

Renato Giovannoli

La Bibbia di Bob Dylan

Volume II

Il “periodo cristiano”
e la crisi spirituale
(1978-1988)

 ANCORA

Indice del volume

Abbreviazioni bibliche	7
<i>Capitolo VIII.</i> «Salmi, inni e <i>spiritual songs</i> » (1978-1981)	11
<i>Capitolo IX.</i> Gramigne e semi soffocati (1981)	165
<i>Capitolo X.</i> «Il tenero tocco della Bestia» (1982-1988)	225

Capitolo VIII
«Salmi, inni e *spiritual songs*»
(1978-1981)

VIII.1. Non è il caso qui di fare la storia della conversione di Bob Dylan, maturata alla fine del 1978, e della sua affiliazione al gruppo evangelico Vineyard Fellowship, presso il quale fu battezzato nel febbraio del 1979 e in seguito frequentò un corso di studi biblici.¹ Affronteremo direttamente le canzoni del suo cosiddetto “periodo cristiano” o “gospel”, durante il quale, con impegno e coerenza – di questo bisogna dargli atto, al di là di certi aspetti fondamentalisti e un po’ ossessivi del suo cristianesimo – ha messo in pratica la prescrizione di Paolo agli Efesini (5, 19) di «intrattenersi a vicenda con salmi, inni e canti spirituali [*in psalms and hymns and spiritual songs*], cantando e facendo musica nel vostro cuore al Signore».

Gli spirituals, nati dall’incontro dell’innodia protestante con le tradizioni musicali afroamericane, e poi, grazie a sostanziosi apporti di blues e rhythm’n blues, evolutisi nel gospel (contrazione di *God spell*, «parola di Dio», lo stesso termine utilizzato per designare i Vangeli), sono nelle intenzioni dei loro compositori precisamente gli «*spiritual songs*» di cui parla Paolo. Irritando una buona parte dei suoi fans, il Dylan cristiano ha prodotto, insieme a un certo numero di buoni gospel songs, una straordinaria sintesi

¹ Sul tema, e più in generale sugli aspetti religiosi della biografia di Dylan, si veda Howard Sounes, *Bob Dylan* [2001], Parma, Guanda, 2002, cap. 8: «Fede», pp. 310-353; Scott M. Marshall con Marcia Ford, *Restless Pilgrim. The Spiritual Journey of Bob Dylan*, Lake Mary (Florida), Relevant Books, 2002; Stephen H. Webb, *Dylan Redeemed. From «Highway 61» to «Saved»*, New York-London, Continuum, 2006; Clinton Heylin, *Behind the Shades. 20th Anniversary Edition*, London, Faber and Faber, 2011, pp. 490-545.

poetica dei principali temi del Nuovo Testamento e di una parte di quelli dell'Antico. Le lyrics dylaniane di questo periodo contengono un'enorme quantità di citazioni bibliche,² il cui intreccio, mai casuale, ci dimostrerà che i testi ai quali rinviano erano stati preventivamente analizzati con attenzione e perizia sulla base delle concordanze. Inutile dire che queste canzoni ci daranno parecchio da fare e che il capitolo che sta iniziando è piuttosto lungo.

L'opera di Dylan è un'enciclopedia della musica popolare americana e ogni periodo della sua produzione è un capitolo di questa enciclopedia, scritto con una profondità, e anzi vissuto con un'intensità stupefacenti in un autodidatta come lui. «Nessun bianco avrebbe potuto eguagliare la sua appropriazione del gospel e del rhythm and blues», ha scritto Alessandro Carrera a proposito dei suoi gospels.³ Dal punto di vista musicale, quello che ci accingiamo ad affrontare è in effetti il capitolo dell'enciclopedia musicale dylaniana dedicato non solo al gospel, ma anche al rhythm'n blues e al soul, che del gospel è la secolarizzazione.

Il primo album della "trilogia" che Dylan ha realizzato in questa fase della sua carriera è *Slow Train Coming*, registrato dal 30 aprile al 4 maggio del 1979 e messo in commercio il 18 agosto dello stesso anno. La prima canzone del disco, *Gotta Serve Somebody*, eseguita con un arrangiamento decisamente funky, propone a tutta una tipologia di persone l'alternativa di fronte alla quale Dylan stesso qualche mese prima si era sentito in dovere di fare una scelta.

² Bert Cartwright *The Bible in the Lyrics of Bob Dylan*, Bury (UK), Wanted Man, 1993², cit. in S. M. Marshall con M. Ford, *Restless Pilgrim*, cit., p. 114, ha calcolato che in 67 delle 88 canzoni scritte da Dylan tra il 1979 e il 1990, molte delle quali nel periodo che stiamo per prendere in considerazione, ci sono 459 riferimenti biblici.

³ Alessandro Carrera, *La voce di Bob Dylan. Una spiegazione dell'America*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 231; nuova ed. accresciuta (e aggiornata per il decennio successivo) Milano, Feltrinelli, 2011, p. 267. L'idea che l'opera dylaniana sia un'enciclopedia, «una geografia, un universo semiotico, un'intera cultura concentrata in un singolo performer» (ivi, p. 14, nuova ed. p. 16) è uno dei fili conduttori di questo libro.

Puoi essere [*You may be*] ambasciatore in Inghilterra o in Francia,
 può piacerti [*You may like*] il gioco, può piacerti la danza,

attacca Dylan, continuando poi a incalzare l'ascoltatore con i suoi
 «puoi essere» questo o quello, «può piacerti» questo o quello, per
 sette quartine seguite tutte dal ritornello:

ma devi servire qualcuno,
 sì, devi servire qualcuno.
 Può essere il Diavolo o può essere il Signore,
 ma devi servire qualcuno
 [*Well, it may be the devil or it may be the Lord*
But you're gonna have to serve somebody].

La formula «*You may... | You may...*» proviene dal blues e dal
 rock 'n roll e il catalogo di tipi umani dal gospel,⁴ ma il ritornello,
 che con il suo «*it may..., it may...*» riprende la sintassi delle strofe,
 per quanto riguarda il senso e l'uso del verbo *to serve* dipende da
 Gs 24, 15: «E se vi sembra male servire il Signore [*you to serve the*
Lord], scegliete oggi chi volete servire; se gli dei che i vostri padri
 servirono quando erano dall'altra parte del mare, o gli dei degli
 Amorriti, nella cui terra abitate. Quanto a me e alla mia casa, vo-
 gliamo servire il Signore [*we will serve the Lord*]». Troviamo qui
 in particolare l'espressione «*to serve the Lord*», presupposta dai
 versi di Dylan, il quale aveva però certamente presente anche Mt
 6, 24, simile a Lc 16, 13, in cui pure c'è il verbo *to serve*: «Nessuno
 può servire [*can serve*] due padroni; perché o odierà uno e amerà
 l'altro, o sarà fedele a uno e disprezzerà l'altro. Non potete servire
 [*Ye cannot serve*] Dio e Mammona». Agli dei degli Amorriti e a
 Mammona, che è l'idolo denaro, Dylan ha sostituito il «Diavolo
 [*devil*]». Questo termine, che appare anche in altre canzoni
 dylaniane dello stesso periodo (*Ain't No Man Righteous, No Not*

⁴ Michael Gray, *Song & Dance Man III. The Art of Bob Dylan*, London e New York, Continuum, 2000, pp. 307-308.

One, Saved, Pressing On, Saving Grace, Ain't Gonna Go to Hell for Anybody), occorre in KJV centosei volte, di cui quattro nell'Antico Testamento, e in RSV trentatré volte, tutte nel Nuovo Testamento.

Per il resto la canzone non contiene altri riferimenti biblici, ma tra le varie categorie di persone a cui si rivolge va ricordato, quasi un monito che Dylan rivolge a sé stesso, il

predicatore con il suo orgoglio spirituale,

secondo il testo delle *Lyrics*, che nel disco diventa un

predicatore che predica orgoglio spirituale.⁵

VIII.2. In compenso *Precious Angel*, la canzone successiva di *Slow Train Coming*, contiene una quantità di citazioni bibliche impressionante. Probabilmente l'angelo del titolo – un epiteto che Dylan aveva già dato alla moglie Sara in *You Angel You* – è Mary Alice Artes, un'attrice afroamericana che ebbe nella conversione di Dylan un ruolo importante, mettendolo in contatto con i dirigenti della Vineyard Fellowship. La lyric è composta da tre coppie di quartine, seguite ognuna da un ritornello di cinque versi. Cominciamo dalla prima quartina:

Angelo prezioso sotto il sole [*Precious angel under the sun*],
 come potevo sapere che saresti stata tu
 a mostrarmi che ero accecato [*I was blinded*],
 a mostrarmi che ero perduto [*gone*],
 e quanto deboli erano le fondamenta [*How weak was the foundation*]
 sulle quali stavo?

Come nel caso del termine «Diavolo», non è il caso di elencare i centootto versetti dell'Antico Testamento e i centosettantacinque

⁵ La variante è attestata per iscritto in B. Dylan, *The Lyrics*, a cura di Christopher Ricks, Lisa Nemrow e Julie Nemrow, New York, Simon & Schuster, 2014, pp. 504-505.

del Nuovo (secondo KJV, centosei e centosettantaquattro secondo RSV) in cui compare il termine «angelo». Piuttosto si può notare che in undici occasioni esso è associato al verbo *to send*, «mandare»: l'angelo è l'inviato di Dio e questo è anche il ruolo della protagonista della canzone, inviata «sotto il sole», cioè, secondo la formula ripetuta ventisette volte nell'Ecclesiaste (Qo 1, 3 etc.), nel dominio terreno, a salvare Dylan. D'altra parte, dal punto di vista formale, questo «*angel under the sun*» deriva forse dall'«angelo in piedi nel sole [*angel standing in the sun*]» di Ap 19, 17, al quale Dylan aveva già alluso in *Gates of Eden* (II.6)

La cecità di cui l'angelo rende consapevole Dylan va intesa naturalmente in senso spirituale, come quasi sempre la cecità nella Bibbia, dove, anche quando si tratta di cecità materiale, per esempio nel caso dei ciechi guariti da Gesù, non è priva di un senso simbolico. Dylan aveva a disposizione su questo tema molti spirituals, a cominciare dal celeberrimo *Amazing Grace* – il cui testo scritto dal prete anglicano (ed ex negriero) John Newton e pubblicato nel 1779 fu unito a una melodia tradizionale forse di origine irlandese alla metà dell'Ottocento⁶ – nel quale troviamo un verso piuttosto vicino a quello di Dylan: «Ero cieco ma ora vedo [*Was blind, but now I see*]». Anche in *I Saw the Light* (1948) di Hank Williams, che molti anni dopo Dylan citerà come una delle canzoni che costituiscono «il suo vocabolario e il suo libro di preghiere», c'è un verso abbastanza simile a quello che stiamo commentando: «Ho vagato proprio come un cieco [*Just like a blind man I wandered along*]» (vedi XIII.1). Da notare che Dylan usa il participio passato *blinded*, piuttosto che il sostantivo *blind*. Nella Bibbia troviamo entrambe le

⁶ John Newton e William Cowper, *Holney Hymns. In Three Books*, London, Printed and sold by W. Oliver, 1779, pp. 53-54; William Walker, *The Southern Armony, and Musical Companion* [...], Philadelphia, E. W. Miller, 1847, p. 8, dove l'inno, intitolato *New Britain*, ha già la nuova melodia. Sulla storia di questo spiritual si veda la pagina web <https://en.wikipedia.org/wiki/Amazing_Grace>, consultata nel 2015.

forme, ma il participio passato rende chiaro che la cecità di Dylan è stata provocata da un soggetto, che potrebbe essere il Diavolo o il peccato, come per esempio in 2 Cor 4, 4: «il dio di questo mondo ha accecato [*hath blinded*] le loro menti», e in 1 Gv 2, 11: «la tenebra ha accecato [*hath blinded*] i suoi occhi». Come vedremo, il tema della cecità è ripreso nel ritornello e tutta la canzone è sostenuta da un'isotopia semantica fondata sull'opposizione tra luce e visione, da una parte, e tenebra e cecità, dall'altra.

Certamente le fondamenta non solide del quarto verso sono quelle della casa costruita sulla sabbia da uno dei due personaggi della parabola riferita da Mt 7, 24-27 e Lc 6, 47-49, già citata da Dylan in *Forever Young* (vedi V.6), che crolla per il vento e le piogge, a differenza della casa dell'altro personaggio «fondata [*founded*] su una roccia». Gesù paragona chi ascolta le sue parole e le mette in pratica al secondo, e che la «roccia» della parabola sia il Cristo stesso è attestato da una serie di testi biblici in cui compare il termine *foundation*, che probabilmente Dylan ha confrontato e meditato per comporre *Precious Angel*. In primo luogo Is 28, 16: «Io pongo in Sion come fondamento [*foundation*] una pietra, una pietra sicura, una preziosa [*precious*] pietra angolare, un saldo fondamento [*a sure foundation*]: colui crede non sarà in ansia». Questo testo è citato, insieme a Sal 118, 22 e a Is 8, 14, da 1 Pt 2, 6-8:

Ecco, io pongo in Sion una pietra angolare, eletta, preziosa [*precious*]: e colui che crede in essa non sarà confuso. Per voi dunque che credete essa è preziosa [*precious*], ma per coloro che sono disubbidienti, la pietra che i costruttori hanno scartata, quella stessa è fatta testata d'angolo, e una pietra d'inciampo e una roccia offensiva.

Is 28, 16 e Sal 118, 22 sono presupposti per altro anche da 1 Cor 3, 10-11, dove leggiamo: «Io ho posto il fondamento [*foundation*] [...]. Perché nessuno può porre altro fondamento [*foundation*] se non quello che è posto, che è Gesù Cristo», e da Ef 2, 20: «siete edificati sulle fondamenta [*foundations*] degli apostoli e dei profeti, e Gesù

Cristo stesso è la pietra angolare». La «*weak [...] foundation*» di Dylan è dunque in opposizione a Cristo, la «*sure foundation*» di Is 28, 16, che riecheggia anche in 2 Tm 2, 19: «il fondamento di Dio sta saldo [*the foundation of God standeth sure*]».

In Is 28, 16 e 1 Pt 2, 6-8 va notato anche l'aggettivo «*precious*». È lì, evidentemente, che Dylan lo ha trovato, anche se poi lo ha trasferito dal «saldo fondamento», che nel suo testo è evocato per antitesi e *in absentia*, al «*precious angel*» che glielo ha fatto conoscere. Ottimo esempio, questo, dei procedimenti di composizione di Dylan e del suo uso, libero e creativo, delle fonti bibliche.

Passiamo al primo distico della seconda quartina:

C'è una guerra spirituale che fa crollare carne e sangue
 [*Now there's spiritual warfare, flesh and blood breaking down*].
 O avete fede o siete increduli [*Ya either got faith or ya got unbelief*]
 e non c'è un terreno neutrale.

Il tema e la terminologia della guerra spirituale provengono da due testi paolini, 2 Cor 10, 4: «le armi della nostra guerra [*warfare*] non sono carnali, ma potenti attraverso Dio per indebolire [*to the pulling down of*] forti colpi», ed Ef 6, 12: «combattiamo non contro carne e sangue [*flesh and blood*], ma [...] contro spiriti malvagi negli alti luoghi». Quasi tutti i termini usati da Dylan nel primo verso sono presenti in questi due passi (ma sul tema si veda anche 1 Pt 2, 11, che dice: «Astenetevi dai desideri carnali, che fanno guerra [*fleshly lusts, which war*] contro l'anima»). Il «*pulling down*» di Paolo è in parte riflesso dal «*breaking down*» di Dylan, riferito alla «carne e sangue» forse con la memoria di 1 Cor 15, 50: «carne e sangue [*flesh and blood*] non possono ereditare il Regno di Dio».

Il secondo verso, che esprime l'impossibilità di restare neutrali in questa guerra contro le potenze malvagie, riprende il tema di *Gotta serve Somebody*. Il primo emistichio rinvia ai testi biblici in cui si parla di fede e incredulità e della loro contrapposizione, in particolare Gv 20, 27: «non essere senza fede, ma credente

[*be not faithless, but believing*]», e Rm 3, 3 ed Eb 3, 12, dove c'è il termine *unbelief*. Ma si rilegga anche 1 Pt 2, 6, già citato a proposito della prima quartina – e che dunque costituisce una connessione nascosta tra le due quartine della prima strofa – dove la pietra di fondamento è il discrimine tra «colui che crede [*he that believeth*]» e «voi [...] che credete [*you [...] which believe*]», da una parte, e «coloro che sono disubbidienti [*them which be disobedient*]», o secondo RSV «coloro che non credono [*those who do not believe*]», dall'altra. Il secondo emistichio fa invece riferimento a Mt 12, 30 e a Lc 11, 23: «Chi non è con me è contro di me», verosimilmente, come ha notato Michael Gray, attraverso la mediazione di William Blake, che in una lettera commenta questo detto di Gesù con le parole: «Non c'è uno stato medio o di mezzo».⁷

Ed ecco il secondo distico della quartina:

Il nemico è sottile. Com'è che siamo ingannati,
dal momento che la verità è nei nostri cuori eppure non crediamo?
[*The enemy is subtle, how be it we are deceived*
When the truth's in our hearts and we still don't believe?]

Il primo verso è ispirato da Gen 3, 1 e 13: «il serpente era più sottile [*subtle*] di ogni animale dei campi [...]. E la donna disse: Il serpente mi ha ingannata [*beguiled me*]». Anche se Dylan usa un diverso verbo per «ingannare», il nemico di cui parla è ovviamente il Diavolo, «*subtle*» proprio come il serpente che lo raffigura nella Genesi. Il termine *enemy*, per non parlare di tutte le possibilità di lettura allegorica dei «nemici» nell'Antico Testamento, è usato in questo senso in Mt 13, 24 e 28, nel contesto della parabola della

⁷ M. Gray, *Song & Dance Man III*, cit., p. 246: «*There is no Medium or Middle state*». Purtroppo Gray, come dice ibidem, nota 42, non era più in grado al momento della stesura del suo libro di dare un riferimento preciso per questa citazione, tratta da William Blake, *Complete Writings*, a cura di Geoffrey Keynes, Oxford, Oxford University Press, 1969.

zizzania, e soprattutto in Mt 13, 39, dove Gesù, spiegando questa parabola, dice esplicitamente che «il nemico [...] è il Diavolo» (ma per questo uso del termine vedi anche Lc 10, 19 e 1 Tm 5, 14 RSV). Quanto all'espressione «*How be it*», Gray, notando che essa appare spesso, nella forma «*Howbeit*», in KJV (ce ne sono sessantaquattro occorrenze da Gdc 4, 17 a Eb 3, 16), la segnala come esempio del linguaggio biblico di Dylan.⁸

L'affermazione del secondo verso, secondo cui «la verità è nei nostri cuori», calca, sostituendo la verità alla legge divina, Sal 37, 31: «La legge del suo Dio è nel suo cuore [*is in his heart*]», simile a Is 51, 7: «il popolo nel cui cuore [*in whose heart*] è la mia legge», entrambi dipendenti da Dt 6, 6, simile a Dt 30, 11 e 14: «E questi precetti che io oggi ti do, saranno nel tuo cuore [*in thine heart*]». Il collegamento tra questi testi e l'inganno del Diavolo, nonché la risposta alla domanda su come sia possibile l'incredulità di chi ha la verità di Dio nel cuore, è Lc 8, 12: «viene il Diavolo e porta via la parola [di Dio] dai loro cuori, perché non credano [*out of their hearts, lest they should believe*]». Dylan non cita questa pericope, ma certo la presuppone. Da notare anche che il suo contesto è la parabola del seminatore, di argomento simile e in Matteo contigua a quella della zizzania.

Non si può non sottolineare a questo punto che il tessuto che Dylan crea con i testi che cita, intrecciati fittamente sulla base di concordanze lessicali o semantiche, alcune delle quali restano inespresse nel risultato finale, dimostra, oltre alla sua abilità poetica, la sua profonda conoscenza delle Scritture e la sua convinzione dell'unità di ispirazione della Bibbia.

VIII.3. Il ritornello di *Precious Angel*, dopo aver ripetuto per tre volte

⁸ M. Gray, *Song & Dance Man III*, cit., p. 238, nota 31.