

KLAUS VOGEL

BOB DYLAN/ JACK FROST/ JACK FATE
LA STAR, IL SUO NOME E IL RITORNO ALL' 'INNOMINATO'

Abstract: Dylan's various stage names – Bob Dylan, Jack Frost, Jack Fate – all have a precise meaning, and, insofar as allegorical names, convey information (name of the performer, the producer, and the actor) concerning the respective artistic concepts. As names of a fictional being ('STAR'), they generally reflect the artist's changing attitudes to the fictional as such. They are therefore an important key to his work.

Keywords: Bob Dylan, pseudonyms, names of a fictional being

Alias

«Who are you?», chiede lo sceriffo al ragazzo misterioso (misterioso perché inseguito dalla cinepresa senza un motivo apparente). [Fig. 1] «It's a good question», afferma il ragazzo – senza aggiungere altro. Il perché della sua risposta/non-risposta si chiarisce solo più in là, quando, alla richiesta diretta «What's your name, boy?», risponde con «Alias», «Alias anything you please»: il personaggio è di fatto – e dunque rappresenta anche – un 'senza nome'. Siamo in *Pat Garrett and Billy the Kid*, film western di Sam Peckinpah del '73, con James Coburn e Kris Kristofferson nei ruoli principali e con Bob Dylan (compositore anche della colonna sonora) nel ruolo del ragazzo misterioso.¹ Ed è proprio il fatto che l'attore che interpreta il ragazzo sia lui, Bob Dylan, a rendere la domanda dello sceriffo «a good question». È una 'bella domanda' come tale, rilevante anche fuori dal contesto del film. Riguarda l'identità della celebrità.² Lo spettatore, alla vista del ragazzo, risponde, tra sé e sé, automaticamente: «Bob Dylan». La familiarità di quel

¹ *Pat Garrett and Billy the Kid*, Sam Peckinpah, MGM 1973.

² Si tratta di una problematica che, ultimamente, è diventata oggetto di una vera e propria disciplina: i cosiddetti 'Celebrity-Studies' sono dedicati esclusivamente alla realtà di tali 'esseri' virtuali. Dal 2010 esiste un'omonima rivista (<https://www.tandfonline.com/loi/rce120>). Per approfondimenti cfr.: J. Evans (Ed.), *Understanding Media. Inside Celebrity*, Maidenhead, Open Univ. Press 2005; PRAMOD K. NAYAR, *Seeing stars: spectacle, society and celebrity*, London (Sage) 2009; KATRIN KELLER, *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft*, Bielefeld, transcript Verlag 2008; E. Berenson (Ed.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame, and Power in Nineteenth-Century Europe*, New York, Berghahn Books 2013.



FIG. 1.

volto rovina l'illusione estetica del film; la fama è più forte della finzione. Ma anche della realtà. La 'star' si può attribuire qualsiasi nome, esso rimarrà sempre 'improprio'. *Alias*, termine che indica l'inadeguatezza di un nome, è dunque l'unico nome possibile per quell'essere, per un tale individuo.

Dylan ne era – per esperienze personali – ben consapevole.³ «Call me any name you like, I will never deny it», scrisse a metà degli anni '60.⁴ E l'elenco degli pseudonimi del giovane Dylan, quando suonava ancora nei club newyorkesi, era già lunghissimo: *Elston Gunn*, *Elmer Johnson*, *Bob Landy*, *Tedham Porterhouse*, *Blind Boy Grunt*. Da uno di loro, *Robert Milkwood Thomas*, è nato poi quello stabile: *Bob Dylan*. Alla base di questo pseudonimo c'è tutto un gioco di allusioni e richiami. La prima parte di *Robert Milkwood Thomas*, *Robert*, fa riferimento al proprio nome (*Robert Allen Zimmerman*); le altre due componenti – *Milkwood* e *Thomas* – riportano

³ Torna, decenni più tardi, esplicitamente sul problema (in un'intervista del 2009) dicendo: «Funny thing about actors and that identity thing.» Cfr. www.telegraph.co.uk/culture/music/Bob-Dylan-interview-with-Bill-Flanagan.html.

⁴ Nella canzone *Farewell Angelina* (registrata poi prima, con successo, da Joan Baez).

invece al nome del poeta gallese *Dylan Thomas* (1914-1953) e al titolo della sua opera più celebre *Under the milkwood* (1954). *Robert*, abbreviato, diventa *Bob*; *Thomas* (di *Dylan Thomas*) viene sostituito con *Dylan*, *Dylan* si trasforma in cognome; *Milkwood* cade: *Bob Dylan*. Dopo aver lungamente negato questa origine dello pseudonimo, Dylan l'ha ultimamente riconosciuta, e dunque esplicitamente confermata. «I'm Bob Dylan only if I have to»: così l'artista commenta il suo rapporto con questo suo nome in un'intervista (degli anni '80), suggerendo che si tratta di un semplice pseudonimo. In realtà aveva, già nel '64, ufficializzato questo nome.⁵ All'elevato numero dei suoi pseudonimi corrisponde l'enigmaticità del personaggio, alla quale Dylan aveva, sin dall'inizio, attivamente contribuito. Ha fatto di tutto per offuscare la sua storia personale. Al suo primo produttore, John Hammond, aveva raccontato di essere cresciuto in New Mexico, di aver suonato nelle strade di Chicago, con Mance Lipscomb, leggendario *bluesman* – che, però, era del Texas(!).⁶ Nell'autobiografia del 2004, *Chronicles: Volume One*, Dylan ne confessa 'l'invenzione'; ma solo per fornire un'ulteriore versione dei fatti, versione completamente diversa.⁷ *Chronicles One* è un bel libro, ma, per quanto riguarda ciò che realmente è avvenuto, poco affidabile: abbellito, qua e là, con un po' di Mark Twain, di Marcel Proust e di Jack London. Questa abitudine di servirsi di materiali altrui si è scoperta solo nel 2001, quando ha pubblicato *Love and Theft*, un album che contiene la parola 'furto' non solo nel titolo: i testi delle canzoni infatti sono pieni di 'citazioni' nascoste; tratte da fonti anche piuttosto curiose. «I'm not quite as cool or forgiving as I sound», canta Dylan nella canzone *Floater* di quell'album; «I'm not as cool or forgiving as I might have sounded», si può leggere in *Confessions of a Yakuza* di Jun'ichi Saga, autore giapponese contemporaneo.⁸ Non è l'unica frase del libro che cita. Come il libro non

⁵ Cfr. HEINRICH DETERING, *Bob Dylan*, Stuttgart, Reclam '2016 (2007), p. 7. «Wer aber ist er», chiedeva Detering giustamente, «wenn er nicht Bob Dylan ist?» ('chi sarebbe allora Bob Dylan se non è Bob Dylan?'), sottolineando che il problema della sua identità, la questione del suo nome, di fatto, non si risolve così facilmente.

⁶ Hammond lo testimonia in *No direction home*, film TV documentario del regista Martin Scorsese (2005) dedicato alla storia di Bob Dylan. Il film racconta la vita del giovane Dylan fino al suo incidente stradale nel 1966. Nonostante il fatto che si tratti, ufficialmente, dell'opera di un altro, opera biografica dunque e non autobiografica, il film è, probabilmente, la fonte più affidabile sulla vita di Bob Dylan, il quale aveva, con il suo staff documentario, contribuito in maniera decisiva ai lunghi lavori preparativi durati quasi un decennio. Si tratta di un'opera dylaniana camuffata. Sarebbe stato dunque Dylan stesso (sic!) ad inserire la testimonianza di John Hammond nel racconto della sua vita e a mettere in dubbio l'affidabilità dei propri enunciati al riguardo.

⁷ BOB DYLAN, *Chronicles. Volume One*, New York, Simon & Schuster 2004.

⁸ JUN'ICHI SAGA, *Confessions of a Yakuza. A Life in Japan's Underworld*, New York/ London, Kodansha 1991. Si tratta del racconto biografico di un mafioso giapponese anziano, narrato dal suo medico, Saga per l'appunto. Il brano è citato a p. 158. Le 'citazioni' sono state scoperte e segnalate

è l'unica fonte del disco. Il sospetto di plagio finisce successivamente, nel 2003, sulla copertina dello *Wall Street Journal*. Il fatto che il furto, però, poi continui nell'album successivo, *Modern Times* (del 2005), cambia la prospettiva. I leggendari 'tradimenti' di Dylan, quali il passaggio dal *folk* al *rock* o le sue successive pubblicità per *Victoria's Secret* (intimo femminile), per *Cadillac*, *Chrysler* e IBM,⁹ a un tratto appaiono sotto un'altra luce: si inizia a ritenere che i suoi ripetuti cambiamenti di stile e di immagine, di genere musicale e modo di cantare, possano seguire una logica.¹⁰ Nel 2007 questa strana fluidità caratteriale ha ispirato un film, intitolato *I'm not there*.¹¹ Cate Blanchett, l'attrice che vi interpreta il ruolo del giovane Dylan, ha sentito e valutato questa sua abitudine di «constantly escape the physical definition» come «quite schizophrenic». ¹² Cosa sarebbe, dunque, questa continua ricerca di mutamento? Una maschera? Gli esiti di un problema psicologico?¹³

Detering, massima autorità tedesca in questioni di 'dylanologia', giustamente respinge tutte le identificazioni 'naturalistiche' come troppo sem-

da Chris Johnson, un insegnante di lingua inglese in Giappone. Solo nella canzone *Floater* sono otto. Un elenco completo si trova sul sito 'dylanchords.com'. Cfr. CHRIS JOHNSON, *Textual Sources To The 'Love And Theft' Songs*, https://dylanchords.info/41_lat/textual_sources.htm.

⁹ Cfr. 2007 Cadillac Escalade TV Commercial w/Bob Dylan (<https://www.youtube.com/watch?v=9X3Bcmf3ckQ>); Official Chrysler and Bob Dylan Super Bowl Commercial 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=zd18am6dcOY>); Bob Dylan + IBM Watson on language (https://www.youtube.com/watch?v=wtyORRj_gzM); Victoria'S Secret Commercial (<https://www.youtube.com/watch?v=QsFrFQ-F64Y>).

¹⁰ Fare pubblicità per intimo femminile, è, curiosamente, la realizzazione di un progetto di cui aveva parlato durante una conferenza stampa qualche decennio prima. Alla domanda «If you were going to sell out to a commercial interest which one would you do?», aveva risposto, scherzando, «Ladies garments». Cfr. BOB DYLAN, *San Francisco Press Conference*, Dec. 1965 <https://www.youtube.com/watch?v=DcPoZZVm3Dk>.

¹¹ *I'm not there*, film diretto da Todd Haynes, 2007.

¹² Cfr. intervista con l'attrice: *Cate Blanchett Becomes Bob Dylan*. <https://www.youtube.com/watch?v=2N2wpxDfa8Y>.

¹³ Per quanto riguarda l'applicazione del concetto di 'maschera' alla persona di Bob Dylan, Richard Klein mette a fuoco il paradosso nell'atteggiamento da parte del pubblico e della critica: «Man sagt von ihm, er sei ungreifbar, weil er sich ja ständig ändere, tut das aber mit einer Geste, als sei der Mann damit gerade völlig kenntlich. Indes ist Dylan doch stets auch der Gleiche geblieben...». RICHARD KLEIN, *Über Sinn und Unsinn der Rede von Dylans 'Masken'*, in K. Theweleit, *how does it feel. Das Bob-Dylan-Lesebuch*, Berlin, Rowohlt 2011, pp. 269-274, qui: p. 269. Ricondurre e dunque ridurre il problema ad un problema individuale, psicologico è una soluzione che è stata proposta ripetutamente. Lo psicologo americano Andrew McCarron, applicando il nuovo approccio della 'psycho-biografia', ha cercato di trovare «the man in the myth» (p. xi) partendo dal presupposto che «many of Bob Dylan's personal stories of transformation are redemptive in form and theme. A combination of feeling lost and a deeply internalized fear of death/apocalypse prompts a crisis of identity and purpose that presses for resolution. His vivid memories of Cold War air raid drills and underlying threat of nuclear annihilation are mitigated by the 'sonic' salvation that crackled through his radio speakers late at night from Shreveport, Louisiana.» ANDREW MCCARRON, *Light Come Shining. The Transformations of Bob Dylan*, New York, Oxford University Press 2017, p. 37.

plicistiche: «Bob Dylan» sarebbe, sostiene, «der Name einer Kunstfigur» ('Persona').¹⁴ Ma se la «Kunstfigur» di Detering fosse di fatto, sostanzialmente, identica al fenomeno che, per abitudine, chiamiamo 'star', Detering avrebbe risolto il problema solo ponendone un altro, perché un concetto per quel 'fenomeno' ancora non esiste. È per questo che, alla domanda 'Cos'è una star?', rispondiamo in genere con un elenco di nomi.¹⁵ «His is a thousand and one voices. Yet singularly his own», ha detto Dylan, nella veste di curatore, sulla leggenda 'country' Jimmie Rodgers¹⁶ – parlando, ovviamente, di sé. E l'episodio evidenzia dunque anche, più che altro, quello che lo distingue dalla maggior parte dei suoi colleghi, cioè l'attitudine a riflettere su se stesso. A un certo punto mette l'esperienza di questa particolare condizione esistenziale addirittura al centro della sua opera. I nomi che l'artista si attribuisce, pur se impropri, sono dunque di straordinaria importanza per la comprensione della sua opera. Ci occuperemo – qui di seguito – delle tre principali denominazioni che l'artista si è attribuito: *Bob Dylan*, *Jack Frost* e *Jack Fate*.

Bob Dylan

Bob Dylan è un nome programmatico. È la manifestazione – nella configurazione di nome e cognome – di un estetismo romantico, che sarà, come

¹⁴ Detering dice: «'Bob Dylan': das ist der Name einer Kunstfigur, die der am 24. Mai 1941 in Duluth, Minnesota [...] als erstes Kind einer jüdischen Mittelklassefamilie geborene, in Hibbing, Minnesota, aufgewachsene Robert Allen Zimmerman um 1959 erfunden, deren Namen er 1962 offiziell angenommen und mit der er sich zeitweise identifiziert hat.» (Detering, *Bob Dylan...*, cit., p. 7.) Nella quarta, rinnovata edizione del suo ormai classico *Bob Dylan* Detering aggiunge a questo: «Wer in Dylans Werk nach einem Ich sucht, findet immer einen anderen: einen potenzierten Alias in fortwährender Metamorphose ('shedding off one more layer of skin'), einen Zwilling und Doppelgänger, der immer eins und doppelt ist ('I fought with my twin/ the enemy within'), und einen bedrohlichen Verfolger seiner selbst ('keeping one step ahead from the persecutor within'), der sich in immer neue Namen flüchtet ('I need a new name ... & break out of this place', so auf einem Notizblatt in *Writings and Drawings*) und dessen wahrer Name niemals verraten wird. Denn was hier immer neu umschrieben wird, das ist eine 'wahre Identität': 'was I a fool not to protect/ your real identity'. Der wahre Name bleibt das letzte Geheimnis des Menschen. Es ist das Mysterium der Person, das sich in Dylans biblisch getönter Sprachwelt auf genau dieselbe Weise der Sagbarkeit entzieht wie der Name Gottes: 'I and I/ Only says to the other: No man sees my face and lives', singt Dylan in *I and I* (1983) (und zitiert damit das Buch Exodus, Kapitel 33, Vers 20).» (*ibid.*)

¹⁵ Viene sottolineato, giustamente, in W. Ullrich, S. Schirdewahn (a. c. di), *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*, Frankfurt/M., Fischer 2002: «Was ist ein Star? Die Frage scheint einfach, doch wird, wer sie stellt, fast immer nur eine Reihe von Namen aufgezählt bekommen. Eine genauere Analyse und Beschreibung dessen, was einen Star ausmacht, fällt hingegen viel schwerer.» (p. 7)

¹⁶ *The Songs of Jimmie Rodgers – A Tribute*, 1997, Egyptian Records; produced and with liner notes by Bob Dylan.

principio, fondamentale per tutta la prima fase della carriera dell'artista. Lo stesso Dylan conferma questa ipotesi quando motiva la scelta di Woody Guthrie, cantante folk, come idolo del momento: «You could listen to his songs and actually learn how to live.»¹⁷ Il cognome *Dylan* (proveniente, come detto, dal nome del poeta irlandese Dylan Thomas) designa la parte 'ideologica' del programma: la pretesa di fare arte seria (nel senso di quella tradizionale europea) con un ritorno alle radici della poesia popolare. *Bob*, invece, come forma colloquiale del proprio nome (Robert Zimmerman), traduce l'imperativo dell'autenticità nella realizzazione di questo progetto, che l'artista deve vivere a pieno titolo e in prima persona. Il tentativo di integrare le due pretese caratterizza lo sviluppo dell'opera di Dylan dal '62, l'anno della pubblicazione del primo album, fino al suo temporaneo ritiro dalla scena pubblica nel '66. La *cover art* dei suoi album di quel periodo si presta particolarmente bene per illustrare tale tentativo.¹⁸

Il primo album espone questo suo estetismo già nel titolo eponimo: *Bob Dylan*.¹⁹ Il posizionamento del nome nel titolo comporta la corrispondenza dell'artista con la sua opera. Il 'look' del personaggio sulla copertina è facilmente riconoscibile come messinscena del programma formulato nel nome, soprattutto nella sua parte folcloristica: il giubbotto di montone, il berretto 'sbottonato' richiamano il modo di vestire del mondo contadino.²⁰ Sulla copertina dell'album successivo, il 'folkie' si presenta – come suggerisce anche il titolo – con più disinvoltura, da *Freewheelin' Bob Dylan*.²¹ Nella sua 'image' si potenzia la parte di *Bob*, cioè l'aspetto autentico: la foto inserisce il personaggio in un contesto reale, moderno, un contesto attuale e urbano, una New York invernale (e anche brutta). Il giubbotto di montone cede il posto a una giacca di camoscio.²² Ripreso insieme alla ragazza, Dylan

¹⁷ Bob Dylan in: *No Direction Home*, un film TV del regista americano MARTIN SCORSESE del 2005.

¹⁸ Per la 'cover art' delle copertine in questione (sono le prime cinque) cfr. <https://www.bobdylan.com/albums/>.

¹⁹ BOB DYLAN, *Bob Dylan*, 1962 (Columbia Records).

²⁰ David Shumway così commenta l'iconografia della foto sulla copertina: «After the Beatles breached the hair frontier, the Rolling Stones attacked accepted conventions of performance attire by looking as scruffy as possible. Dylan's earlier visual incarnations were carefully chosen, but they were not at odds with the expectations of the folk scene. On his first album, we see him in his cap and shearling jacket, looking the part of the folk singer. The clothes evoke work, but this is not a contemporary American worker, but one from some other time and place – from where folk music supposedly came.» DAVID R. SHUMWAY, *Bob Dylan as cultural icon* in: K. J. H. Dettmar (a c. di), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge, Cambridge University Press 2009, p. 111.

²¹ BOB DYLAN, *Freewheelin' Bob Dylan*, 1963 (Columbia Records).

²² In questo senso, secondo Eric Bulson: «On the *Freewheelin'* cover, he walks down a slushy street with his hands in his pockets and a girl (then girlfriend Suze Rotolo) on his arm. Instead of posing for the camera, he looks as if he has been caught having a personal moment (it's worth noting that he's traded in his sheepskin jacket for a suede one along the way). [...] In the place of the

si trasforma in un rappresentante della propria generazione. I successivi due album – *The Times They Are A Changin'* e *Another Side of Bob Dylan*²³ – radicalizzano il progetto e ne trasformano l'estetismo in utopismo e attivismo politico. Tornate al bianco e nero, le foto sulle copertine esaltano l'intellettualità dell'artista e ne mettono in mostra il volto severo, ciò che sottolinea la serietà del suo progetto – cambiare il mondo. La camicia aperta e i capelli corti su *The Times They Are A-Changin'* del '64 assimilano il personaggio nell'iconografia all'intellettuale di sinistra, ispirato forse all'esistenzialismo francese. *Another side of Bob Dylan* completa – poeticamente – il ritratto dell'uomo politico, proponendo – come suo 'altro lato' – la parte personale: una nuova soggettività.²⁴ Anche *Bringing It All Back Home* e *Highway 61 Revisited* del '65 sono album complementari.²⁵ Con il ritorno al colore, le foto esaltano l'assoluta attualità del progetto. Fanno vedere adesso un Bob Dylan à la mode. Il suo estetismo artistico confluisce a quel punto in un estetismo generale, culturale, nel consumismo nascente. Le due foto fanno vedere i risultati, prima, nel privato, poi, nel pubblico: sulla prima foto Dylan in un appartamento di lusso, in mezzo agli oggetti emblematici della nuova cultura (giornali, riviste, ecc.); sulla seconda Dylan, turista in piazza, con una t-shirt con la pubblicità della *Triumph* e con la macchina fotografica, oggetto emblematico, sullo sfondo.²⁶

La foto sulla copertina di *Blonde on Blonde*,²⁷ l'ultima di questa serie, è di fatto un'icona: non vi è più separazione tra ideale e realtà, tra Bob e Dylan, tra 'image' e persona. Vi si mette in mostra un *Bob Dylan* sicuro di sé, vestito alla moda, ma anche a modo suo. E il titolo del disco – *Blonde on Blonde* – esalta questa indifferenza, sottolinea l'invisibilità del suo estetismo, una sua implicita stilizzazione, nascosta e negata dal realismo assoluto della

generic folk singer, we are presented with the self-made freewheeler, someone steeped in the blues and folk traditions who belongs as well to the younger generation of Jack Kerouac and Allen Ginsberg.» ERIC BULSON, *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963) in K. J. H. Dettmar (a c. di), *The Cambridge Companion...*, cit., p. 126.

²³ BOB DYLAN, *The Times They Are A Changin'* 1964, Columbia Records; BOB DYLAN *Another Side of Bob Dylan* 1964, Columbia records.

²⁴ «The cover photo shows Dylan dressed entirely in black, his hair longer and standing up in a wavy pile. He's frowning here, also, but the expression seems more thoughtful and less angry than in the photo on *Times*. Dylan, it seems, has morphed from a scruffy folksinger into a downtown artist.» (SHUMWAY, *Bob Dylan as Cultural Icon*, cit., p. 112).

²⁵ BOB DYLAN *Bringing It All Back Home* (in Europa: *Subterranean Homesick Blues*) 1965, Columbia Records; BOB DYLAN *Highway 61 Revisited*, 1965, Columbia Records.

²⁶ «Before our eyes, he fashioned himself into our first rock icon – a kind of dark, mercurial god against whom all who followed him would measure themselves.» JEAN TAMARIN, *Bringing It All Back Home* (1965) in K. J. H. Dettmar (a c. di), *The Cambridge Companion...*, cit., p. 132.

²⁷ BOB DYLAN, *Blonde On Blonde*, 1966, Columbia Records.

foto. Non c'è più testo sulla copertina: né titolo, né nome dell'artista. L'immagine – ovviamente – parla da sola; e la realtà che mostra, di fatto, non è più nominabile. Il titolo, per questo, presenta il nome solo in forma criptata, nell'insieme delle iniziali delle parole che vi compaiono: *Blonde on Blonde*. B-o-B. *Bob*. La 'star' è nata e Bob Dylan, non a caso, sarà per sempre ricordato con il look di questo momento magico.²⁸

Jack Frost

Quando, intorno al 2000, quasi sessantenne, decide di diventare produttore dei propri dischi, Dylan cambia di nuovo nome. Diventa ora: *Jack Frost*. Anche *Jack Frost* è, ovviamente, un nome-programma: informa, come tale, sulla concezione poetica di un'opera in un momento di profondo cambiamento. Un fatto passato inosservato, perché *Jack Frost* è un personaggio della 'popular culture' anglo-americana, una sorta di *Babbo Natale*, personificazione del freddo invernale (*frost* = 'gelo'). La scelta del nome sembrava dunque piuttosto uno scherzo. Ma è proprio questa omonimia a rivelare il nuovo orientamento dell'opera, in quanto rivela la consapevolezza, da parte dell'artista, di essere una creatura dello stesso genere di quel *Jack Frost*, una creazione dell'immaginario collettivo. L'opera del tardo Dylan diventa – il nuovo nome, nome del produttore, lo annuncia – una critica della cultura, della cultura che genera fantasmi iperrealistici del tipo 'star'. L'estetismo, prima principio comportamentale, diventa ora oggetto di riflessione.

Questo nuovo approccio si articola in maniera più netta quando la riflessione si concentra sul fenomeno stesso della 'star'. E avviene per la prima volta in un brano, l'ultimo dell'album *Oh Mercy* dell'89, intitolato, appunto, *Shooting Star*: «Saw a shooting star tonight, and I thought of you».²⁹ La prima strofa indica così il suo soggetto. La seconda strofa, formalmente simmetrica, inverte poi la prospettiva: «Saw a shooting star tonight/ And I thought of me». Ha inizio un sottile e raffinato gioco con i pronomi personali – 'I'/'you' – che disorienta, crea sistematicamente confusione su posizioni, realtà e identità dei parlanti. Se si prende atto anche dei contenuti del dialogo,

²⁸ E Dylan ne era, ovviamente, ben consapevole: «In all the micro-documented history of rock & roll it's hard to imagine a more incisive description of the paradox of rock-star fame [...] *Blonde on Blonde* – let's acknowledge it as BOB – represents the first of Dylan's many attempts at a self portrait, but it undertakes self-portraiture in a defiantly anti-exegetical way.» MICHAEL COYLE /DEBRA RAE COHEN, *Blonde on Blonde* (1966), in K. J. H. Dettmar (a. c. di), *The Cambridge Companion...*, cit., p. 143.

²⁹ BOB DYLAN, *Oh Mercy*, 1989, Columbia Records. *Shooting Star* è l'ultima canzone dell'album, ed è dichiarata già come tale.

rimane solo la conclusione che non si tratti di una comunicazione fittizia (tra due amanti, per esempio), ma di una reale, in atto, tra cantante e ascoltatore, tra star e fan. «You were trying to break into another world/ A world I never knew», dice quest'ultimo al primo; il quale si chiede quali aspettative abbia l'altro: «If I was still the same/ If I ever became what you wanted me to be». La canzone, tramite la simulazione della realtà mediatica della 'star', rovescia il suo illusionismo e mette a nudo il gioco reciproco di proiezioni e identificazioni, un gioco edonistico di piacere e di potere. *Shooting star* è un addio alla 'star' Bob Dylan del passato, considerata ormai obsoleta. La quarta strofa torna al motivo della stella e ne constata la sparizione: «Saw a shooting star, slip away.»

This Dream of you, secondo esempio di questo tipo di canzone, riprende la struttura dialogica di *Shooting Star* e il motivo della stella cadente.³⁰ Ora la stella però è vista dall'interno di una stanza e velata da una tenda: «From a cheerless room in a curtained gloom/ I saw a star from heaven fall.» La canzone non riflette più la concreta realtà mediatica della 'star', bensì, a distanza di vent'anni, l'effetto che ha avuto l'estetismo culturale che era alla sua base sulla realtà: «All I have and all I know/ Is this dream of you». Il ritornello riassume lo stato delle cose. Il mondo un sogno; un sogno interminabile, però, che dunque diventa incubo: «Everything I touch, seems to disappear/ everywhere I turn, you are always here». Nel «nowhere café», dove avviene questa riflessione, metafora della realtà, il mondo attuale, la caverna platonica, è diventato una realtà sensibile: «shadows dancing on the wall/ shadows which seem to know it all». Interpellato, in un'intervista, sull'identità di quel luogo, Dylan ha risposto: «...if you have those kind of thoughts and feelings you know where the guy is. He's right where you are.»³¹

Il terzo esempio della serie è *Roll on, John*, brano finale dell'album *Tempest* del 2013.³² Il titolo – insieme a una serie di citazioni piuttosto esplicite – ha fatto pensare a un elogio dell'amico ed ex-rivale John Lennon.³³ Il destina-

³⁰ ID., *Together Through Life*, 2009 (Columbia Records). *This Dream Of You* non è l'ultima canzone, ma comunque la canzone centrale dell'album – e poi è l'unica scritta solo da Dylan (le altre sono, per quanto riguarda i testi, frutto di collaborazioni).

³¹ Intervista con BILL FLANAGAN cfr. www.telegraph.co.uk/culture/music/Bob-Dylan-interview-with-Bill-Flanagan.html

³² BOB DYLAN, *Tempest*, 2013 (Columbia Records).

³³ I riferimenti a Lennon nel testo della canzone – oltre al nome contenuto nel suo titolo *Roll on, John* – o sono di tipo biografico («From the Liverpool docks to the red light Hamburg streets/ Down in the the quarry with the Quarrymen/ Playing to the big crowds, playing to the cheap seats/ Another day in the life on your way to your journey's end.» e: «He turned around and he slowly walked away/ They shot him in the back and down he went») oppure sono citazioni di canzoni dei *Beatles*, fra le quali: «I heard the news today, oh boy» (dalla canzone *A Day in the Life*, l'ultima

rio non può essere, però, semplicemente Lennon. Un secondo strato di citazioni nascoste evoca il volto di *Ulisse*. «Your bones are weary, you're about to breathe your last», recita *Roll on, John*. Nella recente traduzione americana dell'*Odissea* si legge: «I'm bone-weary, about to breathe my last».³⁴ Heinrich Detering ha, inoltre, individuato affinità tra la storia del personaggio e la leggenda del martire con accenni a una preghiera popolare inglese.³⁵ Inoltre, dice Detering, bisognerebbe chiedersi non solo *con chi* parli, ma anche *chi* parli e prendere in considerazione lo stesso inizio del brano: «Doctor, doctor tell me the time of day...».³⁶ Chi è, dunque, questo «me» disorientato, perso nel tempo? Che si potrebbe trattare davvero di Bob Dylan – come suggerisce la voce che sentiamo – trova conferma in alcune citazioni tratte dalla precedente produzione di Dylan stesso.³⁷ *Roll on, John* è una riflessione particolarmente sistematica della 'star' su se stessa; la canzone realizza una vera e propria critica della 'star', analizzandone i vari strati, mitologemi, uno per uno: essere un uomo autentico-reale (come John Lennon), essere più di un uomo, un super-uomo, e avere una vita avventurosa (come l'eroe e il viaggiatore Ulisse); essere disposto a soffrire per i propri ideali (come un martire) ed – eventualmente – anche a morire per essi (come un Cristo).³⁸

Jack Fate

Insieme a *Jack Frost* nasce un altro pseudonimo ancora del tardo Dylan, quello di *Jack Fate*. *Jack Frost* è il nome del produttore discografico, *Jack Fate* sarà quello dell'attore cinematografico Dylan nel ruolo del protagonista in *Masked and Anonymous*, un film del 2003.³⁹

dell'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone), 1967), oppure «Come together right now over me» (da *Come together* dell'album *Abbey Road* (EMI) 1969).

³⁴ Cfr. HOMER, *The Odyssey*, trad. Robert Fagles, London, Penguin Random House 1997.

³⁵ DETERING, *Die Stimmen aus der Unterwelt. Bob Dylans Mysterienspiele*, München (C.H. Beck) 2016, pp. 117-126.

³⁶ «Aber wer erzählt diese Geschichte», insiste Detering sul coinvolgimento del cantante, cioè di Dylan stesso, «wer ist dieser Sänger, und was will er? [...] Man vergisst diesen Anfang leicht wieder, weil die Lennon-Geschichte die Aufmerksamkeit ganz auf den Helden lenkt. Aber neben dem Totenbett des Beklagten sehen wir vom ersten Vers an den Klagenden.» (ivi, p. 126).

³⁷ Il verso «Shine your light» del ritornello di *Roll on, John* è una autocitazione; Dylan cita un altro celebre ritornello della sua produzione discografica, quello della canzone *Precious Angel* (dall'album *Slow Train Coming*, 1979, Columbia Records), che ripete l'espressione sei volte. L'ascoltatore di Dylan lo riconosce dunque subito come autocitazione.

³⁸ Per un'analisi approfondita, anche della parte cristologica, cfr. l'intero capitolo in DETERING, *Bob Dylan...*, cit., pp. 103-130.

³⁹ *Masked & Anonymous*, scritto e prodotto da *Sergei Petrov & René Fontaine* (alias Bob Dylan & Larry Charles), 2003. Secondo 'expectingrain', sito specializzato in questioni di 'dylanology' [The

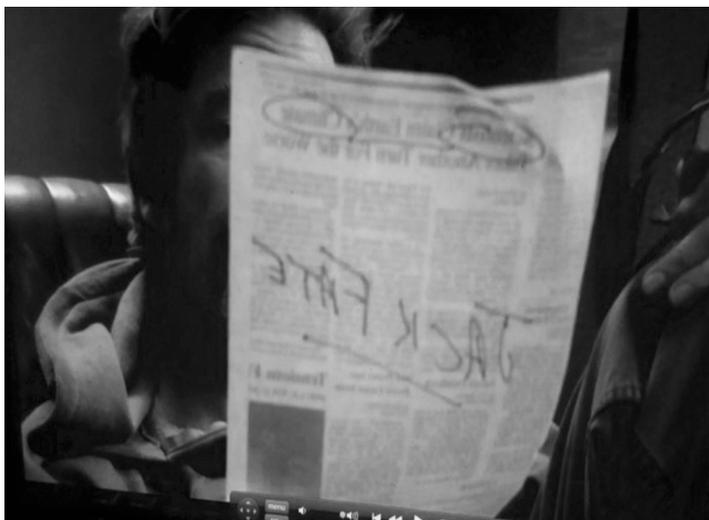


FIG. 2.

La vistosa somiglianza dei due nomi – *Jack Frost* e *Jack Fate* – suggerisce una sostanziale affinità concettuale tra i due progetti (che nascono tra l'altro contemporaneamente). La peculiarità attraverso la quale il nome di *Jack Fate* viene introdotto nel film, secondo il principio del rovesciamento, potrebbe essere dunque indicativa anche della relazione tra i due progetti. *Jack Fate* infatti appare prima scritto su un foglio buttato per terra, a testa in giù [Fig. 2]; poi scritto a pennarello sulla pagina di un giornale, ripreso dalla parte opposta, capovolto. [Fig. 3]

La critica della cultura del tardo *Dylan* non consiste più in una denuncia esplicita nei confronti della società quale era stata la protesta del giovane Dylan. Si articola ora – nella produzione musicale di *Frost* –, in maniera indiretta, nella scelta e nell'organizzazione del materiale, nella stilizzazione del linguaggio, ecc. Il suo contenuto – in quanto logica della produzione artistica – rimane dunque categoricamente implicito. Il nome di *Jack Frost* rappresenta – nel suo principio costitutivo (essere, come nome, identico

Bob Dylan Who's Who; <http://expectingrain.com/dok/who/who.html>] i due nomi farebbero riferimento da un lato a Sergei Petrov, attore, conosciuto soprattutto per il suo ruolo in *Arsenal*, film muto del 1929 di Alexandre Dovzhenko sulla ribellione dei lavoratori nella Kiev del 1918, dall'altro a René Fontaine, musicista, compositore di canzoni blues negli anni Cinquanta, fra le quali per esempio *One In A Million* e *Someone Else*. L'attribuzione degli pseudonimi sarebbe dunque, probabilmente, da rovesciare: Sergei Petrov = Larry Charles (uomo di cinema); René Fontaine = Bob Dylan (musicista).

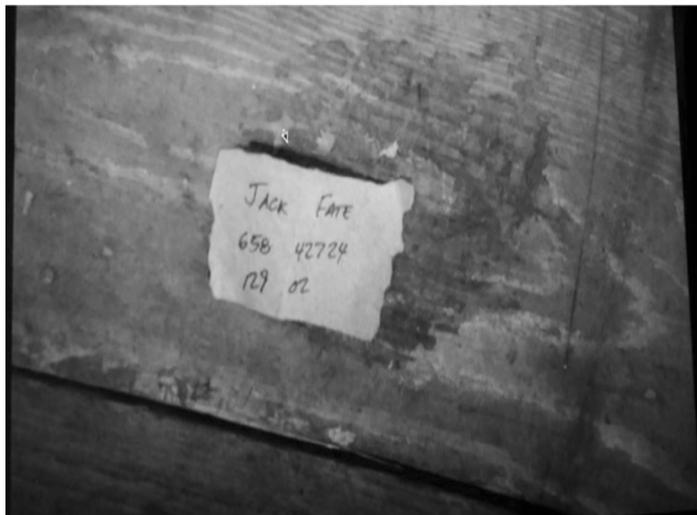


FIG. 3.

con il nome dell'omonimo personaggio dell'immaginario collettivo) – questa strategia artistica. Non a caso è quello del 'Dylan produttore', il quale, recentemente, ha definito la poetica della sua 'Song Poetry' facendo il paragone con un genere storico: «These songs of mine, I think of them as mystery plays, the kind Shakespeare saw, when he was growing up.»⁴⁰ Questo paragone tra un genere musicale e uno teatrale implica già la possibilità di una sostanziale affinità tra produzione cinematografica e produzione musicale. Un'ipotesi che trova conferma esplicita nelle parole dell'autore. Già durante una conferenza stampa del lontano '65 Dylan disse riguardo al progetto di un suo futuro film: «It will be just another song.»⁴¹ Si potrebbe trattare qui dunque di quel rovesciamento che annuncia il gesto dell'introduzione del nome di *Jack Fate* nel film. Applicata al genere cinematografico, la poetica della canzone di Frost induce, inevitabilmente, all'allegorismo. La sua critica della cultura si tramuta e appare nella versione cinematografica – per la linearità dell'azione e per il suo realismo assoluto – come senso dell'esistenza del protagonista e del suo mondo. Diventa dunque 'destino'. E *Fate* è un nome allegorico e significa, appunto, 'destino'.

⁴⁰ Dylan ha dichiarato questo in un suo discorso tenuto in occasione del Premio *MusiCares* dopo essere stato eletto 'Person of the Year' 2015. Cfr. <https://www.rollingstone.com/music/news/read-bob-dylans-complete-riveting-musicares-speech-20150209>

⁴¹ Cfr. San Francisco Press Conference 1965. <https://www.youtube.com/watch?v=DcPoZZVm3Dk>.

A prima vista, il titolo *Masked and Anonymous* sembra la formula che definisce il modo in cui si presenta Bob Dylan nel film: tutto è costruito a partire da materiali autobiografici. *Fate* è musicista, cantante e chitarrista. La *Band* di *Fate* è quella con la quale si esibisce Dylan in quel periodo nei suoi tour: stessi musicisti, stesso look. Gli interventi musicali del gruppo, nel film, potrebbero essere, come di fatto sono, video musicali della *Band*. E anche Dylan è, da Jack Fate, vestito esattamente come nei concerti del suo 'Never Ending Tour': ovviamente mascherato, con cappello da cowboy, baffi da gangster e con il suo modo clownesco di muoversi. Il fatto che la colonna sonora consista esclusivamente in canzoni del suo repertorio ha fatto pensare a una specie di *self-portrait*. Ma il film contraddice esplicitamente tale lettura personale del titolo. «Human beings are alone with their secrets», dice un personaggio all'interno della pellicola, «masked and anonymous».⁴² La formula del titolo si riferisce dunque all'uomo in generale, ad una collettività. Ma il film non è nemmeno una semplice critica sociale o politica. E l'uso dei nomi potrebbe rivelarsi a sua volta significativo per allontanare una tale interpretazione. Anche le denominazioni degli altri personaggi sono – come quella di *Jack Fate* – nomi allegorici.⁴³ Si è pensato perciò al 'gran teatro del mondo' come modello poetologico. «The whole world's a stage», dice un personaggio, a conferma di tale ipotesi. «We're dealing here with the here and now», dice un altro, precisando che il mondo, in questo caso, sarebbe quello attuale. Ma i nomi in *Masked and Anonymous* non sono allegorici. *Sweetheart* non è una giovane ragazza; *Tom Friend* non è amico di nessuno; *Cupido* non ha nulla a che fare con il personaggio mitologico omonimo, ecc., ecc. I nomi sono ingannevoli, oltremodo ingannevoli – ma proprio come tali veicolano informazioni sulle intenzioni del film. *Masked & Anonymous* non è un'allegoria del mondo attuale, ma una simulazione del disorientamento intellettuale e morale che gli è proprio, un disorientamento causato – come nel caso dei personaggi del film – da una disfunzionalità e inaffidabilità dei nomi. Se la nascita del mito coincidesse, come suggeriva Hans Blumenberg, con «l'irruzione del nome nel caos dell'innominato»,⁴⁴

⁴² Si tratta del cosiddetto *Animal Wrangler*, una specie di 'animalista', personaggio che compare soltanto in questa scena con l'unico scopo, così pare almeno, di pronunciare questa frase, la frase-chiave del film, la formula 'masked & anonymous', che ne costituisce il titolo.

⁴³ Dal punto di vista formale sembrano nomi 'parlanti' in quanto presentano tutti un significato piuttosto ovvio o comunque un riferimento ad un personaggio importante dalla storia letteraria (Shakespeare) o della mitologia antica. Si chiamano: *Uncle Sweetheart*; *Tom Friend*; *Pagan Lace*; *Bobby Cupid*; *Prospero*; *Dion&Bacchus*; *Percy and Blunt*; *Lucius*. Per una dettagliata analisi dei personaggi e dei loro nomi cfr. DETERING, *Bob Dylan...*, cit., pp. 133-167.

⁴⁴ HANS BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, Bologna, il Mulino 1991. Si tratta del titolo di un capitolo contenuto nell'originale *Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten*, in: ID., *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/M., Suhrkamp 1984. pp. 40-67.



FIG. 4.

Masked and Anonymous sarebbe il ritratto di una cultura alla soglia del suo ritorno in quel pre-mitico caos di ciò che non ha nome. La scena finale del film è paradigmatica perché crea sistematicamente la sensazione di disorientamento intellettuale, accumulando in sé tutta una serie di contraddizioni e ambiguità. Vediamo Jack Fate sul sedile posteriore di un furgone della polizia che lo riporta in galera. [Fig. 4] Il volto – ripreso da molto vicino – occupa tutto lo schermo. Dietro di lui, attraverso il lunotto, si vedono macchine in movimento, traffico urbano. Questa inquadratura rimane fissa per lunghi minuti. Dall'evidente discrepanza tra il primo piano e lo sfondo si capisce che si tratta di una ripresa realizzata in studio. La scena comincia ad oscillare tra l'autentico e il fittizio, tra l'oggetto e l'immagine, tra il dinamico e lo statico; tra l'attore e la persona; tra Fate e Dylan. Alla fine la voce di Dylan si stacca dal personaggio e parla dal fuori campo. Il suo monologo, la riflessione conclusiva del film, culmina in un'asserzione piuttosto paradossale e disorientante: «Sometimes it's not enough to know the meaning of things. Sometimes we have to know what things don't mean as well.» Afferma, dunque, *Fate alias Frost alias Dylan*, che in certe situazioni non basta solo conoscere il senso che hanno le cose: bisogna conoscere anche il senso che non hanno. Se andassimo davvero verso il caos dell'«innominato», anche una frase del genere – apparentemente priva di senso – potrebbe assumerne uno, e uno profondo.

Biodata: Laureato in germanistica e sinologia presso la Freie Universität Berlin, ha ottenuto il Dottorato presso la Philipps-Universität Marburg nel 1989 e la Docenza presso la Freie Universität Berlin nel 1997. Attualmente è ricercatore di Letteratura tedesca presso l'Università degli Studi di Sassari. Tra le sue pubblicazioni due monografie (*Der Wilde unter den Künstlern. Zur Strategie des Anderen seit Friedrich Hölderlin*, Berlin, Reimer, 1991 e *Das Symbolische bei Goethe*, München, Fink, 1997) e numerosi articoli in riviste scientifiche fra le quali: «Paragrana», «Hölderlin-Jahrbuch», «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts» e «il Nome nel testo». Ambiti di ricerca: Letteratura dell'età di Goethe (Sturm-und-Drang; Classicismo di Weimar; Romanticismo), in particolare le opere di Goethe e di Hölderlin; la poesia lirica del Secondo Dopoguerra; storia dell'estetismo europeo; estetica e forme dell'intermedialità e della interculturalità; teorie del simbolico; Max Kommerell; onomastica letteraria.

vogel@uniss.it