

L'OSSESSIONE RELIGIOSA DI NICK CAVE
Le evoluzioni del «poeta maledetto» del «rock»

ANTONIO SPADARO S.I.

Nato nel 1957 a Warracknabeal (Australia), Nick Cave ha incarnato il lato oscuro e «cattivo» del *rock*. Egli è ben noto non solo per le sue composizioni crude, violente e viscerali, ma anche per i suoi concerti contraddistinti spesso in passato da episodi di violenza e vandalismo, talvolta causati dall'uso spregiudicato di droga e alcool. Egli, insomma, per anni è stato l'incarnazione dell'artista *maudit*, che romanticamente e tenebrosamente lega la propria espressione all'allucinazione e al deragliamento percettivo e sensoriale.

Cave è tornato a far parlare di sé il grande pubblico per il suo ultimo lavoro musicale, *Nocturama*, uscito nel febbraio 2003, accompagnato in Italia dalla pubblicazione della sua produzione musicale dal 1978 al 2001 e del suo romanzo *E l'asina vide l'angelo*. Il lettore avrà forse già notato che il titolo dell'opera narrativa è una citazione del libro biblico dei Numeri (22,23), ma, sfogliando i testi delle canzoni, ci si accorge quanto forte sia l'ispirazione biblica della sua produzione. Sua è anche un'introduzione al *Vangelo di Marco*, edita in Italia da Einaudi¹. Notiamo infine un suo testo di indole teologica dal titolo *The Flesh made Word (La carne fatta verbo)*.

Come interpretare allora la figura di questo musicista, che in realtà è artista poliedrico, autore di liriche, musica, dipinti, narrativa, sceneggiature per il teatro e per il cinema²? Come valutare la sua opera, già a una lettura superficiale così «maledetta» e insieme così forte-

¹ Cfr N. CAVE, *Tutte le canzoni: 1978-2001*, Milano, Mondadori, 2003; ID., *E l'asina vide l'angelo*, ivi, 2002. Il romanzo, dal titolo originale di *And the Ass Saw the Angel*, edito a Londra da Black Spring Press nel 1997, era stato tradotto nel 1991 per l'editrice Arcana di Padova da E. Pedroli, che aveva reso con grande abilità il particolarissimo linguaggio di Cave. Cfr infine ID., «Introduzione», in *Vangelo secondo Marco*, Torino, Einaudi, 2000, V-IX. L'originale è pubblicato in *The Gospel according to Mark*, Edinburgh, Canongate Books Ltd, 1998, VII-XII. È da notare che l'edizione americana della serie sostituisce l'introduzione di Cave con quella della scrittrice Barry Hannah.

mente ispirata dalla Sacra Scrittura? È difficile, in effetti, trovare nel panorama del *rock* internazionale un autore tanto biblicamente ispirato come Cave. Proveremo quindi a dar conto del suo percorso artistico per rispondere a questi interrogativi.

La formazione letteraria e artistica

Nicholas Edward Cave, ultimo di tre figli, cominciò ad avere contatti col mondo musicale all'età di otto anni, quando divenne corista della cattedrale anglicana del suo paese. La sua prima registrazione su vinile fu l'inno natalizio *Silent Night*. Da bambino già vedeva la propria immaginazione come «una stanza oscura con una grossa porta sprangata che ospitava ogni sorta di fantasie vergognose. Mi sembrava quasi di sentire i miei pensieri segreti che sbattevano e raschiavano dietro la porta, supplicandomi sommessamente di farli uscire. Di raccontarli»³.

Intorno ai tredici anni poteva ascoltare il padre, appassionato di letteratura, declamargli lunghi e sanguinosi estratti dal *Tito Andronico* di Shakespeare, brani di *Delitto e castigo* di Dostoevskij e della *Lolita* di Nabokov. Il Cave adolescente rimaneva affascinato da quelle letture e dall'energia creativa effusa dal padre. Intorno ai 18 anni con l'amico Mick Harvey fondò la «band» *Concrete Vulture*, che in seguito diventò *The Boys Next Door*. La loro prima esibizione pubblica avvenne in una sala parrocchiale nel 1977. Il primo disco, *Lethal Weapons*, una *compilation* di musica *punk* australiana contenente tre brani della stessa *band*, risale all'anno successivo. Cave era appena uscito dalla Scuola d'Arte alla quale si era iscritto due anni prima. Lì si era dimostrato poco incline alla pittura moderna e molto attratto invece dalla pittura di soggetto religioso di maestri quali Grünewald, El Greco e Beato Angelico. Ricopriva le pareti del suo spazio di lavoro con le riproduzioni dei loro quadri e, confesserà più tardi, «mi accorsi di saper riconoscere le scene bibliche che

² È impossibile qui dar conto in modo completo della poliedricità creativa di Cave e quindi ci soffermeremo, in particolar modo, sul suo romanzo e sulle liriche delle canzoni, raccolte a cura dell'autore insieme a una selezione di atti unici e a qualche testo narrativo e saggiistico nei due volumi *King Ink*, editi entrambi a Londra da Black Spring Press, il primo nel 1988 e il secondo nel 1997. I volumi sono stati tradotti in italiano: *Re Inkiostro. Testi poesie scritti*, Padova, Arcana, 1989; ID., *Re Inkiostro*, vol. II: *Testi poesie scritti*, ivi, 1997. Ricordiamo che in italiano, prima della recentissima edizione Mondadori, è stato realizzato un volume (N. CAVE, *Tutti i testi con traduzione a fronte*, Firenze, Giunti, 1997) che contiene solamente i testi musicali fino a *The Boatman's Call*. Infine occorre ricordare che Cave, oltre a scrivere musica per il cinema, è stato anche attore in nove film e soggettoista.

³ ID., «La carne fatta verbo», in ID., *Re Inkiostro*, vol. II, cit., 151.

vi erano rappresentate, ne conoscevo i personaggi principali e le loro storie». Certo i suoi studi lo avvicinarono a una sensibilità espressionistica, gotica, oltre che tenebrosamente e passionalmente religiosa. Questa sensibilità lo spinse a comprare una Bibbia tascabile, che cominciò a leggere dalla prima pagina.

Scrivendo canzoni per il suo gruppo, ricorda Cave, «nella prosa dura (*tough prose*) dell'Antico Testamento trovai subito una lingua perfetta, allo stesso tempo misteriosa e familiare, che non solo rifletteva lo stato mentale in cui mi trovavo in quel periodo, ma infondeva attivamente forma ai miei tentativi artistici». Il Dio che colpisce l'immaginazione di Cave è «brutale, geloso, senza misericordia, [...] crudele e rancoroso». La conclusione fu che l'umanità soffre per volere di un Dio dispotico e, per rendere questa visione opprimente, la musica del gruppo divenne carica di ritmi assordanti e di chitarre laceranti e martorianti. La sua musica avrebbe dovuto incarnare l'urlo della maledizione di Dio. Questo atteggiamento così implacabilmente ossessivo non durò a lungo, tuttavia quei pensieri generarono la stagione più «maledetta» e infernale della produzione di Cave.

Dall'inferno (1980-83) alla compassione (1984-86)

Nel 1980 la *band* decise di recarsi a Londra, capitale delle mode musicali, e di chiamarsi *The Birthday Party* (La festa di compleanno), con un nome che Cave scelse grazie a un ricordo (un po' impreciso) delle pagine di *Delitto e castigo* in cui è descritto il grottesco banchetto funebre in onore di Marmeládov. Il primo frutto della *band* fu il disco *Prayers on Fire* (Preghiere in fiamme) (1981), le cui canzoni furono composte da Cave in stato di ubriachezza e lasciandosi ispirare, forse, dalla poesia del drammaturgo francese di fine Ottocento Alfred Jarry. È un disco emotivamente nevrotico, denso di morbosità voyeristica e autodistruttiva, in cui il musicista si mette in mostra come *un piccolo insetto viscido e ripugnante alla vista* o come uno scarafaggio dal guscio marcio che si arrampica sul muro. Lo spazio vitale è un inferno dove il cuore è *congelato / e le preghiere prendono fuoco*.

Nello stesso anno Cave, insieme a Lydia Lunch, si dedicò alla composizione di una raccolta di atti unici dal titolo *The Theatre of Revenge* (Il teatro della vendetta), ispirati al drammaturgo Antonin Artaud. Fra gli altri, tutti segnati da espressioni violente e a volte volgari, notiamo *The Five Fools* (*I cinque sciocchi*), in cui appare un prete cinquantenne dal volto solcato da profonde rughe che grida: «Avete peccato contro il vostro padrone e il vostro Dio e ne pagherete le conseguenze»⁴.

Nel 1982 esce il monotono e ombroso *Junkyard* (Immondezzaio). Il brano più significativo del disco è forse *Hamlet* (*Pow, Pow, Pow*), in cui il Principe

di Danimarca è inquadrato in cerca di vendetta armato di un crocifisso. Nel 1983 è la volta delle quattro canzoni di *The Bad Seed* (Il seme cattivo), tutte segnate da crimini e passioni. Il canto del cigno della *band* si ebbe con il disco *Mutiny!* (Ammutinamento!): l'energia si stava esaurendo per gli sforzi e le intemperanze profuse. Se i testi precedenti sono molto frammentari, *puzzles* di immagini evocate più con recitati e gorgoglii vocali che col canto, qui i testi si distendono fino anche a raccontare frammenti di storie. Restano però i toni lugubri e gli incubi martellanti a creare immagini di un *Dio terribile* o di una *chiesa-tugurio* fino all'efficace quanto tremenda immagine-preghiera che lascia il gusto amaro della dannazione: *Oh Signore, cado in ginocchio / (Cado in ginocchio e comincio / a pregare) / Avvolto nelle mie ali da povero bastardo / quasi gelo / In mezzo all'urlo del vento e alla sferzante / pioggia*⁵.

Ma presto la vena degli orrori «biblici» sembrò esaurirsi. Cave decise, su suggerimento di un parroco anglicano, «che era ora di cominciare a leggere un altro libro, così chiusi l'Antico Testamento e aprii il Nuovo»⁶. In ogni caso con l'approccio al secondo Testamento, e soprattutto ai «quattro meravigliosi poemi in prosa di Matteo, Marco, Luca, Giovanni», Cave comincia a ritrovare «l'Uomo del Dolore» e, attraverso di lui, ha modo di «ridefinire» il suo rapporto con il mondo: «La voce che parlava attraverso di me adesso era più dolce, più triste, più introspettiva»⁷.

Questa seconda fase della sua esistenza porterà i suoi frutti migliori col passar del tempo e in maniera alquanto dialettica e incoerente, ma gli effetti si notano già dal 1984, quando esce *From Her to Eternity* (Da lei all'eternità), realizzato con una parte dell'ex *band* che poi darà vita al gruppo *The Bad Seeds* (I semi cattivi), nome che ricorda il titolo di un film di Mervin LeRoy, ma che possiede anche precisi echi biblici⁸. Tra i versi si fa strada la compassione per la vita umana rappresentata come quella di «*Mosche senz'ala*» che si suicidano sbattendo contro la finestra. Notiamo in *The Moon Is in the Gutter* un atteggiamento meditativo di grande intensità, accompagnato da un assolo di chitarra: *La luna è nel rigagnolo / Tutti i miei progetti sono spazzati*

⁴ ID., *Re Inkiostro*, cit., 1990², 71. Simili atteggiamenti di ira e punizione sono rilevabili anche in *The Chop*, nel quale Giovanni Battista urla verso Salomè: «Paradiso e Inferno stanno guardando, scellerata! Gli angeli gonfiano le nuvole per me, per te è pronto l'attizzatoio nella fornace».

⁵ Notiamo come in un testo ironico (*Truck Love*) scritto per il gruppo tedesco *Die Haut* egli diceva: *Il volto di Cristo sbuca fuori dalla tempesta / Si finisce per diventare mistici su strade del genere*. Proprio l'ironia svela all'estremo un'ossessione religiosa.

⁶ ID., «La carne fatta verbo», cit., 155.

⁷ Nella sua bella introduzione del 1998 al Vangelo di Marco, testo da cui egli si dice «afferrato (*has truly held me*)», Cave scrive: «Si cresce. Già. Ci si calma. Dalle crepe di un suolo nero e aspro spuntano germogli di compassione. A poco a poco la rabbia smette di aver bisogno di un nome. Quando impari a perdonare te stesso e il mondo non trovi più alcun conforto nel pensare a un Dio deluso che tormenta un'umanità disgraziata. Quell'antico Dio comincia a mutare nel tuo cuore, vili metalli diventano argento e oro e prendi gusto al mondo» (ID., «Introduzione», in *Vangelo...*, cit., V).

via dalla corrente / Solitario come una nuvola m'interrogo / Sui ricordi accanto alla sua collinetta / Poi mi sdraio nell'amaro rigagnolo lunare. E in Just a Closer Walk with Thee il sentimento giunge a diventare una timida preghiera: Se devo camminare per questi sentieri da solo / Allora ti prego, Signore, fa che sia su verso di te (on up to thee).

La canzone forse più emblematica sembra essere quella che dà il titolo al disco e che è la citazione di un noto film americano degli anni Cinquanta: essa parla di amore e distacco e di come soltanto la direzione dell'eternità possa garantire durata e significato al desiderio. Wim Wenders nel 1987 vorrà Cave e i *Bad Seeds* in scena con questo brano nel suo celebre film *Il cielo sopra Berlino*. Tra il regista e il musicista si stabilì un'intensa e prolungata relazione artistica.

Il periodo del romanzo biblico (1985-89)

Nel 1985 Cave comincia a meditare la composizione del suo romanzo dal titolo *And the Ass Saw the Angel* (E l'asina vide l'angelo). La redazione copre un arco di quattro anni, rivelandosi l'impresa più coinvolgente dell'artista, accompagnando e influenzando l'ispirazione dei suoi dischi da *The Firstborn is Dead* a *Tender Prey*. Ha costituito, di fatto, una sorta di rito di passaggio nella produzione del musicista australiano.

Due furono le fonti principali del suo lavoro: i romanzi a soggetto criminale di Jim Thompson e la Bibbia. Ha dichiarato Cave a proposito della Sacra Scrittura: «Era quello il libro che avevo sempre accanto a me, e che io plagiai completamente. Ogni giorno scrivevo per nove ore, e pian piano mi ritrovai a scrivere per tre ore e a leggere la Bibbia per sei»⁹. Il romanzo è «biblico» già dal titolo, che è, come dicevamo, una citazione del libro dei Numeri. Il brano biblico da cui è tratta l'espressione (22,23-31) è riportato integralmente prima del vero e proprio prologo. Il titolo e la citazione costituiscono una dichiarazione di contesto e significati: l'asina di Balaam percepisce la presenza angelica prima dello stesso profeta¹⁰.

L'opera vive certamente nella tradizione del romanzo gotico del profondo Sud degli Stati Uniti. Il risultato è una sorta di incubo mi-

⁸ I testi del disco seguono la tensione a una lirica più lineare, pur all'interno di una odissea espressionistica. Appaiono anche una tormentata rivisitazione di *Huckleberry Finn* di Mark Twain con tinte faulkneriane nella canzone *Saint Huck* ed echi del *Moby Dick* di Herman Melville misti a quelli dello spettrale *Gordon Pym* di Poe in *Cabin Fever!* nella quale, fra l'altro, ricompare *un ritratto di Cristo, inchiodato a un'ancora / Inciso nella parte superiore*.

stico, che ha per «messia» epico e patetico il folle e visionario Euchrid. La vera potenza del romanzo è nel linguaggio: un'efficace mistura vernacolare di prosa biblica, aspra gergalità, dialetto del Sud e retorica visionaria.

Densamente influenzato dalle immagini che Cave stava elaborando per il suo romanzo, nel 1985 esce *The Firstborn is Dead* (Il primogenito è morto), che riecheggia atmosfere archetipiche del *blues* rurale tipico della cosiddetta *Bible Belt*, la «cintura» del fondamentalismo biblico. I testi del disco lasciano trasparire una forte sensibilità per il dolore («rotaie di dolore e sofferenza», in *Train-Long Suffering*) e l'abbandono, esemplificato nel distacco forzato dell'uomo in carcere che chiede soltanto di morire nel ricordo delle braccia della donna amata (*Knockin' on Joe*). Da una canzone, *Blind Lemon Jefferson*, dedicata a uno dei grandi maestri del *blues*, Cave sviluppa anche un racconto ricco di riferimenti religiosi e allusioni ai sacramenti del battesimo e dell'Eucaristia, interpretando la cecità del maestro, incarnazione del *bluesman* cieco e vagabondo, in termini di una *religious experience*. In tal senso sia la figura di Euchrid sia quella di Jefferson ricordano da vicino Haze Motes, il protagonista del romanzo di Flannery O'Connor, *Wise Blood*. È del 1986 il successivo doppio disco *Your Funeral... my Trial*, in cui tramite i suoni di una chitarra acustica ritornano le ossessioni per la disperazione e la redenzione, l'eroticismo e la malinconia. Da notare qui il brano molto cinematografico *The Carny*, ripreso da Wenders per *Il cielo sopra Berlino*. L'ispirazione del

⁹ J. ROMNEY, «Angelic Conversation», in *City Limits*, 17 agosto 1989, citato in I. JOHNSTON, *Nick Cave. Il seme del male*, Firenze, Tarab, 1996, 155.

¹⁰ Il romanzo si apre con una visione minacciosa di tre corvi che si inseguono ritagliando un cerchio nel cielo «ferito e agitato». La visione della terra è dall'alto, e da subito si percepisce un clima minaccioso e inquietante. Protagonista è Euchrid Eucrow, un giovane ossessionato e muto, preso da una passione per Cosey Mo, una donna, simbolo ambiguo di vizio e bontà, pestata a sangue e allontanata dagli abitanti della valle di Ukulore, infiammati da Abie Poe, un ex criminale che nasconde il proprio passato vivendo da predicatore puritano. Poe convince gli ukuliti (modellati da Cave sulla base della setta dei morrisiti di ceppo mormone) che la donna è la causa dello scoppio dell'ira divina, la quale adesso li flagella con una pioggia incessante che distrugge la loro fonte di sostentamento: le piantagioni di canna da zucchero.

Ma le piogge non si arrestano e in Euchrid si infiamma la collera per Poe e i suoi concittadini. Un giorno il giovane muto vede una figura che depona un fagotto sotto la statua del fondatore della città. La riconosce: è Cosey Mo. La donna fugge. Verrà ritrovata in seguito annegata in un fosso. Il fagotto, raccolto dal medico del paese, contiene una bambina che sarà chiamata Beth. Il rinvenimento coincide con la cessazione del diluvio, e la piccola è venerata come un segno di salvezza. Intanto il protagonista per anni spia la crescita della bambina. La vicenda procede verso la follia: il padre di Euchrid uccide la moglie ubriaca, ed Euchrid stesso finirà per uccidere il padre e per rinchiuersi nella casa come un sepolto vivo. Arriverà il momento in cui, nella sua pazzia, egli sarà ossessionato da una voce che lo spingerà a uccidere anche Beth.

pezzo è strettamente legata al romanzo in fase di elaborazione. Notiamo anche *Jack's Shadow*, pezzo ambientato in un carcere, luogo che, nell'opera di Cave, spesso è inteso come metafora della realtà e della vita nella sua dialettica tra delitto e castigo, colpa ed espiazione¹¹.

La lunga ricerca di «un nuovo mattino» (1988-90)

Qualche giorno dopo l'uscita del disco, Cave ricevette la devastante notizia che Tracy Pew, il suo compagno preferito di eccessi, era morto in seguito a un attacco di epilessia causata dalle intemperanze del passato. Nel 1988 il musicista era arrivato a un limite estremo nell'uso di droghe e nelle reazioni sconsiderate e violente nel corso dei concerti. La sua vita artistica arrivò a uno stallo sia nelle registrazioni sia nella scrittura del suo romanzo. Nell'estate di quell'anno fu arrestato per detenzione di eroina. Le strade a quel punto erano due: o il carcere o la clinica per la disintossicazione. Cave scelse la seconda e così aprì una nuova stagione della propria vita.

In quell'anno uscì *Tender Prey* (Tenera preda), un disco che qualcuno ha definito di «salmi esistenziali». Lo stesso Cave intese il suo lavoro come un prolungato grido di aiuto, ammettendo di aver passato anni in uno stato di letargo indotto dagli stupefacenti. Il disco è intrecciato di sentimenti di colpa, giudizio, desiderio di fuga e di misericordia. Il brano di apertura, *The Mercy Seat*, lascia stupiti per la cruda registrazione del flusso di pensieri e visioni di un condannato alla sedia elettrica. Il titolo, che allude alla copertura d'oro dell'Arca dell'Alleanza, è a sua volta una metafora che indica ironicamente proprio la sedia elettrica. Il dramma dell'esecuzione è accompagnato due volte da immagini cristologiche che appaiono inattese. Il volto di Cristo appare nella minestra del condannato, il quale dalla sala sente *delle storie / Su come Cristo nacque in una mangiatoia / E come uno straccione qualsiasi / Morì sulla croce*. Ecco il senso profondo (e non solo ironico, quindi) dell'accostamento tra sedia elettrica e Arca dell'alleanza: *Nei Cieli il suo trono è fatto d'oro / L'arca del suo testamento è custodita / Un trono da cui mi dicono / Tutta la storia si dispiega / Quaggiù il trono è di legno e fili elettrici / E il mio corpo va a fuoco / E Dio non è mai lontano (And God is never far away)*.

Gli altri testi sono spesso segnati dalla percezione morbosa della propria miseria e da un disperato bisogno di misericordia, come leg-

¹¹ È sempre del 1986 un disco di *cover*, tributi ad altri musicisti dei generi *gospel*, *blues*, *pop* e *country*, a cui diede il titolo di *Kicking Against the Pricks*, che è una citazione, forse ironica, di Atti 26,14, già utilizzata prima di lui da Samuel Beckett.

giamo in *Mercy*, una rielaborazione della storia di Giovanni Battista, figura che ha sempre molto inciso nell'immaginario del musicista australiano. Il disco si chiude con un brano di straordinaria apertura alla speranza dal titolo *New Morning: Mi inginocchiai nel giardino / Inondato dall'alba / E una voce mi giunse così luminosa / Che doveti coprirmi gli occhi / Grazie per avermi dato / questo nuovo mattino splendente*.

Tre giorni dopo l'uscita del disco, Cave concludeva il ciclo di disintossicazione presso la *Broadway Lodge Clinic*, sobrio e un po' spaventato, ma già pronto per intraprendere un nuovo impegnativo *tour* europeo di grande successo che durò per un mese. Il musicista si rese conto che anche senza uso di droghe la sua vena creativa non si era affatto isterilita, come pensava che sarebbe accaduto. Ma forse è il suo stesso rapporto con la vita a farsi più sobrio. Cave sembra fare un passo indietro rispetto a quel tragico atteggiamento che lo rendeva fratello del personaggio dostoevskijano di Raskolnikov con un'accentuata tinta prometeica e *bohémienne*, anarchica e scapestrata. La sua musica e i suoi testi ne risentono positivamente e crescono in nitidezza ed emozionalità.

Dopo l'uscita dalla clinica Cave scelse di suonare in Brasile, Paese da cui era affascinato. Così le sue canzoni cominciarono ad essere segnate dalla *saudade*, quella sorta di malinconia nostalgica, tipica della sensibilità brasiliana, che Cave ha definito «il desiderio di essere toccato dalla mano di colui che non è di questo mondo».

Dall'epica alla vita (1990-96)

Nel 1990 esce l'accurato *The Good Son* (Il figlio buono), il cui primo pezzo consiste nell'adattamento dell'inno sacro brasiliano *Foi na Cruz*. Il disco è tra le opere più intense di Cave: la vita, vista come un fiume dal letto prosciugato, esprime con un'intensa venatura *gospel* un forte bisogno di guarigione, che però fa a meno qui, per fortuna, della pesante percezione della colpa, registrata da Cave in precedenti composizioni. Il disco ha successo di critica ed è inteso correttamente come una robusta e sana dichiarazione di sofferenza. Poco dopo, nel maggio del 1991, Cave diventa padre. Col suo piccolo Luke cambia anche il modo di vedere il mondo. Dichiarò in un'intervista: «Adesso nella mia vita c'è qualcosa che è, senza eccezioni, intrinsecamente innocente»¹².

Nell'ottobre 1991 Cave si trasferisce a New York. Il musicista ha in preparazione un nuovo disco, *Henry's Dream*, che uscirà nell'aprile successivo. I temi sono tra i più disparati e spesso contraddittori. Re-

sistono i personaggi assurdi e grotteschi a cui i pezzi di Cave ci hanno abituato: un predicatore pazzo, donne assatanate, un amico ammazzato, bambini nati senza cervello. Ma le fonti di ispirazione sono *(gospel, blues e inni religiosi)* spesso generano brani commoventi, come *The Loom of the Land*, dove il mondo appare *benedetto e luminoso* e la notte *maestosa*. Notiamo, in particolare, *Papa won't leave You, Henry*, in cui è presente un ritornello che pare Cave cantasse spesso a suo figlio. Tutta la canzone è quasi una confessione di vita, che fa uso anche di espressioni forti e dirette: il padre è su una strada *lunga e dura*, in cui molti vanno fuori strada, sotto una luna *sfnita e coperta di macchie della vecchiaia / Sopra i fili elettrici sfrigolanti della città*. L'evocazione delle intemperanze e sregolatezze del passato si incontra con la rassicurazione: *papà non ti lascerà*.

Nel 1994 esce *Let Love In* (Lascia entrare l'amore) centrato sostanzialmente sulle tensioni costruttive e distruttive dell'amore, inteso come sentimento onnicomprensivo: emozione e passione, beatitudine e dannazione, sogno e tempesta. Cave resta radicalmente autobiografico nel proiettare desideri e paure proprie del «discorso» amoroso. Nel febbraio del 1996 esce *Murder Ballads* (Ballate assassine). Il titolo richiama le truculente ballate in voga in Inghilterra tra il XVII e il XVIII secolo. Un omicidio segue l'altro in una sequenza paradossale, che in *O'Malley's Bar* raggiunge i 12 assassini, ma che finisce per rivelarsi non banale per le evidenti ascendenze letterarie che danno vita a questi pezzi: dalle apocalissi di Milton (cfr *Sonf of Joy* e *There is a Light*), alla delicatezza di Keats (cfr *Where the Wild Roses Grow*) e alle narrazioni nere e gotiche di autori come Le Fanu. Ma è Milton che offre a Cave la mediazione di un quadro biblico di riferimento, fatto di creazione, ribellione, caduta, peccato, espiazione e perdita, che agisce in profondità nell'ispirazione di questi brani e soprattutto nella visione duplice di vittima e carnefice attribuita alle donne, con cui Cave ha sempre vissuto un rapporto conflittuale e instabile.

Da «*The Boatman's Call*» a «*Nocturama*» (1996-2003)

Nel marzo 1997 esce *The Boatman's Call*. Il ritmo dei pezzi, arrangiati in modo molto scarno, è lento e capace di ricordare da vicino l'innologia sacra: siamo davanti a poesie cantate più che a canzoni vere e proprie, dal suono spoglio e intimo. Si tratta di un'opera complessa e ricca di un uo-

¹² I. GITTINS, «A Man Called Hearse», in *Melody Maker*, 28 marzo 1992.

mo che, giunto a 40 anni, si confronta con due temi fusi in maniera intensamente vissuta: l'amore e la fede. Amore umano e amore divino sono intrecciati in un accostamento dialettico di grande forza. Sembra che non si possa parlare dell'uno senza l'altro. È un disco che risponde a una profonda esigenza interiore. Confessa il musicista: è «il disco che ho sempre desiderato fare e per il quale è stata necessaria una considerevole dose di coraggio»¹³.

Il primo brano, *Into my Arms*, comincia proprio con un'affermazione teologica: *Non credo in un Dio interventista (interventionist God)*. Ma, continua Cave, *se ci credessi, mi inginocchierei e Gli chiederei / Di non intervenire quando si tratta di te [...] / Di lasciarti così come sei*. Sembra una preghiera a un Dio ignoto che prosegue: *Non credo all'esistenza degli angeli [...] / Se ci credessi li convocherei tutti insieme / E chiederei loro di proteggerti / E di accendere ognuno una candela per te / Per renderti la strada luminosa e chiara / E farti camminare, come Cristo, nella grazia e nell'amore*.

Ma l'evocazione di Cristo diventa più chiara in *(Are You) the One that I've Been Waiting For?*: *C'era un uomo che raccontava meraviglie anche se non / l'ho mai conosciuto / Diceva, «Chi cerca trova / E a chi bussa sarà aperto»*. E a questi versi seguono espressioni che contengono una tensione più grande, la radice di un'inquietudine di timbro agostiniano, che aleggia nelle canzoni di Cave e che forse è l'istanza ultima della sua espressione artistica. Altra splendida composizione è *Brompton Oratory* in cui, con straordinaria efficacia, si contrappone la bellezza sacrale delle statue degli apostoli della famosa chiesa londinese alla sofferenza per l'assenza della persona amata.

Nel 2001 esce *No More Shall We Part* (Mai più ci separeremo). Cave vive una fase più disciplinata. Per scrivere il disco mette su una sorta di ufficio con una scrivania e un pianoforte, dove lavora dalle 9 del mattino alle 6 di sera. Certamente, come egli stesso ha sottolineato, qui «c'è più riflessione e meno azione»¹⁴. Le atmosfere sono quelle del disco precedente per canzoni che declinano una sensibilità malinconica, ferita dalla solitudine e dal silenzio (cfr *Fifteen Feet of Pure White Snow*). L'intenso bisogno di amore umano diventa una vera e propria preghiera (cfr *Love Letter*). A sua volta, l'intensa preghiera religiosa diventa espressione di un bisogno struggente di amore (cfr *Oh Lord*). Dio è invocato di continuo in una tensione spirituale che procede in maniera emozionante, austera, drammatica, ma anche molto umile. Essa si esprime nella ricerca, ma sa anche elevare invocazioni oranti di grande semplicità e

¹³ «Sorted For Bungees And Viz», in *New Musical Express*, 8 marzo 1997.

bellezza quali: *Signore, stammi vicino / Non mi abbandonare, Dio è in casa / Oh vorrei che Egli venisse; Oh Signore / In che modo ti ho offeso? / stringimi fra le tue amorevoli braccia / Oh Signore Oh Signore*. Dal disco, come ha ammesso lo stesso Cave, si ricava un profondo senso di fiducia e di sicurezza, a lungo desiderato: una vera e propria «metamorfosi».

Il 3 febbraio scorso è uscito *Nocturama*, registrato in una settimana all'inizio del 2002 all'interno di un *tour* australiano. Cave per questo disco ha deciso di buttare giù gli accordi di base, la linea melodica e soltanto un abbozzo di testi per poi realizzare le canzoni nella versione definitiva in fase di registrazione: ciò per lasciare maggiore creatività espressiva alla *band*. Questa scelta ha contribuito a dar vita a un disco più aperto, spigliato e certamente più leggero e facile da ascoltare rispetto ai precedenti. Si avverte però la mancanza di quell'intenso e profondo lavoro di lima a cui ci eravamo abituati. Il disco si nutre di tutti i toni dell'ispirazione del musicista: da quelli malinconici e struggenti (*Still in Love* e *She Passed by My Window*) a quelli più aperti alla speranza e alla rinascita (*Wonderful Life*, la ballata di apertura), fino a pezzi fin troppo frivoli e ballabili come *Bring It On*. I toni cupi sono presenti in *Dead Man in My Bed*, ma sono trattati con comicità, evidente anche nella lunghissima *Babe, I'm on Fire*, ironicamente (ma forse anche troppo superficialmente) astiosa. L'impressione generale che il disco comunica è che Cave, giunto a 43 anni, sia l'artista di sempre, ma mosso da un'ispirazione più «popolare» e meno drammatica.

Una religiosità romantica e dualistica

Presentando la produzione artistica di Cave, abbiamo rilevato una tensione religiosa che si muove dai toni ossessivi a quelli più malinconici. Come interpretare questa religiosità? Il musicista, interrogato in proposito dopo l'uscita di *No More Shall We Part* da un giornalista israeliano, ha affermato di trovarsi spesso in situazioni nelle quali sente di dover chiarire il proprio rapporto con Dio, percepito sempre in evoluzione¹⁵.

Cave è un artista tormentato e romantico. La sua sensibilità lo rende sin da adolescente attento a tutto ciò che costituisce la dialettica tra arte e vita, finendo per risolvere la vita nel vivere «artistico», che spesso coincide con un vivere eccessivo, *bohémien*, violentemente trasgressivo di ciò che non è tormento dell'animo. Le tensioni vitali di Cave

¹⁴ Intervista di O. PISHOF per il giornale israeliano *Yediot Ahronot*, 6 aprile 2001.

si giocano soprattutto nella dialettica religiosa, dai toni dostoevskijani, tra delitto e castigo, colpa ed espiazione. In tale dialettica si dipana l'irrequietezza del musicista, che ora è volgare, ora sentimentale, ora violento e ora malinconico, ora empio e ora devoto. Cave non sa e non vuol essere, almeno fino alla sua disintossicazione e alla nascita del primo figlio, uomo in grado di scegliere tra bene e male. Egli è piuttosto un testimone lacerato della dialettica interiore dell'uomo che, sentendo un peso originario sulle sue spalle, sa reagire soltanto a scatti e intemperanze: ora con passione, ora con odio.

L'ossessione religiosa sembra dare lievito a gran parte della sua produzione, tanto che qualcuno l'ha definito, usando una espressione di Claudel riguardo a Rimbaud, «un mistico allo stato selvaggio»¹⁶. Questa ossessione si concentra sulla dannazione, incarnata in una disintegrazione esistenziale dai toni cupi, minacciosi e sacrificali. Lo sguardo resta ispirato, come più volte Cave ha affermato, dalla Bibbia, ma la sua lettura scinde nettamente il Dio dell'Antico Testamento, violento, crudele e senza pietà, dal Dio di Gesù Cristo, venuto a «correggere gli errori di suo padre»¹⁷. Questa visione ispira la creatività di Cave, ma insieme ha un effetto diretto sul significato della sua produzione. Infatti rende insanabile l'integrazione delle sue due anime: quella più epica e quella più interiore, quella della solitudine titanica e quella dell'amore, quella della perdizione e quella della salvezza. Il conflitto resta non sanato.

Nel luglio 1996 Cave registra un lungo intervento per la BBC dal titolo *The Flesh Made Word*. Si tratta di un vero e proprio intervento di carattere religioso, che è insieme anche una dichiarazione di poetica. Cave prende le mosse dal Vangelo di Matteo: «Gesù ha detto, “Dovunque due o più sono uniti insieme, Io sono in mezzo a loro”. Gesù si riferiva al fatto che ovunque due o più persone si riuniscono c'è una comunione, c'è linguaggio, c'è immaginazione. C'è Dio. Dio è un prodotto dell'immaginazione creativa e Dio è l'immaginazione che spicca il volo»¹⁸. L'accostamento tra Dio e l'immaginazione ci fa comprendere la visione decisamente romantica, il cui testo ricorda molto da vicino alcune espressioni del *De profundis* di Oscar Wilde, che vede nel Cristo un affascinante poeta dall'ardente immaginazione capace di fondere insieme dolore e bellezza. Cristo, per Cave, «è l'immaginazione» egli stesso, «a volte terribile, irrazionale, incendiaria e bellissima –

¹⁵ Cfr O. PISHOF, Intervista citata.

¹⁶ P. DE ANGELIS, «Prefazione»..., cit., 10.

in breve, divina». Era «talmente in contatto con le forze creative dentro di Sé, talmente aperto alla Sua immaginazione brillante e infuocata, da diventare fisicamente la personificazione di quella forza, Dio». Cristo, «clemente e misericordioso», diventa modello spirituale da contemplare e imitare.

Tuttavia nella conversazione radiofonica di Cave non sembra si stia parlando del Gesù dei cristiani, semmai, come giustamente recita il titolo, di una carne che si fa «verbo». Cristo resta un grande uomo, che, per le sue doti, è diventato Dio. Per dirlo con le parole di Cave: «Dio non si trova *in* Cristo, ma *attraverso* Cristo (*God is not found in Christ, but through Him*)». Il riferimento esplicito è allo gnosticismo del Vangelo apocrifo di Tommaso, nel quale Cristo afferma: «Il regno è dentro di voi e fuori di voi», che egli cita alla lettera in *There is a Kingdom*, brano contenuto nel disco *The Boatsman's Call*. La stessa esistenza di un Dio personale sembra essere respinta. Cave sembra risolvere Dio nell'immaginazione, come se Egli ne fosse un prodotto. Cristo diventa un ponte per trovarlo e il suo esempio serve a che la divinità possa essere libera di «fluire, attraverso di noi, attraverso il linguaggio, attraverso la comunicazione, attraverso l'immaginazione».

Detto ciò, tuttavia resta ancora da dire che Cave non è un teologo: è un musicista, ma anche un artista dovrebbe saper esprimere la propria fede. Dalla sua indole radicalmente romantica non c'è da richiedere la coerenza del concetto, ma l'efficacia della rappresentazione. Cave è un artista maturato con una forte percezione della propria singolarità in un ambiente ampiamente segnato dal cristianesimo anglicano. La sua fantasia è stata fortemente attratta dall'immaginario biblico veterotestamentario, capace di colpire con la sua possanza e la sua vitalità, nelle quali Cave poteva trovare parole, stili e immagini per far fluire all'esterno una dirompente carica espressiva e creativa. Questa carica interiore gli dà la percezione di sollevarsi al di sopra della mediocrità e di permettergli una conoscenza gnosticamente «divina» del mondo. Cave coglie la divinità in questa separazione che esalta l'unicità, e dunque la sua è più una dichiarazione di poetica che una professione di fede. In tal modo va letta.

La scoperta del Nuovo Testamento porrà Cave di fronte alla figura di Cristo intesa come «figura solitaria», e il Vangelo di Marco è, a suo giudizio, quello che mette meglio in risalto la sua «ostinazione senza re-

¹⁷ N. CAVE, «La carne fatta verbo», cit., 159.

¹⁸ Le citazioni che seguono sono tratte dal testo *The Flash Made Word*.

spiro», il suo «dolore possente e creativo», la sua «ira ribollente», grazie alla «incalzante intensità narrativa» e alla «ruvida parsimonia» espressiva. Il Vangelo di Marco è uno «sbattere d'ossa» che fa avvertire una sorta di «malinconia dell'assenza». Questo Cristo, la «Sua solitudine», il «Suo isolamento» e il suo «profondo conflitto con il mondo» colpiscono l'immaginazione del musicista e generano luminose intuizioni. Il Cristo di Cave dunque non è da venerare, ma da imitare allo scopo di «sollevarci dalla banalità della nostra esistenza». È insomma il Cristo poeta di Wilde, ma con la tempra del Cristo del *Vangelo* di Pasolini, immaginato con i tratti maestosi del Redentore che domina, dall'alto del Corcovado, Rio de Janeiro.