologie e Letterature Europee presso l'Università di Pisa, dove è attualmente iscritto al primo anno di dottorato in "Studi Italianistici". Si occupa di poesia contemporanea italiana e anglofona, rapporti tra letteratura e musica, oralità, popular music e filologia della performance.]



Introduzione

Publicata il 20 luglio 1965 come *7-inch single* insieme a "Gates of Eden" e poi, il 30 agosto dello stesso anno, come brano d'apertura di *Highway 61 Revisited*, *Like a Rolling Stone* è stata spesso definita, senza mezzi termini, "the greatest song of all time". Questo giudizio di valore, non a caso, è stato diffuso in particolare dalla celebre rivista *Rolling Stone*, fondata nel 1967 da Jann Wenner in seguito alla lettura di un articolo coevo di Ralph Gleason intitolato come la canzone di

Dylan. Nonostante una simile opinione sia già in sé criticamente vuota, oltre che inaffidabile per l'evidente "conflitto di interessi", essa rappresenta in ogni caso un segno tangibile dell'enorme impatto di *Like a Rolling Stone* sulla storia della *popular culture* secondo novecentesca. La canzone, per certi versi, può essere considerata una sorta di "piccolo contenitore" in cui sono distinguibili, *in nuce*, tutti i più importanti stimoli culturali degli anni Sessanta nordamericani, a cominciare dalla letteratura *beat* fino alle involuzioni individualiste interne al movimento per i diritti civili. Non è quindi un caso che su questo brano di oltre sei minuti siano state scritte centinaia di pagine provenienti da campi del sapere molto diversi, dal giornalismo alla psicoanalisi, dalla sociologia agli studi di genere, dalla politologia alla critica letteraria. Per non parlare, ovviamente, della fitta ed eterogenea schiera di dylanologi che nell'arco di oltre mezzo secolo hanno tentato di contestualizzare il ruolo di *Like a Rolling Stone* all'interno della produzione dell'autore, adottando punti di vista e metodologie critiche che spaziano dal tradizionale resoconto biografico *rock* a esperimenti di natura comparatistica e interdisciplinare, ascrivibili innanzitutto all'universo accademico dei *popular music studies*.

Da una prospettiva formale, tuttavia, l'unicità della canzone non è motivabile soltanto in funzione del suo valore storico, ma riguarda da vicino anche i materiali messi a disposizione dello studioso per l'impostazione dell'analisi poetico-musicale. La rilevanza quantitativa e qualitativa di questi ultimi consente di ricostruire nel dettaglio le dinamiche creative che portarono l'autore a sperimentare le potenzialità semantiche di questo brano fino a individuarne l'identità stilistica e performativa. Potremmo anzi affermare che, nel caso di *Like a Rolling Stone*, siamo quanto mai vicini al concetto filologico di "originale in movimento": se tale nozione normalmente identifica le correzioni d'autore apportate nel tempo al medesimo autografo, qui va intesa sia in senso tradizionale sia in senso "letterale". La genesi della canzone, infatti, presuppone la continua correlazione tra testimonianze scritte e musicali che, pur appartenendo a fasi diverse dello stesso processo creativo, l'autore sceglie di considerare rilevanti per produrre una rappresentazione completa dell'opera. Dal momento che Dylan riesce solo in parte a raggiungere questo obiettivo, l'"originale" di *Like a Rolling Stone*, di fatto, "non esiste", ma può solo essere percepito come tale attraverso il confronto tra queste fonti in costante "movimento".^[1]

Analisi filologica e processo compositivo

Il processo compositivo di *Like a Rolling Stone* è testimoniato sia da cinque autografi riconosciuti dall'autore come autentici (**T**, **R**, **C**, **D**, **E**) sia da venti *outtakes* registrati presso lo Studio A della Columbia Records (799 Seventh Avenue, New York) nel corso di due *recording sessions* tenutesi il 15 e il 16 giugno 1965. Mentre le fonti testuali non sono mai state pubblicate in edizioni critiche filologicamente attendibili, le incisioni possono essere ascoltate nel dodicesimo volume di *The Bootleg Series*, intitolato *The Cutting Edge 1965-1966* (Columbia/Legacy, 2015, d'ora in poi *TCE*).^[2] Se i primi tre testimoni (**T**, **R**, **C**) risalgono a momenti diversi del 1965, gli altri due (**D**, **E**) sono stati redatti verosimilmente nel corso del primo decennio degli anni Duemila e la loro rilevanza è limitata soprattutto a questioni metriche in parte indipendenti dalla composizione.^[3] Dei tre autografi scritti nel 1965, soltanto il terzo (**C**) è databile con sicurezza al primo ottobre.^[4] **T** e **R**

non contengono datazioni riconoscibili, ma presentano due versioni del testo senza dubbio precedenti al 15 giugno, autorizzando così l'adozione di tale data come *terminus ante quem* della loro stesura. Quanto al *terminus post quem*, l'influenza esercitata su entrambi i testimoni dalla breve prosa dattiloscritta *Alternatives to College* motiva la necessità di considerarli successivi alla composizione di quest'ultima, avvenuta il 3 o il 4 maggio durante la permanenza di Dylan all'hotel londinese Savoy.^[5]

Poiché le evidenze testuali non contengono indizi circa l'ordinamento cronologico di **T** e **R**, dobbiamo fare riferimento sia ad alcuni dati deducibili dalla loro natura materiale sia al confronto delle loro lezioni distintive. Mentre **T** corrisponde a un dattiloscritto di una pagina attualmente conservato al Bob Dylan Archive di Tulsa,^[6] **R** è stato redatto a matita su quattro fogli (240 x 150 mm) che riportano un'intestazione precisa: "The Roger Smith, Washington D.C. 20006, Pennsylvania Ave at 18th ST. N.W., One block from The White House".^[7] Nonostante questa prima distinzione inviti a ritenere **R** precedente a **T**, la consultazione diretta degli autografi smentisce tale deduzione: nel dattiloscritto, infatti, la prima strofa e i primi quattro versi della seconda (in forma completa) sono seguiti da sequenze verbali spesso difficilmente riconducibili alle altre strofe, laddove il manoscritto presenta invece la versione definitiva delle prime tre strofe e una bozza incompleta della quarta. Inoltre, mentre in **T** va rilevata la totale assenza di lezioni connesse al *chorus*, quest'ultimo rappresenta in **R** la principale preoccupazione dell'autore, nonché la sezione del testo maggiormente incompiuta sia per quanto riguarda il numero di versi sia per ciò che concerne il loro contenuto.

Il 20 febbraio del 1966, esattamente a quattro mesi di distanza dalla pubblicazione di *Like a Rolling Stone*, il giornalista della CBC Martin Bronstein riuscì a intervistare Dylan subito dopo il suo concerto a Montreal dello stesso giorno e, in risposta alla domanda "What particular [...] song [...] would you say you remember as being a breakthrough for you? Was it *Blowin' in the Wind*?", l'artista rispose:

There's been a few. [...] *Blowin' in the Wind* was – to a degree, but I was just a kid, you know, I mean, I didn't know anything about anything at that point. I just wrote that, you know, and that wasn't it really. *Mr. Tambourine Man*, er... I was very close to that song. I kept it off my third album just because I felt too close to it to put it on you know. [...] The other, if you're talking about what breakthrough is for me, I would have to say, speaking totally, would be *Like A Rolling Stone* because I wrote that after I'd quit. I'd literally quit singing and playing, and I found myself writing this song, this story, this *long piece of vomit* about *twenty pages long*, and out of it I took *Like A Rolling Stone* and made it as a single. And I'd never written anything like that before and it suddenly came to me that that was what I should do, you know. [...] I think *Like A Rolling Stone* is definitely the thing which I do, man. That's write songs. [...] *After writing that, I wasn't interested in writing a novel, or, you know, a play or anything*. Like, I knew – I just said "Too much" (Bronstein 1966 in Jarosinski 2006: 300, *cors.d.cur.*).

Se il concetto di *breakthrough song* sarà rilevante per comprendere la funzione svolta da *Like a*

Rolling Stone all'interno della poetica dylaniana, è rilevante che tale idea venga qui collegata esplicitamente al processo creativo. Quest'ultimo viene descritto più come il frutto di un'intuizione che come il risultato di un progetto consapevole, dal momento che le parole del brano non erano nate per essere cantate, ma facevano parte di una lunga prosa ritmica ("long piece of vomit", d'ora in poi **P**) riconducibile alle sperimentazioni *beat* condotte sin dal 1963 e culminate nella stesura del prosimetro *Tarantula* (pubblicato da Macmillan nel 1971, ma redatto intorno al 1965-1966). L'autore dichiara, non a caso, che fu proprio la scrittura di *Like a Rolling Stone* a motivare l'abbandono dei suoi progetti non musicali, creando così una linea di continuità con le analisi di molti studiosi (tra cui: Marcus 2005; Polizzotti 2006; Heylin 2009 e 1991-2011; Wilentz 2010; Bell e2014) che individueranno alla base della canzone l'esigenza di soddisfare ambizioni letterarie attraverso le potenzialità espressive di uno schema poetico-musicale. Tuttavia, l'obiettivo di Dylan non è affatto proporre categorie critiche utili alla storicizzazione della sua carriera, ma piuttosto rievocare delle dinamiche compositive percepite allora come inedite e quindi degne di nota. Pochi mesi dopo l'incontro con Bronstein, infatti, Dylan ritornò sulla questione nel corso di un'altra intervista, rilasciata stavolta a Jules Siegel per il *Saturday Evening Post*.

It was ten pages long [...] It wasn't called anything, just a *rhythm thing on paper* [...] I had never thought of it as a song, until one day I was at the piano, and *on the paper it was singing*, 'How does it feel?' in a slow motion pace. [...] I wrote it. I didn't fail. It was right" (Siegel 1966 in McGregor 1972: 158; *cors.d.cur.*).

Se il numero delle pagine è destinato a cambiare ancora in un resoconto dell'epoca pubblicato da Robert Shelton nel 1986 ("Like a Rolling Stone' [...] was very *vomitific* in its structure. ... It seemed like twenty pages, but it was really *six*. I wrote it in six pages. You know how you get sometimes. And I did it on a piano", Shelton 1986: 279; *cors.d.cur.*), le dinamiche compositive accennate a Siegel sono confermate da una ricostruzione scritta dall'autore oltre vent'anni dopo per l'inserito speciale di *Rolling Stone* intitolato *The 100 Best Singles of The Last Twenty-Five Years* (8 settembre 1988):

The song was written on an old upright piano in the key of G-sharp, then later at Columbia Recording Studios transferred to the key of C on the guitar. *The chorus part came to me first and I'd sorta hum that over and over*: then later figured out that the verses would start low and move on up (Dylan 1988 in Jarosinski 2006: 1066, *cors.d.cur.*).

Entrambe le dichiarazioni sembrano mettere in discussione l'ordinamento cronologico deducibile dal confronto tra i due autografi del 1965, dal momento che la totale assenza del *chorus* in **T** rappresenta una delle prove più evidenti della precedenza del dattiloscritto rispetto al manoscritto. Tuttavia, è probabile che l'autore non si riferisca qui alla stesura completa del testo del *chorus*, ma soltanto al preciso momento in cui la struttura musicale del ritornello ha acquisito rilevanza in funzione delle parole "How does it feel?".^[8] Il fatto che "How does it feel?" sia stato il primo verso ad essere stato composto non implica quindi, allo stesso tempo, che Dylan avesse ultimato la redazione di tutti gli altri versi della stessa sezione prima di dedicarsi alle strofe. È anzi verosimile

l'esatto opposto e cioè che, dopo l'ideazione di "How does it feel?", l'autore avesse avuto bisogno innanzitutto di elaborare nelle strofe un testo che avrebbe imposto un sistema di aspettative confacente alla forza dichiarativa/interrogativa delle prime parole del *chorus*. Focalizzarsi fin da subito sui versi restanti del ritornello, inoltre, non sarebbe stato solo illogico (dato che la storia della canzone ancora non esisteva) ma forse persino impossibile, visto che, ancora nella fase avanzata di **R**, Dylan si mostra indeciso tanto sul contenuto dei versi del *chorus* quanto sul loro esatto numero. Tutto ciò fa pensare che strofa e ritornello non furono soltanto concepiti in momenti differenti, ma richiesero anche un tipo di composizione molto diversa.

A questo punto occorre rilevare una sottile contraddizione nelle affermazioni del 1966: se infatti **P** consisteva davvero in una lunga prosa dattiloscritta "mai pensata in quanto canzone", è difficile immaginare che essa potesse trovarsi sotto gli occhi dell'autore proprio mentre questi era seduto al piano. È invece più plausibile che, suonando, Dylan avesse associato per caso determinate idee musicali al contenuto di **P**, indipendentemente dal fatto che la prosa in questione contenesse o meno la domanda "How does it feel?" nella sua forma definitiva. A tal proposito, il documentario *Dont Look Back* di D.A. Pennebaker (uscito nel 1967 ma incentrato sul *Bob Dylan England Tour 1965*, 30 aprile-10 maggio) offre degli utili spunti di riflessione. Dal minuto 44:26 al minuto 44:43, infatti, vediamo e sentiamo Dylan nell'atto di improvvisare al piano una progressione ascendente molto simile a quella che di lì a poco sarebbe stata usata in *Like a Rolling Stone* per i primi quattro versi di ogni strofa:

Esempio 1.1. Il frammento di "Dont Look Back"

Like a Rolling Stone (DLB)

Chords indicated above the staff:

System 1: Fa# (measures 1-2), Sol#m (measures 3-4), Fa#/La# (measures 5-6), Si (measure 7), Do# (measure 8), Fa#/Do# (measures 9-8).

System 2: Do# (measures 9-10), Si (measures 11-12), Fa# (measures 13-14), Fa#/La# (measures 15-16).

Pur essendo suonato in tonalità di Fa# (e cioè un tono sotto rispetto a quanto dichiarato dall'autore e alle incisioni del 15 giugno), il frammento rivela che, ai tempi del tour inglese, l'armonia della strofa era molto più sviluppata di quella del ritornello. Tecnicamente, la rapida scala discendente dalla dominante Do# alla tonica Fa# non era ancora intesa come *chorus*, poiché in questo caso la regressione, imposta dopo la progressione inversa (dalla tonica alla dominante), agiva da semplice accorgimento risolutivo dell'intero giro. Sebbene tale dialettica tra "salite" e "discese" assumerà un'importanza centrale nell'armonia definitiva delle strofe, è rilevante notare che, cantando l'ultimo verso, Dylan sceglierà di lasciare sospesa la dominante per far coincidere la risoluzione della tonica con l'intonazione di "How does it feel?":

Esempio 1.2. Primo verso del chorus di "Like a Rolling Stone"

Chorus Like a Rolling Stone (I verso)

The musical score is in 4/4 time. The piano accompaniment consists of a bass line and a treble line. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The notes are color-coded: red for the vocal line and black for the piano accompaniment. The notes are: Fa (F4), Sol (G4), Do (A4), and Do (A4).

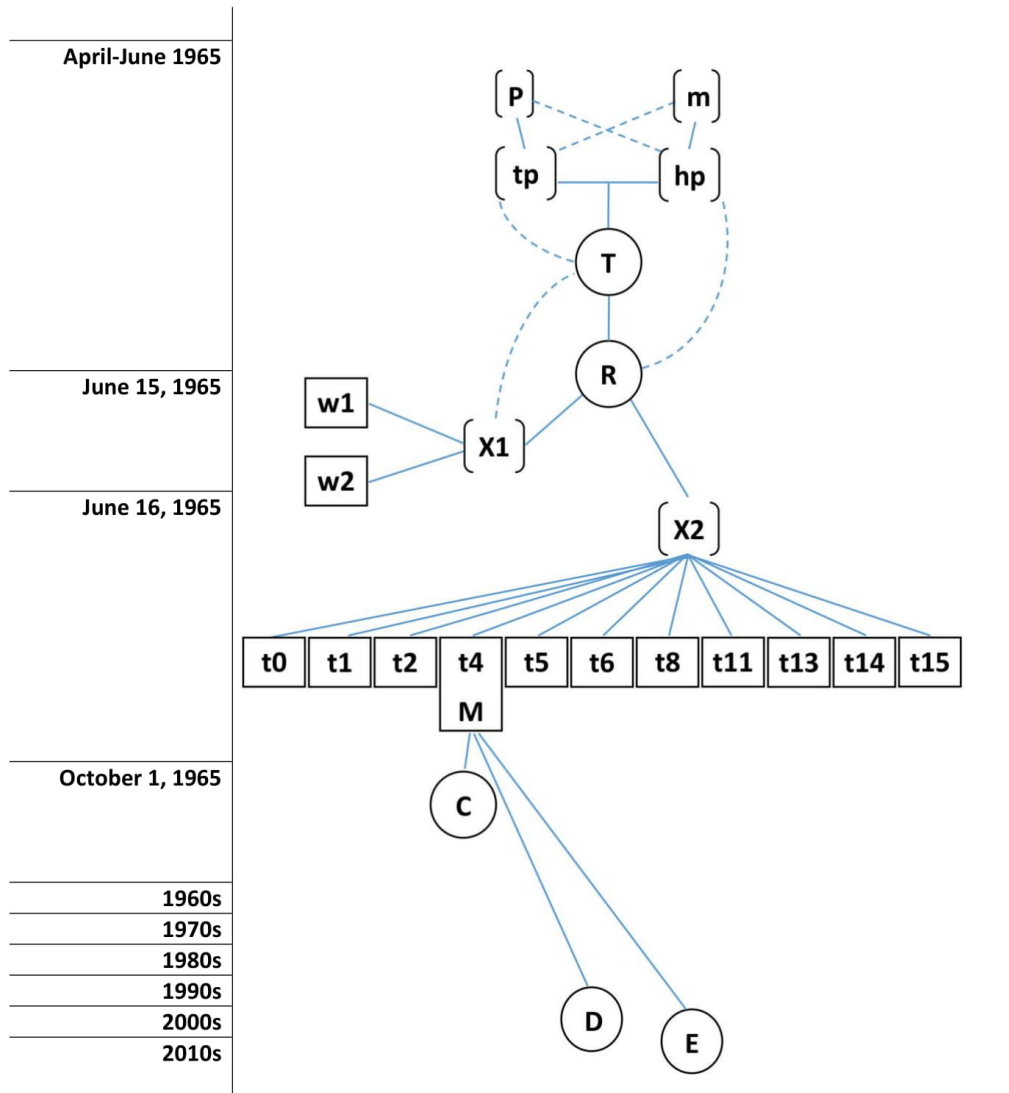
Questa intuizione, quindi, non consentì soltanto di trasformare l'originale chiusura del giro nell'inizio del *chorus*, ma comportò soprattutto l'adozione della progressione ascendente come base per la struttura armonica delle strofe. Il raggiungimento di tale consapevolezza può allora motivare, da un punto di vista musicale, l'esigenza dell'autore di dedicarsi innanzitutto alle parole delle strofe: per comporre queste ultime, infatti, egli disponeva ora sia di un preciso modello testuale rappresentato da **P** sia di un sistema di passaggi armonici percepito ormai come sezione autonoma rispetto al ritornello. L'utilizzo combinato di simili materiali permise la costruzione di una complessa architettura narrativo-musicale scandita da quattro momenti principali: due salite complete dalla tonica alla dominante (**a**); due discese "interrotte" dalla sottodominante alla dominante (**b**); due discese dalla sottodominante alla tonica (**c**); una salita finale dalla tonica alla dominante, "abbreviata" però sia dal riutilizzo della tonica di **c** sia dall'assenza della medianta (**d**). La struttura armonica del *chorus* non conobbe sviluppi analoghi, ma si stabilizzò nella semplice ripetizione, realizzata tramite una sincope, della sequenza triadica tonica-sottodominante-dominante: dato che quindi la "storia musicale" narrata da queste progressioni era sempre la stessa, si capisce perché l'autore dovesse necessariamente riferirsi alla "storia verbale" esposta nelle strofe per stabilire un numero fisso di iterazioni e di versi corrispondenti.

*[Le leggi americane sul copyright mi impediscono purtroppo di diffondere online le varianti dattiloscritte di **T**, che ho potuto consultare grazie alla gentilezza e disponibilità di Mark Davidson, Head Archivist al Bob Dylan Archive di Tulsa. Chiunque fosse interessato a consultare per intero la parte filologica del mio lavoro può comunque scrivermi al mio indirizzo mail mgerolamomossa@hotmail.it. L'analisi poetico-musicale proposta di seguito si riferisce alla Master Take o **PIC** (Prima Incisione Conosciuta), corrispondente alla Take 4 registrata*

a New York il 16 giugno 1965 presso lo Studio A della Columbia Records e considerata da tutti la versione "originale" di Like a Rolling Stone. Dal momento che la seguente interpretazione trae continuamente spunto dai dati raccolti in seguito all'analisi filologica, è necessario premettere ad essa uno stemma che riassume la ricostruzione del processo compositivo e chiarisca al lettore il significato delle sigle utilizzate nel corso della trattazione (lo stemma è di per sé assente nella tesi ed è stato creato appositamente per essere pubblicato su Mimesis)]

MIMESIS

Il testo, la figuralità, il mondo
<http://www.mimesis.education>



P: "long piece of vomit"
m: *La Bamba*-like harmonic progression
tp: typewritten practice
hp: handwritten practice
T: 1965 typewritten autograph (Bob Dylan Archive)
R: 1965 handwritten autograph (The Roger Smith Hotel)
x1: autograph read during 15 June session
x2: autograph read during 16 June session
w1: Waltz Version 1 (Take 4, 15 June, TCE: Track 2)
w2: Waltz Version 2 (Take 5, 15 June, TCE: Track 3)
t0: Rehearsal Remake (Take, 16 June, TCE: Track 4)
t1: Rehearsal Remake (Take 1, 16 June, TCE: Track 5)
t2: False Start Remake (Take 2, 16 June, TCE: Track 6)
t4 (M): Remake-Master Take (Take 4, 16 June, TCE: Track 7)
t5: Rehearsal Remake (Take 5, 16 June, TCE: Track 8)

t6: False Start Remake (Take 6, 16 June, TCE: Track 9)
t8: Breakdown Remake (Take 8, 16 June, TCE: Track 10)
t11: Alternate Take (Take 11, 16 June, TCE: Track 12)
t13: Breakdown Remake (Take 13, 16 June, TCE: Track 14)
t14: Remake (Take 14, 16 June, TCE: Track 15)
t15: Breakdown Remake (Take 15, 16 June, TCE: Track 16)
C: 1965 handwritten autograph ("The Bob Dylan Scrapbook", from concert at Carnegie Hall, New York)
D: 2000s handwritten autograph
E: 2010 handwritten autograph

() = unavailable source
○ = available source
□ = musical source
--- = influence

La prima strofa (vv. 1-9)

Il colpo di rullante che apre la *Master Take* “non è tanto grande quanto quello della take precedente, ma in qualche modo riesce a crearsi più spazio, sospinge gli altri più in là per la frazione di secondo necessaria all’attacco” (Marcus 2005: 142). Questo “scoppio” improvviso svolge infatti la funzione di *attention getter* e introduce quattro passaggi di I-IV che vengono suonati dalla chitarra di Dylan e che l’accompagnamento degli altri strumenti (la batteria di Bobby Greg, il piano di Paul Griffin, il basso di Joseph Macho Jr., il tamburino di Bruce Langhorne, l’organo di Al Kooper, la chitarra solista di Michael Bloomfield) trasforma in una vera e propria “fanfara” dal suono maestoso. Tale atmosfera “da parata” trasporta l’ascoltatore, fin dai primissimi secondi, in mezzo a un’affollata strada cittadina, che diventa così sia il luogo in cui il narratore-cantante si prepara idealmente a raccontare la sua storia, sia lo spazio narrativo in cui la storia stessa sarà ambientata.

Il timbro vocale di Dylan non attribuisce alla fanfara un senso univoco, ma ne contestualizza le implicazioni semantiche in due direzioni opposte: la parata, con tutte le sue connotazioni ufficiali (dall’ambito militare a quello politico-istituzionale) è cioè anche una sfilata di carnevale volta a sovvertire momentaneamente i normali equilibri dell’ordine costituito. Elaborando la suggestiva definizione di un critico, potremmo dire che la voce del cantante è “grigia”, derivata da una “miscela” di bianco e di nero che le consente di esprimersi con toni autoritari e allo stesso tempo irriverenti. Lo spazio verbale del primo **a** è infatti occupato da due versi ritmicamente regolari e metricamente speculari: