



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.

**coop**  
Alleanza 3.0

**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. Una pura e semplice truffa, come la dipingeva la destra (i celebri fumetti di Al Capp contro "Joanie Phoanie"). 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 Wałęsa, 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*. Salì sul palco e disse:

©

Questa vecchia signora è diventata pigna 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 ammirabile 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.

Palazzo Marino a Negrar  
13 luglio, ore 21

**coop**  
Alleanza 3.0

**RAVENNA FESTIVAL**  
2016

**Anevening  
with  
Joan Baez**



## An evening with JOAN BAEZ

Joan Baez voce, chitarra

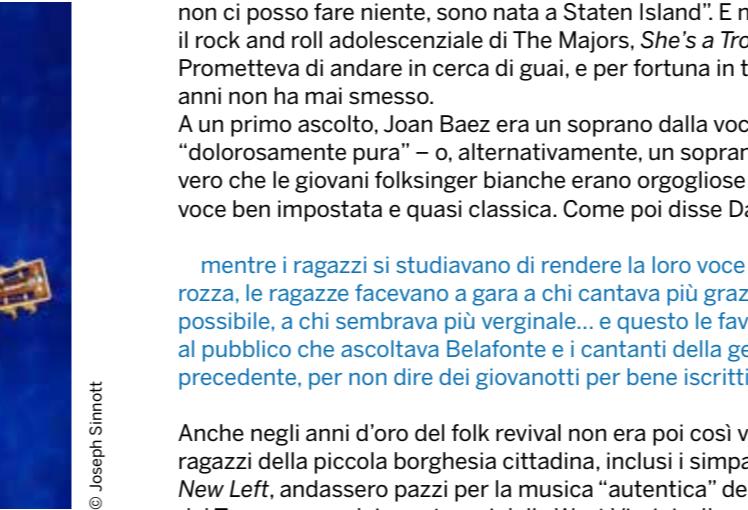
Dirk Powell fiddle, banjo, mandolino, chitarra, fisarmonica, pianoforte

Gabriel Harris percussioni

## 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 "soprano sfiato" come 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 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



non ci posso fare niente, sono nata a Staten Island". E nei bis inклuse 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 soprano sfiato. 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 riflessi d'argento. Non sarò mai la tua sposa, dice lei". Ma bisognava anche credere che Joan stessa sarebbe stata in grado di infilar il pugnale nel corpo di un pretendente traditore. Basta ascoltarla e la sua interpretazione di *Nu bello cardillo* in *Joan Baez in Concert Part 2* (1963), ai versi "Si la truove che face all'ammore, sto curtiello annascundete 'ccà. Ficcancillo diritto int'o core, e lu sango tu mm'iae da purtà". La pronuncia occasionalmente incerta non traggia in inganno; quel feticistico coltello gronda sangue davvero.

Qui Dylan si riferisce a *Silver Dagger*, la canzone che apre *Joan Baez* (1960): "Non mi cantare canzoni d'amore, sveglieresti mia madre. Dorme qui al mio fianco e nella destra tiene un pugnale di

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*, 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 "soprano sfiato" come 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 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

responsible 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*,

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 "soprano sfiato" come 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 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

responsible 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*,

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 "soprano sfiato" come 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 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

responsible 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*,

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 "soprano sfiato" come 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 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

responsible 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*,

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 "soprano sfiato" come 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 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

responsible 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*,

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 "soprano sfiato" come 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 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 *S*