Renato Giovannoli

La Bibbia di Bob Dylan

Volume III

Un nuovo inizio e la maturità
(1988-2012)

ANCORA

Indice del volume

Abbreviazioni bibliche 7

Capitolo XI. «*Oh Mercy*» (1988-1990) 11

Capitolo XII. Mistero e nonsense (1989, 2001) 59

Capitolo XIII. «Il mio vocabolario e il mio libro di preghiere» (1992-2001) 101

Capitolo XIV. Tempi moderni, anzi ultimi (2001-2009) 145

Capitolo XV. Mary *vs* Charlotte the Harlot (2009-2012) 233

Indici

Indice analitico dei paragrafi 317

Indice delle canzoni 329

Indice dei temi, dei simboli e dei personaggi 343

Indice scritturistico 377

Indice degli autori citati 411

Capitolo XI

«Oh Mercy»

(1988-1990)

XI.1. Abbiamo lasciato Dylan, alla fine del capitolo e del volume precedenti, nel punto più basso della crisi che negli Ottanta ha segnato la sua carriera artistica e nello stesso tempo il percorso spirituale che abbiamo creduto di poter ricostruire dall'analisi *sub specie biblica* delle sue canzoni. In questo capitolo vedremo come l'album *Oh Mercy*, registrato tra l'inizio di marzo e il 12 aprile 1989 e uscito il 12 settembre dello stesso anno, costituisca una sua vera rinascita spirituale, oltre che artistica.

Nell'intervista pubblicata nel libretto allegato all'album antologico *Biograph* (1985), Dylan usa l'interiezione «*Oh mercy!*», rispondendo a una domanda sul valore della musica pop più commerciale degli anni Ottanta.[1] Per questo Alessandro Carrera interpreta il titolo *Oh Mercy* come un'ironia e lo traduce: «Oh, per carità!»[2] Tuttavia, alla lettera l'espressione è una richiesta di misericordia o di grazia. In questo senso è utilizzata innumerevoli volte nelle Scritture, e l'analisi delle canzoni dimostrerà che è in questo senso che il titolo dell'album deve essere inteso.

Elencherò in XII.7 i principali testi biblici in cui occorre la formula «Abbi pietà [*Have mercy*] di noi, Signore», che ritorna nelle liturgie greca e latina nella forma *Kyrie eleison*. Qui vorrei citare

[1] Cameron Crowe e Bob Dylan, «About the Songs», nel libretto allegato a B. Dylan, *Biograph,* 1985, p. 50.

[2] B. Dylan, *Lyrics 1962-2001*, a cura di Alessandro Carrera, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 993; cfr. ivi, «Note del traduttore», p. 1211, dove a proposito del titolo dell'album è citata l'intervista nel libretto di *Biograph*.

Gc 2, 13, un passo che Dylan ha meditato attentamente componendo *What Good Am I?*, una canzone inclusa nel disco il cui tema è precisamente la misericordia: «Perché avrà un giudizio senza misericordia [*mercy*] colui che non ha mostrato misericordia. E la misericordia si rallegra contro il giudizio».

Questo versetto della Lettera di Giacomo potrebbe essere premesso come epigrafe all'album, nel quale Dylan esprime una fede molto più salda e una religiosità molto più serena di quella degli anni precedenti, tornando inoltre a comporre le proprie canzoni sulla base di studi biblici approfonditi.

XI.2. Cominciamo con le prime tre canzoni, dove i riferimenti biblici sono pochi e occasionali.

Political World non è veramente una canzone di argomento politico. Dylan svolge piuttosto in queste strofe una sorta di requisitoria moralistica contro i mali del mondo, percorsa da un tenue filo biblico e religioso. L'espressione del titolo, che è ripetuta nel primo verso, sempre uguale, delle sue undici quartine:

> Viviamo in un mondo di politica [*political world*],

ha infatti un senso piuttosto negativo e significa «un mondo di intrighi e di ingiustizia». Nella seconda strofa compaiono, come parte del panorama del «mondo politico»,

> angeli [che] cantano [*angels sing*].

Il passo certamente è ironico, ma forse vi è un ricordo di Gb 38, 7, secondo cui durante la creazione del mondo «le stelle del mattino cantavano [*sang*] in coro e tutti i figli di Dio [cioè gli angeli] gridavano di gioia» (o di Lc 2, 13-14, dove gli angeli che annunciano la nascita di Gesù dicono, ma è facile immaginare che cantassero: «Gloria a Dio» etc.).

Nella terza strofa troviamo i versi:

La sapienza [*wisdom*] è gettata in prigione
[…],
nessuno [*no one*] a raccoglierne la traccia [*trail*].

C'è da sospettare qui la presenza di un'altra reminiscenza del libro di Giobbe, che nel ventottesimo capitolo parla della Sapienza «nascosta agli occhi di ogni vivente» (v. 21), della quale «l'uomo non conosce la via [*way*]» (v. 13, RSV), paragonandola ai tesori nascosti nel cuore del terra, il cui «sentiero [*path*] […] nessun uccello [*no fowl*] conosce» (v. 7). Il sospetto è confermato dal fatto che *Dignity*, un'altra canzone composta e registrata per *Oh Mercy* ma per finire esclusa dall'album, è in buona parte, come vedremo in XI.9, composta sul palinsesto dello stesso capitolo di Giobbe.

La nona strofa lamenta che

Appena siamo svegli, siamo addestrati a prendere
quella che ci pare la più facile via d'uscita [*easy way out*]

cioè la «via […] facile [*way* […] *easy*] che conduce alla perdizione» di Mt 7, 13 (RSV), opposta alla «porta stretta» e, nel versetto successivo, alla «via difficile [*hard*]» che conducono alla Vita.

L'ultimo distico della canzone dice:

Entra nel quadro e grida il nome di Dio [*shout the God's name*],
ma non sarai mai certo di cosa sia.

Il «quadro» è il «*political world*», nel quale il nome di Dio è «nominato invano» (Es 20, 7). Tuttavia Dylan – seppure, ancora, ironicamente – usa nel primo dei due versi parole che richiamano espressioni bibliche: «chiamare [*to call upon*] il nome del Signore» (Gen 4, 26; 13, 4 e 26, 25), oppure «proclamare [*to proclaim*] il nome del Signore» (Es 33, 19; Dt 32, 3; Sal 102, 21)», o ancora «lodare [*to prais*] il nome del Signore» (Sal 113, 1 e 135, 1).

In *Where Teardrops Fall* troviamo una citazione letterale della ballata western tradizionale *The Streets of Laredo*:

Abbiamo battuto il tamburo lentamente
e suonato il flauto [*played the fife*] lentamente,[3]

che può ricordare – ma forse è una mera coincidenza o l'effetto della lunga persistenza di un tema folclorico – il proverbio citato da Gesù in Mt 11, 17 e Lc 7, 32: «Vi abbiamo suonato il flauto [*We have piped*] e non avete ballato».

Nella stessa canzone, nei versi

Ho strappato le mie vesti e ho vuotato la coppa
spogliandomi del tutto
[*I've torn my clothes and I've drained the cup*
Strippin' away at it all],

è presente un doppio riferimento biblico. «Bere la coppa [*to drink the cup*]» ha il senso di subire il rigore divino, sia in passi biblici che parlano di vere e proprie punizioni, per esempio Is 51, 17: «Gerusalemme, che ha bevuto dalla mano del Signore la coppa della sua ira» (ma vedi anche Sal 75, 8; Is 51, 22; Ger 25, 15 e 17; in Ap 15-16 non è questione di bere, ma sette coppe corrispondono a sette flagelli), sia quelli in cui la «coppa» da bere è la passione di Gesù (Mt 26, 39 e 42; Mc 14, 36; Lc 22, 42; Gv 18, 11). «Strappare le proprie vesti [*to rent his clothe,* o *garment*, o *mantle*]» è un gesto di indignazione o di disperazione attestato in numerosi passi biblici (Gen 37, 29; 37, 34 e 44, 13; Lv 10, 6; Nm 14, 6; Gs 7, 6; Gdc 11, 35; 2 Sam 3, 31; 2 Re 5, 8; Esd 4, 1; Is 37, 1; Gl 2, 13; Mt 26, 65; Mc 14, 63; At 14, 14), ma il totale denudamento di cui parla Dylan fa pensare più precisamente a Is 32, 11, dove troviamo un'espressione simile con il verbo *to strip*: «spogliatevi, e denudatevi [*strip, and make yourselves bare*]», o anche a Gb 19, 9: «[Dio] mi ha spogliato [*hat stripped me*] della mia gloria».

[3] Il testo della ballata che ho trovato in <http://en.wikipedia.org/wiki/Streets_of_Laredo_(song)>, consultato nel 2012, per «battuto» ha «*beat*» invece del «*banged*» usato da Dylan.

La lyric di *Everything Is Broken*, divertito e al contempo amaro blues-filastrocca su un mondo che va in pezzi, è costituita da un lungo elenco di oggetti rotti, interrotto ogni tanto da un refrain identico al titolo:

tutto è rotto [*Everything is broken*].

Si tratta della ripresa e dello sviluppo di una battuta del film di Nicholas Ray *The Lusty Men* (*Il temerario*, 1952): «Bottiglie rotte, ossa rotte, tutto è rotto [*Broken bottles, broken bones, everything is broken*]», e nello stesso tempo di una variazione sul tema fornito da Is 24, 19: «La terra è completamente caduta a pezzi [*utterly broken down*]». Tra gli oggetti menzionati ci sono anche

idoli rotti [*broken idols*],

che derivano dalle «immagini scolpite» degli dei di Babilonia che il Signore ha «infranto [*broken*] al suolo» in Is 21, 9, nonché

mani rotte su aratri rotti [*broken ploughs*],

che invece potrebbero essere gli «aratri della predicazione [*gospel plows*]» – un'immagine tradizionale ben nota a Dylan (vedi I.1) – di profeti ed evangelisti ormai stanchi e sfiduciati.

XI.3. Continuiamo, prima di affrontare alcune canzoni del disco molto ricche dal punto vista biblico e religioso, con altre tre lyrics che possono essere commentate brevemente.

Man in the Long Black Coat è il personale contributo dylaniano, dalle atmosfere western (anche dal punto di vista del sound), alla ricca tradizione di ballate inglesi e americane in cui un personaggio demoniaco si porta via una donna sposata, come *The House Carpenter*, incisa da Dylan nel 1962 (ma pubblicata solo nel 1991),[4] o quelle in cui compare lo zingaro Davey (vedi II.7).

[4] B. Dylan, *The Bootleg Series Vol. 1-3. Rare and Unreleased, 1961-1991*, 1991.

La Bibbia è menzionata nella seconda strofa, secondo la quale

> Qualcuno dice che [l'uomo con il lungo manto nero] avesse citato la Bibbia,

si può supporre per meglio sedurre la donna. Che il Diavolo citi la Bibbia non è una novità: lo ha fatto anche, premettendo ai versetti citati la formula «è scritto…», quando tentava Gesù nel deserto (Mt 4, 6; Lc 4, 10-11).

La terza strofa è costituita da un commento morale sui fatti narrati che inizia con i versi:

> Il predicatore parlava, c'è un sermone che ha fatto,
> ha detto che la coscienza di ogni uomo è spregevole e depravata
> [*every man's conscience is vile and depraved*].

Nel suo libro autobiografico *Chronicles,* Dylan racconta che, proprio mentre registrava *Oh Mercy*, ebbe in un villaggio della Louisiana una conversazione con un rigattiere, un certo Sun Pie, che parlando di «avidi criminali, quelli con le mani come artigli», aveva detto: «Le loro coscienze […] erano vili e corrotte [*Their consciences* […] *were vile and depraved*]».[5] Se Sun Pie è esistito veramente e Dylan non si è inventato le sue parole, è a esse che si è ispirato. In ogni caso sia Sun Pie che il predicatore della canzone hanno come pezze d'appoggio le affermazioni di Paolo in Tt 1, 15: «anche la loro mente e coscienza è contaminata [*coscience is defiled*]», e in 1 Tm 4, 2: «con la loro coscienza marchiata con un ferro rovente», nonché Eb 10, 22, dove si parla della «cattiva coscienza [*evil conscience*]». Tuttavia il sermone del predicatore, che riflette il cupo pessimismo protestante sulla natura decaduta dell'uomo attribuendo viltà e depravazione alla coscienza di «ogni uomo» e non solo, come Sun Pie, a quella degli «avidi criminali»,

[5] B. Dylan, *Chronicles. Volume One*, New York, Simon & Schuster, 2004, p. 207 (*Chronicles. Volume 1*, traduzione di A. Carrera, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 187).

non rende giustizia alla dottrina di Paolo, in cui la coscienza è una facoltà dell'anima in sé buona che solo la perseveranza nel peccato può, appunto, «contaminare» o «marchiare». (Altri passi biblici sul tema della coscienza sono citati in IX.3.)

Disease of Conceit («Il morbo della presunzione»), ancora una canzone di argomento morale, presuppone forse Pr 26, dove in tre versetti (5, 12 e 16) si parla dello stolto che si crede «saggio nella propria presunzione [*wise in his own conceit*]», e Rm 12, 16, che più esplicitamente comanda: «Non siate saggi nella vostra presunzione [*in your own conceit*]». Ma oltre alla presenza del termine *conceit* nel titolo e nel refrain uguale al titolo, si può notare nella lyric una sola chiara citazione dalla Bibbia nell'ultima strofa, dove Dylan dice che il «morbo della presunzione»

> Ti dà […]
> […] un occhio cattivo [*evil eye*].

L'espressione «*evil eye*» è in Pr 23, 6; 28, 22 e Mc 7, 22, dove significa «sguardo malevolo». Lo stesso senso hanno Dt 28, 54 e 56: «il suo occhio sarà cattivo [*his eye shall be evil*]», e Mt 6, 23 e Lc 11, 34: «se il tuo occhio è cattivo [*thine eye be evil*]» (che ho citato in X.20 a proposito del tema della tenebra spirituale nell'album *Empire Burlesque*). Il verso di Dylan significa dunque, molto semplicemente, che la presunzione ti fa guardare gli altri con malevolenza. Si potrebbe intendere anche: «ti dà il malocchio», ma direi che non è il caso, sebbene il malocchio nel senso magico del termine sia la credenza che l'«occhio cattivo» nel senso biblico possa funzionare come una maledizione dagli effetti pratici.

In due strofe di *What Was It You Wanted?*, una canzone per certi aspetti appartenente alla tipologia della canzone d'amore (o di quasi amore, o di ex amore) recriminatoria, Dylan dice alla donna a cui si rivolge:

Cos'è che volevi
quando mi hai baciato la guancia?

C'era qualcuno che guardava
quando mi hai dato quel bacio?
Qualcuno nell'ombra,
qualcuno che mi è sfuggito?

È evidente che il palinsesto di questi versi sono le narrazioni sul bacio di Giuda nell'orto degli Ulivi (Mt 26, 47-49; Mc 14, 43-45; Lc 22, 47-48) alle quali Dylan si era già riferito più volte, sia nel contesto di storia sacra che gli compete (vedi I.7), sia un paio di volte in funzione metaforica (vedi VII.11 e VIII.11). In questo caso non si tratta di un vero tradimento, ma di un gesto ambiguo, forse con un secondo fine. E tuttavia i testi evangelici rendono conto di tutti i dettagli dei versi di Dylan: il secondo fine, l'ombra (la scena del Vangelo si svolge di notte), la possibilità che qualcuno nascosto osservasse (le guardie del Sinedrio pronte ad arrestare Gesù). Anche la domanda «Cos'è che volevi | quando mi hai baciato la guancia?» sembra derivare dalla domanda di Gesù a Giuda subito dopo il bacio riferita da Mt 26, 50: «Amico, perché sei qui?» (la frase è resa più o meno così sia da KJV che da RSV, ma l'originale, in cui non c'è il punto interrogativo, può essere tradotto anche: «Amico, per questo sei qui»).

XI.4. Stando al tono cupo delle canzoni finora considerate, potrebbe sembrare che in *Oh Mercy* Dylan non sia ancora uscito dalla grave crisi spirituale successiva al suo periodo cristiano.

La prima canzone dell'album di diverso tenore, oltre che dedicata per intero a un tema spirituale, è *Ring Them Bells*, il cui titolo e parte del testo derivano dallo spiritual *Peter, Go Ring Them Bells*. Le campane sono uno dei simboli più ricorrenti in Dylan, buono a tutti gli usi, ma qui, anche se non è esplicito che si tratti delle campane di una chiesa, servono a diffondere un messaggio

religioso. La prima strofa può stupire, perché rivolge l'invito del titolo («Suonate le campane») ai «pagani».

Suonate le campane, voi pagani [*heathen*],
dalla città sognante [*From the city that dreams*],
suonate le campane dai santuari
tra valli e torrenti,
perché sono profondi e larghi,
e il mondo è [caduto] su un fianco,
e il tempo corre all'indietro
e così la sposa [*bride*].

Sospetto che con il termine *heathen*, che è biblico (centotrentotto occorrenze nell'Antico Testamento, sette nel Nuovo, secondo KJV, dove altri novantatré passi del Nuovo Testamento e trenta dell'Antico hanno il sinonimo «*gentile*»), Dylan alluda ai buddhisti tibetani, a cui fanno pensare la «città sognante» e i «santuari tra valli e torrenti». Giustificando il suo invito con la larghezza e profondità di queste valli e torrenti, vuole forse intendere la larghezza e la profondità delle loro vedute. Per altro i buddhisti usano effettivamente campane, tanto che anticamente i cristiani dell'Asia centrale, per distinguersene, non usavano campane per chiamare alla preghiera ma strumenti a percussione in legno. In ogni caso Dylan li invita a suonare le campane per risvegliare dal loro sonno spirituale non solo il mondo, ma soprattutto la Sposa, ovvero Israele o la Chiesa secondo Is 49, 18 etc.; Gv 3, 29; Ap 21, 2 e 22, 17, dove c'è il termine *bride*, usato da Dylan; Ap 19, 7 e 21, 9, dove troviamo invece *wife*; Ct 4, 8 etc., che ha *spouse*.

Per descrivere lo stato miserevole dell'uno e dell'altra Dylan utilizza il diffuso tema folclorico, ma non biblico, del mondo alla rovescia, metafora del disordine che caratterizzerà i tempi ultimi o che caratterizza i tempi presenti visti come ultimi. Alla lettera Dylan dice che «il mondo è su un fianco [*on its side*]», ma la formula equivale di fatto all'espressione «*upside down* [sottosopra]»

– usata qualche anno prima da Dylan, in riferimento al disordine del mondo, in *Something's Burning Baby* – tant'è vero che nel verso immediatamente successivo, dicendo che «il tempo scorre all'indietro», Dylan si serve della versione temporale del mito del mondo rovesciato, presente anche in Platone.[6] In questo stesso album, nella canzone *What Was It You Wanted?*, troviamo il verso:

> Tutto va a ritroso [*Is the whole thing going backwards*],

che pure privilegia l'aspetto temporale del simbolismo rispetto a quello spaziale. Che Israele o la Chiesa possano partecipare a questo disordine è un tema biblico che conosciamo;[7] che i pagani possano avere un ruolo nella restaurazione dell'ordine ha un precedente nel fatto che ai tempi della Chiesa primitiva, diversamente da una buona parte di Israele, proprio i pagani accolsero il Vangelo, contribuendo non solo alla sua diffusione ma anche alla sua comprensione, grazie ai «torrenti, profondi e larghi» della loro tradizione filosofica, in particolare quelli che sgorgavano dalla fonte platonica.

Nella seconda strofa, di cui consideriamo per cominciare il primo distico, è l'apostolo Pietro a essere invitato a suonare le campane:

[6] Platone, *Politico*, 270 a-e. Secondo questo passo il mondo, allontanatosi dal suo principio divino, «può marciare indietro sui suoi passi per molte miriadi di rotazioni». Allora si verificano catastrofi e «molti accidenti, straordinari e nuovi, ma questo è il più grosso, e deriva dalla conversione del moto dell'universo […]: ogni essere mortale cessa di procedere verso un'apparenza più vecchia, ma cambiando direzione in senso contrario, germoglia come fosse più giovane e fresco. E i capelli bianchi dei vecchi tornano neri» (traduzione di Claudio Mazzarelli, in idem, *Tutti gli scritti,* Milano, Rusconi, 1992, pp. 330-333).

[7] Convince poco l'interpretazione di Scott M. Marshall con Marcia Ford, *Restless Pilgrim. The Spiritual Journey of Bob Dylan*, Lake Mary (Florida), Relevant Books, 2002, p. 97, secondo cui la Chiesa andrebbe all'indietro perché «i credenti in Gesù […] si dirigono verso un tempo in cui tutto sarà buono, come era una volta nel giardino di Eden».

Suona le campane, San Pietro,
dove i quattro venti soffiano [*Where the four wind blow*],
suona le campane con mano di ferro [*with an iron hand*],
così che le genti sappiano.

Anche nello spiritual a cui ho accennato all'inizio del paragrafo come fonte della canzone è nominato un certo Pietro, che potrebbe essere l'apostolo, nel verso più volte ripetuto: «Oh, Pietro, vai a suonare le campane [*Oh, Peter go ring dem bells*]».[8] Nel testo di Dylan, evidentemente ispirato da questo verso, al nome del personaggio è aggiunto un «San» che lo identifica con certezza con l'apostolo Simone, da Gesù rinominato Cefa, in greco appunto Pietro, menzionato centinaia di volte nei Vangeli e negli Atti e al quale sono attribuite due lettere incluse nel canone delle Scritture. La «mano di ferro», ma in italiano sarebbe meglio dire il «pugno di ferro», che Dylan gli attribuisce è da confrontare con la «verga di ferro» messianica menzionata in *When He Returns* di cui abbiamo parlato in VIII.14 (al quale Dylan contrappone una «mano di ferro» che però ha tutt'altro senso) e allude forse al suo ruolo di "principe degli Apostoli", ma con effetto umoristico, perché nel contesto quella mano metallica diventa una sorta di batacchio adattissimo per suonare le campane.

Il «*where*» in cui nel testo di Dylan «i quattro venti soffiano» è un luogo apocalittico, ma non solo nel senso catastrofico del termine. Secondo Ap 7, 1-3, «quattro angeli stavano ai quattro angoli della terra, trattenendo i quattro venti [*the four winds*] della terra, affinché il vento non soffiasse [*the wind should not blow*] sulla terra, né sul mare, né sugli alberi» (v. 1), per devastarli, finché il sigillo di Dio non fosse impresso sugli eletti. Ma «dai quattro venti [*from the*

[8] *Peter, Go Ring Dem Bells*, in *The Treasury of Negro Spirituals*, a cura di Herbert A. Chambers, New York, Emerson Books, 1963, cit. in Michael Gray, *Song & Dance Man III. The Art of Bob Dylan*, London-New-York, Continuum, 2000, p. 610. Il testo è anche in *Antologia degli spirituals*, a cura di Elena Clementelli e Walter Mauro, Milano, Bompiani, 1977, p. 82.

four winds]» verrà anche, secondo Ez 37, 9, lo Spirito a resuscitare i morti e, secondo Mt 24, 31 e Mc 13, 27, saranno radunati gli eletti al suono della tromba escatologica, sostituita, di fatto, in Dylan dalle campane suonate da Pietro.

Un'analoga incertezza sul fatto se le immagini apocalittiche di Dylan abbiano un senso negativo o positivo sorge considerando gli altri quattro versi della strofa.

> Oh, adesso è l'ora della corsa [*rush hour*]
> alla ruota e all'aratro [*On the wheel and the plow*],
> e il sole sta scendendo
> sulla vacca sacra.

L'espressione «*rush hour*» ha abitualmente il senso di «ora di punta» e potrebbe essere intesa in senso negativo come il momento di disordine apocalittico al quale il mondo è giunto, giacché *rush* vale anche «affanno», «ritmo frenetico». Io ho preferito tradure questo termine «corsa», pensando all'espressione «*gold rush*» (in italiano «febbre dell'oro») e intendendo la ricerca frenetica di qualcosa di positivo, simboleggiato dalla ruota e dall'aratro.

La ruota è un'immagine cosmologica molto diffusa, che nel buddhismo appare con significato positivo come «ruota del Dharma», cioè della Legge cosmica e della tradizione sacra, e con significato negativo come «ruota del Samsara», cioè dell'interminabile ciclo delle rinascite da cui solo l'illuminazione può liberare. Considerando quest'ultimo significato, si potrebbe pensare che si tratti qui di un affanno e di una corsa su una ruota analoga al qoelettiano vento che vanamente «ritorna su sé stesso ripetutamente seguendo i suoi giri» (Qo 1, 6).[9] Ma l'aratro, come vedremo tra poco, rende

[9] Una ruota per certi versi simile a quella del Samsara è il «ciclo della natura [*cicle of nature*]» di cui parla Gc 3, 8 [RSV], ma dubito che Dylan abbia pensato a questo passo. Poco probabile è anche che la ruota, declinata al singolare, abbia a che fare qui con le ruote viste dal profeta Ezechiele (capitoli 1 e 10) alle quali Dylan ha fatto riferimento altrove (vedi IV.16, VII. 8 e XIV.12).

poco probabile questa interpretazione. Potrebbe trattarsi allora della ruota del Dharma, che rappresentata sotto forma di ruota di carro è utilizzata in tempi recenti, in analogia alla croce cristiana e alla mezzaluna islamica, come simbolo del buddhismo, un simbolo la cui menzione nel testo di Dylan sarebbe coerente con il riferimento ai «pagani» della prima strofa, se si tratta dei buddhisti.

L'aratro – a cui la ruota potrebbe essere connessa per associazione libera, dal momento che gli aratri hanno spesso ruote e «ruota dell'aratro [*plow's wheel*]» è un espressione corrente – è, con ogni probabilità, l'aratro nominato in Lc 9, 62, ultimo versetto di una pericope spesso citata da Dylan: «Nessuno che abbia messo mano all'aratro [*plough*] e guardi indietro è adatto al regno di Dio». Si tratta del *gospel plow,* l'«aratro del Vangelo» nel senso delle fatiche dell'evangelizzazione, del gospel omonimo, registrato da Dylan nel suo primo album (vedi I.1), e al quale forse allude, come si è visto due paragrafi fa, anche *Everything Is Broken*. Aggiungiamo che l'aratro era nel cristianesimo antico, sia in riferimento alla parabola del seminatore (Mt 13, 3-9; Mc 4, 1-9) e al versetto lucano che ho appena citato, sia per la sua forma (corpo principale e due impugnature sporgenti), un equivalente simbolico della croce.[10] Teniamo conto del fatto, infine, che in un'intervista del 1985, che ho citato in X.1, Dylan profetizzava a proposito dei tempi ultimi: «Ci sarà una corsa [*run*] verso la devozione, proprio come ora c'è una corsa ai frigoriferi, alle cuffie e agli arnesi da pesca. Diventerà una questione di sopravvivenza. La gente correrà a cercare qualcosa riguardo a Dio».[11] (A dire il vero, sono proprio queste parole che mi hanno spinto a tradurre *rush* "corsa".) A questo punto abbiamo

[10] Per tornare alle ruote dell'aratro, esse sono presenti in latino (*rotas*) nel "quadrato magico" SATOR/AREPO/TENET/OPERA/ROTAS, che, forse riferito alla parabola del seminatore e a Lc 9, 62, era pure un antico simbolo cristiano.

[11] Scott Cohen, *Bob Dylan: Not Like a Rolling Stone Interview*, in «Spin», vol. I, n. 8, dicembre 1985, reperibile nel 2013 nella pagina web <http://www.interferenza.com/bcs/interw/85-dec.htm>.

tutti gli elementi per ipotizzare che i versi «adesso è l'ora della corsa | alla ruota e all'aratro», si riferiscano a una corsa verso la religione, alla quale san Pietro chiama suonando le campane.

Quanto al significato della «vacca sacra», che come la ruota sembra per cominciare il frutto di un'associazione libera con l'aratro, di ipotesi se ne potrebbero fare almeno due. Potrebbe essere una metafora "induista" per la Terra, sulla quale «tramonta il sole» nel senso che il tempo della fine è vicino, e se così fosse sarebbe un altro elemento orientaleggiante, oltre che apocalittico, nella canzone. Scott M. Marshall e Marcia Ford sostengono invece, supponendo un riferimento implicito al vitello d'oro di Es 32, 1-6, che sia una «metafora biblica per tutti i falsi dei», sui quali il sole tramonta perché «è possibile che il mondo riconosca che c'è un solo Dio».[12]

XI.5. L'unicità di Dio è il tema della terza strofa di *Ring Them Bells*:

> Suona le campane Dolce Marta [*Sweet Martha*]
> per il povero figlio dell'uomo [*poor man's son*],
> suona le campane così il mondo saprà
> che Dio è uno [*God is one*].

La «Dolce Marta» è certamente, come vedremo tra poco, Marta di Betania, l'amica di Gesù nominata in Lc 10, 38-42 e Gv 11, 1-44. Il «povero figlio dell'uomo» è invece l'uomo nella sua miseria, secondo l'uso che l'Antico Testamento fa dell'espressione «*son of man*», trasformata da Dylan in «*man's son*», per esempio in Gb 25, 6; Sal 8, 4; 144, 3 e 146, 3, per designare l'uomo in contesti in cui è sottolineata la sua creaturalità. Tuttavia, Sal 80, 17 parla del «figlio dell'uomo che tu [Dio] hai reso forte» in riferimento al Messia, e Dn 7, 13 narra dell'investitura regale di un personaggio escatologico «simile a un figlio d'uomo [*one like a son of man*]» (RSV;

[12] S. M. Marshall e M. Ford, *Restless Pilgrim*, cit., p. 103.