

P.N. REVIEW, 97, n. 5, 20, maggio-giugno 1994, e 99, n. 1, 21, settembre-ottobre 1994, 208 Corn Exchange, Manchester M4 3BQ, U.K., £ 3.99

Rivista bimestrale tra le più prestigiose della scena inglese. Prodotta dal gruppo di poesia dell'Università di Manchester, accoglie interventi critici di grande rilievo e di orientamento eclettico. Tra le poesie incluse nel numero 97, ricordiamo gli importanti contributi di Iain Crichton-Smith, Alice Kavounas e Penny McCarthy. Della stessa McCarthy segnaliamo anche *Letter from Tokyo: Corporality*, una brillante riflessione sul concetto di percezione del sé nell'arte e nella cultura giapponesi. Tra gli altri saggi si distingue il provocatorio *The Difficulty of Arrival* di Raymond Tallis, in cui si afferma l'inevitabile e necessaria inu-

tilità dell'arte. Tra le recensioni si segnala quella di John Pilling sulla recente traduzione inglese delle poesie di Andrea Zanzotto.

N. 99: ospita un lungo supplemento dedicato alla figura di John Ashbery in occasione della sua visita nel Regno Unito, con quattro poesie inedite e un'intervista oltre a numerosi e qualificati interventi critici e poetici prodotti in onore del grande artista new-yorkese (piace ricordare almeno l'affettuoso *pastiche* di Sujata Bhatt dal titolo *Skinnydipping in History*).

Andrea Sirotti

THE READER, n. 2, hilyary 1995, co. Oxford University Poetry Society, £ 1.99

Organo della Oxford University Poe-

try Society, di poche pretese quanto a veste grafica, ma assai coinvolgente nei contenuti. Tra le poesie si segnalano quelle di Mary Vandivier, di cui sorprendono le liriche soffuse di sorridente stupore che si manifesta soprattutto nelle felici chiuse (vedi in particolare *Days and Nighte Babylon*). La rivista contiene anche una vivace e informale intervista a Glyn Maxwell, allievo di Derek Walcott e poeta tra i più quotati della generazione dei trentenni. Interessanti interventi critici di Michael Kilby sulla nuova edizione dei *Juvenilia* di Auden, e di Nicole Krauss sul rapporto tra poesia e tempo.

Andrea Sirotti

POESIA E ROCK

a cura di Massimiliano Chiamenti

POESIA POP SPAZIALE, DA BOWIE AI "CASINO ROYALE" E RITORNO

«1995 punto. È l'anno astrale/ e questo è l'equipaggio che continua a cercare / come fare / come fare, come com unicare». Benvenuti nella galassia del pop con i "Casino Royale". La band di Alioscia Bisceglie con l'ottimo *Sempre più vicini*, l'ultimo album per la Black Out - Polygram, ha avuto la brillante idea di unire testi fantascientifici a ritmi come la jungle, l'hypno-dub e l'ambient music. «Casino Royale, missione speciale / pronti a decollare / sempre tutto contro / sempre testa a testa / la musica che cambia, ma per noi è la stessa. / L'equipaggio è teso e dico che ha ragione / prova tu a suonare in questa situazione / tutto può scoppiare da un momento all'altro: / May Day, May Day ho un'emergenza. Pardo. Relax! / Quanto ci costa mantenere l'astronave sulla rotta giusta. / I'm free / to come andgo...». *Anno zero* ci suggerisce una visione della musica e della poesia metropolitana effettuata dall'alto, viaggiando (alla maniera di Peter Pan o di *Star Trek*) in assenza di gravità con l'astronave fantastica della fantasia. «Un altro giro del piane-

ta / cerco le risposte in qualche cosa di diverso / salgo in alto e guardo l'universo / sono un osservatore dell'astronomia. / Cerco una galassia, la mia autonomia, temporale». Al posto del solito grido ribelle c'è ora un ipotetico senso di estraneità dalla paranoia quotidiana: tredici canzoni che sembrano formare un'unica suite. Un lavoro solo apparentemente dedicato alla fantascienza, ma che in realtà colpisce per la disperata poetica esistenziale che contiene. «La mia generazione non sa cosa fare / la mia generazione se ne vuole andare / sfugge via / soffre della stessa malattia: apatia». Canzoni spaziali per descrivere la società: una novità? Non proprio, basta ricordare questo refrain: «Son passati tre anni a settembre / di McKenzie non si sa più niente... help me, help me... solo un grido e niente più». Se aggiungiamo anche «oh yeah» diventa chiaro che ci stiamo riferendo agli inizi degli anni Settanta, al 1974 per la precisione, l'anno in cui i "Dik Dik" descrivevano con il fortunato 45 giri *Help me* la grande preoccupazione che accompagnava nell'immaginario collettivo l'entusiasmo per le prime avventure spaziali. Il complesso italiano non è

stato comunque il primo a dedicare una canzone ad un astronauta. Già nel 1969 infatti David Bowie, accompagnandosi con la sua dodici corde, descriveva mirabilmente la partenza di un razzo e l'odissea spaziale del Maggiore Tom in *Space Oddity*: «Ground control to Major Tom, / take your protein pills and put your helmet on. / Ground control to Major Tom / Commencing countdown, engines on. / Check ignition and may God's love be with you. / Ten, nine, eight, seven, six, five, four, three, two, one, liftoff. / This is ground control to Major Tom, / you've really made the grade / and the papers want to know whose shirts you wear. / Now it's time to leave the capsule if you dare» («Base di controllo a Maggiore Tom, / prenda le pillole di proteine e si metta il casco. / Base di controllo a Maggiore Tom: sta cominciando il conto alla rovescia, i motori si sono accesi / controlla l'accensione e che Dio l'assisti. / Dieci, nove, otto, sette, sei, cinque, quattro, tre, due, uno, partenza. / Ce l'ha fatta / e i giornali vogliono sapere anche la sua marca preferita di camicie. / Adesso è arrivato il momento di lasciare la capsula se se la sente»). Ascoltando il brano si avverte ancora

oggi il senso di vuoto, si avverte l'effetto della forza di gravità che di colpo svanisce. Canzone neo-futurista o pantomima sulla sventatezza umana? Poco importa, ci interessa casomai riflettere su come lo stesso Bowie, nel corso della sua carriera, abbia spesso usato iperboli spaziali per descrivere le incongruenze dell'esistenza terrestre (*Life on Mars?*, che di marziano ha solo il titolo, ma anche *Ziggy Stardust*, *Lady Stardust*). Non importa recitare il ruolo degli arrabbiati *for ever* per sostenere con forza la propria estraneità a una società che non convince fino in fondo, meglio saltare sulla scaletta del proprio shuttle, dialogare con gli "Spiders from Mars" o con il Major Tom, come faceva il Bowie dei tempi d'oro o il più casareccio Eugenio Finardi ai tempi di *Extra-terrestre*.

Giovanni Ballerini

LA CRUS, *La Crus*, Wea 1995

Il capitolo degli anni '80, benché importantissimo per il rock italiano, è definitivamente chiuso. Si volta pagina: se nel decennio scorso la rabbia iconoclasta dei gruppi che si moltiplicavano di regione in regione, di città in città, si scagliava contro gli idoli cantautorali impugnando l'altra musica d'Oltremania (il nihilismo punk, la raffinatezza e la multimedialità della new wave, la fuga dalla realtà della psichedelia), oggi è arrivata l'ora dell'armistizio. L'armata del nuovo rock italiano abbassa i propri mitra puntati al petto della musica d'autore italiana, anzi, si autoelege disciplinata scolaresca e s'inchina a Fossati, De André, Conte, proclamandoli irrinunciabili maestri. Spuntano fuori così i "La Crus", tre ragazzi milanesi provenienti da varie esperienze rock ("Carnival of Fools", "Weimar Gesang", "After-hours") che hanno scoperto Tenco e Ciampi quasi per caso, perché la vita, non si sa bene come, li ha avvicinati a loro senza preavviso. E Mauro Ermano Giovanardi, Cesare Malfatti, Alessandro Cremonesi sulle canzoni dei due cantautori ci hanno pure pianto, scoprendo contenuti e un modo di rapportarsi alla musica che poi non era così lontano da Nick Cave, Tom

Waits o Leonard Cohen. Così nel loro primo album che li ha subito imposti come la migliore realtà musicale italiana insieme ai "CSI", i "La Crus" hanno inserito *Il vino* di Ciampi e *Angela* di Tenco facendole proprie, trasfigurandole; ma è ovvio che tutti i testi (e anche la dimensione musicale) dell'album sono deferenti ai due miti del maledettismo italiano, mischiati a esperienze musicali mitteleuropee, dagli "Einsturzende Neubauten" agli "Young Gods". I testi (di Giovanardi e Cremonesi) trasudano un misticismo profano, raccontano la ricerca di un'estasi che forse non è divina ma che comunque fa i conti con una dimensione altra, trascendente. Si nomina spesso un dio con la "d" minuscola le cui fattezze coincidono alla perfezione con la morte e che finisce per indossare le vesti di implacabile sicario («macina di dio / gira vorticosamente / come se cambiasse lame / alla più nera camminante», *Natura morta*); se ne denuncia un'assenza senza un furore blasfemo, ma ponendo la fatidica domanda con arresa, quasi candida innocenza (*Dov'è finito dio?*, titolo che è anche l'unica frase del brano). Tutto l'album è attraversato da una mistica del corpo che amplifica i sensi: ogni cosa della vita stabilisce un contatto con la pelle, la scalfisce, la ferisce, la marchia a fuoco come e più del desiderio; la vista si annulla in bagliori di un bianco accecante o nel buio più folto, ma s'annulla comunque. Continui sono i riferimenti a organi (pelle, nervi, cuore, stomaco) tesi nella corsa, aggrovigliati nelle corde di emozioni estreme; lacerti di corpo che neanche sanguinano, tanta è l'arsura della corsa, ma che vengono ricondotti ad una dimensione sonora, vocale. Che, poi, è quella del grido sommerso dal dolore, dalla rabbia, dall'assenza: «lo stomaco urla e ha bisogno di te» (*Buco di pietra*), «i nervi scoperti in un grido» (*Lontano*).

Fulvio Paloscia

CSI (Consorzio Suonatori Indipendenti), *Ko de mondo*, I dischi del mulo 1994

Credo si tratti di uno dei più importanti oggetti musicali della nostra *humilis*

Italia negli ultimi cinque anni. Intendo dire che è imprescindibile, è una dimostrazione impressionante delle possibilità attuali della lingua (e della poesia) italiana (se) integrata con la musica dell'avanguardia postpunk più avanzata e raffinata, quella stessa che, dieci anni fa, sotto il nome di "CCCP", aveva dato uno scossone alla "maniera" peninsulare (insieme ai primi "Litfiba", il cui bassista, Gianni Marroccolo, è ora un cardine dell'ensemble), sia sul piano immaginativo e musicale, che su quello performativo. Questo *Ko de mondo* nasce da quell'humus, ma lo supera quanto a ricerca timbrica, metrico-ritmica e armonica, e lo amplia in virtù di un dosato innesto etnico (i brani, non è un caso, sono stati registrati in un luogo remoto della Bretagna). Giovanni Lindo Ferretti estende qui la sua gamma: oltre alla declamazione gridata e salmodiante (da sempre così sua) sottraggono note più profonde, bassi inusitati, densi di pathos e raccoglimento, di un peculiare ascetismo. Alcuni brani poi tendono alla pura poesia sonora, si spogliano di tutto tranne che delle percussioni. E tutto nei testi, tutto è memorabile, è irrevocabile (per cui scegliere è un percorso). Ci sono atti celesti: «tu quietami i pensieri e le mani / in questa veglia pacificami il cuore» (*Fuochi nella notte di San Giovanni*), «pomeriggio dolce assoluto terso / sotto un cielo slavo del sud pieno di grazia» (*Memorie di una testa tagliata*), occasioni di percezione privilegiata: «A tratti percepisco tra indistinto brusio / particolari in chiaro / di chiara luce splendidi / dettagli minimali in primo piano» (*A tratti*), accensioni palazzeschiere e majakovskiane: «in toghe svolazzanti e lunghe tonache / divise d'ordinanza tute folgoranti / in fogge sempre nuove innumerevoli colori / in abiti eleganti con la camicia bianca la cravatta blu / [...] / non fare di me un idolo / lo brucerò / trasformami in megafono mi incepperò» (*A tratti*), grumi esponenziali: «Annus horribilis / in decade malefica / decade malefica in stolto secolo / secolo osceno e pavido / grondante sangue e vacuo di promesse / [...] / mi ruba gli occhi ed ero cieco già» (*Finistère*), assemblaggi grotteschi di titoli di films dove «c'è tanto da impa-

rare» (*Celiuloide*), e, infine, canta la poesia della natura (e della non-natura): «nell'occhio inconsapevole di un cucciolo animale / Archivio Vivente della Terra / [...] / chi c'è c'è e chi non c'è non c'è» (*A tratti*), e dunque «È stato un tempo, il Mondo / giovane forte / odorante di sangue fertile / [...] / Famiglie Donne incinte / Sfregamenti / Facce Gambe Pance Braccia / [...] / il nostro Mondo è adesso / debole e vecchio / puzza il Sangue versato è infetto» (*Del mondo*).

M.C.

Laurie Anderson, **Bright red**, Warner Bros 1994

Laurie Anderson è un'icona vivente della sperimentazione poetico-musicale e della multimedialità. Non è questa la sede per ripercorrere il suo itinerario (giunto ora al CD-ROM), ma si tratterà piuttosto di verificare se si può tentare un'idea generale partendo dal particolare, da campionature tratte dai 14 brani che costituiscono il materiale verbale di *Bright red* (più di 400 versi in tutto). Ma è bene che la verifica sia interna, preceduta solamente dall'identificazione di alcune linee strutturanti: la presenza quasi surreale di mari, porti, autostrade, ampi spazi aerei; il punteggiato di riferimenti a libri, letture e biblioteche che

interseca il microcosmo degli affetti familiari e della tecnologia di uso quotidiano (cui pertiene la scansione del tempo); l'ostinato ricorrere del termine *red*, a partire dal titolo stesso. E ora leggiamo, ascoltiamo e traduciamo: *Speechless*: «It was August. Summer of '82. / You had that rusty old car / [...] / [...] We hit the road. / [...] / We shot out of town / Drivin' fast and hard / Leaving our greasy skid marks / In people's backyards. / We were goin' nowhere» («Agosto. Estate '82. Avevi una vecchia macchina scassata. [...] E via in strada. [...] Sparati fuori dalla città: guida dura e decisa, segnando di sgommate i cortili. Nessuna meta»); *Bright red*: «Come here little girl. Get into the car. / It's a brand new Cadillac. Brightred» («Vieni qui bambina. Sali in macchina. È una Cadillac nuova di zecca. Rossa fiammante»); *World without end*: «When my father died we put him in the ground / When my father died it was like a whole library / Had burned down» («Quando mio padre morì lo seppellimmo. Quando mio padre morì fu come se un'intera biblioteca fosse stata incenerita»); *Same time tomorrow*: «You know that little clock, the one on your VCR / the one that's always blinking twelve noon / because you never figured out / how to get in there and change it? / So it's always the same time / just the way it came from the factory. Good morning.

Good night» («Hai presente quel piccolo orologino, quello sul tuo videoregistratore? Quello che segna sempre mezzogiorno perché non ti sei mai immaginato come poter fare per cambiare l'ora? E quindi segna sempre lo stesso orario, proprio come uscì dalla fabbrica. Buongiorno. Buonanotte»); *Poison*: «I'll never forget it, we had a fight. Then you turned around / turned on the light. You left our bed; / Then you moved downstairs / to live with her instead. / Yeah just one floor and a shout away. / I guess I should have moved / but I decided to stay. / [...] / Uh oh! I hear voices comin' up / through the pipes / through all the springs in my bed / and up through the lights. / The volume goes up / then it drops back down / I can hear the two of you playing records / moving furniture and fooling around» («Non lo dimenticherò mai. Litigammo. Ti trasferisti al piano di sotto per vivere con lei. La distanza di un piano e di un urlo. Forse avrei dovuto traslocare, ma decisi di rimanere. [...] Oh! Sento delle voci che vengono su attraverso le tubature, attraverso le molle del letto e attraverso le luci. Il volume cresce e poi cala di nuovo. Vi sento tutti e due mentre ascoltate dischi, spostate i mobili e zompate di qua e di là»).

M.C.

SEMICERCHIO

organizza il

VI CORSO DI POESIA

Firenze, Villa Arrivabene, p.zza Alberti n. 1

Marzo-maggio 1996

L. 19.000

ISSN 1123-4075