

La pioggia alla fine del tempo. Bob Dylan tra simbolismo e modernismo

Alessandro Carrera

Quando Olivier Messiaen, nel 1940, prigioniero dei nazisti nel campo di concentramento di Görlitz, si mise a comporre il *Quartetto per la fine del tempo*, l'ispirazione gli venne dal decimo capitolo dell'*Apocalisse* di Giovanni: "Quindi l'angelo che prima avevo visto posarsi sul mare e sulla terra levò la mano destra verso il cielo e giurò nel nome di Colui che vive nei secoli dei secoli, Colui che ha creato il cielo e ciò che esso contiene, la terra e quanto essa contiene, il mare e ciò che esso contiene: 'Non vi sarà più alcun indugio; ma quando il settimo angelo farà udire il suono della sua tromba, allora sarà consumato il mistero di Dio, secondo quanto ha annunciato ai profeti, suoi servi'". Non vi sarà più indugio o, come dicono altre traduzioni, "non ci sarà più tempo". Il quartetto venne eseguito il 15 gennaio del 1941 nello Stalag 8a del campo immerso nella neve, con l'autore al pianoforte e tre compagni di prigionia al violino, al clarinetto e al violoncello, davanti a un pubblico formato da prigionieri e da soldati tedeschi. Gli strumenti erano in condizioni penose ed è quasi impossibile convincersi che una musica di tale complessità abbia visto la luce in quelle condizioni. Che cosa avranno potuto capire, i residenti forzati di Görlitz, delle scale modali usate da Messiaen, dei suoi ritmi irregolari basati sui numeri primi, o del suo particolare trucco per abolire il tempo, vale a dire le sequenze a specchio in cui le relazioni tra le note non mutano se lette da sinistra a destra o viceversa? Può darsi che abbiano potuto comprenderne il senso molto più di noi. Erano loro, immersi nella neve di Görlitz, che stavano vivendo la fine del tempo. Era per loro che si scatenava la sesta parte del quartetto, la *Danza del furore per le sette trombe*, ed era sempre per loro che risplendeva la polifonia della settima parte, il *Parossismo di arcobaleni per l'Angelo che annuncia la fine del tempo*.

Avanziamo di ventidue anni, che non sono molti nel corso della storia, e ci troviamo di fronte a un'altra fine del tempo e a un'altra ode che la annuncia. È il 26 aprile 1963, sono passati solo pochi mesi da quando la crisi di Cuba ha portato il mondo a un passo dalla guerra nucleare. Bob Dylan, che per l'appunto ha ventidue anni, è ospite dello Studs Terkel's Wax Museum, il programma che Studs Terkel, grande e appassionato storico della cultura orale, tiene alla Radio WFMT di Chi-

* Alessandro Carrera (Lodi, 1954) dirige il programma di studi italiani della University of Houston, in Texas. Recentemente ha pubblicato *Il principe e il giurista*. Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Salvatore Satta (Pieraldo, Roma 2001) e il romanzo breve *La vita meravigliosa*

dei laureati in lettere (Sellerio, Palermo 2002). Come studioso di Bob Dylan ha pubblicato *La voce di Bob Dylan. Una spiegazione dell'America* (Feltrinelli, Milano 2001) e alcuni articoli. Attualmente sta curando la traduzione italiana del primo volume dell'autobiografia di Dylan.

cago. Terkel chiede a Dylan come e quando ha conosciuto Woody Guthrie e Dylan non si trattiene dal raccontare una delle sue leggende fatte in casa. Racconta che era ancora bambino quando ha visto cantare Woody a Burbank, in California. Avevo dieci anni, dice Dylan, ed era stato un mio zio a portarmi a sentirlo (Dylan aveva un zio che era giocatore professionista a Las Vegas e che tornava comodo usare come spalla per qualunque avventura improbabile per un ragazzino di Hibbing). Che cosa ti è rimasto di quell'episodio, gli chiede l'ignaro Terkel. Che lui era Woody, risponde Dylan tranquillo, e che tutti gli altri lì intorno erano solo qualcun altro. Già, conferma Terkel in totale ammirazione, di Woody ce n'era uno solo e ora, anche di Bob ce n'è uno solo, perché tutti cantano le tue canzoni come facevano con Woody. Che cosa ti ha spinto, gli chiede ancora Terkel, a scrivere una canzone, anzi un intero arazzo come *A Hard Rain's A-Gonna Fall*? Dylan gli ripete quello che poi si troverà scritto anche sulla copertina di *Freewheelin' Bob Dylan*. "L'ho scritta come se ogni verso potesse essere l'inizio di un'altra canzone. L'ho scritta quando non sapevo quante altre canzoni avrei potuto scrivere, nell'ottobre dell'anno scorso. Sono stato seduto a scriverla tutta una notte, in un posto dove c'era molta altra gente e volevo mettere quanto più potevo in una canzone sola". Terkel gli chiede se è successo durante la crisi di Cuba. Sì, risponde Dylan, durante la quarantena. Ed eri preoccupato? Sì, risponde Dylan ridendo, ero preoccupato. Non posso dire che fossi proprio spaventato, ma preoccupato sì, è la parola giusta.

A quel punto Terkel gli chiede di eseguire *A Hard Rain's A-Gonna Fall*. Dylan si schermisce un po', dice che forse è troppo lunga, ma infine imbraccia la chitarra e inizia a suonarla. Dove sei stato mio figlio diletto, canta Dylan, dove sei stato mio figlio adorato? Mi sono arrampicato sul fianco di dodici montagne coperte di nebbia, ho camminato e mi sono trascinato sui tornanti di sei autostrade, mi sono trovato nel fitto di sette tristi foreste, sono arrivato sulla riva di dodici oceani morti, mi sono inoltrato per diecimila miglia nella foce di un cimitero, ed è forte la pioggia che cadrà. Ogni strofa ripete lo schema della prima, ma la variazione della domanda che qualcuno rivolge a un "figlio dagli occhi azzurri" ("blue-eyed son"), che nella tradizione delle ballate ha il senso di figlio più giovane, figlio innocente, figlio prediletto, determina la moltiplicazione delle risposte: Che cosa hai visto, mio figlio diletto? Che cosa hai udito, mio figlio diletto? Chi hai conosciuto, mio figlio diletto? E che farai ora, mio figlio diletto? Che farai ora, mio figlio adorato? Tornerò laggiù prima che la pioggia cominci a cadere, canta Dylan, mi spingerò fino al folto della foresta più densa e più nera, dove gli uomini sono in tanti e le mani le hanno vuote, dove proiettili di veleno gli intorbidano le acque, dove la casa in fondo alla valle confina con l'umida e sporca prigione, dove la faccia del boia è sempre ben nascosta, dove è orrida la fame e ci si scorda delle anime, dove il colore è nero e il numero è zero, e lo racconterò, ci ragionerò, lo dirò e lo respirerò, e lo rifletterò dalla montagna così che lo vedranno le anime tutte, poi starò ritto sull'oceano finché comincerò ad affondare, ma saprò bene la canzone prima di cominciare a cantarla, ed è una forte pioggia quella che cadrà.

Le fonti di *A Hard Rain's A-Gonna Fall* sono state elencate innumerevoli volte, eppure sembra di scoprirne sempre di nuove a ogni ascolto. I primi due versi, certo, non pongono problemi: "Oh, where have you been, my blue-eyed son? / Oh, where have you been, my darling young one?", sono una parafrasi della variante

A (Scozia, XIX secolo) della Child Ballad n. 12, altrimenti nota come *Lord Randal*: "O where ha you been, Lord Randal, my son? / And where ha you been, my handsome young man?" Lord Randal riferisce che qualcuno, in alcune versioni un'amante, gli ha dato da mangiare delle anguille avvelenate e ora, che è tornato a casa per morire, vuole stendere il suo testamento. All'ultima domanda, che gli chiede che cosa lascerà a chi lo ha avvelenato, Lord Randal proferisce una maledizione e subito muore. Poco o nulla a che fare, si vede, con ciò che Dylan ne ha ricavato (a parte l'idea dei "pellets of poison" che avvelenano l'acqua, che però per Dylan rappresentano, così dice a Terkel, le menzogne della società). È innegabile un'eco delle elencazioni tipiche di Woody Guthrie, invece, nella ripetizione incalzante dei verbi nel sestultimo verso: "And I'll tell it and think it and speak it and breathe it", nonché un ricordo del sermone evangelico nell'immagine del discorso che si riflette scendendo da una montagna. Possibile, anche, che nel titolo si annidi un ricordo del canto di lavoro *It's Hard on We Po' Farmers* (È dura per noi poveri contadini) che John Lomax aveva registrato nel 1936 e che il *folksinger* Woody Wachtel cantava nei folk club di New York nei primi anni Sessanta con il titolo *Ain't It Hard*. Ma ciò che aveva letteralmente sconvolto i primi ascoltatori della canzone, da Dave Van Ronk a Pete Seeger, era la sua ostentazione di ingenuità unita a cultura, l'autorità quasi incosciente con la quale, al di sotto della sua movenza da grande Child Ballad rediviva, *A Hard Rain* lasciava apparire il *Battello ebbro* di Rimbaud come suo profondo subtesto.¹

Dylan accumula i suoi "dove sei stato", "che cos'hai visto", "cos'hai sentito", "chi hai incontrato" e "che cosa farai" come se si fosse intestardito a espandere i generatori di immagini sui quali naviga il *bateau* rimbaudiano: "J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques" ("Ho visto il sole basso, fosco di orrori mistici"), "J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies" ("Sognai la notte verde dalle nevi abbagliate"), "J'ai suivi, des mois pleins [...] la houle à l'assaut de recifs" ("Ho seguito, per mesi, i marosi che assaltano gli scogli"), "J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides" ("Ho cozzato, sapete, in Floride incredibili"), "J'ai vu fermenter les marais énormes" ("Ho visto fermentare stagni enormi"), "J'ai vu des archipels sidéreaux!" ("Ho visto gli arcipelaghi siderei!")² Davanti alla vastità di implicazioni dell'originale, l'esercizio letterario dylaniano è più che altro l'appendice di un giovane poeta volenteroso, ma una volta che questo esercizio viene cantato l'effetto è (era, ed è ancora) stupefacente. Non appena Dylan ha finito di eseguire la canzone nello studio della radio di Chicago, Terkel osserva che la voce con cui l'ha cantata sembra una quiete, perfino noncurante, e però trasmetteva all'ascoltatore una sensazione di

1. Una ricostruzione delle fonti e delle testimonianze sulla composizione di *A Hard Rain's a-Gonna Fall* si trova in Todd Harvey, *The Formative Dylan: Transmission and Stylistic Influences, 1961-1963*, The Scarecrow Press, Lanham, Md. 2001, pp. 3-6. Un'ampia analisi della canzone, ma che dà credito a informazioni ormai superate, si trova nel primo capitolo di Betsy Bowden, *Performed Literature: Words*

and Music by Bob Dylan, Indiana University Press, Bloomington (Indiana) 1982.

2. Le citazioni da Arthur Rimbaud sono tratte, con qualche minima variante nostra per ragioni di simmetria con il testo francese, dall'edizione *Oeuvres-Opere*, a cura di Ivos Margoni, Feltrinelli, Milano 1964, rist. 1971, pp. 130-136.

puro fuoco. La melodia, poi, è largamente originale e dalla tradizione prende in prestito solo dei frammenti, così come il testo aveva preso solo qualche “j’ai vu” dai versi di Rimbaud. Dylan, in realtà, citava se stesso. Ascoltando *Baby, I’m in the Mood for You*, composta all’incirca due mesi prima di *A Hard Rain*, si ritrova lo stesso movimento ascendente nel ritornello che avrebbe poi costituito il *climax* drammatico di “and it’s a hard, and it’s a hard, it’s a hard...”.

Un altro possibile aggancio letterario era costituito da un verso di *Buffalo Bill’s*, una poesia di e.e. cummings che Dylan, come avrebbe rivelato a Cameron Crowe nell’intervista del 1985 inclusa nel libretto che accompagna il cofanetto *Biograph*, conosceva fin dai tempi di Minneapolis: “Jesus \ He was a handsome man \ And what I want to know is \ How do you like your blueeyed boy \ Mister Death” [“Gesù \ era un bell’uomo \ e quello che voglio sapere è \ ti piace il tuo figlio dagli occhi azzurri \ Signor Morte”]. Niente più che una suggestione, dove è probabile che “Jesus” vada letto come un’interiezione, più o meno come: “Gesù se era un bell’uomo!”, visto che il testo si riferisce appunto a Buffalo Bill.³ Ma la tentazione di leggere *A Hard Rain’s A-Gonna Fall* come un discorso del Figlio davanti al Padre, di un Gesù che riferisce a Dio cosa ha visto, sentito e incontrato nel mondo in cui è sceso e nel quale vuole ritornare a parlare da una montagna e poi a sacrificarsi, è forte davvero. O, se non è Gesù a parlare, è forse l’angelo dell’*Apocalisse*, capitolo X, quello che tiene il piede destro sul mare (“Then I’ll stand on the ocean”) e il piede sinistro sulla terra, che annuncia la fine del tempo, proibisce al profeta di divulgare la rivelazione dei sette tuoni e gli impone di ingoiare il libro che tiene aperto in mano. Non ci spingeremmo a una simile azzardata osservazione se non fossimo aiutati da un momento in cui Dylan, riprendendo la conversazione con Terkel, in qualche modo si tradisce.

“Prendiamo la canzone che hai appena cantato”, gli dice Terkel. “Sono sicuro che diventerà un classico, anche se magari ora è solo l’espressione delle tue sensazioni a proposito della pioggia radioattiva”. Ma Dylan lo interrompe vivacemente: “No, no, non si riferisce alla pioggia radioattiva. Qualcun altro ha pensato la stessa cosa, ma non è *atomic rain*, è *hard rain* [pioggia fitta, greve, dura, battente, sferzante], non è la pioggia del *fallout*, niente affatto”. “Ma allora quando dici *hard rain* che cosa intendi?”, lo incalza Terkel. “È un modo per indicare una *fine* che deve arrivare”, risponde Dylan. “È molto facile vederla, anche se sembra che tutti non facciano altro che far finta di niente. Ma succederà, è destino che succeda. Non stavo parlando della pioggia radioattiva, no, non della bomba, che a me sembra una specie di Dio, la gente la adora più di Dio, bisogna trattarla bene, stare attenti a come se ne parla, c’è gente che ci lavora sei giorni alla settimana, c’è gente che la progetta...”

“Tu sei sicuro che deve succedere”, insiste Terkel. “Che cosa deve succedere?” “Beh, non mi piace il fatto che debba succedere”, spiega Dylan, “ma mi rendo conto che succederà. Quella che succederà è... Ci sarà una specie di *esplosione*...”

3. Il verso di *Buffalo Bill’s* di e.e. cummings è tratto da *Selected Poems*, a cura di R. S. Kennedy, Liveright, New York 1994. È una curiosa

coincidenza che Francesco de Gregori, nella sua canzone *Bufalo Bill*, descriva il cowboy come “biondo, quasi come Gesù”.

La natura di questa esplosione rimane per ora sigillata e Dylan non torna più, nel corso del colloquio con Terkel, sull'idea della fine, ma quello che ha detto è sufficiente per più di una riflessione. Anzitutto *A Hard Rain's A-Gonna Fall* non è una canzone sull'imminente *fallout* atomico anche perché, contrariamente a quanto Dylan aveva sostenuto davanti a Terkel (con parole che Nat Hentoff avrebbe poi citato nelle note di copertina di *Freewheelin'*, uscito il 27 maggio del 1963), era stata scritta un po' prima della crisi di Cuba. Il *folksinger* Tom Paxton sostiene di aver sorpreso Dylan mentre la batteva a macchina nella sala comune che stava al piano superiore del Gaslight Café di MacDougal Street. Dylan gli aveva detto che era una poesia, non una canzone, e sembra che Paxton avesse osservato: "Tutto questo lavoro e non ci metti neanche una melodia?" L'episodio precede di almeno un mese lo scoppio della crisi cubana, perché in quello stesso mese *A Hard Rain's A-Gonna Fall* conosce due esecuzioni, la prima a casa dei coniugi MacKenzie e la seconda, il 22 settembre 1962, alla sala Chapter della Carnegie Hall nel corso di una *hootenanny*, una serata *folk* alla quale partecipavano anche Pete Seeger e altri *folksingers*. Il rischio dell'olocausto nucleare era ben presente tanto a Dylan quanto a chiunque altro, prima o dopo Cuba, ma *Hard Rain's A-Gonna Fall* è soprattutto la prima riflessione dylaniana sul tempo come tempo della fine e sulla fine come fine del tempo. La fretta con la quale Dylan l'aveva scritta, la sensazione che doveva metterci dentro quante più cose possibile perché non avrebbe avuto tempo di scriverne altre, veniva più dalla sua percezione che il tempo è sempre *già alla fine*, che il tempo è sempre *tempo della fine*, piuttosto che da una minaccia specifica, che pure era nell'aria.

È in *A Hard Rain*, insomma, che dobbiamo cercare la radice delle numerose dichiarazioni di guerra contro il tempo che Dylan ha disseminato nel corso della sua carriera. Nel 1964, durante una kerouachiana traversata in automobile degli Stati Uniti, Dylan ha occasione di dire al giornalista Peter Karman, uno dei suoi compagni di viaggio, che "il tempo non esiste, è un'illusione, è l'altro lato degli orologi di Dalí".⁴ Potrebbe sembrare una delle tante uscite stonate che chiunque avrebbe potuto proferire negli anni Sessanta, posto che avesse ingerito le sostanze appropriate, ma nel caso di Dylan è la spia di una convinzione e, quel che più conta, di una poetica che si sta sviluppando. Nel corso della celebre intervista rilasciata ancora a Nat Hentoff nel 1966 per conto di "Playboy", Dylan afferma che per molto tempo non ha voluto suonare niente che non fosse "specifico" (vale a dire politico, collegato a un fatto realmente accaduto o a un problema, appunto, specifico) perché "le cose che non sono specifiche mancano di senso del tempo". Ma si era sbagliato, perché "nessuno di noi ha il senso del tempo; è una costrizione dimensionale". E continua affermando che essere specifici, e dunque banali, è alla portata di tutti, inclusi i governanti del mondo. "Non è che sia così difficile non essere specifici o meno banali", insiste Dylan, intorbidando ancora di più i suoi rimuginamenti ad alta voce. "È solo che non c'è niente, assolutamente niente, a proposito del quale si possa es-

4. L'osservazione di Dylan a Peter Karman è citata da Bob Spitz in *Dylan: A Biography*, Norton, New York 1989, p. 256.

sere specifici o banali. Le mie vecchie canzoni, per dirla tutta, erano canzoni sul niente. Le nuove sono sempre sul niente, ma visto dall'interno di qualcosa di più grande, che si può forse chiamare il nessun dove (*nowhere*). Ma tutto ciò dà un senso di costipazione. Io so di che cosa sono fatte, più o meno, le mie canzoni". "E sarebbe?" gli chiede Hentoff. "Oh, certe sono fatte più o meno di quattro minuti", gli risponde Dylan, "certe più o meno di cinque e certe, che ci si creda o no, sono più o meno di undici o dodici".

Le canzoni sono fatte di tempo, perché la musica è un'arte del tempo. Ma la musica non diventa veramente arte, secondo Dylan, se non è capace di trascendere il tempo e di trasformarsi anche in arte dello spazio, come la pittura, o in un'arte che include sia lo spazio sia il tempo, come il cinema. È un'idea che gli nasce durante la composizione di *Blood On the Tracks* e alla quale vuole rimanere fedele. Una lunga conversazione con Allen Ginsberg a proposito di *Renaldo & Clara*, registrata fra il 27 ottobre e l'1 novembre 1977, approfondisce precisamente questo aspetto della poetica dylaniana, oltre a rimanere una delle testimonianze più strepitose dell'incontrollabile megalomania di cui Dylan dava prova in quegli anni.⁵ Sarebbero poi venute le stroncature del suo film ad abbassargli la cresta, ma nell'autunno del 1977 Dylan ne era ancora ignaro e poteva paragonarsi tanto a Leonardo Da Vinci che a Marcel Carné. Dopo aver affermato di considerarsi un moderno Da Vinci, infatti, Dylan precisa che per fare qualcosa di duraturo, e per poter vivere in quell'immortalità che è accordata all'arte, bisogna essere capaci di fermare il tempo, o perlomeno la sua percezione. Se l'artista ci riesce, afferma Dylan, chiunque venga in contatto con la sua opera, che sia scultura o pittura, forse non se ne accorgerà a livello cosciente, ma certo "riconoscerà" che l'artista ha fermato il tempo. È un'impresa eroica da parte dell'artista, ed è precisamente quello che noi, dice Dylan (intendendo se stesso e il suo collaboratore Howard Alk), abbiamo realizzato con *Renaldo & Clara*. "Indipendentemente dal soggetto del film, che sia Renaldo e Clara, un tale che vende un cavallo, un altro che canta su un palcoscenico o una pura e semplice scazzottata, in questo film abbiamo fermato il tempo. L'abbiamo preso. E siamo gli unici. Non ho mai visto nessun film, a parte uno, che abbia fermato il tempo". E quale sarebbe quest'uno, gli chiede Ginsberg. "*Les enfants du paradis*", risponde Dylan, un film che ferma il tempo "in un modo che nessun film americano ha mai fatto né farà mai". Quello che abbiamo fatto Alk e io, continua Dylan, è stato afferrare qualcosa che sembrava sul punto di sfuggire, catturarlo e renderlo reale. "Sai bene", continua, "che tutti quelli che vedono quel film [*Les enfants du paradis*] dicono: 'Dio mio, ma sembra ieri, sembra che quello che racconta sia successo ieri'".

Ginsberg gli chiede se Dylan vuole diventare immortale. "Sì, vorrei che il mio lavoro sopravvivesse", ammette Dylan e aggiunge: "Ti ricordi di quello che ha scritto Henry Miller in proposito? 'L'artista inocula al mondo la sua disillusione'. Non

5. La conversazione tra Dylan e Ginsberg è riportata in *Bob Dylan & Renaldo & Clara* di Allen Ginsberg, inclusa in John Bauldie, a cura di,

Wanted Man: In Search of Bob Dylan, Citadel Press, New York 1991, pp. 107-108.

è sufficiente essere un buon osservatore. Devi saperlo che hai fermato il tempo. Non pensi a niente. Sei completamente assorbito in quello che fai”.

Al di là della sua inflazione egoica, comunque, Dylan viveva quello che predicava. Sheena, una cantautrice che Dylan conosceva dagli anni Sessanta e che avrebbe partecipato come percussionista alle sessioni di *Desire*, ha raccontato al giornalista Larry Sloman un episodio risalente al 1975. L’episodio non è interessante in sé, è interessante il commento. Dylan e Sheena erano andati assieme a un party in un appartamento del Village, ma non avevano avvisato nessuno del loro arrivo e nessuno li aspettava. Entrano nel *loft* dove si tiene il party. Un tale che fa il chitarrista in un gruppo si alza, va incontro a loro e dice a Dylan: “Tu assomigli a quel tale-come-si-chiama, a Bob Dylan. Beh, la sua musica non la sopporto, mi fa schifo”. Dylan lo guarda fisso senza dire niente e la situazione è tesa. Sheena suggerisce che è meglio andarsene e Dylan la segue. “Ma c’è una cosa da dire a proposito di Bob Dylan”, aggiunge poi Sheena a Sloman. “In qualunque situazione si trovi, ci entra completamente. Lui è, in tutto e per tutto, dovunque si trovi al momento. Voglio dire, non c’è nessun altro momento”.⁶

Il 26 gennaio del 1978, con Jonathan Cott di “Rolling Stone”, Dylan torna in maniera più sobria sul tema del tempo, questa volta colto nelle sue determinazioni di passato, presente e futuro. “Siamo noi che facciamo esistere il nostro passato”, afferma. “La nostra credibilità è basata sul nostro passato. Ma nel profondo della nostra anima non abbiamo un passato. Lo avremmo se avessimo un futuro. E abbiamo un futuro? No. E allora come può esistere un passato se non esiste un futuro?” Dunque di cosa parlano le canzoni di *Blood On the Tracks?*, gli chiede Cott. Del presente, risponde Dylan. E riguardo al fatto che alcune delle canzoni di *Blood On the Tracks* usano comunque il tempo passato, Dylan specifica:

Abbiamo a che fare con il passato perché è il passato che ci deve guarire. Possiamo comunicare solo perché entrambi siamo d’accordo che questo è un bicchiere, che quella è una candela, che c’è una finestra e che là fuori ci sono le luci della città. Ora, io potrei non essere d’accordo. Gira questo bicchiere e cambia tutto. Ora lo nascondo in un tovagliolo. Guardalo adesso, non sai neppure che c’è. È il passato... Non ho rapporti con lui. Non penso seriamente al passato, al presente o al futuro. Ci ho pensato per molto tempo e non sono arrivato a nulla. [*Blood On the Tracks* è intenso] perché c’è del sangue fisico nell’anima, e la carne e il sangue rappresentano l’anima. Forza di volontà. Quello che rende *Blood On the Tracks* così intenso è la forza di volontà... Ma di certo non ha nulla a che fare con il passato, il presente o il futuro.

Lo sforzo di riflessione sembra concludersi in uno scacco. Uno scacco “eroico”, a suo modo, perché reso inevitabile dallo sforzo di pensare tutto il tempo a partire dal presente, che già non è più presente nel momento in cui lo pensiamo. Lo stesso scacco, vale la pena di notare, temuto da T. S. Eliot (con maggiore consapevolezza teorica, è ovvio) in apertura di *Burnt Norton*:

6. L’episodio raccontato da Sheena si trova in Larry “Ratso” Sloman, *On the Road with Bob*

Dylan: Rolling with the Thunder, Three Rivers Press, New York 2002, p. 9.

Il tempo presente e il tempo passato
 Sono forse presenti entrambi nel tempo futuro,
 E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato.
 Se tutto il tempo è eternamente presente
 Tutto il tempo è irredimibile.⁷

La redenzione del tempo è impossibile senza un futuro. E però, se la redenzione avverrà nel tempo, e non al di fuori di esso, avrà luogo in un presente, per ora futuro, che annullerà ogni futuro. Ma: "Only through time time is conquered", solo col tempo si conquista il tempo. Così avverte Eliot. Per tutta la sua vita Dylan ha cercato di sfuggire a questa mortale saggezza, cercando piuttosto quel momento "Quick now, here, now, always" ("Su, presto, qui, ora, sempre", Eliot) nel quale la risata dei bambini che si alza dal fogliame fa considerare "Ridiculous the waste sad time / Stretching before and after" ("Ridicolo, squallido il tempo / Che prima e dopo si stende"). Ma l'altra faccia di quel momento è la disillusione, forse la stessa che Henry Miller voleva inoculare nel mondo come un vaccino. Il 25 settembre del 1995, intervistato da John Dolen per il "Sun Sentinel" di Fort Lauderdale, in Florida, Dylan afferma che quando guarda fotografie dagli anni Cinquanta ai Settanta vede che c'è differenza e che l'America è cambiata. E aggiunge:

Ma non credo che la mente umana possa comprendere il passato e il futuro. Sono entrambe illusioni, capaci di farti credere che ci sia, dopotutto, una qualche forma di mutamento. Ma dopo che hai accumulato un po' di esperienze di vita ti sembrano tutt'e due innaturali. Ci sembra di andare in linea retta, ma poi cominciamo a vedere cose che abbiamo già visto. Non ti è mai capitato? Sembra che procediamo in cerchio.⁸

Nel febbraio del 1998, in una lunga conversazione con la redazione della rivista "Mojo", quando gli intervistatori gli chiedono: "Credi che la mente umana possa capire il passato e il futuro, o sono entrambe illusioni che possono essere manipolate?" (non la tipica mossa da intervistatore, e certamente formulata da qualcuno che conosceva l'importanza del problema), Dylan risponde:

Questa è una domanda profonda, insondabile. In un certo senso, tutto probabilmente esiste ancora, dai giorni di Dante o fin dai giorni di Mosè. È tutto vivo, solo che vive in un mondo invisibile... Invisibile a noi. E non sarei sorpreso di sapere che in quel mondo tutto quello che è stato esiste ancora. La gente è sempre la stessa, non è così? Vivono solo in un'epoca differente, in una differente cultura. I sentimenti non cambiano.

7. Le citazioni da *Burnt Norton*, primo dei *Quattro quartetti*, sono tratte da T. S. Eliot, *Opere 1939-1962*, a cura di Roberto Sanesi, Bompiani, Milano 1993, pp. 336-48.

8. L'intervista del 1995 con John Dolen è inclusa in Carl Benson, *The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary*, Schirmer Books, New York 1998, p. 230.

Qui forse comincia a farsi un po' di luce. Se il mondo è totalità dell'apparenza, è pur vero che come totalità non appare mai tutto insieme, mai tutto nello stesso momento. Dylan sembra arrivato alla conclusione che non c'è nessuna ragione di negare l'esistenza del passato e del futuro. Essi sono compresenti, anche se invisibili, più o meno come nella cosiddetta "ipotesi fantastica" che Freud aveva elaborato nel 1929, nel primo capitolo de *Il disagio della civiltà*, e che sarà il caso di richiamare brevemente.

Si provi a immaginare, ipotizza Freud, che Roma non sia una città ma un'entità psichica: "un'entità, dunque, in cui nulla di ciò che un tempo ha acquistato esistenza è scomparso, in cui accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti". Vorrebbe dire che sul Palatino si ergerebbero ancora i palazzi dei Cesari, che Castel Sant'Angelo porterebbe ancora in cima le statue di cui era ornato prima della distruzione operata dai Goti e che dove ora sorge il Palazzo Caffarelli starebbe anche, contemporaneamente e nello stesso luogo, il tempio di Giove Capitolino in tutte le forme che ha assunto nel corso della sua storia, dalle prime antefisse etrusche fino ai colonnati dell'epoca imperiale. "E per evocare l'una o l'altra veduta", aggiunge Freud, "basterebbe forse soltanto un cambiamento della direzione dello sguardo o del punto di vista da parte dell'osservatore". Non ha senso sviluppare ulteriormente una simile fantasticheria, continua Freud, che conduce all'inimmaginabile e all'assurdo. Ma essa ha lo scopo di ricordarci che nella vita psichica la conservazione del passato è più la regola che l'eccezione, che nulla vi può veramente perire, "che tutto in qualche modo si conserva e che, in circostanze opportune, attraverso per esempio una regressione che si spinga abbastanza lontano, può nuovamente venir portato alla luce". Anni prima, nell'*Introduzione alla psicanalisi*, Freud aveva già avuto modo di osservare l'impermeabilità al tempo delle zone più profonde della psiche: "Nulla si trova nell'Es che corrisponda all'idea di tempo, nessun riconoscimento di uno scorrere temporale e [...] nessun'alterazione del processo psichico ad opera dello scorrere del tempo. Impulsi di desiderio che non hanno mai varcato l'Es, ma anche impressioni che sono state sprofondate nell'Es dalla rimozione, sono virtualmente immortali, si comportano dopo decenni come se fossero appena accaduti".⁹

La percezione che ha Dylan del tempo indulge alle stesse fantasticherie e la sua ispirazione attinge all'identico disdegno che l'inconscio del poeta orfico e innamorato del lampo supremo dell'ispirazione mostra per il tempo. E poiché, come Rimbaud, Dylan è un artista che ha fatto del vivere consciamente l'inconscio la stella polare della sua arte, ecco che rimane costantemente aperto, e perfino indifeso, di fronte all'irruzione della traumatica verità dell'istante. In *Not Dark Yet* (tratta da *Time Out of Mind*) si ascolta il verso: "My sense of humanity is going down the drain" ("Il mio senso di umanità sta andando in malora"). Alla domanda della redazione

9. Le citazioni da Sigmund Freud sono tratte da *Il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. it. di E. Sagittario, Boringhieri, Torino 1971, pp. 204-205 (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1929),

e *Introduzione alla psicanalisi*, trad. it. di M. Tonin Dogana ed E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 1978, p. 125 (*Einführung in die Psychoanalyse*, 1915-1917).

di “Mojo” se con quel verso volesse esprimere quello che pensava del mondo d’oggi, Dylan risponde:

È come Elvis Presley che canta “You ain’t nothing but a hound dog” (“Sei solo un cane ficcanaso”). Andreste a chiedere a Elvis Presley: “È questo quello che pensi riguardo a una certa persona?” Si cambia da un minuto all’altro. La lezione qui sta nel catturare il sentimento di un certo istante. È tutto quello che c’è da fare. Noi possiamo essere diversi dopo un’ora o un giorno. Ma è questa la cosa importante. Perciò quello che dicono queste canzoni è tutto vero.

Nella terza strofa di *Enfance*, seconda delle sue *Illuminations*, Rimbaud aveva già affrontato la compresenza di impressione e di memoria, nonché l’abolizione del passato e del futuro, realizzandola attraverso l’impiego volutamente infantile del “c’è”, l’“il y a” all’inizio di ogni verso. L’“il y a” di Rimbaud non nomina le cose in quanto disponibili (il bicchiere, la candela e il tovagliolo, diceva Dylan) ma come un “già da sempre”, come inerenza del mondo che ci riguarda perché più demonica e più inquietante di qualunque riduzione dell’esistente al nostro possesso. E d’altra parte “il y a” è anche un varco *verso* il mondo, perché “il y a” è il presente e non c’è altro momento che il momento presente:

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.
 Il y a une horloge qui ne sonne pas.
 Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.
 Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.
 Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.
 Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.
 Il y a enfin, quand l’on a faim et soif, quelqu’un qui vous chasse.

[Nel bosco c’è un uccello, il suo canto ti ferma e ti fa arrossire.
 C’è una pendola che non suona.
 C’è uno scoscendimento con un nido di bestie bianche.
 C’è una cattedrale che scende e un lago che sale.
 C’è una piccola carrozza abbandonata nel bosco cèduo, o che scende per il sentiero correndo, coperta di nastri.
 C’è una compagnia di guitti in costume, intravisti sulla strada dell’orlo del bosco.
 C’è infine, quando si ha fame e si ha sete, qualcuno per scacciarti.]¹⁰

Come il “j’ai vu” del *Bateau ivre* ha generato *A Hard Rain*, così si potrebbe sostenere che l’“il y a” di *Enfance* ha generato parecchi dei versi di *Where Are You Tonight? (Journey through Dark Heat)*, la canzone dylaniana che chiude l’album *Street-Legal* del 1978. C’è un treno che copre distanze e che avanza sotto la pioggia, lacrime

10. In *Oeuvres-Opere*, cit., pp. 256-57.

sulla lettera che scrivo, canta Dylan. C'è una donna che vorrei stringere e mi manca e che si perde via come un satellite. C'è un neon infuocato in questa nebbia verdognola e fumosa, risate lungo Elizabeth Street e un unico rintocco di campana in quella valle di pietra dove lei si bagnò in un ruscello di puro calore... C'è una bambina tra le braccia di una donna piena d'ira... C'è un leone per strada, c'è un demone sfuggito, ci sono un milione di sogni svaniti, c'è un paesaggio devastato... C'è il riflesso bianco di un diamante nell'angolo buio di questa stanza e una via che conduce alle stelle... C'è un nuovo giorno che spunta e infine ci sono arrivati. Se sarò lì la mattina, saprai che l'ho scampata.

Where Are You Tonight? è l'ultima posa immaginifica di Dylan, il suo ultimo tentativo di imitare Rimbaud, e anche la sua ultima riscrittura di *A Hard Rain's A-Gonna Fall*. Subito dopo *Street-Legal* infatti, durante il periodo cristiano che dura dal 1979 al 1981, il suo linguaggio si fa spesso scarno fino all'impoesia. Anche questa è una fase di breve durata, perché già alcune canzoni del 1981, in particolare *Every Grain of Sand*, mostrano un ritorno di stile. Ma è uno stile più sorvegliato, più avaro di tutto ciò che potrebbe essere messo dopo un "I've seen" o un "There is", meno fiducioso che basti elencare le cose del mondo per redimerle dal tempo e renderle poeticamente eterne. Con *Where Are You Tonight?* finisce dunque il lungo rapporto filiale di Dylan con Rimbaud, diviso equamente tra angoscia di influenza e aperta sottomissione. Da un lato, infatti, Dylan non voleva che nel Village si sapesse che leggeva Rimbaud e quando Dave Van Ronk gli aveva detto che *A Hard Rain* era un poema simbolista Dylan aveva fatto finta di non capire. E però, durante la già ricordata traversata dell'America del 1964, Dylan parlava di Rimbaud ai suoi compagni di avventure come se fosse il suo nuovo Woody Guthrie.

La poesia forte, ha scritto Harold Bloom, deve soddisfare tre istanze. La prima consiste nel nominare il padre (Rimbaud, in questo caso) togliendogli il nome, ma non può dimenticare che è solo il padre che dà il nome. La seconda istanza consiste nel lasciarsi il padre alle spalle, ma non può dimenticare che è solo il padre che fornisce il criterio di misura. La terza consiste nell'elaborare una proiezione del padre, ma non può dimenticare che l'immagine raffigurante il padre non sarà mai soddisfacente per il poeta-figlio. Servirà solo a illuderlo di poter risalire, attraverso il tempo, alla parola del padre. E poiché non si può risalire il tempo, ne risulta che ogni poesia forte è una menzogna contro il tempo, un mentire rispetto al tempo. Certo, questa impresa appare "eroica" al poeta-figlio, che adorerà se stesso come colui che ha saputo affrontare l'abisso del tempo. Poiché dove un tempo c'era il padre ora c'è il vuoto, il poeta che voleva abbracciare il padre (al modo di un eroe omerico sceso nell'Ade) non potrà che abbracciare se stesso, stringendosi al petto le mani vuote. Ma il padre (il poeta se ne accorge solo ora) era solo la composizione poetica scritta da lui, dal poeta-figlio, perché non c'è altro luogo che il testo dove l'influenza del padre possa manifestarsi. È solo nel testo, che è il vero padre del poeta, che si combatte la vera lotta contro il tempo.¹¹

11. Per quanto riguarda Harold Bloom ci siamo riferiti in particolare al capitolo 9, par. 5, di *Agon*, Oxford University Press, New York

1982, pp. 243-45 (trad. it *Agone. Verso una teoria del revisionismo*, Spirali, Milano 1985).

Il simbolismo del giovane Dylan, pur con tutte le sue ingenuità, non è mai stato *rétro*, ha sempre costeggiato le sponde del modernismo. In un certo senso, proprio attraverso il suo Rimbaud e il suo approccio rimbaudiano a Eliot, o perfino a e.e. cummings, Dylan stava consumando, e infine avrebbe superato, le regole della scrittura come *continuous present* che Gertrude Stein aveva elaborato nella sua ultramodernista conferenza del 1926, *Composition as Explanation*:

In *Melanchta* la composizione che mi si formava intorno era un presente prolungato. Il presente continuo è una cosa e il cominciare di nuovo e poi di nuovo ancora è un'altra cosa. E poi c'è l'usare qualsiasi cosa. Nel frattempo per cominciare naturalmente ho cominciato facendo ritratti di chiunque e di qualunque cosa.¹²

Dylan doveva soprattutto imparare a non abusare della terza raccomandazione, perché in lui l'"usare qualsiasi cosa" non era mai stato indirizzato, come nella Stein, a una scrittura come rifiuto della rappresentazione, né del resto avrebbe potuto esserlo, dato che il *medium* della canzone non avrebbe permesso un linguaggio non rappresentativo. Con la sua leggendaria indisciplina poetica nell'uso delle immagini, Dylan si gloriava soprattutto della possibilità di nominare qualunque cosa e di metterla in rima con qualunque altra. Il che non era poco, ma nominare non è di per sé evocare ed evocare non è di per sé portare alla presenza. Il poeta adulto e senza più padri in grado di dare nomi e misure non può più permettersi la libertà di "usare qualsiasi cosa". Ed è stata solo la rinuncia a questo "qualsiasi cosa" che lentamente ha condotto Dylan alla matura asciuttezza di *Oh Mercy* (1989), di *Time Out of Mind* (1997) e di *Love and Theft* (2001). Tempo e non-tempo, presente continuo e presente-passato a questo punto non si possono più distinguere. Lo chiarisce per noi la natura di quella esplosione che già ai tempi di *A Hard Rain's A-Gonna Fall* doveva por fine al mondo. Se non era la bomba atomica, visto che Dylan l'aveva espressamente negato, di che esplosione si trattava? Dylan non era stato in grado di spiegarlo a Studs Terkel, perché allora non lo sapeva, e non lo sapeva perché non l'aveva ancora scritto. L'avrebbe scritto trentasette anni dopo, nel 2000, in un verso di *Things Have Changed*: "If the Bible is right, the world will explode" ("Se la Bibbia ha ragione, il mondo esploderà"). In nessuna pagina della Bibbia sta scritto che il mondo debba esplodere e infatti non c'è bisogno di prendere l'immagine alla lettera. L'esplosione di cui l'*Apocalisse* non fa che parlare è la fine del tempo, il non-tempo infine realizzato nel tempo, l'istante nel quale esplodono gli istanti, e il verso che cattura quella fine è come un piccolo trauma che ha aspettato trentasette anni per manifestarsi, inalterato come un sintomo e forse perfino ignaro di non aver perso nulla della sua forza.

12. Le citazioni da Gertrude Stein sono tratte da *Composition as Explanation* (Hogarth Press, London 1926), ora in *A Stein Reader*, a cu-

ra e con introd. di U. E. Dydo, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 1993.