DOPPIOZERO

Nick Cave. One More Time with Feeling

Mariella Lazzarin
21 Ottobre 2016

Siamo nel 1977. In ottobre Parigi odora di pioggia e Roland Barthes ha appena perso sua madre. All'indomani «del grande, del lungo lutto» avrebbe incominciato a scrivere, su foglietti ricavati da un foglio standard piegato in quattro, il suo personalissimo «Journal de deuil». Talvolta “i biglietti” non hanno data, sono pochi quelli che hanno una lunghezza maggiore delle quattro righe, di quando in quando invece prendono l'aspetto di una domanda senza risposta o di una frase lasciata incompiuta. Questo diario viene pubblicato in Italia da Einaudi con il titolo *Dove lei non è*.

«Come l'amore, il lutto colpisce il mondo, la mondanità, d'irrealità, d'importunità. Io resisto al mondo, soffro di ciò che mi domanda, della sua domanda. Il mondo accresce la mia tristezza, la mia aridità, il mio sgomento, la mia irritazione, ecc. Il mondo mi deprime».

Parlare di un lutto è difficile. Come comportarsi? Nick Cave, alla vigilia dell'uscita del nuovo disco *Skeleton Tree*, non se la sente di affrontare la stampa per parlare della morte del figlio. Pensa a quei giornalisti pronti a chiedergli dell’LSD, delle brutte compagnie, di quell'ultima foto su Snapchat. Decide invece di scrivere ad Andrew Dominik per fare un film. *One More Time with Feeling*, che inizialmente sembrava essere la ripresa dell'esecuzione per intero del disco, va ben oltre.

Uno studio di registrazione. Ci sono strumenti musicali, computer, macchine da presa e cavi, cavi dappertutto. A un certo punto Nick Cave va in bagno, si sbottona la camicia, si sistema i capelli. Qualcosa non va e dalla troupe gli dicono di rifare la scena: «Cosa devo fare?» chiede. «Quello che hai fatto prima, andava benissimo». «Quindi mi devo di nuovo svestire?». «Sì Nick, vai pure».

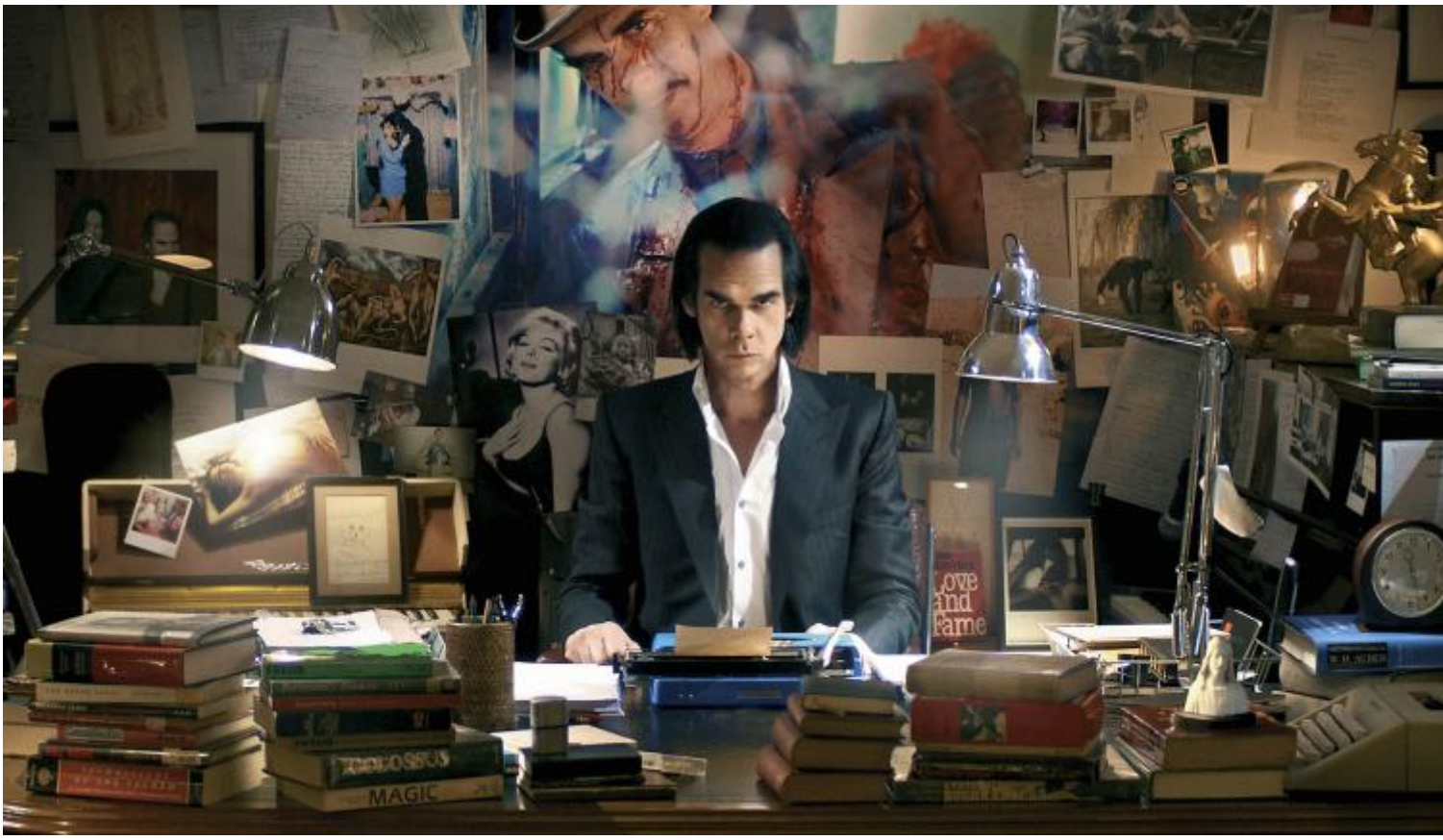
Più che una premessa, quella di Dominik – e di Cave – sembra una dichiarazione d'intenti.

Succedono un sacco di cose in *One More Time with Feeling*: c'è la storia di un disco, la storia di un film e la storia di un padre. Ci sono stonature, note sbavate, ciak sbagliati ma anche fotografie sfuocate, videocamere cadute a terra, assestamenti temporali, gesti quotidiani. Qualche lacrima.

Pertanto, ci troviamo davanti a ben tre processi di disvelamento violenti tutti al medesimo modo: se il meccanismo cinematografico implica che il desiderio d'illusione sia più forte del desiderio di verità, nel film di Dominik l'artificio viene cancellato, neutralizzato dall'esigenza di una iperrealtà. Tutto ciò che sarebbe fuori campo o taglio viene portato in scena, e allora va bene anche lo spazio vuoto, il fuori fuoco, la mancanza della continuità.

Parallelamente all'esecuzione del disco (quasi) per intero, Nick Cave inizia a raccontare. Pensieri erratici e caotici che resistono a trovare una forma narrativa: frammenti, insomma. Barthes scrive le sue schede su un tavolo da lavoro a penna, talvolta a matita. Parla del vuoto che gli sta intorno, di quell'appartamento dove torna la prima volta solo quindici giorni dopo la morte della madre: «Com'è possibile che io sia in grado di vivere qui tutto solo. E simultaneamente, l'evidenza che non esista nessun altro luogo alternativo». A volte sistema l'appartamento, prepara una tazza di tè, scrive una lettera.

È spiazzante quanto sia cambiato il tavolo da lavoro di Nick Cave rispetto a quello ripreso in *20.000 Days on the Earth:* lampade di diverso colore e fattura, statuette, un microfono, fogli appesi alle pareti, pile altissime di libri, fotografie di divi del cinema, quadretti, porta matite, macchine da scrivere, una foto di Elvis, qualche polaroid. Ora dove sono finite? Il nuovo studio è di un bianco lancinante: un tavolo, una luce, tre o quattro quadri appesi al muro. «Il morto» scriveva Bataille «è un pericolo per quelli che restano: se sentono il bisogno di seppellirlo, è più per proteggere se stessi dal contagio che per mettere lui al riparo». Un contagio, quello del filosofo francese, che mette in serio pericolo dell'ordine sociale, personale e creativo di chi è rimasto.



Nick Cave ha scritto di orrori biblici (*Oh Signore mi inginocchio al tuo cospetto e mi metto a pregare / ricoperto dalle mie ali illegittime sono sul punto di congelarmi / sotto il vento che ulula e la pioggia sferzante / Dal paradiso diroccato fino alla città / Mi tengo il mio piccolo dolore e mi srotolo la manica / Strappo via l'ago dalla vena!*), di condannati a morte prossimi alla sedia elettrica (*Occhio per occhio / Dente per dente / Non ho più niente da perdere / e non ho paura di morire*), di assassini assetati di sangue (*Sì ho affogato il piccolo Blakey, ho pugnalato la Signora Colgate, lo ammetto / Ho fatto secco l'operaio con la sua sega circolare nella rimessa del giardino / ma non ho crocifisso la piccola Biko, stati due psicopatici del ginnasio/ Quel bastardo di Bohoon e il suo amico con la testa come un'enorme zucca / Vi racconterò tutto, ora lasciatemi cantare*) ma anche di lettere d'amore (*Bacio la fredda, bianca busta / premo le labbra sul suo nome / duecento parole, viviamo nella speranza / Il cielo è carico di pioggia*).

Questi testi a volte sono stati profetici, hanno sempre seguito la sua vita, sono andati di pari passo a

quello che gli succedeva come una carta assorbente, porosa.

Molti hanno pensato che *Skeleton Tree* potesse rappresentare un compendio, un trattato doloroso sotto forma di canzone. La natura estremamente mortifera del nuovo lavoro dei Bad Seeds non viene rivelata attraverso storielle commoventi e racconti di vita perché non si acquisisce nessuna esperienza che possa giovare a chicchessia attraverso la morte.

L'elaborazione del lutto comporta un sacrificio piuttosto che un'elaborazione: è «l' elastico» l'immagine più forte di *One More Time with Feeling*, quella forza sotterranea che riporta l'individuo al germoglio del trauma anche se il tempo procede in avanti. «Questa nuova versione di me fuma» racconta Nick Cave, ammettendo di non riconoscersi più. Il lutto presuppone una mutilazione involontaria con la quale il vivo lascia che il

morto porti una parte di sé nella tomba.

C'è ben poco nelle armonie dei Bad Seeds dei rumori disumani e caotici di *Say Goodbye to the Little Girl Tree* o di *Tupelo*, sembrano invece semmai avvicinarsi ai suoni e ai temi di *No More Shall We Part.* Scarnificata completamente la composizione melodica, ridotta al minimo la presenza di batteria e chitarra elettrica, *Skeleton Tree* ha la forma di una radicalissima elegia dove Cave sembra abbassare la voce ancora di una tonalità, rendendo impossibile per chi ascolta ricordare un ritornello, un giochino, un motivetto orecchiabile.

Ad un certo punto del film, i coniugi Cave tengono in mano una fotografia di una strada di campagna in bianco e nero: in primo piano ci sono Susie e Nick, lei ha una gonna bianca di un tessuto leggero. Si assomigliano un po', visti di spalle. Sullo sfondo compare una figura minuta, un bambino, che si spinge ai limiti dell'inquadratura fino a perdersi completamente nel bianco.

Maurice Blanchot ha riflettuto sulla doppia natura insita nell'immagine: l'immagine rende la realtà assente. È come se la facesse tornare e scomparire nel medesimo momento per poi restituirla definitivamente mancante. Forse non è necessario parlare direttamente della morte di Arthur poiché è impossibile cucire intorno al trauma il vestito metaforico della rima. E quella mancanza è tutta lì, in quell'immagine precaria, in quella figura in lontananza destinata a scomparire completamente.

C'è una parola che ricorre ossessivamente in *Skeleton Tree* che non è *death*, *pain* o *suffering*. Quella parola è *love*. Niente sostituirà chi se n'è andato. Ed è solo accettando il sacrificio che si avrà viva ed eterna la consapevolezza di aver amato ancora una volta, con sentimento.

Nick Cave and the Bad Seeds, I Need You .

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO