



Una comunità che pensa è una comunità ideale per un'impresa cooperativa fondata sui valori. Per questo sosteniamo la cultura. Perché ci rende migliori e ci fa crescere insieme alle città in cui lavoriamo e viviamo.



**Cultura. Vale la spesa.**

per pura mitosi. Non solo: ascoltando l'interpretazione di Dylan, che risucchiava la canzone nella mente inaccessibile del suo creatore, era possibile dimenticare, o non accorgersi nemmeno, che i versi della canzone potevano anche rappresentare il congedo alla vita di un soldato ferito a morte in Vietnam. Ma ascoltando l'interpretazione della Baez era impossibile non pensarci. Ci sono le voci della politica, ma esiste anche una politica della voce. Nel disagio che i duri e puri di ogni tendenza provavano nei confronti di Joan Baez (di qua o di là dell'Atlantico) si faceva sempre strada il giudizio politico: la Baez non era "di sinistra", era solo una pacifista ingenua e quindi facilmente manipolabile. O una pura e semplice truffa, come la dipingeva la destra (i celebri fumetti di Al Capp contro "Joanie Phoebe"). Certo, Joan Baez era una Quacchera e credeva nella non violenza come suo padre, il professor Albert Vinicio Báez, che aveva rinunciato a lavorare allo sviluppo dell'arsenale nucleare americano per non venir meno ai suoi principi pacifisti, scegliendo una carriera accademica molto meno remunerata e che aveva costretto la famiglia a numerosi trasferimenti. Si considerava una discepola di Ira Sandperl, seguace di Gandhi e che con l'aiuto della stessa Baez fondò l'Istituto per lo Studio della Non-Violenza a Carmel, in California. Ma basti questo: nel 1962, in una tournée nel Sud ancora segregato degli Stati Uniti, Joan Baez decise di esibirsi solo nei college afro-americani, così che i bianchi, se la volevano sentire, avrebbero dovuto entrare in un college nero, comprare i biglietti da un nero e sedersi nel pubblico accanto ai neri, cosa che altrimenti non avrebbero mai fatto. Lei stessa volle che i posti fossero distribuiti a caso per evitare di avere tutti i bianchi da una parte e tutti i neri da un'altra. Non era questa una decisione politica, e dotata di sorprendente acume? Difficile poi elencare i coinvolgimenti successivi. L'amicizia con Martin Luther King, le proteste contro la guerra nel Vietnam che le costarono un arresto, gli undici giorni passati sotto le bombe a Hanoi nel Natale del 1972 e la successiva critica dell'involuzione stalinista subita dal Vietnam del dopoguerra, l'impegno a fianco di Amnesty International, la Spagna del dopo-Franco, l'Argentina e il Cile, Vaclav Havel e Lech Walesa, i concerti per strada a Sarajevo durante la guerra jugoslava e soprattutto la fede indiscutibile, che ogni americano può imparare da Henry David Thoreau, se solo lo vuole, che quando una legge non è giusta non la si deve obbedire. Joan Baez ha sempre considerato il pacifismo la sua prima vocazione. La musica veniva dopo. Ma l'ambasciatore della sua politica era la sua voce. Soprattutto nei primi anni, non importava che cosa cantasse, il suo timbro vocale era già l'affermazione di una differenza. Perché Joan Baez non aveva una voce solo "bianca"; era questo il suo segreto. E anche la sua pelle era meno bianca di quello che per l'America di allora avrebbe dovuto essere. La madre scozzese e il padre messicano erano venuti negli Stati Uniti da bambini e Joan, come discendente di emigranti di razze diverse, era figlia di molteplici culture e di molteplici fonetiche. Nessuno sa per quali vie una voce giunge a formarsi, quanto contribuiscono i suoni uditi nell'infanzia o gli armonici perduti che risuonano nei circuiti segreti del corpo. Ma in ogni lingua in cui Joan Baez ha cantato si sente un particolare "taglio", un'incisione che supera l'omogeneità dell'inflessione anglosassone.



© Gianluca Costantini

Il suo album in spagnolo, *Gracias a la vida* del 1974, è la chiave della sua seconda identità. Ma anche quando canta in francese e tedesco, portoghese, napoletano e italiano (si ascolti su youtube la *Canzone di Marinella*) non si ha mai l'impressione che stia facendo del turismo fonetico. Non siamo su una nave da crociera, insomma, con la cantante che annuncia qualcosa in finlandese per gli amici crocieristi venuti dalla Lapponia. E non ho scelto l'esempio a caso, perché una delle più toccanti interpretazioni della Joan Baez recente è proprio la sua versione a cappella, anche se cantata in inglese, dell'inno finlandese basato su *Finlandia* di Sibelius, forse l'unico inno nazionale pacifista, che non esalta il proprio popolo a discapito degli altri e non pare interessato a sostenere che la vittoria sia schiava di Helsinki (lo si ascolta in *Bowery Songs*, un live del 2005). Due volte ho visto Joan Baez dal vivo. La prima nel 1974, al Vigorelli di Milano, con gli Area come gruppo spalla. Vederla emergere sola sulla scena, fragile eppure intoccabile, dopo aver subito la sadica *Lobotomia* degli Area, era una specie di resurrezione. Io e gli amici che erano con me speravamo però che avesse pietosamente eliminato dal suo repertorio *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, che ci perseguitava fin dal primo concerto di Joan Baez in Italia, al Teatro Lirico nel 1967. Una canzone scritta con le migliori intenzioni, non ne dubito, ma che per tante ragioni rappresentava tutto ciò che *non* volevamo sentire da Joan Baez, in particolare quell'orribile *rattattattà* che ci faceva venire l'orticaria. Perché nessuno andava a spiegarle che quella era una canzone da gita scolastica, non da protesta contro la guerra nel Vietnam? Che idea era a venuta a Furio Colombo di fargliela imparare? A suo modo era un'altra versione di *Lobotomia*, e anche più letale. Solo che a lei piaceva davvero, non la cantava per ingraziarsi il pubblico italiano, cosa di cui non aveva bisogno. Per fortuna c'era il resto, comprese *Gracias a la vida* e *Te recuerdo Amanda*, e di aver voluto portare con sé nel mondo la memoria di Violeta Parra e Victor Jara non la ringrazieremo mai abbastanza. La seconda volta fu nel 1995, al Bottom Line di New York, 15 West 4th Street (non cercatelo, ha chiuso nel 2004), mentre stava registrando il live *Ring Them Bells*. Sali sul palco e disse:

**[Questa vecchia signora è diventata pigra e non ha più voglia di scrivere canzoni, ma ci sono tanti giovani autori che ne scrivono di bellissime, preferisco cantare le loro.](#)**

Non era vecchia, sia chiaro. Proseguì introducendo numerosi brani nuovi, chiamando occasionalmente l'autore o autrice presenti a cantare il pezzo sul palco insieme a lei. Era la stessa cosa che aveva fatto con Bob Dylan tanti anni prima ed era ammirevole nel farlo ancora. Ma dopo un po' la mia mente cominciò a divagare. Non ci potevo credere. Ero a pochi passi da Joan Baez, la ascoltavo a luci soffuse, avvolto nell'intimità quasi religiosa del locale, neanche fossi al Club 47 di Cambridge, Massachusetts, dove aveva esordito, e mi stavo annoiando. Ero diventato peggio di Robert Shelton? Mi pareva che la voce avesse perso il filo della lama, la sua pericolosità. Non ti colpiva più dritta come una freccia indiana, ti lambiva solo come un'onda.

Ma non era colpa della voce. Dopo varie canzoni che non trovarono posto in quel live né in altri, attaccò *Ring Them Bells* e il mondo tornò a ruotare sul suo asse. Non solo perché *Ring Them Bells* è di Dylan. Joan Baez può cantare qualunque cosa, ma non è "qualunque cosa" che vogliamo da lei. Ha bisogno di canzoni che hanno una storia o alle quali solo lei può dare una storia, come aveva fatto con *Farewell Angelina* e con *There but for Fortune*, grazie a lei uno dei maggiori successi di Phil Ochs. Ma in *The Day After Tomorrow* (2008), Joan Baez fa completamente sua *God Is God*, che Steve Earle ha scritto per lei. *God Is God* non è solo un raro inno alla trascendenza in una terra che ultimamente riduce Dio alla misura di un organizzatore di raduni elettorali ("Io credo in Dio" dice la canzone, "ma Dio non è me, Dio non è noi"). È una canzone della quale l'autore è stato felicemente espropriato. Steve Earle, anche produttore del disco, può certamente cantarla, ma difficilmente aggiungerà qualcosa a quello che Joan Baez le ha già fatto dire. Uno dei temi più sommessamente accennati in Joan Baez, ma non meno importante di altri, è la sua difesa dei *gay rights*. Mi riferisco a *The Altar Boy and the Thief in Blowin' Away* (1977), istantanea di una serata passata in un gay bar da qualche parte in America, ma ancora di più a *Rider, Pass By* in *Where Are You Now My Son* (1973), scritta quattro anni dopo la rivolta di Stonewall e l'inizio ufficiale della lotta per la fine della discriminazione contro gli omosessuali. *Rider, Pass By* è, nell'immagine quasi indecifrabile di uomini e donne che su una spiaggia sono in attesa di cavalieri lontani, prigionieri di una nave che si allontana all'orizzonte, un discretissimo inno alla libertà sessuale, simboleggiata in un cavaliere (ma anche un motociclista, un viandante, un passeggero) disperatamente invocato: che passi, che passi per favore almeno una volta, anche se poi se ne andrà per sempre. Un'ultima osservazione su una *Silver Dagger* recente, eseguita a Nyon, in Svizzera, il 27 luglio 2015, cinquantacinque anni dopo l'esordio del primo disco. Ascoltandola, mi è venuto in mente uno degli ultimi concerti di Odetta al quale ho avuto la fortuna di assistere, il 10 febbraio 2005 alla University of Houston. Ormai ridotta a un uccellino, fragilissima, accompagnata solo da un pianista, svanito il rimbombo per cui una volta andava famosa, la sua voce aveva guadagnato una sottigliezza lancinante. Joan Baez a Nyon, invece, con un fraseggio più spezzato, se possibile ancora più consegnato alle pure forze del destino, ha scavato in *Silver Dagger* ancora più a fondo, fino a raggiungere quel punto dove la ferita può essere sanata solo dal pugnale che l'ha inferta. Le parti si sono invertite e l'allieva ha raggiunto la maestra. Ora si trova nello stesso luogo, solo per scoprire che è sempre stato il suo.



## An evening with Joan Baez

Palazzo Mauro de André  
13 luglio, ore 21







© Marina Chavez

## La voce di Joan Baez

Alessandro Carrera

Doveva essere l'estate del 1975 o del 1976. Un'amica di università che conosceva l'intera dirigenza dell'Istituto Ernesto de Martino m'invitò a un pranzo con loro dalle parti di Mantova, in una trattoria affacciata, o meglio sospesa, sulla confluenza tra l'Oglio e il Chiese. Non ricordo se si dovesse celebrare l'anniversario della morte di Gianni Bosio, il fondatore dell'Istituto, nato in un paese vicino, ma l'occasione era di riguardo perché, insieme a Cesare Bermani, Franco Coggiola e altri, e nonostante le differenze che in anni precedenti li avevano divisi, c'erano anche Roberto Leydi e Sandra Mantovani. Io avevo ventun anni ed ero in soggezione di tutti quanti. Ma nella discussione che fece seguito alle abbondanti porzioni di anguille, direttamente pescate dai due fiumi le cui acque si univano sotto di noi, feci l'errore di difendere, purtroppo con una certa verbosità, l'impatto positivo che artisti come Bob Dylan e Joan Baez avevano avuto e potevano ancora avere sullo sviluppo di una canzone italiana non proprio popolare ma insomma non di consumo, seria, impegnata, politica, artistica, quello che volete.

Non c'era Ivan Della Mea, il solo che avrebbe potuto capirmi, visto che tra loro era l'unico ad essere rimasto folgorato, parole sue, da *Pat Garrett & Billy the Kid*. Ai presenti, la mia difesa d'ufficio della canzone americana non fece nessuna impressione. Trattandomi un po' come un caso clinico da discutere in modo professionale anche se il malato è lì che ti sente, si chiesero tra di loro, senza consultarmi, perché mai un giovane che cresceva in Italia, con la tradizione musicale, sociale e politica che l'Italia vantava, dovesse scegliersi i suoi modelli in America, e nemmeno andando a cercare le più autentiche voci che l'America aveva espresso, ma anzi un semplice fenomeno commerciale come Dylan o un "sopranino sfiatato" come Joan Baez. Quest'ultima definizione venne dalla bocca di Roberto Leydi, che le contrappose Ma Rainey, Bessie Smith e Memphis Minnie, con le quali nessuna competizione era possibile. Io mi guardai bene dal ribattere. Del resto a me non badavano più. Le anguille erano buone. Non ne ho più mangiate da allora.

A quel tempo non sapevo che critiche anche più severe erano venute a Joan Baez da parte dei duri e puri, anzi durissimi e purissimi, della «Little Sandy Review», una piccola ma storica rivista di folk music curata da Paul Nelson e Jon Pankake a Minneapolis-St. Paul alla fine degli anni Cinquanta. Nelson e Pankake apprezzavano Ewan McColl, Peggy Seeger, Woody Guthrie e le registrazioni sul campo di Alan Lomax. Non c'era molto altro che li impressionasse, ed erano stati loro ad ammonire Bob Dylan di non sforzarsi a imitare Woody Guthrie se non voleva rendersi ridicolo. Ai loro occhi, anzi alle loro sensibilissime orecchie, non andavano bene nemmeno Odetta o Ramblin' Jack Elliott, entrambi troppo affettati. Harry Belafonte o Leon Bibb era meglio non nominarli nemmeno. Della Baez dicevano: "È patetico pensare al tempo e al talento che Joan Baez ha sprecato per riprodurre alla perfezione la ridicola interpretazione che Odetta dà di *Sail Away, Ladies*".

Nella loro visione preservazionista del folk, Joan Baez era



© Joseph Sinnott

responsabile di aver trasformato la ballata popolare in una sorta di fasulla *art song*, neanche stesse cantando gli arrangiamenti di canzoni scozzesi che nei suoi ultimi anni Beethoven sfornava a pagamento per tirare la fine del mese. Vista dalla parte dei musicisti, la realtà era un po' diversa. Imparare il mestiere imitando i maestri era una pratica pienamente accettata; quale altra c'era? Da ragazza, Joan Baez ascoltava solo musica classica e rhythm and blues, e la prima canzone popolare che l'aveva colpita era stata *Plaisir d'amour*, che era pur sempre classica. Si era poi avvicinata al repertorio tradizionale nell'unico modo possibile: mimandolo. La prima volta che incontrò Odetta tremava dall'emozione e non sapeva che cosa dire. Si produsse allora in un'improvvisata imitazione della voce di Odetta, lanciandosi in un tonante *Oh, my mama is gone...* Odetta la guardò come se avesse davanti una pazza, poi si mise a ridere a piena voce e l'abbracciò, facendola sparire nelle rispettabili dimensioni del suo corpo. C'è sempre un elemento di "amore e furto" nella passione per la folk music, come Dylan avrebbe detto chiaramente intitolando *Love and Theft* il suo album del 2001. Ma vale anche il principio espresso da Joseph Conrad in *Cuore di tenebra*:

**dopo tutto al mondo c'è qualcosa che consente a un uomo di rubare un cavallo mentre un altro non deve neppure guardare una cavezza. Rubare, così, puramente e sinceramente, un cavallo. Benissimo. Lo ha fatto. Forse sa cavalcare. Ma c'è un modo di guardare una cavezza che costringerebbe il più caritatevole dei santi a tirar calci.**

Insomma, se vuoi rubare ruba, non starmi attorno ad aspettare che io ti dia il permesso. Perfino al Folk Festival di Newport del 1963, mentre i suoi primi dischi erano ancora saldamente in classifica, Joan Baez dovette difendersi: "Non mi sento autentica neanche la metà di quasi tutti quelli che sono saliti su questo palco stasera" disse iniziando il suo show. "Ma

non ci posso fare niente, sono nata a Staten Island". E nei bis incluse il rock and roll adolescenziale di The Majors, *She's a Troublemaker*. Prometteva di andare in cerca di guai, e per fortuna in tutti questi anni non ha mai smesso.

A un primo ascolto, Joan Baez era un soprano dalla voce "dolorosamente pura" – o, alternativamente, un sopranino sfiatato. È vero che le giovani folksinger bianche erano orgogliose di avere una voce ben impostata e quasi classica. Come poi disse Dave Van Ronk:

**mentre i ragazzi si studiavano di rendere la loro voce sempre più rozza, le ragazze facevano a gara a chi cantava più graziosamente possibile, a chi sembrava più verginale... e questo le favoriva rispetto al pubblico che ascoltava Belafonte e i cantanti della generazione precedente, per non dire dei giovanotti per bene iscritti all'università.**

Anche negli anni d'oro del folk revival non era poi così vero che i ragazzi della piccola borghesia cittadina, inclusi i simpatizzanti della *New Left*, andassero pazzi per la musica "autentica" dei mezzadri del Tennessee o dei montanari della West Virginia. Il musicologo Charles Seeger, padre di Pete, Peggy e Mike Seeger, osservò che gli appartenenti a uno strato sociale possono provare curiosità per la musica che proviene da uno strato sociale differente, ma fino a un certo punto. C'erano eccezioni, ma coloro che professavano di apprezzare la folk music, anche se magari si trovavano al Festival di Newport ad ascoltare devotamente l'ultimo bluesman della Georgia fatto arrivare di gran fretta prima che gli mancasse il fiato, poi tra di loro cantavano gli arrangiamenti del Kingston Trio e prediligevano il folk "pulito" e "accettabile". E certo, adoravano Joan Baez. Ma Joan era proprio così "pulita" nel suo stile? Non era una gioiosa cowgirl come Carolyn Hester, non sembrava cantare da dentro una sfera di cristallo come Hedy West. Non aveva nemmeno quel lontano sopratono d'irrimediabile solitudine che sarebbe stato poi il marchio di Judy Collins, così come le sarebbe rimasta estranea la saggezza amara di Joni Mitchell, la prima della classe che tutto ha visto e tutto sa. Forse solo con la scura voce "native American" di Buffy St. Marie si poteva istituire un'affinità. Nella sua autobiografia, Joan Baez racconta che all'inizio la sua voce non aveva vibrato. Lo imparò da sola, trovando i punti giusti dove premere la carotide. Ma anche quando il vibrato divenne il suo marchio, era un vibrato fermo, sempre sotto controllo. Joan Baez era la prima a non farsi soggiogare dalla bellezza della sua voce. Sapeva sempre come stava cantando, che cosa e perché. Era fermamente disperata, come lo sono le antiche ballate, ma ignorava il lamento, così come le antiche ballate lo ignorano e stanno ai fatti. Le tre pagine che Dylan dedica alla voce di Joan Baez in *Chronicles Volume I* sono probabilmente insuperabili, e non importa se le ha scritte con il senno di poi. Dylan afferma di aver capito subito, vedendola per la prima volta in televisione insieme al bluesman texano Lightnin' Hopkins, che sotto l'aspetto da madonnina infilzata, da vestale sacrificata alla purezza della luminosa dea del folk, Joan Baez celava tutt'altro:

**aveva qualcosa di assassino nell'aspetto, lucidi capelli neri che le**

**scendevano fino alle agili curve dei fianchi, lunghe sopracciglia un po' sollevate, non era esattamente una bambola di pezza... E poi c'era la sua voce. Una voce che cacciava via gli spiriti maligni. Era come se fosse scesa da un altro pianeta.**

Dylan comprende benissimo, e infatti lo dice, che Joan Baez era più simile a Memphis Minnie e a Ma Rainey che non alle altre cantanti del folk revival (un altro punto a sfavore della teoria del "sopranino sfiatato"). Avrebbe potuto aggiungere Almeda Riddle, la "nonna folk" dell'Arkansas dall'emissione fermissima, senza vibrato. O, ancora meglio, Jean Ritchie, la voce più "pura" delle Cumberland Mountains. Il primo disco di Joan, continua Dylan, "faceva quasi paura" per la perfezione del repertorio e dell'esecuzione. "Era lontana e inaccessibile, una Cleopatra in un palazzo italiano... Avrei avuto paura di incontrarla. Magari mi avrebbe affondato le zanne nella nuca". Perché chi canta le antiche ballate "deve far credere nella realtà di quello che sta cantando" aggiunge Dylan, "e Joan ci riusciva. Io ci credevo, che la madre di Joan avrebbe ucciso chi si era innamorato della figlia... Bisognava crederci. La musica folk, più di qualunque altra cosa, ti rende uno che crede". Qui Dylan si riferisce a *Silver Dagger*, la canzone che apre *Joan Baez* (1960): "Non mi cantare canzoni d'amore, svegliaresti mia madre. Dorme qui al mio fianco e nella destra tiene un pugnale dai riflessi d'argento. Non sarò mai la tua sposa, dice lei". Ma bisognava anche credere che Joan stessa sarebbe stata in grado di infilare il pugnale nel corpo di un pretendente traditore. Basta ascoltare la sua interpretazione di *Nu bello cardillo* in *Joan Baez in Concert Part 2* (1963), ai versi "Si la trove che face all'ammore, sto curtiello annascundete 'ccà. Ficcancillo diritto int'o o core, e lu sango tu mm'ae da purtà". La pronuncia occasionalmente incerta non tragga in inganno; quel feticistico coltello gronda sangue davvero.

O prendiamo la straordinaria *Babe, I'm Gonna Leave You* da *Joan Baez in Concert* (1962). È ben noto che Jimmy Page la fece sentire a Robert Plant e gli disse che era su quello stile che dovevano basare la loro ripresa di materiale tradizionale, cosa che avrebbero poi fatto includendo *Babe, I'm Gonna Leave You* nel loro primo disco. È istruttivo sapere che il rock fallocentrico dei Led Zeppelin sboccia da una canzone "in stile folk" scritta negli anni Cinquanta da Anne Bredon, una studentessa della University of California a Berkeley, anche lei figlia di un professore di fisica come lo era Joan Baez, in cui è una donna ad abbandonare il suo amante con la stessa tragica fissità e mancanza di emozioni di una ballata del quindicesimo secolo. C'era un potere sotterraneo nel modo così "innocente" con il quale Joan Baez sceglieva il suo repertorio o scriveva le sue canzoni migliori. Il caso dei Led Zeppelin non è isolato. Non è un caso che *Diamonds and Rust*, il brano che ripercorre la sua storia d'amore con Dylan, sia stata *covered* da due gruppi di rock piuttosto duro, Judas Priest e Blackmore's Night. Ognuno riconosce i suoi.

Anne Waldman, poetessa e testimone del movimento beat, ha detto che Joan Baez è una "singolarità". Credo che lo intendesse proprio come lo si dice in fisica. Con la sua musica e con il suo impegno planetario a favore dei diritti civili e umani, ha contribuito a liberare l'energia di innumerevoli donne. Le loro scelte potevano

essere personali o politiche, improvvisate o nel solco di strutture consolidate, ma ad ognuna di loro Joan Baez aveva mostrato che le donne potevano prendere una posa eroica senza nessun bisogno di fare l'eroe.

La scena folk, però, per quanto pura o impegnata volesse essere, era pur sempre parte dell'industria dell'intrattenimento. E dall'*entertainer* si prendeva più della semplice voce. Basta leggere quello che scrisse il critico Robert Shelton sul «New York Times» dopo il primo concerto che Joan Baez diede alla Carnegie Hall. Miss Baez si basava esclusivamente sulla sua voce, diceva Shelton, ma un cantante folk deve avere anche presenza, proiettare una personalità. Lei invece si celava dietro alle canzoni, alle quali assegnava l'unico tono della malinconia.

Joan Baez si era affacciata da pochi anni al mondo dello spettacolo, il pubblico non aveva ancora avuto il tempo di assimilare la profondità di *Mary Hamilton* (forse la sua interpretazione più smagliante), e già da lei si voleva qualcosa di nuovo. Le aspettative rivolte ai performers "autentici" erano ben diverse da quelle che si avevano per i cantanti cittadini. Se Son House paracadutato a Newport avesse deciso di suonare un blues di un'ora intera su un solo accordo, nessuno avrebbe osato alzarsi e andarsene. Ma al cantante cittadino, dopo un paio di dischi perfetti, si chiedeva già: "Bene, abbiamo capito, cos'altro sai fare?" Salvo poi distruggerlo se davvero si metteva a fare qualcos'altro.

L'incontro-scontro con Dylan avvenne in questa congiuntura. Joan Baez introdusse Dylan al pubblico che lei aveva già, facendoglielo accettare a forza, ma è anche vero che fu il repertorio di Dylan a garantirle uno spazio al di là delle ballate tradizionali. Nel suo impareggiabile "ritratto parallelo" di Dylan e Baez, basato su osservazioni di prima mano, Richard Fariña osservò che prima di Dylan lo iato tra l'impegno sociale di Joan Baez e la classicità del suo repertorio si stava facendo stridente. Non cantava solo le ballate degli Appalachi, certamente no. Cantava anche *We Shall Overcome*, *Oh, Freedom* e *Joe Hill*. Cantava *What Have They Done to the Rain?* perché la commuoveva l'immagine di un bambino sotto la pioggia radioattiva, ma disdegnava le tante altre canzoni di protesta che circolavano già. Sinceramente non credeva, e non aveva torto, che in una canzone si potessero inserire parole impoetiche come bomba atomica, megatoni, fall-out, Strontium 90, deterrenza nucleare o mutazione genetica. "La gente sente queste parole" diceva, "ma non le ascolta". Per parlare del terrore nucleare in una canzone ci voleva *A Hard Rain's A Gonna Fall*, e lei stava appunto aspettando che qualcuno la scrivesse.

Se è vero che non ci sono versioni definitive di canzoni di Bob Dylan, è anche vero che quelle fornite da Joan Baez non sono *cover versions*; sono opere compiute, quasi indipendenti dal loro autore. Vale per *Love Is Just a Four-Letter Word*, che è definitiva per definizione, dato che Dylan l'ha scritta per lei e personalmente non l'ha mai cantata, ma vale anche per *Farewell Angelina*. Quando nel 1991 è venuto alla luce il *demo* inciso da Dylan, si è scoperto che per una volta l'originale di una canzone di Dylan non aggiungeva molto alla versione di Joan Baez del 1965, appunto perché non di una *cover* si trattava ma di un'incarnazione autonoma, una separazione di cellule