

Grossi, Luca

L'*Inferno* di Bob Dylan. Il dialogo con
Dante nell'opera del Bardo di Duluth



Questo libro, apparso con lo stesso editore contemporaneamente anche in versione inglese (*Bob Dylan in Hell. Songs in Dialogue with Dante, part I*) si propone un compito a prima vista arduo, cioè ritrovare e identificare suggestioni dantesche nelle canzoni che il “Bardo di Duluth” ha composto nella sua lunga carriera artistica.

Nella Prefazione, a proposito dell’assegnazione del Nobel per la Letteratura (2016) al cantautore americano, l’autore spiega che il punto di partenza è che la canzone in quanto tale non può essere considerata poesia nel senso moderno del termine; ma può esserlo certamente in quello originario, facendo riferimento ai trovatori provenzali e anche a Dante stesso. Questa è infatti una prima suggestione medievale, se non dantesca, in Dylan, o meglio, in chi legge Dylan. L’autore Luca Grossi, infatti, spiega che bisogna leggere il libro non come ascoltatori, ma come lettori di un testo poetico: “Le canzoni verranno lette come poesie e [...] bisogna compiere lo sforzo di concentrarsi solo sull’aspetto letterale, tralasciando le note [scil. musicali]” (p. 15). Però, conclude, “queste canzoni, dopo averle lette, ascoltatele!” (*ibidem*).

Il libro è strutturato in modo interessante, con dieci capitoli corrispondenti il primo all’Antinferno più i nove cerchi dell’*Inferno* dantesco, all’interno dei quali sono commentati alcuni versi di dieci canzoni di Dylan (talvolta con riferimenti interni ad altre canzoni) accostate ad alcuni versi dei canti della *Commedia* appartenenti a quel cerchio, anche se spesso si aprono riferimenti ad altri canti. Anche il capitolo finale commenta una canzone, che nel conto totale diventa così l’undicesima. Un interessante interrogativo morale dell’autore conclude ogni capitolo, attualizzando dal punto di vista sociale e civile il tema trattato.

L’autore ha scelto di proporre i testi delle canzoni di Bob Dylan tradotti in italiano senza accostarvi gli originali inglesi, cosa che forse sarebbe stata utile dal punto di vista filologico; ma questo di Grossi non è un lavoro filologico, bensì, potremmo dire, “analogico”. Anzi, a proposito della traduzione dei testi poetici e in particolare di Dylan, Grossi cita Francesco de Gregori che ha pubblicato nel 2015 *Amore e furto* in cui ha tradotto 11 brani di Bob Dylan, uno dei quali non ha come titolo la traduzione dell’originale inglese “If you see her,sey

hello" ma "Non dirle che non è così", riprendendo un verso e non il titolo della canzone. Grossi afferma che bisogna "accogliere con gratitudine tali omaggi che, seppure cambino la lingua ai testi originali, non mancano di trasmettere fortissime emozioni" (p. 14), affermazione che può essere traslata anche alla sua scelta di presentare nel libro i testi di Bob Dylan tradotti in italiano.

La domanda di partenza è se Dylan abbia letto Dante, domanda alla quale l'autore risponde affermativamente, rifacendosi a un libro pubblicato dal professore inglese Sir Christopher Ricks nel 2003 intitolato *Dylan's Visions of Sin*, dal quale l'autore di questo libro ha preso spunto per il suo progetto.

L'accostamento iniziale tra Dylan e Dante è di tipo metodologico, in quanto prende avvio dai "valori etici fatti risuonare da entrambi" intesi a "migliorare gli individui e la società" (p. 18), cosa che si afferma nell'Epistola XIII a Cangrande della Scala, cioè "allontanare i viventi [...] dalla miseria spirituale", valori accostati da Grossi a quelli dichiarati da Dylan in *Blowing in the Wind*: "Quante volte un uomo deve girare la testa e pretendere di non vedere?" o anche, rivolgendosi alla società, "Quante volte devono volare le palle di cannone prima di essere bandite per sempre?" e in *The Death of Emmett Till*: "Potremmo fare di questa terra un posto migliore in cui vivere" (pp. 19-20). L'accostamento può apparire azzardato, ma non bisogna dimenticare che siamo di fronte a testi separati da quasi settecento anni, come fa notare l'autore nel capitolo introduttivo dedicato a Dante e Dylan.

Un altro accostamento metodologico e biografico è tra la *Vita Nuova* e le *Chronicles – Volume One* di Dylan, prima parte della propria autobiografia in cui il cantante racconta, in una chiave che Grossi accosta a quella allegorica dell'opera dantesca, l'incontro con la musa della Musica. L'autobiografia contiene però anche il racconto dell'incontro con Dante, che sarebbe avvenuto per Dylan sfogliando un libro in casa di amici, sulla cui prima pagina era citato un riferimento a Dante come "uomo cosmopolita".

A parte la citazione del "poeta italiano del tredicesimo secolo" presente in *Tangled Up in Blue* (da *Blood on the Tracks*, 1975), ormai ampiamente conosciuta (cfr. il saggio di M. Collins «Bob Dylan e "Quel Poeta italiano del '300"» in *Dante e il Rock*, «Dante e l'Arte» vol. 6, 2019), e il primo capitolo di *Poesia in forma di rock* di G. C. Pantalei (Arcana 2016), dedicato a Bob Dylan. Grossi sottolinea nel brano la presenza di forti assonanze, allitterazioni e rime che possono far pensare allo stile dantesco; identificando un "omaggio poetico minuziosamente cesellato" (p. 23) all'autore della *Commedia* nei versi in cui si "rivelava cosa Dylan pensi di Dante" (p. 25) alludendo a tre versi della quinta strofa del brano: "E ognuna di quelle parole suonava vera / E brillava come carbone ardente / traboccano da ogni pagina", omaggio in tre versi forse proprio alla terzina dantesca.

Ma solo in *Caribbean Wind* (da *Biograph*, 1985) Dylan cita esplicitamente la *Divina Commedia*, quasi a riferire la propria esperienza artistica a quella poetica e biografica di Dante, come spiega Grossi, inserendo un parallelo tra

i due autori dal punto di vista astrologico (entrambi del segno dei Gemelli), biografico (Firenze nel Duecento è una città all'apice del suo sviluppo come New York nel secondo dopoguerra); di studio (i classici latini e greci per Dante, i classici del folk, blues, pop e rock per Dylan). Ci sarebbe da chiedersi come mai Dylan abbia inserito un parallelismo esplicito con la *Divina Commedia* solo dieci anni dopo il riferimento dantesco in *Tangled Up in Blues* e se questo riferimento abbia un particolare significato; ed è lo stesso Grossi a spiegare che “grandi temi come il viaggio, i personaggi, [...] la tensione politica, la critica alla società sarebbero da approfondire accuratamente” (p. 26).

Il libro prosegue con il capitolo sull'Antinferno, in cui il brano *A Hard Rain's A Gonna Fall* è messo in relazione con il primo canto dell'*Inferno* basandosi sul dialogo nella canzone tra una madre e un figlio il quale risponde in prima persona, e Dante che incomincia il suo viaggio parlando in prima persona. Molte delle citazioni dylaniane appartenenti a questo brano possono essere accostate a canti danteschi, a cominciare dal “sangue che continuava a colare” accostato all'episodio di Pier delle Vigne (*If XIII*) e alle “lingue rotte” accostate alle “diverse lingue, orribili favelle” (*If III*, 25); il suono di un tuono accostato al greve truono di *If IV*, 2. Tali riferimenti sono in realtà un prologo al lavoro svolto nel libro e non vanno letti come un parallelismo con il primo canto dell'*Inferno*, essendo riferimenti a diversi luoghi dell'opera dantesca. Si tratta di una personale organizzazione del lavoro da parte dell'autore, o meglio, come spiega alla fine del I capitolo dedicato all'Antinferno, un “mettere per iscritto tutte le tappe del viaggio” (p. 37) affinché il cantante (ma anche l'autore e il lettore) sappia “bene la mia canzone prima di cominciare a cantare” (p. 38), proprio come Beatrice ordina più volte a Dante in *Pg XXXII*, 105 (“Fa' che tu scrive”) e *Pg XXXIII*, 52 (“Tu nota”). Questa prospettiva è riassunta, secondo l'ipotesi di Grossi, dal “Never Ending Tour”, giro mondiale di concerti che Dylan ha iniziato nel 1988 e non ha ancora terminato.

Il libro prosegue con *Blind Willie Mc Tell* (scritto nel 1983 ma pubblicato nel *Bootleg Series vol. 1-3* nel 1991), brano dedicato al famoso bluesman statunitense e accostato in alcuni versi al I cerchio, in particolare al III canto dell'*Inferno*, con la citazione di una freccia sullo stipite di una porta sul quale è incisa una scritta che dice “Questa terra è condannata. Tutta la strada da New Orleans fino a Gerusalemme”, citazione che richiamerebbe la scritta “al sommo d'una porta” di *If III*, 11, seguita da una successione di sensazioni visive, uditive, olfattive e gustative accostate a vari luoghi di *If III*, IV e VIII che, pur andando oltre il I cerchio, potrebbero lasciare però al lettore la sensazione di aver “assaggiato” un po' del viaggio dantesco attraverso questo brano.

Il secondo cerchio, dedicato ai lussuriosi, è accostato al brano *Love Sick* (da *Time Out Of Mind*, 1997), con riferimento a un “malato d'amore, uno a cui l'amore ha accecato la ragione” (p. 55), il cui cervello è “ingarbugliato” (“wired”, nel brano di Dylan) come Dante che non riesce a parlare dopo aver ascoltato il

discorso di Francesca. Interessante è lo schema delle rime nel brano originale riportato alla fine di questo capitolo (come d'altra parte in ogni capitolo), in cui si evidenzia la prevalenza di rime baciute nel testo di Dylan pur senza dire che potrebbero sottolineare il bacio di Francesca e Paolo come "malati d'amore".

Un riferimento particolarmente attualizzante è quello del terzo cerchio tra i golosi danteschi e le conseguenze della produzione capitalistica in America negli anni '80 con il brano *Union Sundown* del 1983 (da *Infidels*). La domanda di Dante a Ciacco di mostrargli la sorte di alcuni fiorentini che in vita si erano prodigati per la città, alla quale Ciacco risponde che "ei son tra l'anime più nere" (*IfVI*, 85) è così interpretata da Luca Grossi: "Tradotta nella società contemporanea, questa lezione morale riguarda il rapporto tra i lavoratori sottopagati e le grandi imprese multinazionali" (p. 63), che è il tema del brano di Dylan in cui "il linguaggio è austero, diretto, spiega la società secondo le leggi di mercato" (p. 62), commentando il verso della canzone in cui il cantautore statunitense afferma che "niente di quello che hai è prodotto in America". Nei cinque ritornelli del brano si ripete la parola "Greed", peccato di gola inteso come "gola per il denaro, avarizia", che è anche il senso allegorico del vizio di gola dantesco.

Il IV cerchio si apre con *Masters of War* (da *The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963) che è "una delle canzoni più violente e cariche d'ira che Bob Dylan abbia mai scritto" (p. 69) che Grossi mette in connessione con il cerchio in cui sono puniti gli avari e i prodighi. Il riferimento è al denaro usato per il traffico e il mercato di armi, che Grossi ravvisa nelle parole di Virgilio: "tutto l'oro ch'è sotto la luna / e che già fu, di quest'anime stanche / non potrebbe farne posare una" (*IfVII*, 64-66), versi che in Dylan diventano "Sono i vostri soldi così buoni / da comprarvi il perdono / [...] Quando la morte prenderà il suo pedaggio / tutti i soldi che avrete fatto / non riusciranno a comprare la vostra anima".

Gli accidiosi del V cerchio sono richiamati in *All the Tired Horses* (da *Self Portrait*, 1970) non tanto come contenuto, ma come stile, in quanto secondo il professor Ricks, spiega Grossi, si tratta di una canzone ripetitiva e indolente, proprio come gli animi degli accidiosi; qui neanche il cantante si scomoda a cantare ma lascia tutto il brano alle coriste. Dante nel canto VII affonda questi dannati nella "belletta negra" a causa dell' "accidioso fummo" mentre ripetono, gorgogliando, la loro pena "ché dir nol posson con parola intera" (*IfVII*, 123-126). Grossi conclude con un monito contro l'accidia: "Continua il viaggio chi ha la forza, anche metaforica, di muovere le proprie gambe" (p. 81).

Il cerchio degli eretici, il VI, è ripreso in *When You Gonna Wake Up* (da *Slow Train Coming*, 1979) in cui "Il cantante si converte per un periodo al Cristianesimo e decide di usare le canzoni come veicolo per annunciare la dottrina che porta alla salvezza eterna" (p. 88). Anche la figura di Farinata degli Uberti farebbe riferimento al titolo stesso della canzone, ripetuto per

ben nove volte nel testo con la domanda “Quand’è che ti sveglierai” in quanto “Filosofie contraffatte ti hanno inquinato i pensieri”, riferendosi a correnti di pensiero che secondo Grossi sono ravvisabili in versi successivi: “Karl Marx ti ha preso alla gola, Hery Kissinger ti tiene annodato”, riferendosi però con il nome dell’allora presidente degli USA alla “filosofia” capitalista, giusto l’opposto di quella di Karl Marx, teorie che “non aiutano gli uomini ma li privano della libertà” (p. 90), mettendo dunque sullo stesso piano politico filosofia ed eresia, con un riferimento un poco forzato ai personaggi di *IfX*.

I violenti del VII cerchio, divisi in tre gironi (violenti contro Dio, contro sé stessi, contro il prossimo) sono ravvisati da Luca Grossi nella *Ballad of Hollis Brown* (da *The Times They Are A-Changin'*, 1963) in cui secondo Grossi il peccato di violenza sia contro Dio, sia contro il prossimo, viene commesso da Brown che, disperato per la situazione di povertà estrema in cui è ridotta la sua famiglia, decide di uccidere tutti i suoi figli, sua moglie e infine suicidarsi. Grossi associa la preghiera inascoltata di Hollis Brown all’appello, ugualmente inascoltato, di Capaneo nel canto XIV; ma mi si lasci dire che qui si tratta di ben altro tipo di appello, che in Capaneo è una sfida aperta a Giove da parte di un uomo superbo (come lo definisce Virgilio in *If XIV*, 63-64), mentre in Hollis Brown è un disperata invocazione di un uomo senza più speranza e che richiama piuttosto il Conte Ugolino, che sarà ricordato nel capitolo dedicato al IX cerchio. Un riferimento centrato è quello al Flegetonte, fiume di sangue: “Ritroviamo ancora sangue nella scena finale, quando sette corpi, tutti innocenti, sono a terra uccisi dai proiettili del fucile” (p. 98).

Desolation Row (da *Highway 61 Revisited*, 1965) apre l’ottavo cerchio, quello delle Malebolge, in cui sono puniti peccati sempre più degradanti ai quali è dedicata ogni bolgia. Luca Grossi ritrova nella canzone accenni di peccato per ogni bolgia: “Questa canzone accenna nei suoi versi a ogni bolgia che Dante percorre” (p. 106). Così il personaggio di Casanova che “è appena stato punito” si riferisce alla prima bolgia, quella dei seduttori; coloro che lo “avvelenano” con le parole sono gli adulatori della seconda bolgia; per i simoniaci della terza bolgia c’è Ofelia che fa della “sua professione [...] la sua religione” (p. 107), anche se in realtà Dylan dice “Her profession’s her religion, her sin is her lifelessness” e non si ravvisa un riferimento ai simoniaci; gli indovini sono accostati alla “fortune-telling lady” per la quarta bolgia; i barattieri della quinta bolgia sono rappresentati da Nerone come “esempio di politico corrotto” (*ibidem*), riferimento errato in quanto nel testo originale si fa cenno a Nerone non come personaggio politico ma come “Neptune’s Nero”, cioè il “Nettuno di Nerone” come divinità romana del mare da

invocare a proposito della partenza del *Titanic*; gli ipocriti della sesta bolgia, che portano un manto dorato rivestito all'interno di piombo, sono raffigurati nel verso “indossa una veste di ferro” (“She wairs an iron vest”), ma il riferimento di Dylan è sempre a Ofelia, che non sembrerebbe essere interpretata “dal cantautore” come ipocrita; i ladri della settima bolgia sono rappresentati da Robin Hood (che però nel testo originale è un travestimento di Einstein); i consiglieri fraudolenti dell'ottava bolgia hanno il loro rappresentante, secondo Grossi, nel personaggio di Bette Davis, in quanto “nel film “*Jezebel*” [...] Bette Davis convince il suo ammiratore Buck Cantrell (interpretato da George Brent) a sfidare in duello il suo ex compagno; Buck accetta, ma viene ucciso” (p. 108). In realtà, nella canzone di Bob Dylan, Bette Davis è citata a proposito di un altro personaggio, *Cinderella* (*Cenerentola*) che “puts her hands in her back pockets Bette Davis style”, quindi a proposito di un gesto dell'attrice, cosa che non ha molto a che fare con l'interpretazione data da Grossi. I seminatori di discordia della nona bolgia sono ritrovati, questa volta giustamente, negli “agenti / e la truppa dei Superuomini”, versi in cui Dylan accenna alle truppe speciali statunitensi che “non sono impiegate per risolvere problemi di pubblica sicurezza, ma sono loro, per prime, a essere violente e intolleranti” (p. 108), con un riferimento di cronaca che ritroviamo nella nostra quotidianità, e non solo negli USA. I falsari della decima bolgia sono visti nei falsificatori di passaporti con cui si apre il brano, in cui tra l'altro l'ordine di apparizione dei personaggi citati non segue quello delle bolge dantesche. Concludendo, *Desolation Row* è un brano affascinante e può essere letto in molti modi, compreso quello dei riferimenti alle Malebolge (tra l'altro, è stato tradotto da De Gregori come *Via della Povertà*, come spiega Grossi all'inizio del libro), ma bisognerebbe rivedere alcuni riferimenti per evitare forzature, come d'altra parte conclude anche Grossi: “Nella sua interezza, questo capitolo deve essere letto alla luce di questa considerazione del professor Ricks: «Forse sono solo coincidenze, ma certe analogie ci possono ricordare che le grandi, superiori menti pensano uguale» (p. 109).

L'ultimo cerchio, il nono, raccoglie in *Seven Curses (Live from New York City, 1963)* “la storia di un ignobile tradimento”, quello di un traditore di chi si fida (ricordiamo che il IX cerchio è diviso in quattro zone: Caina, traditori dei congiunti; Antenora, traditori politici; Tolomea, traditori degli ospiti; Giudecca, traditori dei benefattori). La storia è quella di Reilly, condannato a morte per aver rubato un cavallo; la figlia del condannato cerca di corrompere il giudice con del denaro, ma il giudice pretende che lei gli si conceda in cambio della liberazione del padre. “Lei sente il dovere di sacrificarsi, proprio come si propongono i figli di *Ugolino*”, commenta Grossi, ma nonostante il sacrificio, il giudice non libera il condannato, che viene impiccato. Dylan commenta dicendo “Nella notte il suolo gemette”, e Grossi accosta tale verso al passaggio di Dante nell'Antenora, quando urta con il piede il viso di un traditore politico, che si rivelerà essere Bocca degli Abati, traditore nella battaglia di Montaperti. Qui però il peccatore è “giustamente” calpestato da Dante

in quanto indirettamente responsabile del suo esilio; la terra di *Seven Curses* geme invece per il dolore atroce e ingiusto della figlia del condannato, molto più simile al gemito di Ugolino “Ah! dura terra, perché non t'apristi?” (*IfXXXIII*, 66) citato solo più oltre da Grossi, il quale aggiunge: “Il traditore merita sette, terribili, maledizioni” (p. 118) e cita un altro brano di Dylan da *Precious Angel* (da *Slow Train Coming*, 1979), in cui si dice: “Posso immaginare l'oscurità che cadrà dall'alto / quando gli uomini pregheranno Dio di ucciderli e loro non saranno capaci di morire?” (*ibidem*).

L'autore conclude questo *excursus* tra Dante e Bob Dylan citando *Tempest* (2012, dall'album omonimo), brano sul naufragio del Titanic messo in relazione con il naufragio di Ulisse: sia il capitano della nave britannica, sia l'eroe greco “confidarono eccessivamente nell'ingegno” (p. 123), cosa che Dylan sottolinea alla fine del brano, dicendo che “E loro cercarono di capire / Ma non c'è niente da capire / sul giudizio della mano di Dio” (p. 124). Grossi conclude che “Dylan ci ricorda che non possediamo la ragione ultima delle cose” (*ibidem*) e che sia Dante, sia Bob Dylan, tentano di “far risuonare, dentro ciascuno, le parole, antiche o moderne, dettate da fondamentali valori civili e morali” (p. 124).

Un difetto che si può ravvisare è la decontextualizzazione dei brani di Dylan per quanto riguarda la scansione temporale rispetto ai contenuti, che sono citati tenendo conto dei temi danteschi ma prescindendo dalla successione temporale (si passa, per esempio, da album del 1963 al 1983, al 1997, per poi tornare al 1983, poi al 1963, e così via, per finire con il 2012). Ciò disorienta il lettore, che avrebbe bisogno di un commento che inquadri il brano in un contesto storico e biografico più preciso.

Si può dire ancora che la presenza dei testi originali avrebbe completato in meglio questo lavoro, in quanto i riferimenti citati in modo puntuale solo a proposito di alcuni versi possono essere facilmente travisati, come si è visto. Anche il commento retorico-stilistico inserito alla fine di ogni capitolo e relativo al testo in inglese sarebbe inteso meglio dal lettore se confrontato con il testo originale. Il libro appare insomma uno strumento rivolto a un lettore che dovrebbe completarne autonomamente la lettura con i testi delle canzoni in lingua originale per poter seguire più agevolmente il dipanarsi del discorso dylaniano-dantesco.

A parte queste ultime considerazioni stilistiche e contenutistiche, il libro è comunque un bellissimo percorso che porta a termine il compito arduo di affrontare attraverso le canzoni del “Bardo di Duluth” temi legati alla società del nostro tempo sui quali Dante ha ancora molto da dire.

Rosa Affatato

Università di Foggia

<https://orcid.org/0000-0002-0027-6715>

Grossi, Luca

L'Inferno di Bob Dylan. Il dialogo con Dante nell'opera del Bardo di Duluth

Arcana, Roma 2018.

