

“NO TIME TO THINK”: IL TEMPO TRA ARTE E CANZONE(*)

Per l'opportunità di questa anacronia, marrani di ogni tipo, marrani che noi siamo, lo vogliamo o no, e disponendo di un numero incalcolabile di età, di ore e di anni, di storie intempestive, più grandi e insieme più piccole le une delle altre, attendendosi ancora l'un l'altro, saremmo incessantemente più giovani e più vecchi, in un'ultima parola: infinitamente finiti.

Jacques Derrida(1)

1. Canzoni del 'non-tempo'

Il tempo è un tema centrale nella produzione di Bob Dylan. Le sperimentazioni sul tempo informano la produzione dell'artista per gran parte dell'arco della sua carriera. Di questa lunga riflessione egli stesso dà conto fin dagli esordi in numerose occasioni. Secondo il giovane Dylan, una delle maggiori virtù della musica tradizionale è la sua atemporalità e così anche ogni nuova canzone per essere riuscita deve poter trattenere, o addirittura sconfiggere, il tempo(2). In un'intervista del 1966 rilasciata al giornale *Playboy*, riflettendo sulle differenze tra i suoi primi dischi e gli album della svolta elettrica, Dylan motiva la scelta di non voler più comporre canzoni di protesta, spiegando anche che «le cose poco specifiche sono prive di senso del tempo. Nessuno di noi ha il senso del tempo, è un impedimento dimensionale»(3). Nella versione estesa dell'intervista, Dylan approfondisce il concetto, affermando che «ci si accorge in termini di realtà concreta che il domani non arriva mai. Ogni volta che ti svegli è sempre oggi. Il domani sembra proprio non arrivare mai. E non c'è nessun ieri»(4). La dimensione temporale descritta dall'artista affonda le radici nella cultura ebraica e presenta forti tratti di contiguità con le teorie bergsoniane, materia che Dylan ebbe modo di approfondire sotto il profilo teorico grazie alle lezioni dell'artista Norman Raeben nel 1974(5). Ultimo figlio del celebre scrittore di lingua yiddish Sholem Aleichem, l'anziano insegnante impartiva una complessa teoria artistica(6), elaborata a partire da uno studio approfondito non solo della storia dell'arte ma anche della cultura ebraica e della filosofia novecentesca, con una particolare predilezione per le opere bergsoniane. Raeben ha lasciato un'impronta profonda sulla visione artistica di Dylan. Come racconta il cantautore al giornalista Jonathan Cott:

I had the good fortune to meet a man in New York City who taught me how to see. He put my mind and my hand and my eye together in a way that allowed me to do consciously what I unconsciously felt. And I didn't know how to pull it off. I wasn't sure it could be done in songs because I'd never written a song like that. But when I started doing it, the first album I made was *Blood on the Tracks*. Everybody agrees that that was pretty different, and what's different about it is that there's a code in the lyrics and also there's no sense of time. There's no respect for it: [...] From that point I went on to *Desire*, which I wrote with Jacques Levy. And I don't remember who wrote what. And then I disappeared for a while. Went on the Rolling Thunder tour, made *Renaldo and Clara* – in which I also used that quality of no-time. And I believe that that concept of creation is more real and true than that which *does* have time.(7)

Numerosi sono gli studiosi che hanno colto queste suggestioni, attribuendo una qualità atemporale alle sue canzoni(8). Questa tendenza è così diffusa nella letteratura di settore che l'americanista Alessandro Portelli, nel tomo *Bob Dylan, pioggia e veleno. «Hard Rain», una ballata fra tradizione e modernità*, parla di «un luogo comune caro ai critici dylaniani e in parte a lui stesso». Come sottolinea lo studioso romano, a livello critico, queste affascinanti suggestioni, se non adeguatamente approfondite, generano un concetto improprio, dal momento che la ballata «non è 'senza tempo' o 'timeless' ma esattamente il contrario, esiste solo nel tempo»(9).

Di qui la necessità di indagare più approfonditamente questo tratto delle sperimentazioni dylaniane, a cui Portelli dedica l'illuminante capitoletto *Tempo*, incentrato sul rapporto tra la ballata tradizionale angloamericana e la produzione giovanile dell'artista(10). Attraverso una minuziosa

analisi della ballata *A Hard Rain's a-Gonna Fall*, il testo mette in luce come, giustapponendo lunghe catene di immagini dal forte contenuto polisemico e attingendo alla tradizione folk e alla lezione del simbolismo francese, Dylan sia riuscito a creare delle retoriche testuali che affrontano problematiche politiche e sociali precedenti, coeve e successive, inglobando passato, presente e futuro nella peculiare dimensione temporale del brano. Oltre alle considerazioni essenziali di Portelli, la pur esigua bibliografia scientifica di rilievo su questo tema conta anche uno studio di più ampio respiro che Alessandro Carrera ha affidato alle pagine del trattato *La voce di Bob Dylan*(11). Sulla base di una prima ricerca sulla figura di Norman Raeben condotta presso diversi istituti newyorchesi, il critico lombardo si è concentrato sull'influenza dell'artista ebreo americano sulla produzione di Dylan. Nonostante la scarsità di materiali primari, le brillanti intuizioni di Carrera hanno aperto la strada a uno studio analitico sull'argomento e messo in luce come la teoria raebeniana costituisca una via di accesso privilegiata per comprendere la produzione dell'artista. L'articolo si propone di raccogliere queste tracce, approfondendo l'indagine sulla base dello studio di un corpus di materiali inediti di Raeben e di alcune interviste con i suoi allievi(12). La disamina mira a fornire un primo inquadramento delle sue idee sul tempo, evidenziando i legami con alcuni paradigmi della cultura ebraica e taluni aspetti della teoria bergsoniana. Successivamente, si affronterà l'impatto sulla produzione di Dylan, passando dapprima in rassegna le interviste rilasciate dal cantautore per definire in che misura egli abbia recepito i precetti del suo insegnante sotto il profilo teorico. In seguito, verranno esaminate le scelte e le strategie testuali e musicali adottate dal cantautore per tradurre queste teorie in canzone, analizzando una selezione di brani tratti dagli album successivi alle lezioni. Quest'ultima sezione è in parte frutto di un confronto con il M° Andrea Alzetta, cui va un sincero ringraziamento per il suo prezioso apporto a queste pagine.

2. Arte e tempo

2.1. Tempo e palinsesto: matrici ebraiche e bergsoniane nella teoria raebeniana

La metodologia raebeniana pone particolare attenzione al problema del tempo, che l'artista non intende come una sequenza lineare di eventi ma come una dimensione percettiva soggettiva, fluida e interconnessa. Egli ritiene che l'arte debba catturare questa qualità temporale, creando un'illusione sufficientemente convincente da dare l'impressione di trattenere il tempo cogliendo la durata del suo eterno incedere.

Le sue considerazioni mostrano notevoli punti di contatto con alcuni capisaldi delle teorie di Henri Bergson, espressi dal filosofo francese nel *Saggio sui dati immediati della conoscenza* e poi approfonditi in *L'evoluzione creatrice* e in *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*(13). Come Bergson, Raeben ritiene che l'idea di tempo a cui facciamo quotidianamente riferimento sia una convenzione, frutto di un processo di spazializzazione che svia dalla reale conoscenza del tempo. Ciò dipende dal fatto che le misure e le raffigurazioni comunemente impiegate per descriverne l'essenza sono in realtà immagini legate allo spazio(14). Raeben individua in questa tendenza alla spazializzazione e nell'esigenza di ordinare il reale i principali ostacoli all'acquisizione della consapevolezza profonda della durata, e ravvisa nella dipendenza dalle necessità materiali del quotidiano la causa prima di queste tendenze. Tale procedimento è per lui inadeguato a cogliere la sostanza del reale perché la spazializzazione e la visualizzazione si sostituiscono agli elementi stessi rendendone impossibile la conoscenza(15).

È sua opinione che la conoscenza oggettiva del tempo, così come di qualsiasi altro aspetto del reale, sia preclusa all'uomo(16). Per questo motivo, al contrario di Bergson, Raeben ritiene che il tempo sia un'illusione e che ogni tentativo di comprenderne l'essenza ingeneri delle aporie. A questo proposito, preziose risultano le considerazioni dell'artista John Smith Amato:

Understanding the potential that time was an illusion, Raeben sought to accept that it existed but that our understanding of its relevance can only be intuitive and any discussion of such abstraction was doomed by conjecture, circumstance and perception. That said, time is our only vehicle that can render control of that which is absolutely uncontrollable. Like all things in art, we experience the moment and the moment is indicative that time exists because we experience it, but how is it to be

measured, identified and evaluated without time? For Norman, it was a matter of acceptance that time exists, just as a sensation exists, but in a vacuum with no beginning, no middle and end.(17)

Secondo Raeben, questo principio di concrezione temporale è profondamente radicato nella cultura ebraica al punto tale da trovare espressione nella struttura del Talmud, che, attorno a una porzione del testo sacro posto al centro, presenta ai margini della pagina commenti scritti da esegeti distanti nello spazio e nel tempo che dialogano tra loro nel presente di un'opera in perpetua evoluzione(18). Quest'idea del divenire è tanto radicata nella cultura ebraica da riflettersi nella lingua dei testi più arcaici delle Scritture, nei quali la copula non esiste e, come spiega Dario Calimani, «ogni presente grammaticale è un participio presente, una forma progressiva, e il presente del verbo essere, il presente della staticità, non esiste»(19). Inoltre, mentre il latino e le lingue romanze possiedono forme verbali che esprimono la distinzione tra passato, presente e futuro, i loro corrispettivi nell'antico semitico, anziché fornire una distinzione temporale di tipo cronologico, tendono a comunicare la qualità dell'azione(20). Ciò comporta, ad esempio, che il verbo *ehyeh* usato da Dio nella celebre frase che pronuncia in *Esodo* 3:14, che viene comunemente tradotta come «io sono colui che sono», nel testo ebraico veicola un'ampia rosa di tempi verbali, che comprendono passato, presente e futuro e ogni loro possibile combinazione:

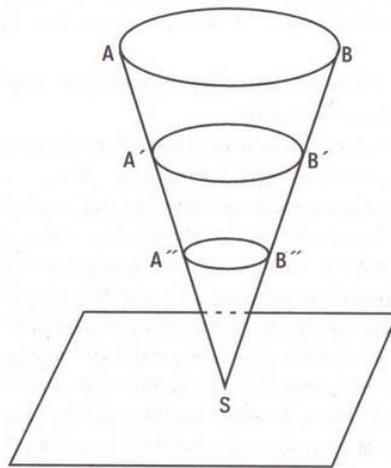
The term ehyeh is a first-person imperfect of the verb hāyâ ('be') and equals the English 'I was', 'I am', and 'I will be'. Plus, 'who' in 'I am who I am' may also mean 'what, that', thus adding to the possibilities. Let us go with who and suggest some legitimate translations [...]: (1) 'I am who I am'; (2) 'I am who I was'; (3) 'I am who I shall be'; (4) 'I was who I am'; (5) 'I was who I was'; (6) 'I was who I shall be'; (7) 'I shall be who I am'; (8) 'I shall be who I was'; (9) 'I shall be who I shall be'.(21)

È convinzione di Raeben che questa concrezione temporale meglio rappresenti il tempo psicologico, la cui conoscenza può essere esperita unicamente attraverso i sensi. A questo proposito, in un'intervista al giornale *Six-Thirteen*, Raeben afferma:

The work of art is done by the perception, by the moment of the present. The present moment is so fast, if you are an artist you would do what the present tells you, and you will do what your intuition tells you to do, what Bergson calls l'Élan Vital.(22)

In altri termini, il quadro deve incarnare quel flusso continuo eracliteo che Bergson considera un *élan vital*, una forza dinamica che alberga in ogni soggetto. Per il filosofo francese, l'individuo è un'immagine creatrice, attore di quella che egli chiama l'evoluzione creatrice: da esso sgorgano perpetuamente nuove forme in una continua e simultanea convergenza nella coscienza e nella memoria dello spirito vitale. Tale continuum è la durata, ovvero il tempo reale, opposto a quello matematico o scientifico, che è astratto e spazializzato e, quindi, irreali. Nel suo dispiegarsi, la distinzione tra passato e presente non è possibile perché in ogni istante tutto ciò che il soggetto è stato ed è vive nel flusso ininterrotto di un presente perpetuamente in movimento verso il suo realizzarsi nel futuro(23).

L'attività dell'immagine-creatrice è quindi strettamente connessa al problema della memoria. In *Materia e memoria*, per descrivere graficamente il rapporto tra immagine, percezione e memoria Bergson ricorre alla raffigurazione di un cono rovesciato(24).



Il piano rappresenta la percezione del reale, il mondo della materia con cui l'individuo si confronta nell'attimo presente, e l'insieme delle immagini-oggetto. Il cono rovesciato – sezione che Bergson talora definisce come la dimensione dell'astratto o del possibile – riproduce la totalità dei ricordi passati, conservati in forma conscia o inconscia da quella che Bergson chiama la memoria spontanea. Quando l'immagine-corpo (S) s'inserisce nel presente della percezione materiale, questi ricordi puri vengono attivati da un altro tipo di memoria, detta automatica, e divengono delle immagini-ricordo, cessando così di far parte del passato. Vi è un rapporto biunivoco tra esperienza e memoria, in quanto l'immagine-corpo compie continui movimenti dall'apice del cono al punto S, dove viene a contatto con il piano della realtà, selezionando e attivando tra i ricordi puri delle immagini-ricordo che trovano nuova vita nel presente(25).

Per tradurre nel campo dell'arte queste considerazioni, Raeben elabora una metodologia che mira a stabilire un contatto concreto tra la realtà e la memoria creando un palinsesto pittorico (26). Il maestro invita i propri studenti a prendere le mosse dalla creazione di un contesto che, forse sulla scorta della terminologia bergsoniana, definisce *the abstract*. Questa prima stesura serve a riprodurre esclusivamente la percezione sensoriale pura e non mediata del soggetto, ossia del reale. Come spiega Raeben nella lezione *The Object*, «we want the unconscious normal instinctive look of the human being, which contains the true life of that human being, the true nature. His entire being is expressed in the way he looks and what he experiences when he looks»(27). A partire da questo sfondo, interpretando il contenuto grafico del dipinto dal suo interno, il pittore giunge nelle fasi successive a scoprire l'opera nell'opera stessa. La creazione diviene così un atto ermeneutico, che mira a comprendere e tradurre plasticamente la percezione e la memoria nella complessità di un processo artistico unitario che si svolge nel tempo e fa da ponte tra il conscio e l'inconscio, l'astratto e il figurativo(28). Negli strati di pittura del palinsesto vengono così documentate le diverse dimensioni temporali della creazione.

2.2. Il paradosso dell'arte, telescopio del tempo

Sulla base di queste riflessioni, Raeben apporta spunti ulteriori alla materia che condensa nella massima che l'arte è il telescopio del tempo. Come scrive Jacobs, «my teacher, Norman Raeben, used to say “Art telescopes time”. The past and the future are in the present moment that art is created. It's all contained in the painting»(29). Tale meccanismo opera su più livelli, il primo dei quali investe il momento della produzione artistica:

When you are painting, you are remembering all of the brush strokes and all of the structures that you created. The painting belongs to you and every part of the experience, whether it happened a few days ago or, you know, a few days in the future. All of that is connected so that all the process of time in which you are painting is contained within this one painting. It contains all of it. Even the lost traces, even the things that we destroyed are in it.(30)

Il palinsesto pittorico raccoglie tutti i momenti della creazione, persino quelli relativi ai tentativi e agli errori commessi dall'artista. Come nella catena della tradizione talmudica o di quella modernista, inoltre, il dipinto mantiene uno stretto legame con le influenze che lo hanno determinato e contiene, in potenza, quelle che esso a sua volta genererà. Con le parole di Jacobs,

Even the people who influenced you are in your painting. If you are influenced by Norman, Norman is in your painting. Luks influenced him, so he is in your painting. It could not be what it is without all that you absorbed. Then it is whatever the next viewer sees, maybe even a hundred years from now. So the past, present, and future are all in this painting.(31)

Poiché tale catena è virtualmente inesauribile, per Raeben la comprensione dell'opera è un lavoro infinto che richiede un interminabile movimento a ritroso nei meandri della tradizione. Inoltre, a ogni nuova lettura, l'opera muta ed evolve assumendo nuove forme e nuovi significati, implicando così anche un movimento in senso opposto verso il futuro. Sconfinando nel campo della teoria della ricezione, Raeben sviluppa nel tempo l'idea, in parte mutuata da Georges Braque(32), che spetti all'osservatore il compito di completare il quadro. Il dipinto così concepito diviene un'opera aperta che presuppone un approccio messianicamente proiettato verso il suo eterno realizzarsi. Queste considerazioni hanno un riflesso anche in fase di creazione del dipinto. Nella lezione *Joy*, a questo proposito il maestro spiega che:

A painter doesn't want to arrive. Even when everybody says that it's finished, it mustn't look finished to him, it must always be unfinished. How can it be finished? You can't really succeed so how can you finish?(33)

Commentando questo aspetto delle teorie del maestro, Carolyn Schlam spiega che «he disputes the idea even that an artwork can be finished. It reaches a logical conclusion and the experience is over, that is not the same as a finish»(34). Accettare questo approccio messianico alla creazione pone l'artista di fronte a un paradosso: sebbene l'opera non sarà mai finita, essa deve comunque essere portata a termine. Il primo dei dieci comandamenti dell'arte, redatti e appesi da Raeben nel proprio studio, offre una risposta sibillina a questo paradosso che riporta una volta ancora al problema del tempo: «Inspiration doesn't last. Stop in time»(35). Nell'intervista al giornale *Six-Thirteen* citata in precedenza, l'artista chiarisce che «a paradox is only an apparent contradiction» e spiega che la differenza tra contraddizione e paradosso sta nel fatto che quest'ultimo rende possibile la convivenza produttiva di elementi contrastanti. L'arte è perciò per Raeben un paradosso che si nutre delle aporie che essa stessa genera(36). Con le parole di John Amato:

Sensation hits and time is fleeting, so too is inspiration. How do we hold on to the moment when we are attempting to grasp it? We try to be in two different places at the same time as painters. Why do we believe we can do this, unless we believe that we can stop time?(37)

3. The break-up of time: riflessioni dylaniane sul tempo

Negli anni successivi alle lezioni, Dylan rilascia una serie di interviste in cui riflette diffusamente sugli aspetti principali del pensiero del suo insegnante. Noto fino ad allora per la sua riluttanza a parlare con la stampa e per il contenuto criptico delle sue affermazioni, l'artista si dimostra insolitamente prodigo nell'offrire spunti interpretativi(38). Dato forse ancor più interessante e meno scontato, considerazioni su questi argomenti sono riscontrabili anche in fonti più tarde: le interviste rilasciate a Bill Flanagan nel 1985 e a Elliot Mintz nel 1991(39), in particolare, confermano come Dylan negli anni non abbia mai smesso di riflettere su quanto appreso.

Tra i temi che colgono l'interesse di Dylan spicca il problema del tempo. Nell'aprile del 1978, egli descrive a Karen Hughes l'esperienza delle lezioni come «un'attività che mi ha legato al presente più di ogni altra. Più di qualsiasi altra esperienza io abbia mai avuto, di qualunque illuminazione»(40). Tale idea di presente è centrale in *Blood on the Tracks*, primo album pubblicato dopo le lezioni: al giornalista che domanda di che cosa trattino le canzoni del disco, Dylan risponde

senza esitazione che parlano del presente(41). Protagonista indiscussa delle liriche di questo periodo, la dimensione temporale che Dylan vuole ricreare ha i caratteri del triplo presente, riletto da Raeben sulla scorta del pensiero di Bergson(42). Per usare le parole del cantautore, «you've got yesterday, today and tomorrow all in the same room, and there's very little that you can't imagine not happening»(43). Parlando con Bill Flanagan della canzone *Tangled Up in Blue*, Dylan chiarisce ulteriormente il proprio intento:

Quello che cercavo di realizzare non aveva niente a che fare con i personaggi o con il livello della narrazione. Stavo cercando di fare qualcosa che non sapevo se fossi pronto a fare. Volevo sconfiggere il tempo, così che la storia avesse luogo nel presente e nel passato allo stesso momento.(44)

Un ideale artistico, questo, che non era del tutto nuovo al suo artefice, il quale esprime più volte la convinzione di essere stato capace di creare brani con queste caratteristiche agli inizi della sua carriera. Tuttavia, a seguito dell'incidente motociclistico del 1966, a suo dire, qualcosa negli ingranaggi della creazione si rompe:

I tried to force-learn it, and I couldn't learn what I had been able to do naturally like *Highway 61 Revisited*. I mean, you can't sit down and write that consciously, I mean, because it has to do with the break-up of time. [...] I learned in 1975 that I was going to have to do it from now on... consciously; and those are the kinds of songs I wanted to write. The ones that do have the break-up of time, where there is no time... I knew how to do it because it was a technique I learned, I actually had a teacher for it... It was an old man in New York.(45)

Quello che Dylan definisce 'no-time' o 'break-up of time' non è dunque un'assenza di tempo. Si tratta, al contrario, di una dimensione specifica, ossia quella del tempo psicologico, per sua natura contrassegnata da una concrezione di temporalità differenti.

Tale modalità rappresentativa, ritenuta da Dylan più veritiera e più reale di quella legata al tempo fisico(46), dipende strettamente dalle riflessioni di Raeben sulle aporie temporali. Sulla scorta del suo insegnante, egli ritiene che una conoscenza oggettiva del tempo non sia possibile e che quindi esso sia per l'uomo solo un'illusione(47). L'unica certezza è la percezione del divenire:

The present exists, the past exists and the future exists. It all exists as part of the present. [...] It's connected. It just depends how far you wanna set your sights [...]. You just live in the present, you know, but that's more complicated... That statement is more complicated than meets the eye really, meets the ear... But it's all the same, the past, the present, the future.(48)

Per Dylan come per Raeben, l'artista deve fare i conti con le aporie del tempo per creare un'illusione sufficientemente convincente da offrire la suggestione dello scorrere del flusso temporale e, al contempo, il suo fermarsi:

It's all a matter of timing. [...] That's what it should do – it should hold that time, breath in that time and stop time in doing that. It's like if you look at a painting by Cézanne, you get lost in that painting for that period of time. And you breathe – yet time is going by and you wouldn't know it. You're spellbound.(49)

Il riferimento a Cézanne risulta particolarmente significativo perché, come Picasso e Braque prima di lui, Raeben riteneva che l'artista francese fosse stato il primo a introdurre la rappresentazione del tempo in pittura, segnando la strada per le successive sperimentazioni moderniste. In termini bergsoniani, si potrebbe allora affermare che Dylan voglia rappresentare la durata, e forse proprio al concetto di *élan vital* egli si riferisce, più o meno consapevolmente, nelle interviste di questo periodo quando afferma di voler infondere la resa del momento di «will power» o di «spirit»(50).

Del paradosso del tempo teorizzato da Raeben Dylan sembra accogliere anche la cifra messianica e la conseguente predilezione per il processo creativo a scapito del risultato finito. Anche per il cantautore, l'opera deve essere aperta e in continua evoluzione e la sua conclusione non può offrire una soluzione. Come spiega egli stesso ad Allen Ginsberg:

You have to know that you've stopped time. [...] When it resolves itself, it's never resolved – you have to resolve it. To resolve is nothing more than letting go. Do you think Rembrandt ever finished a painting? [...] he let go. He has got many layers underneath.(51)

Per comprendere meglio la sostanza di questo paradosso può essere d'aiuto ricorrere alle considerazioni sulle aporie del tempo che Derrida offre in *Aporie: Morire, attendersi ai limiti della verità*(52). Come spiega Andrea Potestio, «il termine 'aporia' è utilizzato da Derrida per indicare una problematica che non ha una soluzione e non può essere ricondotta a una sintesi. L'aporia non è superabile ma diviene un'esperienza interminabile all'interno della quale è necessario rimanere se si vuole produrre pensiero»(53). Si potrebbe allora suggerire che le sperimentazioni di Raeben, e di conseguenza quelle di Dylan, si nutrano di un'indicibile aporia, nei confini della quale l'artista deve rimanere per poter produrre un'opera aperta e in continua evoluzione. Entrambi, però, al contrario di Derrida, ritengono che l'arte possa offrire una sintesi, per quanto parziale e illusoria, di quest'aporia nella realtà altra del prodotto artistico. È in questo senso che vanno letti il concetto di non-tempo e la convinzione che «una canzone deve essere abbastanza eroica da dare l'impressione di aver fermato il tempo»(54). Per dirlo con una sua suggestiva formulazione, «art is the perpetual motion of illusion»(55).

3. Tangled up in time: tempo messianico, triplo presente e immagine creatrice in *Blood on the Tracks*

Le strategie che Dylan adotta per tradurre queste idee nell'album *Blood On the Tracks* sono principalmente legate all'uso dell'immagine, alla dimensione del triplo presente e a un approccio alla creazione perennemente proiettato verso una meta costantemente differita.

Il disco si apre con il brano *Tangled Up in Blue*, nel quale Dylan utilizza una tecnica compositiva chiaramente ispirata agli insegnamenti raebeniani e alla teoria bergsoniana dell'immagine creatrice. È lo stesso cantautore a darne conto al giornalista Bill Flanagan:

Cercavo di dar vita a un personaggio che nel tempo presente evoca immagini del passato, e mi sono sforzato di farlo in modo cosciente. Una volta lo sapevo fare in modo inconscio, ma ormai quella via per me era chiusa.(56)

Dylan utilizza questo stratagemma in diversi brani e, in particolare, in *Tangled Up in Blue*, *Idiot Wind* e *Shelter from the Storm*, presentando gli eventi alla stregua di immagini tratte dalla memoria dei loro protagonisti. La narrazione risulta ancorata a una situazione presente, descritta alternativamente nella prima o nell'ultima stanza, nella quale il protagonista, come avviene nel piano della materia del cono di Bergson, riattiva le immagini-ricordo operando continui salti temporali nella memoria. La relazione di casualità e la linearità cronologica sono sostituite dalla libera associazione e la tradizionale divisione tra passato, presente e futuro lascia spazio alla concrezione temporale propria del tempo psicologico. Dietro a queste scelte formali vi è un intento di carattere pittorico, che Dylan conferma nell'intervista citata in precedenza: «when you look at a painting, you can see any part of it or see all of it together. I wanted that song to be like a painting. [...] It was just a concept of putting in images that defy time – yesterday, today, and tomorrow. I wanted to make them all connect in a strange way»(57). Dylan mira così a creare una stratificazione temporale che assume le connotazioni del triplo presente raebeniano. Come ha già notato Carrera(58), ciò viene ottenuto non solo tramite l'accumulo di immagini-ricordo, ma anche dissolvendo la linearità narrativa, talora anche mediante un uso inconsueto delle forme pronominali. In alcuni di questi brani, la continua mescolanza di pronomi di prima e terza persona singolari rende difficile stabilire relazioni certe tra i personaggi e contribuisce a rendere ancor meno lineare la struttura diegetica. Questi espedienti fanno sì che nelle composizioni citate in precedenza tutte le strofe, ad eccezione di quella che veicola il presente della narrazione, divengano tra loro interscambiabili.

Ciò risulta particolarmente evidente in *Tangled Up in Blue*(59). È utile quindi analizzare a scopo esemplificativo la strofa finale di questa canzone-manifesto, nella quali i meccanismi di questa concezione dell'arte come telescopio del tempo vengono messi maggiormente in luce:

So now I'm goin' back again
I got to get to her somehow
All the people we used to know
They're an illusion to me now
Some are mathematicians
Some are carpenters' wives
Don't know how it all got started
I don't know what they're doin' with their lives
But me, I'm still on the road
Headin' for another joint
We always did feel the same
We just saw it from a different point of view
Tangled up in blue(60)

In questa come in tutte le strofe precedenti, l'io lirico è 'aggrovigliato nel blu' o nella 'malinconia', come conferma anche il notebook blu conservato al Bob Dylan Archive che riporta la variante «Tangled up in Blues». L'espressione, mutuata da Raeben(61), costituisce sia il titolo del brano che il *burden* che cadenza e lega tra loro le stanze(62). In questo groviglio di ricordi, l'io lirico si muove incessantemente nei meandri della memoria in cerca di una donna che ha perduto e ritrovato plurime volte. In questo suo vagare alla deriva (*drifting*), come afferma egli stesso, «the past was close behind»(63). Il passato ha un ruolo cardine anche nella macrostruttura del testo, costruito tramite un procedimento retrogrado che porta il protagonista a rievocare in ogni strofa una situazione temporale differente. A complicare ulteriormente l'intreccio della narrazione intervengono gli ultimi tre versi, nei quali Dylan rielabora quanto appreso dal proprio mentore, facendo dire all'io lirico che egli e la sua amata hanno sempre *percepito* le stesse cose, ma le hanno *viste* da prospettive diverse. Attingendo alla terminologia raebeniana, questa considerazione si spiega agevolmente: ciascuno di noi sperimenta nello stesso modo l'*actuality*, la realtà concreta, ma, mediandola attraverso i propri sensi, ognuno la interpreta in maniera diversa. Sulla base della propria percezione e delle esperienze passate, ognuno crea poi la propria *reality*, ossia il proprio *different point of view*. È su questa immagine che si fonda il meccanismo del telescopio, la cui lente restituisce i continui cambi di prospettiva e salti temporali della narrazione.

Il volgersi indietro del narratore è però anche un movimento in direzione opposta in cerca dell'amata. Verso quest'ultima, però, l'io poetico mostra di nutrire un sentimento ambiguo, che lo porta costantemente a perderne le tracce per poi rimettersi in viaggio per cercare di ritrovarla. Quando le loro strade non si dividono per ragioni di causa maggiore, è il protagonista stesso a far in modo che ciò accada, usando le sue stesse parole, «keep on keepin' on | Like a bird that flew(64)». Questa condizione accomuna molti dei personaggi delle canzoni del disco, che da un lato mostrano di idealizzare e bramare l'amata e dall'altro la trattano alla stregua di un traguardo esistenziale il cui raggiungimento viene continuamente differito. È questa, per esempio, anche la sorte del protagonista di *Shelter from the Storm*, brano a sua volta costruito mediante lunghe catene di immagini-ricordo e segnato da continui salti temporali che conducono di strofa in strofa l'ascoltatore in luoghi e periodi differenti. Il testo fin dai primi versi mira a condurre il fruitore in una realtà altra, marcata dalla dimensione temporale di una memoria in parte andata perduta(65). A ben vedere, le musiche vi conducono l'ascoltatore ancora prima del cantato con uno degli intro più celebri della discografia dylaniana. Il risultato è ottenuto per mezzo di un arrangiamento minimale, servendosi unicamente di una chitarra acustica e un basso, cui si aggiunge l'armonica nel finale. La struttura armonica è altrettanto essenziale: l'intero pezzo è costruito sulla ripetizione ossessiva di una sequenza di accordi costruiti sui tre cardini fondamentali, creando una struttura ciclica che priva di coordinate temporali l'ascoltatore. Struttura armonica ben documentata nel repertorio di Dylan, l'espedito viene qui portato all'estremo mediante il ricorso a un'accordatura aperta in Mi maggiore (e-b-e-g#-b-e), impiegata da Dylan nella composizione di tutti i brani del disco. Gli accordi vengono suonati nelle seguenti forme: Mi: 054000; Si: 042000 e La: 020100. Ne consegue

che per l'intera durata del pezzo, che rasenta i cinque minuti, quattro corde della chitarra risuonano libere. Tra queste anche il Mi basso che funge da bordone infondendo un senso di immobilità tonale. A questo si aggiunge la presenza di quinte che risuonando liberamente per tutto il pezzo concorrono a creare un ricco ammontare di armonici. L'effetto complessivo mina l'identità stessa degli accordi creando una pasta sonora omogenea. L'incipit in *medias res* e il finale in dissolvenza, stilemi frequentissimi nel disco, completano il quadro accrescendo ancor di più il senso di spaesamento dell'ascoltatore, lasciato privo di coordinate tonali e temporali di fronte a una storia che è cominciata prima dell'inizio della canzone e che continuerà dopo la sua conclusione. Sorge allora il sospetto che, come l'artista raebeniano, questo io lirico non sia tanto interessato alla meta quanto al viaggio stesso e alla possibilità di prolungarlo il più possibile. La strofa conclusiva offre ulteriori conferme di questo:

Well, I'm livin' in a foreign country but I'm bound to cross the line
Beauty walks a razor's edge, someday I'll make it mine
If I could only turn back the clock to when God and her were born
"Come in," she said, "I'll give you shelter from the storm"(66)

Si tratta ancora una volta di un finale che non esaurisce la vicenda e presenta il personaggio in viaggio alla ricerca dell'amata. Un intento, questo, che appare qui ancor più irrealizzabile dal momento che il cantante spiega che dovrebbe riportare l'orologio indietro addirittura fino al tempo in cui nacquero lei e Dio. L'amata assume così connotazioni plurime e la sua immagine si sovrappone alla personificazione della bellezza, facendo di questo viaggio un'allegoria di un ideale di creazione artistica che rifiuta di esaurirsi e travalica i confini del tempo.

Del legame tra tempo e destino parla anche *Simple Twist of Fate*. Il componimento racconta delle vicende di due amanti in balia di una sorte che è evocata da un titolo che costituisce anche il *burden* del brano. L'autore si serve di questo stilema per legare i frammenti narrativi e scandire il procedere dell'intreccio. Ne rimarkano la funzione anche le musiche: le pieghe del destino vengono modellate dall'acuto sulla tonica all'ottava superiore a chiusura del penultimo verso di ogni strofa, quasi alla stregua di un rintocco sonoro o di un'invocazione al fato. La lirica presenta diverse temporalità in contrasto tra loro: vi sono il tempo fisico e dell'orologio, il tempo interno della memoria e quello ciclico di una storia d'amore e abbandono che è cominciata prima dell'inizio del brano e che i versi del testo non esauriscono. Dopo una iniziale sospensione generata dall'incanto di un corteggiamento che ha luogo al crepuscolo, con l'arrivo del mattino le lancette tornano a girare, segnando il distacco tra gli amanti. Il contrasto è replicato anche nelle musiche: Dylan armonizza un frammento della scala cromatica discendente, simbolo del decadimento del trascorrere del tempo, recitando la prima parte della strofa su una melodia plagale sviluppata tra mediant e dominante, che risolve sempre sulla tonica inferiore.. Infine, nell'ultima strofa, torna in gioco anche l'oscillazione pronomiale. Il narratore commenta ora i fatti in prima persona: «I still believe she was my twin, but I lost the ring(67)». Come afferma a chiare lettere in *Up to Me, outtake* del disco, «time is an enemy(68)»: se l'io lirico ha perso la chiamata – quel *ring* che allude anche alla sveglia dell'orologio –, è perché la sua amata è nata in primavera, al contrario suo che, invece, è nato troppo tardi. Quando è così, non resta altra scelta se non quella di attendere un nuovo groviglio del destino, alimentando l'ennesimo paradosso temporale.

È chiaro allora che, come la sorte dei marrani cui fa riferimento Derrida nella citazione in esergo, il destino dei protagonisti di questi brani è quello di rimanere nel terreno dell'aporia per poter generare ulteriore senso, per essere, cioè, infinitamente finiti.

4. «No Time to Think»: illusione temporale e metatestualità in *Street Legal*

Parlando del disco *Street Legal* con Matt Damsker, Dylan afferma:

Never until I got to *Blood on the Tracks* did I finally get a hold of what I needed to get a hold of and once I got hold of that, *Blood on the Tracks* wasn't it either, and neither was *Desire*. But *Street Legal* comes the closest to where my music is going, you know, for the rest of time. [...] what the songs are necessarily about is the illusions of time.(69)

Sebbene i due album precedenti abbiano ottenuto maggiore riscontro dalla critica(70), vi sono delle ragioni che possono avvalorare queste considerazioni. Le strategie testuali e musicali sin qui analizzate risultano, infatti, più elaborate e la riflessione sul tempo assume talora un carattere metatestuale.

Le strutture sono cicliche e le conclusioni quasi sempre dei nuovi inizi. Ciò si verifica persino in un brano di congedo come *We Better Talk This Over*, dove il meccanismo si fa più scoperto. Rivolgendosi all'amata, l'io lirico canta: «Why should we go on watching each other through a telescope? | Eventually we'll hang ourselves on all this tangled rope»(71). L'immagine del telescopio viene qui rivoltata in negativo e legata dalla rima all'espressione «tangled rope», spia che rimanda alla traccia da cui queste sperimentazioni hanno tratto origine. Nonostante questa consapevolezza che porta al termine del brano l'io lirico a mettersi nuovamente in viaggio, egli afferma che vorrebbe poter mandare indietro le lancette dell'orologio e si augura che un giorno i loro percorsi si incontrino di nuovo, proprio come in molte delle liriche di *Blood on the Tracks*.

Tuttavia, utilizzando un linguaggio armonico altamente funzionale senza tradire la ricerca di ciclicità propria dei lavori precedenti, il cantautore mostra di aver raffinato la propria estetica musicale. La struttura si presenta tripartita e il ritornello funge anche da *turnaround*. Nelle strofe, la sospensione temporale è ottenuta mediante l'alternanza del I e del IV grado, ma accentuando queste cadenze col coro femminile Dylan riesce a dare grande forza trainante al brano. Nella terza sezione della strofa, in particolare, le progressioni armoniche risultano perfettamente funzionali: V → I → IV → I → V → I → IV → V. Si tratta di una successione di cadenze perfette e plagali con accumulo di tensione sul V grado, che conferisce forte slancio alla strofa successiva, quasi servisse a girare la manovella di una ruota deputata a far ripartire un elegante ingranaggio ciclico.

L'uso del coro è un espediente che caratterizza l'intero disco e, come nota Christopher Ricks(72), Dylan se ne serve per moltiplicare le immagini e aumentare la carica polisemica del testo. Nota sempre Ricks che questo meccanismo opera in particolare in sede di *burden*, che assume spesso un'ampia rosa di significati metatestuali sollevando numerosi quesiti: quante volte ha senso ripetere «we better talk this over» visto che l'io si sta già rivolgendo all'amata? Siamo certi che sia davvero il caso di parlarne ancora? Con questo stratagemma Dylan sembra comunicare ancora una volta la volontà di protrarre la discussione differendo la conclusione della canzone stessa.

Ancor più elaborato risulta l'uso del coro in *Changing of the Guards*, brano che risente ancor più chiaramente della teoria dell'immagine creatrice. Si tratta di un'altra struttura ciclica, costruita per accumulo di immagini-ricordo(73). Il flusso, però, è reso qui in maniera più complessa e ingegnosa proprio mediante l'uso del coro che, riproponendo le immagini espresse dal cantante, ne cristallizza il contenuto e permette al contempo alla voce principale di riprenderle e farle evolvere nello sviluppo del cantato. Con questo meccanismo Dylan ottiene un effetto espressionista che porta l'ascoltatore a visualizzare delle verità in continua trasformazione. Il meccanismo è in opera fin dalla prima strofa: «Sixteen years(74)» canta l'io lirico, immagine temporale che viene ripetuta dalle voci femminili, per poi essere tramutata in sedici bandiere riunite su un campo. Quando il coro ripete «over the field(75)», l'ascoltatore è portato a pensare si tratti di un terreno di battaglia, sul quale nel verso successivo compare un buon pastore dolente. Seguono altre due istantanee, ancora una volta riproposte dalle coriste, che aggiungono alla scena degli uomini e delle donne tra loro separati. Apparentemente compatibili con il contesto bellico evocato in precedenza, entrambe le immagini subiscono, però, una trasfigurazione nel verso successivo, nel quale gli uomini e le donne evocati allargano le ali e si librano in cielo come uccelli o angeli. La sintassi si disgrega e produce un andamento diegetico di carattere prettamente pittorico: l'ascoltatore è portato a visualizzare le singole parti di un testo in continua trasformazione e, al contempo, a cercare di metterle in relazione alla totalità del quadro che compongono.

Altrettanto interessante è la struttura armonica, interamente costruita sulla riproposizione ossessiva di una cadenza d'inganno che infonde un colore malinconico e un senso di ineluttabilità al brano. Dylan abusa dell'accordo di dominante creando una tensione costante che fa bramare all'orecchio una risoluzione che non viene quasi mai accordata: la continua caduta sul relativo minore, infatti, disattende le aspettative dell'orecchio, conferendo l'impressione di una lunga e frustrante attesa. Ogni due strofe la canzone offre la tanto agognata risoluzione armonica sull'accordo di tonica, rimarcata dall'ingresso del tema principale esposto da un sassofono che cadenza l'andamento del

brano quasi alla stregua di un *burden* sonoro. Tuttavia, nel contesto della macrostruttura, il tema di sassofono viene ripetuto talmente tante volte che smette di infondere un senso di risoluzione. Questo intento risulta ancor più evidente in sede di chiusura del brano, dove l'orecchio si aspetterebbe la riproposizione del tema di sassofono. Segue, invece, un'intera strofa musicale priva di cantato e assoli che ingenera un forte senso di spaesamento. Grazie a questo stratagemma e alla dissolvenza finale, la ripetizione del tema anziché preludere alla conclusione della canzone finisce per suggerire il suo eterno perpetuarsi.

Un raffronto tra questo brano e *Shelter from the Storm* può forse chiarire come mai Dylan considerasse questo album più riuscito dei precedenti. L'uso dell'immagine creatrice risulta più elaborato e raffinato. Lo stesso si può dire delle scelte musicali: pare evidente, infatti, che, per quanto tradurre il paradosso temporale raebeniano in una struttura che ripete ossessivamente i tre accordi fondamentali mantenendo un bordone fisso risulti una scelta compositiva molto efficace, più avvincente doveva sembrare a Dylan l'impresa di far contemporaneamente scorrere e fermare il tempo sfruttando più pienamente le strutture armoniche.

In *Street Legal* vi è anche una canzone in cui Dylan affronta apertamente il tema del tempo che, con chiaro intento metatestuale, egli intitola *No Time to Think*. La lirica è un lungo monologo che critica una civiltà che si nutre di preconcetti. Nella seconda quartina di ogni stanza, le voci delle coriste elencano una lunga serie di concetti che, come insegnava Raeben, si rivelano astrazioni mentali che distolgono da una corretta comprensione del reale. La critica sociale si conclude sempre con la riproposizione del *burden*, che coincide con il titolo. Il suo carattere polisemico è patente: Ricks coglie nel segno quando afferma che l'espressione «there's no time to think» può significare tanto 'non c'è tempo per pensare' quanto 'c'è il non-tempo da pensare'(76). Quest'ambivalenza trova ancor più chiara espressione nell'ultima stanza, dove la quartina finale diventa una quintina e il *burden* subisce una modifica significativa:

No time to choose when the truth must die
No time to lose or say goodbye
No time to prepare for the victim that's there
No time to suffer or blink
And no time to think(77)

Mediante l'uso dell'anafora e l'elisione di una porzione di verso, Dylan amplifica e rende ancor più evidente quest'ambivalenza semantica, confermando l'intento metatestuale evidenziato da Ricks.

Questa riflessione sul tempo è allargata anche alle musiche: le concatenazioni armoniche sono fortemente efficaci dal punto di vista funzionale e, nelle prime due sezioni, presentano nuovamente una simmetria interna di carattere speculare: IV → I → V → I → V → I → IV. Dylan si serve poi di un'appoggiatura sul quinto grado per far ripartire l'ingranaggio armonico, riuscendo così ad utilizzare funzioni molto forti senza rinunciare alla ricerca di ciclicità.

È evidente, allora, che il terreno in cui questi brani si muovono è ancora una volta quello dell'aporia, all'interno della quale essi devono mantenersi per restare opere perennemente aperte. Ad alluderlo pare essere Dylan stesso con un'immagine che presenta nella prima strofa dell'ultima canzone del disco, *Where Are You Tonight (Journey Through Dark Heat)*: «and she winds back the clock and she turns back the page | Of a book that nobody can write»(78). Come il manoscritto, queste canzoni sono testi che nessuno può scrivere, o meglio, come il Talmud e il quadro raebeniano, opere che nessuno può completare e che cionondimeno l'artista è chiamato a continuare a redigere e reinterpretare.

Fabio Fantuzzi

(*) This article is a result of the POYESIS project, funded by the European Union under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 101068800. Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.



Funded by the
European Union

Note.

- (1) J. Derrida, *Aporie: Morire, attendersi ai limiti della verità*, traduzione di G. Berto, Bompiani, Milano 2004, p. 70.
- (2) Il concetto è così caro all'artista che se ne serve anche in veste di regista: parlando del film *Renaldo & Clara*, Dylan spiega che «un film crea e trattiene il tempo. O almeno è quello che dovrebbe fare, trattenere il tempo, respirare in quel tempo e così facendo fermarlo». Citato in A. Carrera, *La voce di Bob Dylan. Un racconto dell'America*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 344). Considerazioni simili sono presenti in diverse interviste che coprono l'intero arco della sua carriera. Per un approfondimento si veda B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, a cura di J. Cott, Wenner Books, New York 2006, pp. 40, 58, 98, 108, 122, 176, 192, 196, 220 e 260.
- (3) B. Dylan. *Like a Rolling Stone. Interviste*, a cura di J. Burger, traduzione di C. Pieretti, Il Saggiatore, Milano 2021, p. 105.
- (4) Cit. in A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p. 354. Dello stesso tenore sono le dichiarazioni che Dylan rilascia a Paul Robbins in un'intervista dell'anno precedente: «è quello che succede al momento che conta. A chi importa di ieri e di domani? Non si vive allora, si vive adesso». B. Dylan. *Like a Rolling Stone. Interviste*, cit., p. 72.
- (5) A questo proposito, è lo stesso Dylan ad affermare che «a lot of ideas I have were influences by an old man who had definite ideas on life and universe and nature – all that matters [...] his first name was Norman». B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, cit., p. 222.
- (6) La bibliografia dedicata all'influenza di Raeben, inizialmente costituita solo da un breve articolo di Bert Cartwright (cfr. B. Cartwright, *The Mysterious Norman Raeben*, in *Wanted Man: In Search of Bob Dylan*, a cura di J. Bauldie, Citadel Underground, New York 1991, pp. 85-90), è stata di recente notevolmente arricchita. Per un approfondimento si rimanda, ad A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., pp. 296-310, S. Wilentz, *Bob Dylan in America*, Anchor Books, New York 2011, pp. 137-139, 312-313, Fabio Fantuzzi, *I dieci comandamenti dell'arte. Bob Dylan e l'eterno dilemma tra genio e plagio*, "Musica&Realtà", n. 105, 2014, pp. 76-94, e all'ultima sezione di A. Carrera, F. Fantuzzi, M.A. Stefanelli, a cura di, *Bob Dylan and the Arts. Songs, Film, Painting, and Sculpture in Dylan's Universe*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 163-231.
- (7) B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, cit., pp. 260-261.
- (8) Nell'introduzione al suo celebre trattato sui *Basement Tapes* e la tradizione folk americana, Greil Marcus afferma «music made to kill time ended up dissolving it». G. Marcus, *The Invisible Republic. Bob Dylan's Basement Tapes*, Henry Holt and Company, New York 1997, p. xiv. Nel bacino della letteratura dylaniana, le considerazioni di questo tenore sono troppo numerose per poter essere passate dettagliatamente in rassegna in questa sede. Per una panoramica completa si rimanda all'analisi bibliografica offerta in F. Fantuzzi, *"All the Way from New Orleans to New Jerusalem". Norman Raeben e Bob Dylan*, tesi dottorale, Università degli Studi Roma Tre, Roma 2020, pp. 25-30.
- (9) A. Portelli, *Bob Dylan, pioggia e veleno. «Hard Rain», una ballata fra tradizione e modernità*, Donzelli Editore, Roma 2018, p. 52.
- (10) *Ibidem*, pp. 51-60.
- (11) A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., pp. 296-310.
- (12) I materiali comprendono carte, registrazioni e filmati dell'artista, immagini dei dipinti, materiali delle lezioni e cinque interviste a suoi allievi, e fanno parte dei dati di ricerca generati dal progetto Marie Skłodowska-Curie POYESIS.
- (13) L'artista Roz Jacobs, in un'intervista raccolta da chi scrive, conferma che «Norman talked about Bergson a lot, about the *élan vital*, the vital spirit, and the difference between time and duration».

- (14) Per una trattazione approfondita si rimanda al capitolo *Bergson and Time as Duration* in M. S. Muldoon, *Tricks of Time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning*, Duquesne University Press, Pittsburgh 2006, pp. 67-118.
- (15) Come spiega Mark Muldoon, «the intellect's desire to structure and order the material world ultimately means localizing matter in space, so much so that, in the end matter becomes geometry itself». *Ibidem*, p. 74.
- (16) Spiega Raeben ai suoi allievi nella lezione *The Object*, «it is impossible for us to see anything purely physical. Anything that exists in the world we cannot see. People do that all the time, they think they can see objects. [...] So when you paint, you make the same mistake that these people make. They make a mistake in intent. [...] Your intent is always fooled by the object». N. Raeben, *The Object*, in C. D. Schlam, *The Creative Path. A View From the Studio On the Making Of Art*, Allworth Press, New York 2018, pp. 229-230 (pp. 229-233).
- (17) Le considerazioni sono tratte da un'intervista rilasciata dall'artista a chi scrive.
- (18) A questo riguardo, in un'intervista raccolta da chi scrive, John Amato spiega che: «what Raeben taught, being the son of Shalom Aleichem, was art as a way of life, as is Judaism. So, studying painting with Norman was no less the study of metaphors in the Torah as it was about the development of perception and the growth of 'feeling' as a way of life».
- (19) D. Calimani, *Torah e letteratura: dal Nome al Testo*, in *Il segreto. Atti del Convegno di studi (Cagliari, 1-4 aprile 1998)*, a cura di U. Floris e M. Viridis, Bulzoni, Roma 2000, p. 8 (pp. 1-20).
- (20) Cfr. T. Boman, *Hebrew Thought Compared with Greek*, traduzione di J. Moreau, Norton & Company, New York-Londra 1970, pp. 147-8.
- (21) V. P. Hamilton, *Exodus: An Exegetical Commentary*, Baker Books, Ada 2011, p. 64.
- (22) *A Jew in the Loft*, "Six-Thirteen", I, 1976, p. 55 (pp. 53-56).
- (23) Cfr. B. Prendeville, *Painting the Invisible. Time, Matter and the Image in Bergson and Michel Henry*, in *Bergson and the Art of Immanence: Painting, Photography, Film*, a cura di J. Mullarkey e C. de Mille, Edinburgh Scholarship Online, Edinburgh 2014, pp. 1-14.
- (24) Cfr. H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di A. Pessina, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 173.
- (25) Per approfondire questo tratto del pensiero di Bergson si rimanda a F. Buongiorno, *La linea del tempo: Coscienza, percezione, memoria tra Bergson e Husserl*, Inschibboleth Edizioni, Roma, 2018, pp. 58-67.
- (26) Una trattazione dettagliata di questo aspetto della teoria raebeniana è offerta in C. D. Schlam, *The Creative Path*, op. cit., e nella prima sezione dell'articolo F. Fantuzzi, *Painting Songs, Composing Paintings: Norman Raeben and Bob Dylan*, in A. Carrera, F. Fantuzzi, M.A. Stefanelli, *Bob Dylan and the Arts*, cit., pp. 209-214.
- (27) N. Raeben, *The Object*, cit., p. 236.
- (28) Questo procedimento ricorda da vicino la fenomenologia della memoria descritta da Bergson, secondo il quale il soggetto «percepisce dapprima una specie di crosta solidificata in superficie: sono le percezioni, che vi giungono dal mondo materiale. Tali percezioni sono nette, distinte, giustapposte e giustapponibili l'una all'altra. Esse cercano di raggrupparsi in oggetti. In seguito, percepisco dei ricordi, più o meno aderenti alle percezioni, e che servono a interpretarle». H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, Universale Laterza, Roma-Bari 1987, p. 47.
- (29) R. Jacobs, *Painting & Process*, Abingdon Square Publishing, New York 2010, p. 3.
- (30) Il passaggio è tratto dall'intervista a Roz Jacobs citata in precedenza.
- (31) *Ibidem*.
- (32) Nel corso della sua carriera, Braque ribadisce a più riprese il concetto, espresso in maniera particolarmente efficace nella conversazione con Christian Zervos del 1935: «l'opera d'arte non è né statica né limitata. Essa interessa oggi in un modo assolutamente differente da domani. [...] È questo il miracolo di un quadro, di accordarsi alle visioni e alle inquietudini di ciascuna generazione, di ciascuna società, di ciascuna classe sociale. A dire il vero, un quadro non si adatta agli spettatori: li penetra delle sue variazioni». G. Braque, *Il muto fervore dello spazio. Conversazioni sull'arte*, a cura di S. Esengrini, Morcelliana, Brescia 2017, p. 31.
- (33) N. Raeben, *Joy*, in C. D. Schlam, *The Creative Path*, op. cit., p. 192 (pp. 187-193).
- (34) C. D. Schlam, *The Creative Path*, cit., p. 194.
- (35) Citato in F. Fantuzzi, *I dieci comandamenti dell'arte*, cit., p. 84.
- (36) Art. cit., p. 55. Nella stessa sede, egli esplicita anche il legame tra queste teorie e la tradizione rabbinica: «I found the formula for it, which is the old Hebrew idea that Hillel expresses – oneness – reconceptualization». *Ibidem*.
- (37) La considerazione è tratta da un'intervista all'artista citata in precedenza.
- (38) Si vedano le interviste del 1978 rilasciate a Jonathan Cott, Ron Rosenbaum, e Karen Hughes, consultabili in B. Dylan, *The Essential Interviews*, cit., pp. 171-197 e 251-270, 199-236, e 237-250.

- (39) Cfr. B. Flanagan, *Written in My Soul. Conversation with Rock's Great Songwriters: Bob Dylan, Bruce Springsteen, Chuck Berry, Elvis Costello, Joni Mitchell, Mick Jagger, Paul Simon, Sting, Pete Townshend, Bono, Van Morrison and 18 others*, Contemporary Books, Chicago-New York 1987, pp. 87-111, ed E. Mintz, *Radio Interview*, WXRK-Radio, New York, 19/05/1991.
- (40) B. Dylan, *Like a Rolling Stone. Interviste*, cit., p. 255.
- (41) Cfr. B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, cit., p. 208.
- (42) In un'intervista del 1978 dedicata alla promozione del film *Renaldo & Clara*, Dylan fa un riferimento ancor più diretto al concetto di triplo presente, spiegando che durante la visione della pellicola «you're in for something like a triple dimension». *Ibidem*, p. 176.
- (43) *Ibidem*, p. 260.
- (44) Citato in A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p. 345.
- (45) B. Dylan, *Every Mind Polluting Word: Assorted Bob Dylan Utterances: A Collection of Speeches, Interviews, Press Conferences, etc.*, a cura di A. Jarosinski, Don't Ya Tell Henry Publications, 2006, pp. 665-666: <https://archive.org/details/every-mind-polluting-word-2nd-edition>. Consultato in data 12/08/2023.
- (46) Dylan discute questo tema dettagliatamente in un'intervista del 1978 per *Circus Weekly*, nella quale afferma chiaramente: «credo che tale concetto di creazione sia più reale e più vero di quello che implica il tempo». A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p. 344.
- (47) A questo proposito, Dylan afferma: «siamo noi che facciamo esistere il nostro passato. La nostra credibilità è basata sul nostro passato. Ma nel profondo della nostra anima non abbiamo un passato. Lo avremmo se avessimo un futuro. E abbiamo un futuro? No. E allora come può esistere un passato se non esiste un futuro?». *Ibidem*, p. 355.
- (48) B. Dylan, *Every Mind Polluting Word*, cit., p. 510.
- (49) B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, cit., p. 207. Dello stesso tenore sono le considerazioni che l'artista esprime a Bill Flanagan: «“What's life about?”. It's just going by like a movie all the time. It doesn't matter if you're here for a hundred years, it still goes by. You can't stop it. So you can't say what it's about. But what you can do is try to give the illusion of the moment of it» (B. Flanagan, *Written in My Soul*, cit., p. 100).
- (50) *Ibidem*, pp. 193 e 194.
- (51) B. Dylan, *Every Mind Polluting Word*, cit., p. 525. Il riferimento a Rembrandt e all'applicazione di numerosi strati di pittura è di particolare interesse. Nell'elaborazione della sua metodologia pittorica, Raeben si ispirò all'opera del pittore olandese. Per approfondire questo aspetto del pensiero raebeniano si rimanda a F. Fantuzzi, *Painting Songs, Composing Paintings*, cit., pp. 219-232.
- (52) Op. cit.
- (53) A. Potestio, *Tempo e traccia. Una riflessione sul pensiero di Jacques Derrida*, “Metábasis”, n. 4, novembre 2007, p. 6 (pp. 1-17).
- (54) A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p.345.
- (55) B. Dylan, *Bob Dylan: The Essential Interviews*, cit., pp. 196.
- (56) Cit. in A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p. 372.
- (57) B. Flanagan, *Written in My Soul*, cit., p. 95-96.
- (58) Cfr. A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., pp. 374-376.
- (59) È significativo notare come nelle versioni dal vivo, in particolare nelle esibizioni del tour *Rolling Thunder Review* e del *Real Live*, Dylan incrementi ulteriormente l'oscillazione pronominale per rendere questo procedimento ancor più efficace.
- (60) B. Dylan, *The Lyrics: 1961-2012*, Simon & Schuster, New York-Londra, p. 333.
- (61) Tutti gli studenti intervistati affermano che Raeben abbia utilizzato quest'espressione per commentare un quadro che Dylan stava dipingendo a lezione.
- (62) Si tratta di uno degli stilemi formulari tipici della ballata popolare angloamericana, che consiste nella ripetizione all'inizio o alla fine di ogni strofa di un verso o di una porzione di esso. Nato per rispondere a necessità mnemoniche e fatiche proprie della tradizione orale, il *burden* viene spesso impiegato da Dylan in questi brani per veicolare il flusso temporale.
- (63) B. Dylan, *The Lyrics*, cit., p. 333.
- (64) *Ibidem*, p. 332.
- (65) Il meccanismo risulta a tratti dichiarato: la storia ha inizio in una «long-forgotten morn» e si svolge «in another life-time». *Ibidem*, p. 345.
- (66) *Ibidem*, p. 346.
- (67) *Ibidem*, p. 334.
- (68) *Ibidem*, p. 348.
- (69) A. Jarosinski, *Every Mind Polluted Word*, cit., p. 665.

- (70) Rispetto ai due album precedenti, il disco fu ricevuto più freddamente da parte della critica e ricevette anche alcune stroncature. Celebre è, in particolare, quella di Greil Marcus, che lo definì «the awful *Street Legal*». G. Marcus, *Bob Dylan Writings 1968-2010*, Faber & Faber, Londra 2011, p. 113.
- (71) B. Dylan, *The Lyrics*, cit., p. 393.
- (72) Cfr. C. B. Ricks, *Bob Dylan*, in *Hiding in Plain Sight: Essays in Criticism and Autobiography*, a cura di W. Lesser, Mercury House, San Francisco 1993, pp. 145-158.
- (73) Per approfondire questo aspetto delle liriche secondo un approccio deleuziano, si veda la preziosa analisi di A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, op. cit., pp. 377.
- (74) B. Dylan, *The Lyrics*, cit., p. 383.
- (75) *Ibidem*.
- (76) Cfr. C. Ricks, *The force of poetry*, Clarendon Press, Oxford 1984, p. 427.
- (77) B. Dylan, *The Lyrics*, cit., p. 387.
- (78) *Ibidem*, p. 394.