

MURDER MOST FOUL

STORIA, MEMORIA E MITO NELLA PRODUZIONE TARDA DI BOB DYLAN

Fabio Fantuzzi

Nella primavera 2020, in piena pandemia, Bob Dylan ha pubblicato un brano di 16 minuti e 54 secondi che detiene il record di singolo più lungo ad aver raggiunto il primo posto nelle classifiche Billboard¹. Un primato, questo, a cui l'autore è giunto a quasi ottant'anni con una canzone sull'assassinio di John Fitzgerald Kennedy, la cui analisi armonica è riassumibile in poche righe: il cantato si avvicina alla forma della cantillazione² e si sviluppa attorno a una struttura di carattere ciclico, costituita da un'alternanza irregolare di tre accordi costruiti sui tre gradi fondamentali della scala: primo, quarto e quinto. A dispetto della sua semplicità, si tratta di una struttura musicale suggestiva e al tempo stesso rivelatoria. La lunghezza e la ciclicità della composizione invitano l'ascoltatore a concentrarsi sulle articolate pieghe del testo, il cui cantato ha un ritmo anapestico, metro della tradizione corale classica tipico della lirica dorica e del teatro attico, nelle cui tragedie veniva spesso adoperato nel parodo e nell'esodo in ragione del suo andamento simile al ritmo di marcia. Anche sotto il

¹ K. Rutherford, "Bob Dylan Scores First-Ever No. 1 Song on a Billboard Chart With 'Murder Most Foul', The 17-minute Track about the Assassination of JFK Debuts atop Rock Digital Song Sales", in *Billboard*, 8 aprile 2020: <https://www.billboard.com/pro/bob-Dylan-murder-most-foul-first-number-one-song-chart>.

² Stile di cantato caratterizzato da una forma di recitazione intonata, impiegato nella lettura dei testi liturgici dal popolo ebraico e diffusa anche nella tradizione cristiana e in religioni orientali. I testi vengono recitati, spesso con un forte spunto nasale, facendo in modo che le inflessioni della recitazione creino un'ondulazione melodica.

profilo formale, dunque, la canzone si presenta come un poema tragico, cantato, o meglio cantillato, da un moderno aedo della canzone popolare: una lunga riflessione storica che scaturisce dal racconto di una parata che assume i connotati di un interminabile corteo funebre e si conclude con una lista di citazioni lunga circa sei minuti. La lirica rappresenta il culmine di una riflessione sul rapporto tra storia, memoria e canzone frutto di un percorso artistico lungo quasi sessant'anni e iniziato proprio negli anni della presidenza Kennedy, che si intende qui ripercorrere per mettere in luce alcuni elementi utili a comprendere più a fondo questo aspetto della sua produzione.

Prima di addentrarsi nelle pieghe del testo, bisogna quindi portare indietro le lancette dell'orologio al 1963. Non al giorno dell'assassinio del presidente, ma a qualche settimana dopo: un giovane cantautore considerato il profeta-menestrello della controcultura sta per ricevere il Tom Paine Award della Emergency Civil Rights Union davanti a un'assemblea di liberali democratici. Si tratta più che altro di una mossa commerciale pensata per la raccolta fondi annuale del partito, ma la scelta si rivela controproducente. Dylan si presenta mal vestito, brillo e sotto l'effetto di marijuana assieme a un gruppo di amici, tutti più o meno nelle stesse condizioni. Gli organizzatori lo accolgono con un certo imbarazzo e, sebbene non senza qualche perplessità, lo fanno entrare, ma vietano l'accesso ai suoi comparì. Al momento della premiazione, Dylan si lancia in un discorso a braccio a dir poco controverso: prima spiega di aver fatto molti sforzi per diventare giovane e invita i presenti a “pensare alle loro teste calve e ad andarsene in pensione in Florida”³. Poi afferma provocatoriamente che tutti dovrebbero fare un viaggio a Cuba e, in mezzo ai fischi assordanti della platea, inciampa infine in un argomento ancor più sensibile:

I have to be honest, I just got to be, as I got to admit that the man who shot President Kennedy, Lee Oswald, I don't know exactly where...

³ Citato in A. Carrera, *La voce di Bob Dylan: una spiegazione dell'America*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 233.

*what he thought he was doing, but I got to admit honestly that I, too... I saw some of myself in him. [...] I got to stand up and say I saw things that he felt, in me... not to go that far and shoot.*⁴

Che Dylan nutrisse delle perplessità sull'operato di Kennedy è cosa nota, che trova conferma anche in un'intervista di Alan Lomax, resa di recente fruibile sul sito del Lomax Digital Archive. Nella registrazione, datata primo gennaio 1963, Dylan esprime dei dubbi sulla sua politica estera relativi ai fatti della Baia dei Porci e dimostra di nutrire una certa fascinazione per Nikita Khrushchev.

Non è da considerazioni di carattere politico, però, che scaturiscono queste sue controverse affermazioni, quanto piuttosto da una riflessione tanto profonda quanto mal formulata⁵. La giustificazione da lui offerta, espressa in quella stessa sede e poi ribadita in varie circostanze, rivela molto del suo approccio al problema del rapporto tra storia e memoria:

*I've read history books; I've never seen one history book that tells how anybody feels. I've found facts about our history; I've found out what people know about what goes on, but I never found anything about anybody feels about anything happens [sic]. It's all just plain facts. And it doesn't help me one little bit to look back.*⁶

⁴ Citato in R. Shelton, *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*, Milwaukee, Backbeat Books, 2011, p. 143. "Devo essere onesto, ho il dovere di esserlo, così come devo ammettere che l'uomo che ha ucciso il presidente Kennedy, Lee Oswald, non so esattamente dove... quello che credeva di fare, ma onestamente devo ammettere che anch'io... ho visto qualcosa di me stesso in lui. [...] devo avere il coraggio di dire che ho sentito in me alcune cose che lui sentiva, non al livello di mettermi a sparare". Traduzione tratta da A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p. 233.

⁵ Come ricorda Carrera (ivi, p. 235), Dylan ne offrì la miglior formulazione nei versi dei *Kennedy Poems*, ciclo di poesie che però non ha mai dato alle stampe.

⁶ "Ho letto libri di storia; non ho mai trovato un libro di storia che dicesse come qualcuno si sente. Ho trovato fatti sulla nostra storia; ho scoperto ciò che la gente sa

Il problema dei libri di storia, secondo il giovane Dylan, è che si occupano di storiografia tralasciando la memoria. Delle loro intersezioni deve quindi occuparsi l'arte; e a riprova di quanto questa considerazione fosse per lui centrale, a circa quarant'anni di distanza, Dylan torna sul tema in due passi di *Chronicles. Volume 1*:

*The madly complicated modern world was something I took little interest in. It had no relevancy, no weight. I wasn't seduced by it. What was swinging, topical and up to date for me was stuff like the Titanic sinking, the Galveston flood, John Henry driving steel, John Hardy shooting a man on the West Virginia line. All this was current, played out and in the open. This was the news that I considered, followed and kept tabs on.*⁷

I started reading articles in newspapers on microfilm from 1855 to about 1865 to see what daily life was like. I wasn't so much interested in the issues as intrigued by the language and rhetoric of the times. Newspapers like the Chicago Tribune, the Brooklyn Daily Times and the Pennsylvania Freeman. Others, too, like the Memphis Daily Eagle, the Savannah Daily Herald and Cincinnati Enquirer. It wasn't like it was another

di ciò che accade, ma non ho mai trovato nulla che parlasse di quello che qualcuno prova rispetto a una qualsiasi cosa che capiti. Sono solo meri fatti. E ciò non mi aiuta neanche un po' a guardare indietro". Traduzione dell'autore. Il passo è tratto dalla trascrizione completa del discorso di Dylan, consultabile sul sito *All Dylan. A Bob Dylan Blog*: <https://allDylan.com/december-13-the-bob-Dylan-speech-at-the-bill-of-rights-dinner-1963/>

⁷ B. Dylan, *Chronicles. Volume One*, New York, Simon & Schuster, 2004, p. 20. "Il mondo moderno, con tutte le sue folli complicazioni, destava molto poco interesse in me. Non aveva rilevanza, non aveva spessore, non mi seduceva. Le cose che davvero mi emozionavano, che per me restavano di vera attualità, erano l'affondamento del Titanic, il ciclone di Galveston, John Henry che menava colpi con il suo piccone d'acciaio, John Hardy che sparava a un uomo mentre lavorava alla linea ferroviaria della West Virginia. Tutto questo per me era il presente, trasformato subito in canzone ed eseguito così com'era, sotto il cielo. Queste erano le notizie che per me erano importanti, che io seguivo e delle quali prendevo nota". Traduzione tratta da B. Dylan, *Chronicles. Volume 1*, trad. di A. Carrera, Milano, 2005, p. 22.

*world, but the same one only with more urgency [...]. If you turned the light towards it, you could see the full complexity of human nature. Back there, America was put on the cross, died and was resurrected. There was nothing synthetic about it. The godawful truth of that would be the all-encompassing template behind everything that I would write.*⁸

L'interesse di Dylan per il passato non è quello di uno storico, bensì di un artista, cultore di storia, attratto dalla possibilità di individuare nella complessità di alcuni eventi storici e della loro percezione un vasto e multiforme palinsesto in grado di offrire le basi per la creazione di un archetipo artistico che impugni e alimenti l'immaginario storico e popolare nelle sue più svariate forme e interpretazioni. Prendendo a prestito le parole che Yosef Yerushalmi affida alle pagine di *Zachor: Jewish History and Jewish Memory*, si potrebbe affermare che l'atteggiamento del giovane Dylan non sia poi molto diverso da quello dei tanti ebrei americani che, secondo il celebre storico americano, "cercano ancora di mantenersi all'interno del cerchio incantato della tradizione, o che vi si sono riaccostati di recente" e che nel farlo "non cercano la storicità del passato, ma la sua eterna, immutabile contemporaneità"⁹. Nell'introduzione al tomo, Harold Bloom spiega che nella tradizione ebraica l'ottemperanza al

⁸ B. Dylan, *Chronicles. Volume One*, cit., pp. 84-86. "Mi misi a leggere articoli di giornale in microfilm, dal 1855 al 1865, per capire com'era la vita quotidiana a quei tempi. Non mi interessavano tanto i problemi dell'epoca quanto il linguaggio e la retorica allora in voga. Quotidiani come il *Chicago Tribune*, il *Brooklyn Daily Times* e il *Pennsylvania Freeman*. Anche altri, come il *Memphis Daily Eagle*, il *Savannah Daily Herald* e il *Cincinnati Enquirer*. Non era un mondo poi così diverso rispetto al mio, anzi era più o meno lo stesso, ma con un senso di maggiore urgenza [...]. Era sufficiente puntare le luci in quella direzione per illuminare la piena complessità della natura umana. In quei tempi l'America fu messa in croce, morì e risorse. Non c'era nulla di sintetico in ciò. Quella terribile verità sarebbe stata l'ampilissimo palinsesto destinato a reggere ogni cosa che avrei scritto". B. Dylan, *Chronicles. Volume 1*, cit., pp. 79-81.

⁹ Y.H. Yerushalmi, *Zachor. Storia ebraica e memoria ebraica*, trad. di Daniela Fink, Firenze, Giuntina, 2011, pp. 129-130.

ricordo, l'imperativo *zachor*, non si tradusse in un metodo storiografico, bensì in un modello normativo fondato sulla ripetizione rituale della memoria di eventi fondanti che, come accade ad esempio nella lettura e nel commento settimanali dei *parashot*¹⁰, vengono regolarmente aggiornati. Come spiegano sempre Bloom e Yerushalmi, fino a tempi recenti, il popolo della memoria è stato il popolo della Storia con la S maiuscola, ovvero della storia biblica, per sua natura mitica e metastorica, ma non della storia con la s minuscola, ossia della storiografia. Di quest'ultima, almeno secondo i due studiosi, la tradizione ebraica ha invece generalmente teso a interessarsi solo nella misura in cui essa può essere costantemente riletta e (re)interpretata sulla base del testo sacro e del suo commento per tramutare a sua volta l'evento contingente in un mito metastorico, ossia in un'ulteriore manifestazione del continuo ed eterno ripetersi della Storia in forme costanti e al tempo stesso sempre diverse.

Lungi dal prendere posizione sul dibattito generato da queste loro considerazioni, ci si limita qui a notare come queste offrano degli spunti preziosi per comprendere meglio la produzione iniziale di Dylan. Come gli intellettuali descritti da Yerushalmi, anch'egli mira ad aggiornare storie, personaggi ed eventi per renderli archetipi universali al di fuori delle regole del tempo fisico e della contingenza storica, quasi fosse anch'egli "sempre alla ricerca e in sfibrante attesa di un nuovo mito metastorico per spiegare il presente"¹¹. Pur appropriandosi voracemente fin dagli esordi di fonti della più varia natura, tra le quali anche articoli e trattati storici che legge presso la New York Public Library¹², persino quando compone brani politici,

¹⁰ La *Parashah* (plurale *parashot*) indica una sezione del libro biblico secondo il testo masoretico del Tanakh. Il termine designa anche la suddivisione in cinquantaquattro letture settimanali della Torah che corrispondono a quelle del calendario lunisolare ebraico. Ciascuna porzione settimanale prende nome dalle prime parole del testo ebraico.

¹¹ Ivi, p. 130.

¹² Per un approfondimento su questo tema e, più in generale, sull'uso delle fonti storiche nella produzione di Dylan si rimanda a S. Wilentz, *Bob Dylan in Ame-*

l'immaginario del cantautore attinge primariamente alla Bibbia¹³ e al mito. Basti pensare ad alcune delle sue più celebri canzoni-manifesto, come *Masters of War* o *When the Ship Comes In*, dove i nemici sono tutti dei Giuda, dei Golia e dei faraoni, mentre il *civil rights movement* viene descritto come un'onda in grado di provocare un'apocalisse laica e positiva. Così, anche gli eventi più attuali a cui Dylan dedica i propri brani, fondendosi con i riferimenti al mito, alla Bibbia, alla letteratura e alla cultura popolare, divengono a loro volta avvenimenti archetipici o, per usare ancora la terminologia dei due critici, assurgono a storia con la 's' maiuscola, sebbene in chiave non più biblica ma secolare. Nell'universo di citazioni che costellano le *lyrics* sono fonti primarie sia la *Bibbia* sia il *Talmud*¹⁴, il quale, a seguito delle lezioni che Dylan prese nella primavera del 1974 dall'artista e teorico Norman Raeben, assume rilevanza anche in qualità di modello artistico¹⁵.

Nel corso dei decenni, tuttavia, le modalità con le quali Dylan affronta il legame tra storia, memoria e canzone mutano sensibil-

rica, New York, Anchor Books, 2011, pp. 533-566 e A. Portelli, *Hard Rain Bob Dylan, Oral Cultures, and the Meaning of History*, New York, Columbia University Press, 2022.

¹³ A questo proposito, basti citare i tre volumi del monumentale trattato di Renato Giovannoli, *La Bibbia di Bob Dylan*, Milano, Ancora, 2017.

¹⁴ Oltre al trattato di Giovannoli citato in precedenza, si vedano anche D. e L. Boucher, *Bob Dylan and Leonard Cohen: Deaths and Entrances*, New York, Bloomsbury Academic Publishing, 2021; C. Cartwright, *The Bible in the Lyrics of Bob Dylan*, Bury, Wanted Man, 1985; M.J. Gilmour, *Tangled Up in the Bible. Bob Dylan and Scripture*, New York-London, Continuum, 2004, e S. Rogovoy, *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet*, New York, Simon and Schuster, 2009.

¹⁵ Questo aspetto della produzione di Raeben e la sua influenza sulla poetica di Dylan, ulteriormente approfondito nel prosieguo di questo saggio, è stato studiato in dettaglio in F. Fantuzzi, "Cenni di ermeneutica ebraica nelle teorie di Norman Raeben, figlio di Scholem Aleichem e maestro di Bob Dylan", in F. Fantuzzi (a cura di), *Tales of Unfulfilled Times. Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 31-51 e in F. Fantuzzi, "Songwriting Tradition and the Individual Talent", in *Cahiers de littérature orale*, n. 94, 2024, pp. 31-54.

mente, al punto tale che, nelle ultime fasi della sua produzione, i suoi studi storici si fanno addirittura dichiarati. Si pensi, ad esempio, a “LOVE AND THEFT”, disco del 2001 pieno di rimandi alla storia e alla letteratura della Guerra Civile, il cui titolo è posto tra virgolette perché cita l’omonimo trattato dello storico culturale Eric Lott dedicato alla tradizione del *minstrelsy* in rapporto al tema dell’appropriazione culturale¹⁶. Una tendenza, questa, che trova riscontro nei dischi successivi, nei quali si intreccia con una profonda riflessione sul canone della canzone¹⁷, e che culmina in ROUGH AND ROWDY WAYS. Dylan non ha mai attinto alla storiografia così tanto come in quest’ultimo album, la cui seconda parte è interamente dedicata a personaggi storici che spaziano dall’antica Roma alla storia americana contemporanea. La sezione si apre con *Mother of Muses*, un’invocazione a Mnemosine che ci si aspetterebbe di trovare all’inizio del disco e che, invece, occupa la settima posizione. Come nota Richard Thomas¹⁸, il motivo di ciò va ricercato nei brani che seguono, rispettivamente intitolati *Crossing the Rubicon*, *Key West (Philosopher Pirate)* e *Murder Most Foul*. Le tre canzoni sono dedicate ad altrettante personalità politiche che hanno condiviso una stessa tragica

¹⁶ Per un approfondimento si rimanda a E. Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Oxford, Oxford University Press, 1993. Per una panoramica su questo argomento in relazione alla produzione di Dylan, si vedano i primi due capitoli di M. Gray, *Song & Dance Man III: The Art of Bob Dylan*, London, Cassell, 2000; G. Marcus, “The Blues: ‘Kill Everybody Ever Done Me Wrong’”, in S. Latham (a cura di), *The World of Bob Dylan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 72-87, e S. Wilentz, *op. cit.*, pp. 485-532.

¹⁷ La bibliografia sull’argomento è stata di recente molto arricchita. Tra i titoli di maggior rilievo vanno segnalati perlomeno R. Falco, *No One to Meet: Imitation and Originality in the Songs of Bob Dylan*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2022; G. Marcus, *The Invisible Republic. Bob Dylan’s Basement Tapes*, New York, Henry Holt and Company, 1997; A. Portelli, *op. cit.*; e R. Thomas, *Why Bob Dylan Matters*, Londra, William Collins, 2017.

¹⁸ Cfr. R. Thomas, “‘And I Crossed the Rubicon’: Another Classical Dylan”, in *Dylan Review*, vol. 2 (1), 2020: <https://theDylanreview.org/2020/06/12/and-i-crossed-the-rubicon-another-classical-Dylan/>.

sorte: Giulio Cesare, William McKinley e JFK. Sempre in *Mother of Muses*, dopo aver nominato una serie di grandi figure della storia contemporanea che va da William Tecumseh Sherman fino a Martin Luther King, Dylan commenta che potrebbe raccontare le loro storie tutto il giorno; fatto di cui dà poi concretamente prova nei tre brani menzionati, lunghi rispettivamente 7 minuti e 22 secondi, 9 minuti e 34 secondi e 16 minuti e 54 secondi. Questi numeri senz'altro fuggano ogni eventuale dubbio sull'efficacia dell'invocazione a Mnemosine, madre delle muse ma anche personificazione della memoria. Tuttavia, è a sua figlia Calliope, musa della poesia epica, che Dylan volge le proprie attenzioni:

*I'm falling in love with Calliope
 She don't belong to anyone, why not give her to me?
 She's speaking to me, speaking with her eyes
 I've grown so tired of chasing lies¹⁹*

Dylan sembra sottintendere che nessuno sia più interessato o in grado di scrivere canzoni epiche e occuparsi di memoria o, perlomeno, di farlo abbastanza bene da poter chiedere a Mnemosine la mano della musa. Il riferimento alle menzogne è anch'esso un indizio intra e intertestuale che riconduce a *Murder Most Foul*, il cui resoconto dell'ultimo giorno di vita di Kennedy è tutto giocato sul confine tra verità e menzogna. Lo è fin dal titolo perché qualcuno potrebbe forse opinare che quello di JFK non è "il" *murder most foul* e che quello stesso decennio conta morti perlomeno altrettanto illustri, a partire da quella del già citato Martin Luther King. Anche volendo pensare che Dylan abbia inteso limitare il campo alla politica, l'ancor più ambiziosa agenda politica del fratello del presidente, Robert Kennedy, anch'egli brutalmente assassinato, potrebbe forse

¹⁹ "Mi sono innamorato di Calliope. / Non ha nessuno, perché non darla a me? / Lei mi parla, mi parla coi suoi sguardi, / per inseguire le menzogne è troppo tardi". B. Dylan, *Lyrics 1983-2020*, a cura di Alessandro Carrera, Milano, Feltrinelli, 2021, pp. 418-419.

far propendere per conferire a lui questo macabro primato. E del resto, all'interno del testo, l'espressione non compare mai accompagnata dall'articolo "the", ma sempre senza articolo o preceduta dall'articolo indeterminativo. Come nota Alessandro Portelli, dunque, "Dylan's Kennedy is more of a universal symbol than the tangible, imperfect human being we knew"²⁰. L'io poetico fa addirittura coincidere l'eco della morte di Kennedy con l'avvento dell'anticristo e l'inizio della decadenza della nazione, trasformando ancora una volta l'evento storico in mito metastorico utile a spiegare la storia recente. Anche il riferimento intertestuale insito nel titolo conduce in questa direzione: l'espressione è tratta dall'Amleto, atto primo, scena quinta, dove viene utilizzata dallo spettro del re per descrivere al figlio le circostanze del suo assassinio, dando il via a una serie di eventi che porterà alla decadenza della sua stirpe.

La struttura del brano è divisa in due sezioni. La prima descrive il giorno dell'assassinio attraverso un coro di voci eterogenee. La seconda è segnata da un appello a un'altra musa, molto meno metafisica della precedente: si tratta Wolfman Jack, al secolo Robert Preston Smith, uno dei più celebri dj del tempo, al quale Dylan chiede di passare per radio una interminabile lista di canzoni, film, libri e personaggi reali e fantastici, rievocando uno sterminato repertorio che sembra in qualche modo compendiare l'intero repertorio di una cultura popolare di chiara matrice statunitense. Tuttavia, le trame del testo sono molto più complesse di quanto questa descrizione faccia trasparire perché vi è un netto contrasto tra la precisione dei dettagli della ricostruzione – tale da offrire addirittura l'ora esatta del giuramento di Lyndon Johnson – e il sommarsi caotico di voci che intervengono durante la parata, avvalorando l'intero repertorio delle principali teorie complottiste. Dylan desume queste teorie

²⁰ A. Portelli, "Smudging the Air with My Song': Bob Dylan's *Murder Most Foul*", in N. Ceramella (a.c. di), *The Marriage between Literature and Music*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2022, p. 131. "Il Kennedy di Dylan è più un simbolo universale che non il tangibile, imperfetto essere umano che abbiamo conosciuto". Traduzione dell'autore.

perlopiù da un libro di Stanley Marks, a sua volta intitolato *Murder Most Foul!*²¹. Ci sono la mafia, l’Fbi, la Cia e il Ku Klux Klan, alcuni tirati in ballo direttamente, altri suggeriti implicitamente. Viene menzionato il *magic bullet*, chiaro richiamo alla bizzarra teoria proposta dalla commissione Warren per spiegare la dinamica degli spari, confermata anche dalla commissione del 1976²². C’è un riferimento alla collinetta (*the grassy knoll*) da dove, secondo un’altra teoria, sarebbero partiti più spari, stavolta frontali, cosa che implicherebbe la presenza di almeno un secondo tiratore. Tra le tante teorie, viene suggerito persino il coinvolgimento di Lyndon Johnson. Quale che sia l’opinione di ognuno sui fatti di quel giorno, quel che è certo è che tutte queste speculazioni non possono coesistere.

Un ascoltatore poco attento potrebbe essere tentato di dedurre che la ricostruzione di Dylan, così come quella offerta dal tomo da cui egli ha attinto la maggior parte delle informazioni, sia alquanto naïve. Tuttavia, il titolo del brano contiene anche un terzo riferimento utile all’interpretazione del testo. Si intitola infatti *Murder Most Foul* anche una libera rivisitazione cinematografica di *Mrs. McGinty’s Dead* di Agatha Christie, pellicola del 1964 che vede nei panni di Miss Marple la celebre attrice Margaret Rutherford, della quale Dylan è un grande estimatore²³: convintasi che l’amante di una donna assassinata sia stato incastrato ingiustamente, Miss Marple segue una pista che la porta a sospettare degli attori di una compagnia teatrale.

²¹ Marks, S. J., *Murder Most Foul! The Conspiracy that Murdered President Kennedy; 975 Questions & Answers*, Los Angeles, Bureau of International Affairs, 1967. Dylan riprende le informazioni meticolosamente, in alcuni casi con dei veri e propri calchi, e attinge anche da *Two Days of Infamy November 22, 1963; September 28, 1964*, sempre dello stesso autore, da cui trae probabilmente anche il primo distico della canzone.

²² Secondo questa ricostruzione, la “pallottola magica” avrebbe trapassato il presidente, colpito il governatore del Texas e concluso il suo percorso rimanendo al tempo stesso perfettamente integra.

²³ Margareth Rutherford compare anche tra i soggetti dei quadri di *Deep Focus*, serie pittorica per la quale Dylan si è in molti casi ispirato a film d’epoca.

Il susseguirsi di una serie di delitti misteriosi all'interno del teatro e della pensione dove gli attori albergano richiama l'attenzione della stampa sulla prima della loro altrimenti anonima opera teatrale, la cui rappresentazione, a causa di un ultimo tentativo di omicidio, non può però essere portata a termine. La rappresentazione del dramma finisce così per intrecciarsi con la realtà dei fatti e assumere per gli spettatori un tono a tratti farsesco: il tentativo di assassinio ingenera un incidente, che interrompe la messa in scena e fa finire gli attori principali in ospedale senza che il pubblico possa capire cosa stia realmente succedendo. I numerosi elementi di contatto tra questa trama e il testo fanno di questo richiamo filmico un'ulteriore allegoria dei fatti e del dibattito attorno all'omicidio del presidente. In virtù del suo carattere comico, questa citazione sembra inoltre far da contraltare al riferimento tragico shakespeariano, a sua volta incentrato su numerose trame omicide che si intrecciano a spunti e meccanismi metateatrali confondendo il confine tra realtà e rappresentazione, tra i quali la messa in scena dell'opera *L'assassinio di Gonzago*.

Anche nel testo della canzone il gioco di incastri e *mise en abyme* si intreccia magistralmente con il racconto dell'assassinio, avvenuto durante una parata e raccontato in diretta radio. Proprio quest'ultima svolge un ruolo cruciale nella descrizione, mandando in onda la lunga lista di eterogenei riferimenti che fanno da corredo all'evento. Peraltro, quella per cui Wolfman Jack lavorava non era un'emittente qualunque, ma una delle famose *Border Radio*: stazioni che trasmettevano dal Messico e che potevano così liberamente passare la musica e le voci dell'America più profonda. Come nota Timothy Hampton, "Wolfman Jack is the voice who can call up the ghosts of American identity"²⁴. *Medium* aurale per eccellenza, la radio moltiplica le prospettive sull'accaduto riproducendone l'intero spettro di voci.

²⁴ T. Hampton, "Murder Most Foul and the Haunting of America", in *The MIT Press Reader*, 2022: <https://thereader.mitpress.mit.edu/murder-most-foul-and-the-haunting-of-america/#:~:text=Dylan%20knows%20that%20radio%20is,the%20fragment%2C%20the%20broken%20shard>. "Wolfman Jack è la voce che può rievocare i fantasmi dell'identità statunitense". Traduzione dell'autore.

Questa già impressionante polifonia è ulteriormente amplificata dall'autore per il tramite di un'alternanza marcata dei pronomi personali. Nell'ambito della canzone popolare angloamericana, l'oscillazione pronominale è un espediente non inconsueto. Si ravvisa anche nelle *murder ballad*, tradizione a cui questo brano in parte inerisce²⁵. Diffusosi negli Stati Uniti a partire dall'Ottocento, questo genere comprende canzoni ispirate a fatti di cronaca nera, veri o rivisitati, e a racconti popolari di gusto macabro. Le storie vengono raccontate in terza o prima persona da un narratore esterno o interno, a volte con l'aggiunta di inserti che danno la parola direttamente ai protagonisti. È questo il caso, per esempio, di brani come *Omie Wise*, *Frankie and Johnny* o *Delia*. In altri casi è l'assassino stesso a raccontare gli eventi in prima persona. Si innesca così talvolta un effetto disturbante che porta l'ascoltatore a simpatizzare con il carnefice, come avviene per esempio in *The Banks of the Ohio*. Inoltre, come nota ancora Hampton, sempre in questo filone musicale, capita a volte che il gioco delle prospettive comprenda la figura del fantasma della vittima o del carnefice, dando voce ai protagonisti dopo morti. Così accade per esempio in *Long Black Veil*, il cui narratore, giustiziato per un omicidio che non ha commesso, racconta di essersi rifiutato di fornire il proprio alibi per non rivelare che la notte del fatto stava avendo una relazione con la moglie del suo migliore amico²⁶. Tutte le *murder ballad* qui menzionate fanno parte del repertorio dylaniano, ma in

²⁵ Per approfondire i legami tra *Murder Most Foul* e questo genere si rimanda a F. Mehring, "Murder on Record Ballads about Love, Death, and the Deep South", in *Lied und Populäre Kultur*, vol. 66, 2021, pp. 107-123.

²⁶ Le considerazioni di Hampton sull'interesse di Dylan per questo espediente narrativo trova conferma diretta anche in *Chronicles. Volume One*: "*Long Black Veil*, a song where a man talks from the grave... a song from the underworld. This is a ballad where a man gives up his life not to disgrace a certain woman and has to pay for somebody else's crime because of what he can't say" (Bob Dylan, *op. cit.*, p. 54) ["*Long Black Veil*, qualcuno che parla dalla tomba, una canzone dal mondo dei morti. È una ballata nella quale un uomo sacrifica la sua vita per non far cadere l'onta su una donna e a causa di ciò che non può dire deve pagare per il crimine commesso da un altro"] (B. Dylan, *Chronicles. Volume 1*, *cit.*, p. 52)].

Murder Most Foul ne viene citata un'altra, intitolata *Tom Dooley*, che Dylan nomina all'inizio della lunga lista di citazioni del finale. Si tratta della prima *murder ballad* ad avere raggiunto la vetta delle classifiche Billboard nel 1958 grazie all'interpretazione del Kingston Trio, impresa riuscita ora anche al brano dylaniano. La ballata è ispirata a un fatto di cronaca le cui circostanze ancora oggi sono in parte non del tutto chiare: al processo, infatti, Dula affermò di non aver torto un capello a Laura Foster, salvo aggiungere, molto enigmaticamente, di meritare comunque la pena. Un dettaglio, quest'ultimo, che trova spazio nelle prime versioni della ballata e che rimanda al tema dell'inadeguatezza della legge e all'assassinio di un innocente. Anche la costruzione retorica della canzone presenta svariati spunti di interesse: mentre nelle strofe Dooley parla in prima persona, nel refrain la parola viene data a un coro di commentatori, forse i giurati o concittadini del protagonista, che si rivolgono a lui ricorrendo alla seconda persona singolare.

In *Murder Most Foul*, Dylan riprende questi accorgimenti retorici e contenutistici che si legano anche al riferimento shakespeariano, che a sua volta utilizza lo stratagemma narrativo dello spettro per narrare le trame segrete di un vile assassinio. A ben vedere, però, si spinge anche molto oltre: facendo dialogare il presidente con un'infinita schiera di voci, il cantautore fa sì che egli assista e commenti la sua stessa morte, quasi fosse al tempo stesso il protagonista e lo spettatore di una tragedia greca. Dylan ottiene questo risultato anche attraverso il continuo slittamento dei referenti pronominali, stratagemma già usato dall'autore in diversi dei suoi capolavori, dapprima in alcune composizioni della trilogia della svolta elettrica e poi ancor più marcatamente a seguito degli studi di pittura del 1974 prese da Norman Raeben già citati in precedenza²⁷. Alla base di questo

²⁷ Per approfondire lo studio delle sperimentazioni dylaniane in materia di pronomi, oltre ai riferimenti bibliografici già citati in precedenza, si vedano D. Baglioni, "Pronouns in Dylan's Early Songs. An Insight into Dylanesque Personal Deixis", in A. Carrera, F. Fantuzzi e M.A. Stefanelli (a cura di), *Bob Dylan and the Arts. Songs, Film, Painting, and Sculpture in Dylan's Universe*, Roma, ESL, 2020, pp. 39-52 e A.

aspetto delle lezioni raebeniane vi sono delle complesse e originali teorie sul ruolo del palinsesto e le modalità di rappresentazione dei soggetti in arte, a loro volta ispirate in parte alle considerazioni di Picasso sull'argomento²⁸, in parte ad alcune caratteristiche della pagina talmudica di cui si parlerà più avanti nel dettaglio²⁹. In breve, Raeben ritiene che una rappresentazione troppo fedele del soggetto tenda a sbilanciare i rapporti interni del quadro e che ciò si verifichi in maniera ancor più considerevole quando questo rappresenta figure umane, che secondo il pittore sono tra gli elementi figurativi più difficili da integrare con il contesto. Per questa ragione, soprattutto nei suoi paesaggi urbani, Raeben tende a tratteggiare i propri personaggi in maniera rapida e sfuggente, quasi come se fossero sagome o vibrazioni che si stagliano sulla tela. Tracciandone i tratti in maniera profondamente musicale e fugace, quasi come delle frequenze o delle note, egli ne riduce la presenza a puro suono, cogliendone così paradossalmente ancor più a fondo l'essenza, ossia la loro voce. Associando questo stilema all'applicazione di plurimi strati di colore, egli riesce a integrarli meglio con lo sfondo semiastratto del disegno col quale si fondono indissolubilmente³⁰.

Carrera, op. cit, pp. 80-82 e 375-377. Su questo argomento si veda anche il capitolo di Timothy Hampton in questo volume.

²⁸ A questo proposito, si rimanda in particolare alle conversazioni di George Braque con Christian Zervos (cfr. G. Braque, *Il muto fervore dello spazio. Conversazioni sull'arte*, a cura di Stefano Esengrini, Brescia, Morcelliana, 2017, pp. 31-32 e 137-138). Su questo aspetto della teoria raebeniana si vedano invece N. Raeben, "The Object", in C. Schlam, *The Creative Path. A View from the Studio on the Making of Art*, New York, Allworth Press, 2018, pp. 229-236 e il capitolo *Spazio* della tesi di dottorato F. Fantuzzi, *All the Way from New Orleans to New Jerusalem. Norman Raeben e Bob Dylan*, Roma, Università degli Studi Roma Tre, 2020, pp. 77-112.

²⁹ Per un'analisi ancor più dettagliata di questi aspetti si rimanda a F. Fantuzzi, *Songwriting Tradition*, cit.

³⁰ Su questo aspetto della produzione di Raeben si vedano F. Fantuzzi, "Painting Songs, Composing Paintings: Norman Raeben and Bob Dylan", in *Bob Dylan and the Arts*, cit., pp. 209-232 e N. Stringa, "Norman Raeben: una modernità compatibile", *ivi*, pp. 203-208.

Parlando di come ha tradotto in musica queste idee, Dylan spiega che in *Tangled Up in Blue*:

*I was just trying to make it like a painting where you can see the different parts but then you also see the whole of it. [It has to do with] the way the characters change from the first person to the third person, and you're never quite sure if the third person is talking or the first person is talking. But as you look at the whole thing, it really doesn't matter.*³¹

Anche in *Murder Most Foul*, Dylan ricorre a questo uso sperimentale dei pronomi. In questo caso, però, la loro manipolazione è portata alle estreme conseguenze. Si prenda una porzione della terza strofa a titolo esplicativo:

*Tommy can you hear me, I'm the Acid Queen
I'm ridin' in a long black Lincoln limousine
[...]
We ask no quarter, no quarter do we give
We're right down the street from the street where you live
They mutilated his body and took out his brain
What more could they do, they piled on the pain
But his soul was not there where it was supposed to be at
For the last fifty years they've been searching for that*³²

³¹ “Cercavo di realizzarla come un quadro nel quale si potessero vedere le diverse parti, ma anche l’opera nella sua interezza. [Ha a che fare con] il modo in cui i personaggi passano dalla prima alla terza persona, e non si è mai sicuri se sia la terza persona a parlare o la prima. Ma se si guarda all’insieme, non ha alcuna importanza”. Traduzione dell’autore. Passo citato in B. Cartwright, “The Mysterious Norman Raeben”, in J. Bauldie, *Wanted Man: In Search of Bob Dylan*, New York, Citadel Underground, 1991, p. 89.

³² “Tommy, mi senti? Sono la Regina dell’Acido / Avanzo in una Lincoln lunga e nera [...] Non chiediamo tregua e tregua non ne diamo / siamo qui sulla strada vicina a quella dove abiti / Gli hanno mutilato il corpo, gli hanno preso il cervello / che altro hanno fatto, si sono accaniti sul dolore / ma la sua anima non c’era, dove mai poteva stare / per cinquant’anni non han fatto altro che cercare” (B. Dylan, *The Lyrics*, cit., pp. 430-431).

Il pronome “I” è dapprima riferito a una sorta di eccentrica gitana recuperata dalla canzone *The Acid Queen*, pubblicata dagli Who sei anni dopo la morte del presidente, al quale il medesimo pronome sembra riferirsi nel verso successivo. Per i cospiratori viene impiegato il pronome di prima persona plurale e a seguire quello di terza persona plurale, mentre il presidente viene poi evocato attraverso la terza persona singolare. Ma l’ultimo “they” si riferisce ancora solo ai nemici o include ambo le parti? Il gioco multiprospettico dei pronomi continua:

*Freedom, oh freedom, freedom over me
 Hate to tell you, Mister, but only dead men are free
 Send me some loving – tell me no lie
 Throw the gun in the gutter and walk on by
 Wake up, Little Suzie, let’s go for a drive
 Cross the Trinity River, let’s keep hope alive
 Turn the radio on, don’t touch the dials
 Parkland Hospital’s only six more miles
 You got me dizzy Miss Lizzy, you filled me with lead
 That magic bullet of yours has gone to my head
 I’m just a patsy like Patsy Cline
 I never shot anyone from in front or behind
 Got blood in my eyes, got blood in my ear
 I’m never gonna make it to the New Frontier
 Zapruder’s film, I’ve seen that before
 Seen it thirty-three times, maybe more³³*

³³ “Libertà, oh, libertà, libertà vieni a me / mi spiace dirglielo, Mister, ma solo i morti sono liberi / Dammi un po’ di amore, non dirmi una bugia / getta l’arma nello scolo e squagliatela via / Svegliati piccola Suzie, andiamo a fare un giro / oltre il Trinity River, teniamo in vita la speranza / Accendi la radio, non toccare i comandi / da qui al Parkland Hospital sono solo sei miglia / Mi fai girare la testa Miss Lizzy, me l’hai riempita di piombo / quella tua pallottola magica non me la tolgo dalla testa / Sono solo un alocco, un patsy come Patsy Cline / non ho mai sparato a nessuno né davanti né di dietro / Il sangue mi va agli occhi, ho sangue in un orecchio, alla

Il pronome “me”, probabilmente riferito al presidente, è seguito da un commento in prima persona, questa volta di un cospiratore o forse di un qualche cinico opinionista, magari lo stesso io lirico. Se poi dietro al “me” successivo pare celarsi il presidente, non è chiaro di chi sia la voce che parla nel verso seguente, che pare essere un ordine dato ai ceccchini. E quali identità sono responsabili degli imperativi dei versi successivi? Il pronome di prima persona plurale indirizza poi verso un ulteriore cambio di soggetto, da identificarsi forse in alcuni membri della cerchia del presidente, il quale torna a parlare in prima persona. Ma nel verso successivo il pronome di prima persona già non si riferisce più a Kennedy ma a Oswald, richiamato dall'aggettivo *patsy*, ovvero “capro espiatorio”, termine che Stanley Marks adopera numerose volte nel proprio trattato. La Patsy Cline della similitudine, invece, è una celebre cantante country, divenuta suo malgrado un mito musicale per via della sua morte prematura in un tragico incidente aereo avvenuto anch'esso nel 1963. “Anch'io come Patsy Cline non avevo colpe” sembra dire Oswald; o chi per lui, visto che nel distico successivo l'io subisce un ulteriore slittamento che lo porta a configurarsi come quello del presidente. Quest'ultima transizione del pronome fa addirittura sì che l'identità del sospetto assassino si mescoli con quella dell'assassinato. Il narratore sta forse suggerendo che sono entrambi delle vittime sacrificali? Un indizio in questo senso si potrebbe rintracciare nel distico successivo, in cui un altro “io” afferma di avere guardato il filmato di Zapruder trentatré volte, come gli anni di Cristo quando fu crocifisso (ammesso però che egli sia il narratore e non qualcun altro ancora). Chiunque sia, forse con una punta di ironia, egli si affretta a smentire il riferimento cristologico specificando “or maybe more”. Questo procedimento stilistico informa l'intera narrazione, ma il breve estratto è sufficiente a dare l'idea di come sacro e profano e verità e menzogna si mescolino moltiplicando i punti prospettici in questa polifonia di pronomi.

Nuova Frontiera non ci arriverò mai // Il film di Zapruder, tutto già visto / trentatré volte almeno, forse anche di più” (ivi, pp. 430-433).

Ancor più interessante è notare come in questa canzone più che in ogni altro brano dylaniano la commistione di voci e temporalità diverse crei delle meccaniche testuali che presentano notevoli somiglianze con le modalità diegetiche proprie della tradizione talmudica.

The title of the chapter in this tractate, taken from the first words of the Mishnaic text being discussed.

Mesorat HaSha's. This column includes the commentary of Rabbi Joshua Boaz-Mevorakha (1546-1551).

Ein Mishpat/Aer Mitzvah Index to Jewish legal codes.

Page number. All tractates begin on p. 2.

The name of the tractate (here: 'Pescachim'-'Fassöcher').

אור **לארבעה עשר פרק ראשון פסחים**

אור

Mishnaic Text

Commentary of Rabbenu Hananel (990-1052)

Tosafot (1100-1500)

Gemara (200-600)

Commentary of Rabbi Joel Sirkes (1561-1640)

Commentary of Rabbi Aviva Eger (1761-1837)

Material in square brackets was added by Rabbi Isaiah Berlin (1725-1799)

Commentary of Rashi (R. Solomon ben Isaac; 1040-1105) Always on side closest to spine.

The page contains a detailed transcription of the first page of the Talmud tractate Pesachim (Pescachim), with various annotations in English and Hebrew. The central text is in Hebrew, with a large 'אור' (Aur) written vertically in the center. The annotations include page numbers, tractate names, and references to commentaries by Rabbenu Hananel, Tosafot, Gemara, Rabbi Joel Sirkes, and Rabbi Aviva Eger. A note mentions that material in square brackets was added by Rabbi Isaiah Berlin. The text is a mix of original Hebrew and English translations/notes.

Come nella pagina del Talmud, anche in *Murder Most Foul* il fulcro centrale del testo è occupato dalla narrazione, che, riprendendo le considerazioni di Bloom e Yerushalmi citate in precedenza, diventa così storia con la s maiuscola: evento storico assunto a mito metastorico che sfugge alle regole del tempo. Accanto si trovano i commenti primari, rappresentati nella canzone dalle principali teorie sull'assassinio e dalle opinioni dei protagonisti e delle voci della cultura popolare e musicale più o meno coeva. Infine, ai margini del brano, trovano spazio gli altri commentatori, che vengono menzionati all'interno del lungo elenco finale.

Questo parallelo può aiutare ad approfondire ulteriormente anche la singolarissima concrezione temporale creata dalle retoriche del componimento. Come nelle pagine del Talmud, tra le pieghe dell'intertestualità il tempo si dilata e si contrae, le distanze si annullano ed eventi distanti nel tempo si intrecciano tematicamente e dialogano tra loro. Nel teatro di voci della canzone si può così saltare avanti e indietro nel tempo tanto liberamente che brani musicali, eventi storici e voci precedenti o successivi possono entrare a far parte della descrizione e addirittura spiegare o determinare i meccanismi che ne regolano i fatti. Inoltre, chiunque abbia provato a cimentarsi nell'impresa di leggere il Talmud sa che il dialogo tra i commentatori può dar luogo a lunghi dibattiti intertestuali che a volte sembrano persino deviare dal passaggio in oggetto. Quando sembra di perdersi nei rivoli del commento, però, ecco che una o più voci riportano il dibattito al fulcro della questione, annodando tutte le fitte trame della pagina. Anche in questa canzone accade qualcosa di simile: in mezzo al turbinio dei riferimenti sono disseminati dei versi che riportano bruscamente l'attenzione sulla brutalità dell'assassinio ("wait for his head to explode", "the man who fell down dead, like a rootless tree"³⁴, ecc.), legando assieme gli elementi del testo che diventano così tutti dettagli di un unico complesso quadro.

³⁴ "Sta' lì e aspetta che gli esploda la testa", "L'uomo che cadde morto come un albero senza radici" (ivi, pp. 432-433).

La polisemia dei rimandi e la ricchezza dei parallelismi moltiplicano ancor di più le diramazioni intertestuali nella sezione finale. Un esempio su tutti: desiderando ascoltare del jazz, l'io lirico richiede al dj Thelonious Monk, Nat King Cole e Charlie Parker, detto *bird*, appellativo che si lega alla citazione successiva relativa al film *Birdman of Alcatraz*; riferimento che a sua volta rievoca Robert Stroud, celebre assassino soprannominato per l'appunto *birdman* che morì proprio il 21 novembre 1963. Un effetto moltiplicatore è creato anche dagli stessi titoli: *Take Me Back to Tulsa*, ad esempio, può richiamare alla mente il massacro degli afroamericani del 1921, citato apertamente anche più avanti nel testo. Ci sono poi tutte le voci di quegli autori che vengono richiamati in maniera indiretta, per il tramite dei riferimenti alle canzoni che hanno scritto o reinterpretato. Ad esempio, un ascoltatore che abbia ampia familiarità con la produzione di Dylan potrebbe essere portato ad associare *St. James Infirmary* alle celebri versioni di Dave Van Ronk e Ramblin' Jack Elliot, amici e colleghi non citati in maniera diretta nel testo che ebbero un ruolo fondamentale nella costituzione della poetica di Dylan negli anni dei suoi esordi nella scena folk. Né questo gioco di rimandi si esaurisce con i brani e gli autori che Dylan ha associato e quelli che ha (forse) richiamato implicitamente, perché la retorica del testo chiama in causa anche l'ascoltatore e il critico. Così, come evidenzia la cospicua proliferazione di articoli e discussioni sui riferimenti testuali della canzone pubblicati in siti, giornali e blog, sulla base del proprio bagaglio musicale, ogni fruitore è portato ad aggiungere altri pezzi al mosaico, contribuendo ad assemblare una collezione che finisce per ricordare quella della biblioteca di Babele di Borges: è tutto un susseguirsi di catene di rimandi che implicano altri rimandi, creando un labirinto di percorsi intertestuali che dimostra come abbia ragione Alessandro Carrera a suggerire che la produzione tarda di Dylan nel suo complesso potrebbe essere considerata “forse l'ultimo poema modernista della letteratura americana”³⁵.

³⁵ A. Carrera, *La voce di Bob Dylan*, cit., p. 50.

A fronte di queste considerazioni, in classe un mio studente, a sua volta compositore, pone un quesito spiazzante: “Tutto questo è brillante e davvero molto elaborato, ma perché dovrei ascoltare tre accordi per diciassette minuti, sorbendomene (*sic*) addirittura sei di elenchi di cose? Faccio prima ad ascoltarmi Bach mentre leggo le pagine gialle”. Per quanto provocatorio, il quesito ha in parte una sua ragion d’essere. La risposta che potrebbe offrire un fan è che si tratta di un testo complesso e sperimentale che, perlomeno all’interno della produzione di Dylan, rappresenta un unicum. Quella offerta da numerosi critici è che la memoria, come si è detto, vive solo se attualizzata dalla performance, da cui anche l’importanza del lungo elenco che ne rivitalizza i contenuti trasformando l’evento storico in un racconto mitico e archetipico utile a spiegare la complessità della società statunitense odierna³⁶.

Tuttavia, questa risposta forse non è più sufficiente perché, come si è già segnalato, Dylan ha nel corso dei decenni ampiamente approfondito lo studio del rapporto tra storia, memoria e canzone. E allora verrebbe voglia di ripartire da capo, magari proprio dal titolo. La morte del padre di Amleto è sia un regicidio che un fratricidio, nonché una morte per veleno, che, come è noto, viene versato nell’orecchio del monarca. Ciò potrebbe far tornare alla mente un famoso saggio di Jean-François Lyotard dedicato proprio alla tragedia shakespeariana, dove il critico confronta le vicende di Amleto con quelle di Edipo, assumendole a simbolo delle due diverse concezioni di destino, ebraica e greca: la seconda incentrata sulla soddisfazione del desiderio e maggiormente legata al senso della vista, la prima fondata sulla sua eterna dilazione e connessa primariamente all’udito. In questa tragedia, però, entrambi i sensi

³⁶ Tra i numerosi contributi che affrontano questo aspetto, si vedano in particolare B. D’Amato, “A Waking Dream: Condensation and Symbolism in Bob Dylan’s *Murder Most Foul*”, in *Modern Psychoanalysis*, vol. 46 (1), 2022, pp. 70-88; T. Hampton, *op. cit.*; e N. Franken e T.L. Hanson, “Illusion of Life in Bob Dylan’s ‘Murder Most Foul’”, in *Popular Communication*, 20 (2), 2021, pp. 105-116.

svolgono un ruolo primario³⁷: giocando sulla polisemia del termine *play*, l'io chiede al dj non solo una lunga serie di canzoni, ma anche di film e personaggi di ogni sorta, cliché, modi dire, e molto altro ancora. Per inciso, non si tratta esclusivamente di capolavori e non tutte le personalità chiamate in causa sono artisti eccelsi; non mancano, ad esempio, alcuni film di scarsa fattura, figure da roto-calco e anche qualche canzonaccia, come ad esempio *Mr. Thrill*. Attingendo al bacino degli studi sul modernismo, si potrebbe suggerire sia che Dylan voglia nobilitare delle creazioni che sono state trascurate dalla critica, come fece ad esempio Tennessee Williams, sia che, al contrario, come nella *Wasteland* di T.S. Eliot, ricorra a queste citazioni per criticare il declino della cultura e della società statunitensi contemporanee. Qual è dunque la natura di quest'arte e quale la sua funzione? È uno strumento che serve a rivitalizzare la memoria o a confonderla? È forse addirittura uno strumento per distrarre dal senso della storia, stavolta con la s minuscola, al punto tale che a quasi sessant'anni dal fatto, pur avendo un audio e un video della parata – qui definito “vile and deceitful”³⁸ –, ancora non si sa rispondere a quesiti basilari come chi siano stati gli assassini o i loro mandanti? Come spesso capita nelle canzoni di Dylan, anche in questo caso l'artista non offre appigli per rispondere in maniera univoca agli interrogativi che il testo pone. Anzi, nell'ultimo verso di questa lunga rappresentazione funerea egli rompe la quarta parete e aggiunge se stesso al calderone della tradizione, concludendo con un sornione “play *Murder Most Foul*”. La canzone divide il verso con *Blood Stained Banner*, terzo vessillo secessionista e brano spiritual composto da John R. Clements, alcuni dei cui versi si prestano a una rilettura in chiave

³⁷ Questa dicotomia trova espressione anche nelle parole del presidente, che commenta: “I got blood in my eyes, I got blood in my ears” [“Il sangue mi va agli occhi, ho sangue in un orecchio”] (B. Dylan, *The Lyrics*, cit., pp. 432-433).

³⁸ “È orrendo, un inganno” (*Ibidem*).

nostalgica della confederazione³⁹. Si tratta di un'altra allusione ai complotti di matrice sudista? Due versi prima, però, viene citata anche *Marching Through Georgia*, celebre canzone unionista scritta da Henry Clay Work alla fine della Guerra Civile nel 1865 che racconta la marcia del generale William T. Sherman per prendere il controllo di Savannah, città della Georgia dal valore strategico per l'esercito confederato. È allora una questione di par condicio o un altro riferimento al tema del fratricidio insito anche nel riferimento shakespeariano? Seguendo quest'ultima riflessione, si potrebbe immaginare che Dylan ritenga che le ragioni profonde di questa tragedia vadano ricercate nella contrapposizione fratricida e mai realmente risolta che portò alla guerra di Secessione e a un altro celebre assassinio, quello di Abraham Lincoln. Vuol forse allora suggerire che è il dibattito stesso a essere ancora aperto e che lo resterà fino a quando questa ferita non sarà rimarginata? O magari, ancora, che sono il palinsesto del brano e il canone della canzone d'autore a essere illimitati e infinitamente aperti, proprio come quello del commento biblico, e che perciò il componimento continuerà ad alimentarsi di nuove canzoni, eventi e personaggi collegati alla memoria e al mito di un evento che ha segnato l'inizio della decadenza del sogno americano? Può darsi che la chiave di lettura di questo dramma non sia da ricercare in nessuna di queste domande ma in altre che sfuggono a chi scrive o che vada trovata nella somma di questi e di tutti gli altri interrogativi che il testo pone. Quel che è certo è che il giovane menestrello che un tempo

³⁹ Nel testo del brano liturgico la bandiera macchiata di sangue è quella della croce. L'accostamento della citazione al brano dylaniano è quindi prima di tutto un'ulteriore suggestione di tipo cristologico che si aggiunge a quelle già citate. Alcuni versi, tuttavia, si prestano a una rilettura in chiave sudista, sulla quale Dylan sembra giocare: "My song I raise of thee / Blest emblem of the free / Red-dyed on Calvary / [...] The blood-stain'd banner of the Cross". [La mia canzone elevo a te / benedetto emblema dell'uomo libero / tinta di rosso sul calvario / (...) Il vessillo macchiato di sangue della croce]. In F.A. Fillmore (a.c. di), *Heart Songs. A New Collection for Sunday Schools*, Cincinnati and New York, Fillmore Bros. Publishers, 1893, pp. 142-143. Traduzione dell'autore.

criticava la storiografia è oggi un artista maturo che ha portato avanti per decenni una approfondita riflessione sul rapporto tra storia, memoria e canzone. Una riflessione, la sua, che appare in tutta la sua complessità e con tutte le sue contraddizioni in questo brano, che rappresenta la più riuscita realizzazione di quel palinsesto artistico che ha guidato il percorso creativo di Dylan dagli esordi fino a oggi.