

NELLE GALASSIE, VENT'ANNI DOPO (APPUNTI DI LETTURA)

1. Quando nel 2001 Raul Montanari, Aldo Nove e Tiziano Scarpa pubblicano il libro collettivo *Nelle galassie oggi come oggi. Covers* per la “Collezione di poesia” Einaudi, la prestigiosa collana “bianca”(1), i tre occupano ormai un consolidato ruolo di autori nel panorama letterario italiano ma, ad eccezione di Aldo Nove(2), non hanno mai sino ad allora pubblicato nulla in versi. Nove e Scarpa erano considerati due rappresentanti di punta di quella che all’epoca era definita dai media “letteratura pulp” o, con estensione antonomastica del titolo della raccolta di racconti più significativa collocabile in quell’area(3), “letteratura cannibale”: estensione un po’ abusiva se si prende l’indicazione alla lettera, visto che Scarpa nell’antologia neppure era presente (c’era invece Nove), meno se la si legge in connessione con quanto accaduto in quello stesso anno. Proprio nel 1996 Nove e Scarpa esordivano come narratori(4) e sempre in quell’anno, dal 10 al 12 maggio, si tenne a Reggio Emilia la quarta edizione del convegno “RicercaRE”, che rappresentò una forma di canonizzazione critica di quella breve stagione narrativa(5). Il 1996 è inoltre l’anno in cui Einaudi, dando sostanza ad un’idea di Severino Cesari e Paolo Repetti, avvia la collana “Stile libero” (annunciata tra l’altro proprio a Reggio Emilia), dove sarà ospitato appunto *Gioventù cannibale* e dove l’anno successivo Nove pubblicherà *Puerto Plata Market* e Scarpa nel 2000 i suoi saggi *Cos’è questo fracasso?*: collana che diventerà da quel momento e per un po’ di tempo la sede editoriale privilegiata per la pubblicazione di quella generazione di narratori. Un percorso del tutto autonomo rispetto ai due cointestatari del volume era stato invece quello di Raul Montanari: aveva infatti esordito nel 1994 con un romanzo noir, *La perfezione*, e proprio il noir continuerà ad essere il genere narrativo da lui frequentato, peraltro con esiti notevoli, anche negli anni successivi.

NG rappresenta quindi un’anomalia sostanziale nel percorso dei tre autori, perlomeno per come esso si configurava sino a quel momento; ma lo era in buona misura anche per l’impianto generale della collana, visto che il libro si proponeva esplicitamente come progetto collettivo, unico titolo in questo senso non solo sino a quel momento ma ancora oggi. Le singole poesie, infatti (per quanto ridistribuite in una nota finale ciascuna alla sua paternità autoriale(6)), si succedono nel libro senza ulteriori indicazioni come una raccolta coesa. In questo senso, anzi, la pubblicazione in volume rappresenta un deciso passo avanti rispetto alle modalità della performance che lo aveva originato. NG nasce infatti nel 2000 da una serie di letture in pubblico in cui Montanari, Nove e Scarpa presentavano poesie scritte ispirandosi a un brano musicale. Il sottotitolo, *cover*, voleva indicare appunto il carattere di rifacimento ‘a partire da’ rispetto alle canzoni scelte, un rifacimento che peraltro, come vedremo, si articolava di norma secondo modalità molto libere. Dal vivo i tre si alternavano al microfono per leggere ciascuno un proprio testo accompagnato sullo sfondo dal brano originario(7): una modalità, insomma, decisamente tradizionale di esecuzione (tenendo però ovviamente conto del fatto che il legame tra le due dimensioni, quella letteraria e quella musicale, era qui, almeno nelle intenzioni, diretto e causale e non estemporaneo), accentuata dal fatto che spesso la poesia era introdotta dall’autore stesso da qualche indicazione relativa al brano musicale che aveva scelto, alle circostanze in cui l’aveva scritta la poesia, al suo significato, ecc. così da riportare il testo nell’ambito di una precisa identità d’autore. Il continuum indistinto del volume finiva quindi col rappresentare decisamente meglio quell’idea di cover di brani famosi eseguita da un gruppo che i tre volevano trasferire dall’ambito della musica *pop* a quello della poesia.

Se si considerano i contributi dei singoli autori al volume segnalati della nota conclusiva si nota che i tre hanno fornito un numero differente di testi al volume: Montanari ne pubblica dieci, Nove tredici e Scarpa quindici. I brani coverizzati sono qualcuno di più: in due casi infatti vengono unite due canzoni (*Inno nazionale* di Nove è basato sulla coppia *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* e *With a little help from my friends* dei Beatles(8), mentre Montanari unisce in un unico testo le cover di *The carpet crawl* e di *Blood on the rooftops* dei Genesis(9)) e in altri due la cover si riferisce non a un singolo pezzo ma a un intero album(10). Restando ancora ai dati quantitativi e a una descrizione puramente esterna, i musicisti vengono di norma coverizzati una sola volta: fanno eccezione Lou Reed(11) e i Pink Floyd(12) con due testi ciascuno e soprattutto i Kraftwerk, con tre testi, uno per ciascuno degli autori. Elemento non casuale, visto che il volume è dedicato «a Ralf e

Florian», vale a dire Ralf Hütter e Florian Schneider, i fondatori del gruppo(13). Per quello che riguarda infine la successione dei testi nel volume, a parte l'accortezza (persino ovvia) di non mettere in successione due testi dello stesso autore, non pare possibile individuare una precisa e riconoscibile struttura macrotestuale.

2. Prima di procedere oltre e fornire quindi il quadro generale dei riferimenti musicali utilizzati da Montanari, Nove e Scarpa, credo possa giovare riassumere alcuni dati che potranno risultare utili nel seguito del discorso, vale a dire l'autore e il titolo del brano (o, nei due casi che segnalavo prima, dell'album), l'anno della sua prima pubblicazione (sia essa su singolo o su album), l'autore (siglato: M = Montanari; N = Nove; S = Scarpa) della cover, in forma schematica. L'ordine di successione dei testi è naturalmente quello del volume(14):

The Police *	<i>The bed's too big without you</i>	1979	M
Lou Reed	<i>Perfect day</i>	1972	S
Aqua*	<i>Barbie Girl</i>	1997	N
Louis Armstrong & Ella Fitzgerald	<i>Dream a little dream of me</i>	1968	S
Kraftwerk	<i>Trans-Europe Express</i>	1977	M
Peter Gabriel	<i>Family Snapshot</i>	1980	N
Pink Floyd *	<i>If</i>	1970	S
Nirvana*	<i>Smells like teen spirit</i>	1991	N
Bauhaus*	<i>Bela Lugosi's dead(15)</i>	1982	S
Morcheeba*	<i>Moog island</i>	1996	M
Japan	<i>Ghosts(16)</i>	1981	S
Lou Reed*	<i>Heroin</i>	1967	N
Smashing Pumpkins	<i>To Forgive</i>	1995	M
Talking Heads	<i>I Zimbra</i>	1979	S
Van Morrison	<i>She gives me religion</i>	1982	N
Billie Holiday	<i>(Getting some) Some fun out of life</i>	1937	S
Joy Division	<i>Decades</i>	1980	M
Les Negresses Vertes	<i>Voilà l'été</i>	1988	S
Björk	<i>All is full of love(17)</i>	1997	N
Kraftwerk*	<i>Expo 2000</i>	1999	S
Pink Floyd*	<i>Fearless</i>	1971	M
David Bowie	<i>Ashes to ashes</i>	1980	S
Kraftwerk*	<i>Computer love</i>	1981	N
Einstürzende Neubauten	<i>Silence is sexy</i>	2000	S
Suicide	<i>Ghost rider</i>	1977	N
Massive Attack	<i>Man next door</i>	1998	M
Enigma	<i>MCMXC a. D.</i>	1990	N
Air	<i>All I need(18)</i>	1998	S
Orchestral Manoeuvres in the Dark	<i>Enola Gay</i>	1980	N
Emerson, Lake & Palmer	<i>Lucky man</i>	1970	M
The Beatles	<i>Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band - With a little help from my friends(19)</i>	1967	N
Donna Summer	<i>I feel love</i>	1977	S
D.A.F.	<i>Alles is Gut</i>	1981	M
V. A.	<i>Industrial Fucking Strenght. The hardest techno compilation</i>	1995	N
T. Rex	<i>20th Century Boy</i>	1973	S
Genesis	<i>The carpet crawl - Blood on the rooftops(20)</i>	1974	M
		1976	
The Cure	<i>Pornography(21)</i>	1982	S
Tuxedomoon*	<i>(Special treatment for the) Family man</i>	1985	N

Questo elenco suggerisce intanto alcune considerazioni interessanti relative alla selezione dei brani di partenza. La prima di queste, non irrilevante, è l'assenza di qualsiasi brano di musica italiana, una scelta rispetto alla quale, più che le preferenze musicali dei singoli autori(22), sarà stata decisiva la

possibilità di agire in maniera del tutto libera sul piano testuale, procedura ovviamente molto meno praticabile se il testo originario è in italiano. Altro elemento notevole è il numero proporzionalmente basso di brani collocabili cronologicamente a ridosso della data di pubblicazione del libro. Tenendo conto della forbice 1995-2000 sono solo nove, quindi circa un quarto del totale, e il numero sale di poco (undici) se ci si allarga all'intero decennio 1990-2000. Anche qui credo che il dato si giustifichi sulla base del progetto generale: è infatti intrinseco al concetto di cover la riconoscibilità del brano di partenza e, in questo senso, quanto più una canzone è recente tanto meno sarà 'coverizzabile'. Non è un caso che almeno tre delle cover collocabili in quel decennio prendano come spunto di partenza brani che si erano da subito imposti come successi mondiali e riconoscibili, come *Smells like teen spirit* o *Barbie Girl*(23), o l'album d'esordio degli Enigma (che sarà però da interpretare in realtà come un prodotto di transizione dagli anni Ottanta al decennio successivo), monumento della new age music che ebbe in quegli anni un enorme successo, soprattutto negli Stati Uniti, grazie alla proposta di un miscela piuttosto approssimativa di dance music e suggestioni sacre (con tanto di cori gregoriani e testi in latino) e alla produzione di video tanto curati quanto immedicabilmente kitsch(24).

Possiamo poi aggiungere qualche altra considerazione. La recente produzione trip-hop appare prerogativa del solo Montanari, che coverizza Morcheeba e Massive Attack, mentre gli standard jazzati di Billi Holliday e di Armstrong e Fitzgerald sono frequentati da Scarpa. Notevole la presenza (e sarà un dato generazionale) di gruppi prog come Genesis(25) e Emerson, Lake & Palmer(26) a fronte della simmetrica e totale assenza di cover da gruppi punk (nemmeno i classici Sex Pistols o Ramones). Anche la musica dance è praticamente assente (se si eccettua Donna Summer), mentre uno spazio decisamente ampio ha quella produzione tra fine anni Settanta e primi anni Ottanta che si definisce solitamente con l'etichetta molto ampia di post-punk, con le sue varie sfumature e sottoclassificazioni interne(27). Pochissimo rappresentato (ma all'epoca era fenomeno ancora relativamente recente) è quell'altro insieme, persino più ampio e sfrangiato del precedente, che si fa ricadere sotto l'etichetta di alternative rock, qui rappresentato, oltre ovviamente che dai Nirvana, dagli Smashing Pumpkins. Se di Lou Reed vengono scelte due canzoni notissime, l'opzione verso *Fearless* dei Pink Floyd è invece tutt'altro che scontata. Di Bowie viene coverizzata *Ashes to ashes*, il grande successo della sua svolta elettronica. Nell'ambito della musica francese si recuperano due gruppi piuttosto recenti, come gli Air e Les Negresses Vertes. Non manca Björk, che proprio nel corso degli anni Novanta si era affermata come punto di riferimento per la cultura alternativa non solo musicale(28), né la techno, con la compilation *Industrial Fucking Strength*. Vanno segnalate infine due ulteriori presenze provenienti dagli anni Settanta, Van Morrison e i T. Rex, nonché l'inclusione persino ovvia, per certi aspetti, dei Beatles. Non ci sono però i Rolling Stones. Niente punk, quindi, niente o quasi disco music, niente Rolling Stones, né metal in qualsiasi sua declinazione. L'enciclopedia musicale della gioventù cannibale (se si accetta per un attimo questa categoria, in un senso ovviamente molto ampio) quale si può derivare da questo libro appare quindi per molti aspetti a metà strada tra una moderata tradizione (ma non troppo, perché anche il pop più commerciale, come si è visto, è tenuto quasi integralmente fuori dal panorama dei riferimenti) e la sperimentazione che ha caratterizzato la musica *popular* soprattutto nel passaggio tra ottavo e nono decennio del secolo scorso. In questa direzione la dedica ai due fondatori dei Kraftwerk e la loro conseguente posizione preminente nel volume diventa simbolicamente rappresentativa dell'intera operazione dei tre autori. Nati nei primi anni Settanta entro quello che allora si definiva kraut rock ed evolutisi quasi subito in una direzione decisamente elettronica, i Kraftwerk sono infatti il gruppo che meglio rappresenta la fusione tra la concezione psichedelica ereditata dalla cultura *popular* alternativa e la sperimentazione 'fredda' del post-punk, il tutto declinato in chiave semi-fantascientifica (e per certi versi profetica: il loro disco dedicato alla futura e capillare diffusione del computer nella vita quotidiana, *Computerwelt*, è del 1981) e con una spiccata propensione alla musica di intrattenimento 'colta'. Una parabola, insomma, esemplare all'interno della musica *pop*.

3. Come sono organizzate queste cover? Il primo elemento da segnalare è che, ad eccezione di numeratissimi casi, nessuno dei testi della raccolta ha un rapporto diretto con il testo della canzone di partenza. La prossimità maggiore, sino al punto da poter parlare di vera e propria citazione,

riguarda solo *Heroin*, che forse non per caso è la prima delle poesie realizzate in funzione del progetto(29). I prelievi (ovviamente rimaneggiati, non fosse altro per farli aderire alla struttura metrica del testo) sono collocati all'inizio e nella penultima terzina, quasi a incorniciare l'intera poesia(30):

I wish that I was born a thousand years ago
I wish that I'd sail the darkened seas
On a great big clipper ship
Going from this land here to that
On a sailor's suit and cap

'Cause it makes me feel like I'm a man
When I put a spike into my vein
[...]
Because a mainline to my vein
Leads to a center in my head

Vorrei essere stato un marinaio,
migliaia di anni da, sopra acque mute
avere veleggiato [...]

Perché mi sento un uomo solamente
quando mi metto un ago nella vena
e il colpo arriva al centro della mente

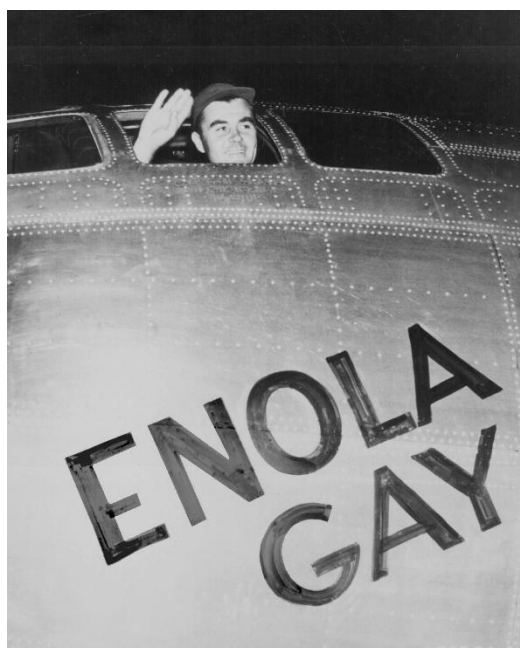
In altri due casi (entrambi da attribuire, come già *Heroin*, a Nove), *All is full of love* di Björk(31) e *Computer love* dei Kraftwerk(32), una frase presente nel testo originario con la funzione di refrain (e infatti dava il titolo al brano) viene citata direttamente in inglese nel testo. Due esempi di ripresa (più libero il primo) sono operati da Raul Montanari. La cover dei Massive Attack recupera dal testo originario l'idea del vicino rumoroso ed insieme inquietante(33) e qualche minimo spunto letterale(34). Più interessante è invece il modo in cui il testo minimale di *Alles is Gut* dei D.A.F., formato da poche frasi in combinazioni variate, viene inserito nel contesto della cover, traducendolo letteralmente all'inizio del testo e facendolo riaffiorare qua e là in qualche altro punto(35):

Sei still
Sei still
Bitte denk' an nichts
Sei still
Still
Bitte denk' an nichts
Mach' die Augen zu
Bitte denk an nichts
Sei still
Still
Bitte
Bitte denk' an nichts
Glaube mir
Glaube mir
Alles ist gut
Alles ist gut

Sta' fermo,
non pensare a niente, no, ti prego.
Sta' fermo.
Fermo.
Non pensare a niente. Non pensare.
Chiudi gli occhi [...].
Credimi. Credimi.
Va tutto bene adesso,
va tutto bene.

Dei tre, quello che sembra più estraneo all'idea di riprese puntuali dai testi di partenza è Tiziano Scarpa. Il massimo di aderenza da parte sua sta infatti nella riproposta di formule sintagmatiche presenti nel brano originario. Così il verso su cui si apre il refrain di *Perfect day* di Lou Reed, «Oh, it's such a perfect day», reso con «Oggi è stato un giorno perfetto», viene collocato ad apertura di ogni strofa della cover(36), la costruzione sintattica «If I were... I'd...» (o «I could») che caratterizza *If* dei Pink Floyd viene riprodotta ad ogni coppia di versi («Se fossi...» nel primo verso e un condizionale in apertura del secondo)(37) e lo stesso vale per la struttura ricorrente nel testo di (*Getting some*) *Fun out of life* «When we want... we...» presente però solo in apertura della poesia («Quando ho voglia di respirare, respiro. / Quando ho voglia di pensare, penso») e poi subito abbandonata(38). Più vago, ma testualmente più originale, l'aggancio testuale con *Ashes to ashes* di David Bowie. Il primo verso del refrain di Bowie («Ashes to ashes, funk to funky»), rielaborazione peraltro della notissima preghiera pronunciata durante la sepoltura nel rito funebre anglicano («We therefore commit this body to the ground, earth to earth, ashes to ashes, dust to dust»), suggerisce a

Scarpa in un primo momento l'aggancio a due altrettanto famose formule scritturali, vale a dire «occhio per occhio e dente per dente» di *Levitico* 24:20 e «date a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio» del Nuovo Testamento, utilizzate nell'avvio della poesia(39). Sulla base della proverbialità di quei lacerti l'autore recupera poi quattro ulteriori locuzioni frasali («la ciliegina sulla torta», «la goccia che fa traboccare il vaso», «come il cacio sui maccheroni», «lupus in fabula») costruendoci sopra un'ulteriore strofa(40). Rimanendo a Scarpa, il titolo *All I need* degli Air fornisce anche il verso di avvio («Tutto ciò che mi abbisogna») della cover(41) e lo stesso succede, anche se in modo meno puntuale, con quella di *Dream a little dream of me*, in cui il v. 9 («sarò il tuo sogno se mi sognerai») allude appunto al titolo al brano. Simile discorso vale per *Trans Europe Express* di Montanari, in cui però a differenza del testo di partenza la reiterazione del verso-refrain viene drasticamente ridotta mentre le brevissime strofe originarie(42) vengono dilatate sino a diventare cinque stanze di diciotto versi ciascuna(43). Un ultimo riferimento testuale, per quanto generico, al testo del brano coverizzato è infine quello presente all'inizio di *Barbie girl* di Aldo Nove: il refrain («I'm a Barbie girl in a Barbie world: / life in plastic, it's fantastic») viene infatti parafrasato all'inizio della poesia («Sono un poeta di plastica / Ho emozioni di plastica»)(44). Con *Barbie girl* ci troviamo però già di fronte a un'altra modalità di connessione tra la cover e il brano di partenza, piuttosto frequente nel volume e direi maggioritaria. Aldilà dello spunto iniziale, infatti, la poesia di Nove appena citata rappresenta in realtà una lunga variazione sul tema della vita di plastica, intesa proprio letteralmente come coacervo di reazioni fisico-chimiche (esemplificando quasi a caso dall'avvio della terza strofa: «Mi eccita il tuo polipropilene / Ed è per questo amore mio che prima / Di amarti sento la necessità / Di unire ai polialcoli i miei baci», e così via). Questa tipologia di rifacimenti, che potremmo dire tematico-contenutistici, è frequentata da tutti e tre gli autori in modo paritario. Montanari dilata ad esempio il motivo della apparente indifferenza dell'innamorato abbandonato dall'amata che appare in *The bed's too big without you* («When she left I was cold inside, / that look on my face was just pride. / No regrets, no love, no tears, / Living on my own was the least of my fears») in un lunghissimo monologo dai toni ironicamente antifrastici(45). Nove recupera l'atmosfera mortuaria, la narrazione in prima persona e la costruzione microscopica dell'azione al centro del testo di *Family snapshot* (ispirata esplicitamente al volume di memorie *An Assassin's Diary* di Arthur Bremer) declinandoli però come descrizione di un incidente mortale avvenuto nella metropolitana di Milano(46) e, allo stesso modo, prende vagamente spunto dal tema dell'adolescenza di *Smells like teen spirit* per costruire il ritratto di un frustrato «ragazzo di cinquantun anni»(47). *Bela Lugosi's dead* diventa in Scarpa il monologo di un poeta-vampiro(48) e *Ghosts* una poesia divisa in due strofe (costruite per parallelismi sintattici) dedicate rispettivamente la prima alla descrizione della paura dei fantasmi e la seconda all'evocazione di un fantasma erotico come proiezione mentale dell'io(49). L'esaltazione del potere euforizzante della musica presente in *Moog island* diventa nella cover di Montanari una specie di preghiera-invocazione alla felicità assoluta(50) e, restando sempre in ambito para-sacrale, l'atmosfera tra religiosa e amorosa di *She gives me religion* viene rielaborata accentuando decisamente il primo elemento del binomio rispetto al secondo nella cover di Aldo Nove(51). Il ritratto di una giovinezza senza speranza di *Decades* si trasforma in Montanari nella descrizione di un progressivo svuotamento del reale dopo la morte(52) mentre ancora più generici sono i punti di contatto tra *Voilà l'été* e *Silence is sexy* con le rispettive derivazioni (entrambe di Scarpa), nella prima riducibile alla presenza di una comune ambientazione estiva, per la seconda dal ricorrere del tema del silenzio(53). *Computer love* (su cui già prima accennavo qualcosa) prende alla lettera il suggerimento del titolo e descrive la relazione amorosa con un computer(54). Nel caso di *Enola Gay* l'unico punto di adiacenza è l'evocazione del B-29, al centro tanto della canzone degli O.M.D. quanto della poesia di Nove(55), con quest'ultima però che si sviluppa a partire dalla famosa foto del colonnello Paul Tibbets, comandante dell'equipaggio dell'aereo, che saluta prima della partenza per la missione verso Hiroshima.



La versione di *Lucky man* proposta da Montanari assume alla lettera quanto proposto dal titolo e racconta quindi due vicende parallele e diversamente fortunate(56). Infine la cover di *20th Century Boy* si limita a riprendere il motivo del «pischello del novecento»(57) e *Pornography* dà lo spunto (molto esterno) ad una specie di narrazione storica basata sulle immagini fotografiche femminili nelle vecchie riviste pornografiche degli anni Settanta-Ottanta(58). Al limite estremo della marginalità del testo originario rispetto alla resa della cover andrà infine ricordato il rifacimento di Montanari di *Fearless*, descrizione di una partita di calcio in cui si affrontano due amanti-giocatori e che prende spunto evidentemente dal coro dei tifosi del Liverpool su cui si chiudeva la canzone dei Pink Floyd(59).

Nei casi residui che non ho ancora citato il legame con il brano originario è, almeno a quello che posso capire, del tutto assente o, per dire meglio, si risolve nella sovrapposizione di un testo evidentemente organizzato per coincidere con la musica: il caso più evidente in questo senso mi pare quello del lungo catalogo creato da Montanari per *Carpet crawlers*(60) in funzione del continuum di arpeggio di chitarra che caratterizza la canzone.

Un'ultima osservazione infine sui due album coverizzati integralmente da Aldo Nove. In entrambi i casi i punti di contatto sono del tutto assenti (nella compilation *Industrial fucking strenght*, peraltro, i brani originari non avevano nemmeno un vero e proprio testo) e ci si può quindi fermare ad indicare un vago richiamo di atmosfere (funebri e, anzi, letteralmente funerarie per i sacrali Enigma, declinate sessualmente, giusti i titoli dell'album e dei singoli brani, per *Industrial fucking strenght*).

4. Alla occasionalità con cui si manifestano le riprese testuali dai brani coverizzati corrisponde un'altrettanto evidente pluralità di restituzioni formali. Il dato che più colpì all'epoca alcuni giornalisti(61) era la ripresa nel volume di alcune forme chiuse e misure metriche tradizionali. Si trattava di un elemento che, in realtà, almeno a quell'altezza cronologica, era da considerare già ampiamente acquisito sia nella pratica degli autori sia nella elaborazione teorica e critica, tanto che sin dai primi anni Novanta circolava con una certa insistenza la categoria di «neo-metricismo»(62). Di questo tanto Aldo Nove quanto Tiziano Scarpa erano sicuramente consapevoli, non fosse altro per la frequentazione da parte di entrambi di un "neo-metrico", certo *sui generis* e decisamente irregolare ma indubbio, come Edoardo Sanguineti. Quei recuperi erano quindi da intendere semmai come una forma di esplicita adesione a quel clima stilistico.

Anche questa volta comunque credo sia utile riassumere la situazione con uno schema, fatta salva in questo caso un'indispensabile avvertenza preliminare. Là dove indico come modello metrico il verso libero, infatti, questo è da intendersi con un minimo di approssimazione, visto che non esclude (come del resto accade di sovente) la compresenza occasionale di misure regolari (che saranno di norma, in questo nostro caso, endecasillabi). Quindi la catalogazione sotto quel lemma metrico avviene là dove le misure regolari sono estremamente sporadiche (e, per contro,

l'indicazione "endecasillabi sciolti" può prevedere l'affioramento puntuale di qualche verso irregolare). Altra questione su cui occorrerebbe riflettere è poi la presenza di endecasillabi non canonici, che è fenomeno non infrequente nella raccolta. Di questo, comunque, non darò conto, anche perché meriterebbe una riflessione più complessiva che provi a collocare il fenomeno in uno spettro di variabili che vanno dall'infrazione volontaria, magari come mimesi del parlato, all'involontaria approssimazione ad una misura endecasillabica intesa in senso puramente numerico. Questo, comunque, il repertorio:

<i>The bed's too big without you</i>	versi liberi
<i>Perfect day</i>	cinque strofe irregolari di versi liberi
<i>Barbie Girl</i>	una strofa in versi liberi più sette strofe di endecasillabi sciolti
<i>Dream a little dream of me</i>	sonetto a schema AABB AABB CDC DCD
<i>Trans-Europe Express</i>	cinque strofe di endecasillabi sciolti più un quinario come verso refrain
<i>Family Snapshot</i>	terzine di endecasillabi sciolti
<i>If</i>	versi liberi
<i>Smells like teen spirit</i>	sonetto a schema ABAB CDCD EFE FEF
<i>Bela Lugosi's dead</i>	otto quartine di ottonari più un ottonario finale monorimi
<i>Moog island</i>	dieci strofe irregolari di endecasillabi sciolti
<i>Ghosts</i>	due lasse di trentotto endecasillabi sciolti
<i>Heroin</i>	coppie di terzine di endecasillabi a schema ABA BAB
<i>To Forgive</i>	quartine di endecasillabi sciolti
<i>I Zimbra</i>	versi sciolti
<i>She gives me religion</i>	sonetto irregolare a schema ABAB CDCD EFE FEG (63)
<i>(Getting some) Some fun out of life</i>	nove strofe irregolari di versi liberi
<i>Decades</i>	nove strofe irregolari di endecasillabi sciolti
<i>Voilà l'été</i>	otto quartine di endecasillabi monoconsonanti
<i>All is full of love</i>	versi liberi
<i>Expo 2000</i>	sonetto a schema ABAB ABAB CDC DCD
<i>Fearless</i>	endecasillabi sciolti
<i>Ashes to ashes</i>	versi liberi
<i>Computer love</i>	cinque strofe irregolari di endecasillabi sciolti
<i>Silence is sexy</i>	versi liberi
<i>Ghost rider</i>	sonetto a schema ABA CDCD EFE FEF
<i>Man next door</i>	versi liberi
<i>MCMXC a. D.</i>	I. sonetto a schema ABAB CDCD EFE FEF II.a. ode di quattro strofe di settenari a schema abcbdeef (64) II.b. e II.c. ode di due strofe di settenari a schema abcbdeef
<i>All I need</i>	otto quartine di ottonari più un ottonario finale monorimi
<i>Enola Gay</i>	tre quartine di endecasillabi sciolti
<i>Lucky man</i>	quattro strofe irregolari di endecasillabi sciolti
<i>Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band & With a little help from my friends</i>	due lasse irregolari di endecasillabi sciolti
<i>I feel love</i>	otto quartine di settenari sciolti
<i>Alles is Gut</i>	versi liberi
<i>Industrial Fucking Strengh. The hardest techno compilation</i>	poemetto in ottave
<i>20th Century Boy</i>	quartine di versi brevi irregolari (tendenzialmente ottonari) a schema abab
<i>The carpet crawl</i>	I. versi sciolti
<i>Blood on the rooftops</i>	II. versi sciolti monorimi
<i>Pornography</i>	ventuno strofe irregolari di versi liberi
<i>(Special treatment for the) Family man</i>	quattro strofe irregolari di endecasillabi sdrucchioli sciolti (65)

Se si abbinano questi dati alle rispettive paternità autoriali si possono individuare subito alcune costanti. Aldo Nove e Tiziano Scarpa, ad esempio, sono i soli a utilizzare il sonetto, ciascuno con un proprio e caratteristico schema metrico ed entrambi accomunati dalla formulazione anomala nelle quartine (le terzine invece si configurano secondo l'usuale modulo a rime alterne). Questa evidente costante permette peraltro di interpretare in modo più corretto l'apparente eccentricità dello schema di *She gives me religion*, non tanto per quello che riguarda i versi in sede E, che ricorrono in modo tutt'altro che eccezionale rispetto alla norma tardo-novecentesca alla consonanza (*mille* : *scintilla*) anziché alla rima, quanto per il verso conclusivo, apparentemente ipometro (conta solo otto sillabe). Proprio la ricorsività della medesima struttura rimica può insomma far presumere con buona fondatezza che l'ipometria sia da intendere in realtà come una forma di reticenza testuale che ha causato l'obliterazione della parte finale del verso(66). È del solo Scarpa invece la predilezione per le quartine monorime o monoconsonanti, a cui ricorre tre volte: in due casi, peraltro, l'assonanza (-gl-, in *Voilà l'èrè*) o la rima (-ogna, in *All I need*) sono caratterizzate da una difficoltà risolta in qualche occasione con il ricorso a neoformazioni linguistiche(67). La quartina, comunque, si presenta come la struttura prediletta da Scarpa, che la utilizza anche se non rimata pure per *I feel love* e *20th Century Boy*: cinque testi, quindi, contro le occorrenze uniche di Montanari (*To forgive*) e Nove (*Enola Gay*). Sono invece solo di Nove i due testi in terzine di endecasillabi, una volta rimati e l'altra sciolti. In questo secondo caso (*Family snapshot*) è però interessante la decisione di configurare appunto in terzine la *mise en page* dei versi, visto che in altre occasioni di endecasillabi non rimati (ad esempio *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band & With a little help from my friends* oppure (*Special tratment for the*) *Family man*) il medesimo autore ricorre ad una impostazione decisamente meno connotata. La terzina, per quanto puramente grafica, serve allora a istituire e segnalare uno dei due poli in contrasto tra loro attorno a cui articolare la poesia: da un lato una forma metrica, anche se apparente, tra le più iperconnotate della nostra tradizione poetica, dall'altro una vicenda caricata di particolari, anche lessicali, trivialmente quotidiani. Proprio l'opposizione tra metrica 'alta' e contenuti più o meno degradati è del resto carattere costante dei contributi di Aldo Nove a questo volume (secondo un'impostazione, peraltro, che già si era manifestata nelle parti conclusive della selezione apparsa sul quarto quaderno di poesia italiana curato da Buffoni(68)). L'esempio più eclatante in questa direzione, anche se vogliamo per la schematicità del procedimento, è rappresentato proprio dal poemetto in ottave che coverizza l'album *Industrial Fucking Strenght*, in cui la narrazione di una sorta di educazione porno-sentimentale che si avvia con i primi fumetti degli anni Settanta per arrivare alle riviste degli anni Novanta viene confezionata formalmente col metro del poema cavalleresco, il ricorso ad un massiccio repertorio di citazioni da classici poetici medioevali e rinascimentali (dalla fitta rete di rimandi al *Furioso* della prima sezione(69) ai prelievi dall'Abate di Tiboli, da Cavalcanti e da Cino su cui si aprono rispettivamente le sezioni terza, quarte e quinta(70)) e da una patina linguisticamente arcaica che si espande sull'intera compagine testuale(71).

Il più lontano da queste strategie formali appare Raul Montanari. Se si esclude l'insistita rima in *-ale* che caratterizza *Blood on the rooftops*, tutti i suoi testi ricorrono essenzialmente all'endecasillabo sciolto (sia variamente modulato stroficamente sia e più spesso senza partizioni testuali) o al verso libero. L'opzione è conseguente alla sostanza delle sue poesie che sono, nella stragrande maggioranza dei casi, dei monologhi se non addirittura dei veri e propri racconti (e quindi sono spesso proprio per questo tra le più estese del libro), basati peraltro su temi e atmosfere noir che dimostrano uno stretto collegamento con la sua abituale produzione narrativa. Nel complesso, quindi, e a differenza di quanto accade per gli altri due coautori, la strutturazione metrica del testo non viene mai caricata di un significato né parodico né comico(72) e la stessa sostanza linguistica resta saldamente ancorata ad un livello medio e colloquiale.

5. Proprio Montanari rievoca sul suo sito l'operazione *Nelle galassie oggi come oggi* in questi termini:

Il libro rappresenta la scrematura di circa cento reading performance tenute in tutta Italia e in Svizzera. A turno, l'autore che aveva scritto quella certa cover la interpretava al microfono, mentre gli altri due lavoravano al mixer mettendogli sotto, come base, la canzone originale che aveva

ispirato il testo. Era una sensazione simile a ciò che immagino debba provare un vero gruppo musicale, e anche il rapporto con il pubblico prendeva questo sapore. Lo spettacolo *Covers* è vissuto dal 2 giugno del 2000 al gennaio del 2003, ed è finito (salvo sporadiche ripresentazioni) per dissensi interni: anche in questo Scarpa, Antonello Nove e io abbiamo riprodotto un meccanismo tipico dei gruppi rock!

Il libro ha venduto 4.000 incredibili copie, andando in ristampa dopo due giorni dalla sua uscita e diventando così uno dei best seller della poesia italiana degli ultimi trent'anni. (73)

Anche facendo un po' di tara, non vedo motivi per dubitare della sostanza del quadro delineato in queste righe. Non si può escludere che a determinare il successo del progetto abbia giocato un ruolo centrale la notorietà degli autori coinvolti, non tanto o non solo per quello che riguardava il loro specifico mestiere letterario quanto per il ruolo ormai indiscusso di *opinion makers* attribuitogli dai mass media (in un'epoca, ricordiamolo, ancora sostanzialmente pre-internet) su cui aveva peraltro avuto modo di ironizzare proprio Scarpa(74). Accettato quindi il clamore dell'epoca, a distanza di quasi venticinque anni credo sia invece interessante proporre in conclusione qualche riflessione complessiva.

Partiamo dal progetto in sé. Come dicevo, l'idea di accompagnare una lettura di poesie con un sottofondo musicale è, in quanto tale, tutt'altro che innovativa: in questo senso, la documentazione sonora che possediamo conferma, come abbiamo visto, un meccanismo performativo tradizionale(75). Il valore aggiunto dovrebbe risiedere nel rapporto causale tra canzone sullo sfondo e nuovo testo: un valore che però risulta, come abbiamo potuto verificare, di fatto e in media decisamente allentato, data l'assenza di un legame forte tra il testo della cover e quello dell'originale, con il primo che si limita sostanzialmente a recuperare l'«atmosfera» del secondo, ricorrendo di preferenza a quella modalità che ho definito sopra, un po' sommariamente, come tematico-contenutistica. Anche la polarità contrastiva tra forma metrica e contenuto tematico (quest'ultimo nella stragrande maggioranza dei casi, soprattutto e non è un caso in Scarpa e Nove, riconducibile alla sessualità(76)) destinata a conseguire esiti comici viene utilizzata con una sistematicità che la accerta come del tutto slegata dalla canzone di partenza. Nel complesso, insomma, NG finiva col trovare una sua agevole e persino divertita collocazione nell'ambito di una poesia comica per molti aspetti fortemente implicata con la tradizione del cabaret (il che spiegherebbe anche bene, tra l'altro, il successo ottenuto tanto nelle performance che col libro) e che trovava più o meno in quegli stessi anni una realizzazione inattesa e di successo in una figura come Flavio Oreglio(77). Ma il pretesto musicale, in questa direzione, risultava alla fine un elemento del tutto marginale e in ultima analisi ininfluenza. In questo senso sarebbe sufficiente a riprova di quanto ho detto affiancare a NG testi come i due sonetti di Scarpa datati 1998 (e quindi prossimi cronologicamente al volume) come *Dopo anni di convivenza Renato Bassani investe ripetutamente Elvira Fogarolo e le dà fuoco* e *Romeo Zizzi, 54 anni, disoccupato, molesta studentesse di ritorno da scuola sulla corriera Brindisi-Erchie*(78) o alcune poesie ancora collocabili alla fine degli anni Novanta e confluite in *Fuoco su Babilonia!*(79) (titolo, questo, peraltro derivato da una canzone di Sinéad O'Connor citata poi in esergo al volume) di Aldo Nove, per percepire immediatamente una prossimità stilistico-tematica evidentissima e che è quindi indipendente dal pre-testo musicale.

Al discorso che qui ho affacciato in termini ipotetici viene in realtà in aiuto almeno una prova sicura relativa a Nove. Le poesie che formano *MCMXC a. D.* e *Industrial fucking strenght* erano infatti già state da lui pubblicate in *La luna vista da Viggiù*, la prima integralmente in un unico testo senza divisioni interne dal titolo *Pasqua*, la seconda per le sole prime tre sezioni, edite come poesie indipendenti dai titoli rispettivi *La scoperta della pornografia*, *Dove nascondevo i porno* e *Come rubare «Anal-sex» all'edicola*(80). Franco Buffoni nella nota introduttiva colloca queste poesie in un momento cronologico prossimo alla pubblicazione (che fornisce, ricordo, l'ottobre 1993 come data di finito di stampare):

Grandi feste cristiane e Santi, pornstar e altre merci sono due titoli proposti nei mesi scorsi da Antonello per questa sua partecipazione ai Quaderni. Se ne ha chiara traccia nella manzoniana misura di «Così fu che domenica»(81), e quindi nei brani in prosa e nella sequenza dedicata alla scoperta

della pornografia. Entrambe le proposte sono dunque qui rappresentate, pur se in modo incompleto rispetto alla ricca messe di testi che il poeta ci fece allora pervenire. **(82)**

La presenza di ben due raccolte **(83)** a monte della confessatamente parca scelta riversata nel quaderno permette dunque di considerare almeno molto probabile che anche le tre sezioni residue della futura *Industrial fucking strenght* preesistessero in realtà alla realizzazione di NG già all'altezza, appunto, del 1993. Non sorprende comunque in sé il recupero di testi già scritti se non addirittura già editi tramite la reimmissione in nuovi organismi macrostrutturali, che è prassi seguita da Aldo Nove in quel medesimo giro d'anni anche per quello che riguarda la prosa narrativa **(84)**: conta invece che il legame con l'"ipotesto" musicale si dimostra, in questo caso, evidentemente attribuito *a posteriori* e conferma dunque il sospetto, estendibile metodologicamente a tutta la raccolta, di una sua sostanziale marginalità rispetto alla costruzione del testo poetico.

6. NG una volta ricollocato nella vicenda letteraria dei suoi autori rimane comunque un episodio circoscritto nel tempo, quasi la chiusura in versi della stagione, euforica e un po' velleitaria, della gioventù cannibale (stagione da intendersi anche e naturalmente in senso sociologico). Il successivo libro di poesie di Nove, pubblicato nel 2007, sarà il già citato e per molti versi sorprendente *Maria* mentre tre anni dopo uscirà il marxiano *A schema di costellazioni* **(85)**. Anche Scarpa cambierà completamente direzione e, a fianco di una costante produzione narrativa, stamperà nel 2005 un lungo poemetto, *Groppi d'amore nella scuraglia* **(86)**, in cui le minime accensioni espressivistiche della lingua da lui utilizzate in NG si trasformeranno potenziandosi in un inventivo *pastiche* di forme centro-meridionali e modi colloquiali (che l'autore definirà «scuragliese» **(87)**) dalle forti potenzialità performative. Quanto a Raul Montanari, come dicevo all'inizio, dopo NG tornerà alla produzione romanzesca già a partire da quello stesso 2001, con la pubblicazione di *Che cosa hai fatto* **(88)**. Nei fatti, l'unico dei tre autori che proseguirà negli anni successivi sulla strada dell'interazione creativa tra ambito della musica *pop* e letteratura sarà Aldo Nove. In particolare andrà ricordato in questo senso il libretto già citato in precedenza e dedicato a De André, *Lo Scandalo della Bellezza*: questo sì da leggere come prosecuzione, in una prosa dalle evidenti intenzioni liriche, di NG (per quanto con un maggiore affiorare di citazioni, complice forse anche la vischiosa memorabilità dei testi del cantautore), persino dal punto di vista della tecnica compositiva **(89)**. Proprio questa frequentazione non occasionale del contesto musicale *pop*, segno di un interesse effettivo e continuo, insieme al fatto che, come dicevo, la cover di *Heroin* venga dichiarata dagli stessi interessati come la prima delle poesie realizzate per NG, rende credo molto probabile che sia stato proprio Aldo Nove a ideare e proporre (in che termini ovviamente non è dato sapere) agli altri due coautori il progetto complessivo. E forse si potrebbe anche individuare (e concludo davvero) una possibile, seminale suggestione di partenza, per quanto di natura molto diversa, che potrebbe aver agito tra altre sollecitazioni in questa direzione. A partire dal 1998 Aldo Nove cura infatti per Bompiani una collana di poesia intitolata "inVersi", dalla vita brevissima ma che si segnalò per una serie di elementi di forte novità. Intanto ogni volume prevedeva un cd in allegato (anzi, il formato stesso dei primi libri pubblicati richiama quello di un contenitore di cd) che includeva, oltre ad una lettura del testo da parte dell'autore (talvolta con un accompagnamento musicale), una serie di cosiddette "bonus tracks" (altro termine derivato dal lessico *pop*), cioè interventi di altri poeti accostati, si suppone per ragioni di affinità, col titolare del volume (affinità, va aggiunto, non sempre immediatamente perspicua). Altre due caratteristiche notevoli erano la presenza di note introduttive e/o postfazioni intenzionalmente informali e non critiche, spesso ad opera di personaggi in qualche modo coinvolti nel mondo musicale, e, nei volumi stampati sino al 1999, di uno sponsor, la ditta di calzature Hogan, che appariva sul retro di copertina dei volumi. Faceva eccezione rispetto a questo iniziale standard di *packaging* solo la lettura di Carmelo Bene dei *Canti orfici*, più curata nella confezione (un contenitore rigido richiuso con un nastro che prevedeva, separati, il cd e il libretto coi testi di Campana) e in cui, ovviamente, era proprio la parte performativa quella di maggior rilievo. Un ultimo elemento, frequente anche se non fisso, era infine la presenza di un apparato iconografico collegato in maniera abbastanza stretta ed evidente al testo. Per questa collana usciranno comunque solo otto volumi nel giro di tre anni, dal 1998 al 2001 **(90)**: gli autori stampati sono sia italiani, caratterizzati da un forte tasso di sperimentality e da

un'attenzione evidente tanto all'intersezione dei media (del resto esplicita, come abbiamo visto, proprio a monte dell'intera operazione), sia stranieri decisamente non banali, come le poesie di Erica Jong tradotte da Rosaria Lo Russo o un Houellebecq all'epoca sostanzialmente ignoto in Italia di cui veniva prontamente recuperata una raccolta edita solo un paio di anni prima. Di questa impresa editoriale eccezionale, come si è visto, sotto molti punti di vista, mi interessa però qui segnalare solo un titolo, vale a dire *Elegia sanremese* di Tommaso Ottonieri(91), cronaca allucinata del Festival di Sanremo tra suggestioni horror (con l'evocazione nella terza e ultima sezione del kubrickiano Overlook Hotel sovrapposto all'Hotel Savoy di Sanremo in cui si suicidò Luigi Tenco), rovesciamenti parodici (così è da intendersi il riferimento a *The Commercial Album* dei Residents citato come motore della seconda sezione) e accensioni trash e, nello stesso tempo, riscrittura straniata di alcuni dei monumenti della canzone italiana passati nel corso dei decenni su quel palco (da *Fin che la barca va* a *Ventiquattromila baci* e *Cuore matto*). Certo, questo lavoro si colloca su un piano per molti aspetti assolutamente diverso, sia per la costruzione macrotestuale (è un vero e proprio, per quanto anomalo, canzoniere d'autore) sia per le tematiche e le tecniche utilizzate, rispetto a NG. Ma credo potrebbe non essere del tutto arbitrario immaginare, nell'incontro tra Ottonieri e Nove che, comunque, occorre ricordarlo, in quegli anni si muovevano su piani spesso molto prossimi, una possibile, prima suggestione in direzione delle nozze, non semplici ma forse allora non più rimandabili oltre, tra la poesia e la musica *pop*.

Marco Berisso

Note.

(1) Raul Montanari, Aldo Nove e Tiziano Scarpa, *Nelle galassie oggi come oggi. Covers*, Torino, Einaudi, 2001 (da adesso citato come NG seguito dal numero di pagina).

(2) Con il nome di Antonello Satta Centanin infatti aveva già stampato due raccolte (*Tornando nel tuo sangue*, Venezia, Edizioni del Leone, 1989; *Musica per streghe*, Milano, Polena, 1991) e un'ampia sezione di testi in parte inediti, *La luna vista da Viggiù*, all'interno di uno dei quaderni di poesia collettivi curati da Buffoni (*Poesia contemporanea. Quarto quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1993, pp. 121-148). Non è però un caso che l'occasione dell'esordio in prosa (*Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Roma, Castelvecchi, 1996) coincida con l'assunzione dello pseudonimo, segnando una frattura netta con quella prima stagione. Di fatto, insomma, NG rappresenta l'esordio di Aldo Nove come poeta.

(3) *Gioventù cannibale*, a cura di Davide Brolli, Torino, Einaudi, 1996.

(4) Per Nove cfr. sopra la nota 2. Scarpa pubblica in quell'anno *Occhi sulla graticola* (Torino, Einaudi).

(5) Serve da resoconto, per quanto ampiamente posteriore, l'antologia *Narrative Invaders. Narratori di «Ricerca» 1993-1996*, a cura di Nanni Balestrini, Renato Barilli, Ivano Burani e Giuseppe Caliceti, Torino, Testo & Immagine, 2000. Peraltro non è un caso che, pure se quantitativamente equivalente (e anzi, nelle prime due edizioni decisamente preponderante), non si sia mai allestita una analoga antologia per la poesia, a segnalare la decisa svolta che proprio dal 1996 la rassegna assume soprattutto in termini di visibilità massmediale.

(6) NG 101-2.

(7) Esiste la registrazione di una di queste serate, tenutasi nell'agosto 2001 a Malo in occasione del Festival Azioni/Inclementi e pubblicata da Il Narratore Audiolibri (<https://www.ilnarratore.com/it/montanari-nove-scarpa-nelle-galassie-oggi-come-oggi.-covers-live-2001-download/>). Uniche eccezioni rispetto alla modalità qui descritta sono due cover di Aldo Nove, quella di *Heroin* eseguita da Montanari (peraltro letta su *How to disappear completely* dei Radiohead) e quella di *Smells like teen spirit*, letta da Scarpa.

(8) NG 70-1.

(9) NG 86-81. Da notare, rispetto agli 'ipotesti' di partenza che mentre i due brani dei Beatles sono in effettiva successione nel disco da cui sono estratti (sono i primi due pezzi di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*) e, anzi, sono collegati tra loro senza soluzione di continuità, i due dei Genesis appartengono addirittura a due dischi diversi e cronologicamente lontani (*The carpet crawl*, che in realtà si intitola *Carpet crawlers*, è in *The lamb lies down on Broadway*, del 1974, *Blood on the rooftops* proviene da *Wind & Wuthering*, del 1976). Questo elemento di partenza è comunque rispettato dalle rispettive cover: mentre infatti Nove scrive una sola poesia, Montanari ne scrive due, di cui solo la prima con un titolo specifico (*Catalogo ragionevole e parziale di carnefici, vittime e luoghi dell'orrore*).

- (10) Entrambe ad opera di Aldo Nove, riguardano *MCMXC a. D.* degli Enigma (NG 61-3) e la raccolta *Industrial fucking strenght* (NG 78-84). Comunque su questi due testi, decisamente anomali per varie ragioni, dovrò tornare anche in seguito e soprattutto in conclusione
- (11) Con le cover di *Perfect day* scritta da Scarpa (NG 6) e quella di *Heroin* scritta da Nove (NG 28-30).
- (12) Con le cover di *If* di nuovo Scarpa (NG 16-18) e di *Fearless* di Montanari (NG 46-50).
- (13) Le tre cover riguardano nell'ordine *Trans Europe Express* (Montanari, NG 10-12), *Expo 2000* (Scarpa, NG 45) e *Computer love* (Nove, NG 54-55). Sulla questione di questa dedica dovrò tornare più oltre.
- (14) In nota inserisco, dove presenti, eventuali titoli delle singole poesie (si tenga conto che comunque questi non sono riportati nell'indice). Segnalo con un asterisco i testi inclusi nella pubblicazione audio citata sopra alla nota 7.
- (15) Intitolata *Canto del poeta assetato di vita*.
- (16) Intitolata *Accorgimenti per debellare i fantasmi*.
- (17) Intitolata *Un'avventura di Capodanno dei finanzieri del distretto di Como*.
- (18) Intitolata *Canto del poeta underground*.
- (19) Intitolata *Inno nazionale*.
- (20) Il primo testo intitolato *Catalogo ragionevole e parziale di carnefici, vittime e luoghi dell'orrore*.
- (21) Intitolato *La città delle pornodonne*.
- (22) Almeno per quello che riguarda il solo Aldo Nove è infatti indubbia la frequentazione consentanea della produzione musicale italiana, testimoniata non solo dai due libri dedicati a De André e a Battiato (*Lo Scandalo della Bellezza. Ispirato all'opera di Fabrizio De André*, Milano, No Reply, 2005 e *Franco Battiato*, Milano, Sperling & Kupfer, 2020), ma anche dall'attenzione per una figura decisamente più eccentrica come Flavio Giurato (un racconto di Nove è nel volume collettivo *Il tuffatore. Racconti e opinioni su Flavio Giurato*, Milano, No Reply, 2004, dove peraltro troviamo anche Tiziano Scarpa) e persino per uno dei maggiori punti di riferimento della musica italiana dalla fine degli anni Sessanta in avanti come Giancarlo Bigazzi (*Giancarlo Bigazzi. Il geniaccio della canzone italiana*, Milano, Bompiani, 2012).
- (23) Tornata in circolazione proprio in questo mese perché inclusa nella colonna sonora del film di Greta Gerwig *Barbie* come base nel remix di Nicki Minaj e Ice Spice *Barbie World* (<https://www.youtube.com/watch?v=CUj2AWEJnwQ>).
- (24) Colpiscono semmai tra le tracce del decennio in questione un paio di selezioni operate da Scarpa, vale a dire la allora appena pubblicata *Silence is sexy* degli Einstürzende Neubauten ed un pezzo altrettanto recente e non banale come *Expo 2000*, composto nel 1999 dai Kraftwerk per le celebrazioni dell'imminente Expo di Hannover.
- (25) Ad essere selezionata, peraltro, è proprio la loro produzione più *progressive* (persino da *Wind & Wuthering* Montanari sceglie il pezzo più 'tradizionale', *Blood on the rooftops*, caratterizzato da una introduzione di chitarra classica di Steve Hackett) e non quella, più prossima cronologicamente, degli anni Ottanta, da *Duke* (1980) e *Abacab* (1981) sino a *Invisible Touch* (1986), vale a dire quella per molti versi molto più nota al pubblico e che era non a caso la preferita da Patrick Bateman, il protagonista di *American Psycho* di Bret Easton Ellis (cfr. Bret Easton Ellis, *American Psycho*, trad. di Pier Francesco Paolini, Milano, Bompiani, 1994⁴ [1991], pp. 154-8). Mi chiedo invece quanto abbia influito sulla scelta di *The carpet crawlers* il fatto che nel 1999 la canzone fosse stata ripubblicata come singolo col titolo *The carpet crawlers 1999* in una nuova versione cantata insieme da Peter Gabriel e Phil Collins (<https://www.youtube.com/watch?v=23cUcLKc374>).
- (26) Persino di Peter Gabriel Aldo Nove sceglie una canzone non recentissima (e non particolarmente nota, considerando che nello stesso album si trovavano due hit come *Games without frontiers* e *Biko*) a fronte di successi molto più prossimi ma evidentemente considerati di scarso interesse (penso ad esempio al duetto con Kate Bush *Don't give up*, 1986).
- (27) Il riferimento bibliografico ormai classico è il volume di Simon Reynolds, *Post Punk. 1978-1984*, Milano, Isbn Edizioni, 2010 (uscito nella versione inglese originaria nel 2005). Possono rientrare in questo insieme molto ampio (includendo quindi anche le derivazioni dark-wave e synth-wave) Bauhaus, Japan, Talking Heads, Joy Division, Suicide, Orchestral Manoeuvres in the Dark, D.A.F., Cure, Tuxedomoon oltre, naturalmente, ai Kraftwerk: dodici cover, cioè il nucleo più esteso dal punto di vista del genere di riferimento. Anche in questo caso si può registrare qualche scelta non banale, come la presenza dei D.A.F., che incrementa peraltro il numero dei rappresentanti della musica tedesca (quattro: oltre a loro, i Kraftwerk, gli Einstürzende Neubauten e gli Enigma), o la scelta del brano dei Tuxedomoon, estratto da un non centralissimo EP uscito nel 1982, *Scream With A View*.
- (28) Proprio nel 2000 uscirà *Dancer in the Dark*, il film con cui Lars Von Trier vincerà la Palma d'Oro al Festival di Cannes e in cui Björk recita il ruolo della protagonista Selma Ježková.
- (29) Così perlomeno dice Montanari nella presentazione alla lettura di cui dicevo sopra alla nota 7.
- (30) Per le citazioni cfr. rispettivamente NG 28 e 29.

- (31) NG 42-44: è da un verso di questa poesia, peraltro, che proviene il titolo del libro.
- (32) NG 54-55.
- (33) « There's a man that lived next door / In my neighborhood / In my neighborhood / He gets me down / He gets in so late at night / Always a fuss and fight / Always a fuss and fight / All through the night / I've got to get away from here / This is not a place for me to stay / I've got to take my family / And find a quiet place / Hear the pots and pans, they fall / Bang against my wall / Bang against the wall / No rest at all» (Massive Attack, *Man next door*).
- (35) Penso in particolare, oltre naturalmente all'incipit («C'è questo tizio della scala accanto»), ai vv. 18-20 («[...] Il mio vicino / lo sento far rumore, a volte piano, / a volte forte, di notte [...]»; NG 58).
- (36) NG 74-77.
- (37) NG 6.
- (38) NG 16-18 («Se fossi un lottatore di sumo / donerei il mio grande cuore a due gemelli siamesi. / Se fossi due gemelli siamesi / farei il divo del porno. / Se fossi un divo del porno / venderei la mia pelle ad una ditta di divani» ecc.). Da notare che la costruzione ricorda, credo non casualmente, quella del notissimo sonetto angiolieresco *S'i' fosse foco*, con tanto di evocazione limitrofa, come in Cecco, del papa e di Dio (vv. 53-56: «Se fossi il Papa / lascerei in pace il povero Dio. / Se fossi Dio / lasciamo perdere») e autonominazione (vv. 73-76: «Se fossi un'attrice fichissima / mi innamorerei pazzamente di Tiziano Scarpa. / Se fossi Tiziano Scarpa / non sprecherei così la vita»).
- (39) NG 34-35 (peraltro nessuno dei due predicati utilizzati da Scarpa appaiono nel testo originario).
- (40) «Vieni qui, occhio, che ti do un occhio. / Vieni qui, dente, che ti do un dente. / Vieni qui, Cesare, che ti do Cesare. / Vieni qui, Dio, che ti do Dio» (NG 51-53).
- (41) «Vieni qui, torta, che ti do la ciliegina. / Vieni qui, vaso, che ti do la goccia. / Venite qui, maccheroni, che vi do il cacio. / Vieni qui, fabula, che ti do il lupus» (sono i vv. 36-39).
- (42) NG 64-65.
- (43) « Rendez-vous on Champs-Elysees, / leave Paris in the morning with T.E.E. / [...] / In Vienna we sit in a late-night cafe: / straight connection, T.E.E. / [...] / Back to Düsseldorf City, / meet Iggy Pop and David Bowie».
- (44) NG 10-12. La poesia verrà poi ripresa da Montanari come parte di un libretto intitolato sempre *Trans Europe Express* e musicato da Daniele Gasperini (prima rappresentazione il 25 aprile 2015 al Teatro delle Muse di Ancona: la videoregistrazione di quel concerto è recuperabile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=BYmxtQ-hrLs&t=665s>).
- (45) NG 7-8.
- (46) NG 3-5.
- (47) NG 13-15.
- (48) NG 19.
- (49) NG 20-21.
- (50) NG 25-27.
- (51) NG 22-24.
- (52) NG 33. Il sonetto confluirà poi (a conferma di quanto ho appena detto) come seconda parte e, in qualche modo, appendice in conclusione del poemetto *Maria* che Nove pubblicherà qualche anno dopo (Aldo Nove, *Maria*, Torino, Einaudi, 2007, p. 37, con poche varianti di punteggiatura). A monte di tutto anche dal punto di vista dell'utilizzo dell'insistita anafora sulla parola «madre» starà comunque un altro brano musicale, questa volta italiano, vale a dire *Madre* dei CCCP (uscito per la prima volta nel 1989 nel disco *Canzoni Preghiere Danze Del II Millennio - Sezione Europa*).
- (53) NG 26-29.
- (54) NG 40-41 e 56.
- (55) NG 54-55.
- (56) NG 66.
- (57) NG 67-69. Peraltro il titolo del pezzo di E. L. & P. era ironico: « A bullet had found him, / his blood ran as he cried. / No money could save him / so he laid down and he died. / Oh, what a lucky man he was».
- (58) Così al v. 9 (NG 85).
- (59) NG 92-96 (entrambe le cover sono di Scarpa).
- (60) NG 46-50.
- (61) NG 86-89.
- (62) Nel suo sito Raul Montanari (<https://www.raulmontanari.it/galassie.html>) riporta ad esempio questo estratto di una recensione di Daria Bignardi: « Le Covers di Scarpa, Nove e Montanari sono poesie vere, in cui gli autori si confrontano con moduli e schemi della tradizione letteraria italiana più alta».

- (63) Un buon sunto della questione con ulteriori rinvii bibliografici si può trovare in Andrea Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 ad oggi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 91-106, dove peraltro l'insorgere del fenomeno viene fatto arretrare non senza ottime ragioni almeno agli anni Ottanta.
- (64) Per questo schema cfr. quanto si dirà più oltre.
- (65) Il primo, terzo e quinto verso sdrucchioli, l'ultimo tronco. Il verso tronco rima con quello nella medesima posizione a coppie di stanze.
- (66) L'ultimo verso è un settenario sempre sdrucchiolo.
- (67) Difficile però, naturalmente, ipotizzare cosa sia caduto: un nome proprio che finiva in *-illa* (o *-ille*)?
- (68) Dal *vaffancuglio* su cui si chiude *Voilà l'ètè a taroña e buogna* (cioè 'buona') in *All I need*. Va da sé che tanto l'utilizzo di terminazioni 'difficili' quanto le neoformazioni escogitate per supplire alle difficoltà da esse originate sono indirizzate a produrre un effetto comico (ma su questo tornerò dopo).
- (69) Cfr. *Poesia contemporanea...* cit., pp. 128-131 e 135-141.
- (70) Ovvvia l'allusione incipitaria («Le donne, o carta d'ejaculazione / le audaci cortesie concesse canto / che furo al tempo della mia stagione» ecc.), ma già nella seconda ottava viene recuperato un passo molto meno scontato, (XI 42, in corsivo i punti di contatti col *Furioso*: «*Come toro salvatico ch'al corno / gittar si senta un improvviso laccio, / salta di qua di là, s'aggira intorno, / si colca e lieva, e non può uscir d'impaccio; / cosí fuor del mio antico almo soggiorno / mi trasse "Lando" ed in quel giornalaccio / avean pulzelle nude e seno e collo, / mi masturbavo finché venne il collo*»), mentre nella terza si trova un prelievo da XV 61 («di gaudio empiendo, ovunque metta il piede»).
- (70) Ma c'è pure, in chiusura, un evidente rovesciamento del notissimo verso altrettanto conclusivo di *Merigiare pallido e assorto*: «*che hai in culo un collo intero di bottiglia*».
- (71) Basti questo avvio di ottava: «Girossi il giornalista in viso fosco».
- (72) Fa eccezione solo la cover di *The bed's too big without you*.
- (73) Cito dalla medesima pagina web ricordata sopra alla nota 62.
- (74) Tiziano Scarpa, *Due o tre cose che voglio riuscire fare con i libri che scriverò*, in Id., *Cos'è questo fracasso? Alfabeto e intemperanze*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 93-95. In particolare credo meriti di essere sottolineato questo passo (p. 95): «Ciò che chiamiamo scrittore è questa strana figura sociale, né *esperto* né *gente*, a cui si dà ascolto senza avergli posto alcuna domanda. La letteratura è un luogo pubblico dove l'individuo può prendere la parola, può lasciarsi prendere dalla parola senza dover favorire i documenti o mostrare la laurea appesa in cornice»: si potrà naturalmente sospendere il giudizio circa l'effettiva incisività sociale del letterato (che assume, in questo ritratto, i contorni dell'intellettuale anni Sessanta-Settanta), già allora piuttosto residuale, ma non si potrà invece non rilevare l'impressionante e persino un po' inquietante prefigurazione, in tempi assolutamente non sospetti, di quella che un decennio e mezzo dopo sarà la modalità comunicativa dei *social media*, in cui davvero chiunque «può prendere la parola [...] senza dover favorire i documenti o mostrare la laurea appesa in cornice» sorpassando definitivamente l'antinomia *esperto/gente* (anzi, facendo di questo superamento la ragione stessa della propria autorevolezza).
- (75) Manca invece una documentazione video, ma non credo che aggiungerebbe molto a quanto detto sin qui.
- (76) Dodici testi su trentotto (circa un terzo quindi) sono incentrati su questo tema, che riaffiora comunque, con diverse modalità, anche altrove.
- (77) A partire dal 2000 Oreglio è una presenza fissa nella trasmissione "Zelig" e nel 2003 pubblica per Mondadori *Poesie catartiche*, con una brevissima ma simpatica nota introduttiva di Alda Merini.
- (78) Tiziano Scarpa, *Le nuvole e i soldi*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 49-50.
- (79) Milano, Crocetti, 2002.
- (80) Cfr. *Poesia contemporanea...* cit., pp. 128-130 e 135-139. Va segnalato peraltro che non si registrano tra le due edizioni varianti consistenti.
- (81) Cioè *Pasqua*.
- (82) Ivi, pp. 125-6.
- (83) Peraltro prelievi selezionati dalla seconda riaffioreranno anche nel riassuntivo *Fuoco su Babilonia!* (cit., pp. 93-11, col titolo semplificato *Santi, Pornostar &*).
- (84) Ne davo anni fa qualche notizia in *La critica delle varianti nell'epoca della riproducibilità informatica. A proposito di Woobinda di Aldo Nove*, in «Studi di filologia italiana», LXVII (2009), pp. 225-256.
- (85) Torino, Einaudi, 2010 (libro che sarà da leggere peraltro, in connessione con *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Torino, Einaudi, 2006, raccolta di interviste fatte da Nove per il quotidiano di Rifondazione Comunista "Liberazione" tra il 2004 e il 2005).
- (86) Torino, Einaudi, 2005. Una nuova redazione è stata pubblicata sempre da Einaudi nel 2020.
- (87) Così nella nota apposta all'edizione 2020 (p. 99)
- (88) Milano, Baldini & Castoldi, 2001.
- (89) «Nel corso di tutto il libro si susseguono immagini evocate, straniamenti linguistici derivanti dal testo di De André e citazioni dirette dei testi» (Aldo Nove, *Lo Scandalo della Bellezza* cit., p. 9): descrizione

tranquillamente applicabile anche a NG fatti salvi come si è visto l'incremento esponenziale del primo elemento e il parallelo e simmetrico decremento dell'ultimo.

(90) Quattro nel 1998 (Luca Ragagnin, *Fabbriche Lumière*; Tommaso Ottonieri, *Elegia Sanremese*; Rosaria Lo Russo, *Comedia*; Murray Lachlan Young, *Casual Sex e altri versi*), due nel 1999 (Dino Campana-Carmelo Bene, *Canti orfici*; Lello Voce, *Farfalle da combattimento*), uno nel 2000 (Michel Houellebecq, *Il senso della lotta*) e uno nel 2001 (Erica Jong, *Miele & sangue*).

(91) con una prefazione di Manlio Sgalambro e sette tavole di Pablo Echaurren, Milano, Bompiani, 1998. Del libro è poi uscita una seconda edizione ampliata (Torino, Nino Aragno Editore, 2022), priva del cd e con una postfazione di Riccardo Donati poi ampliata e pubblicata in *Le forme della voce. L'immaginario acustico nel secondo Novecento italiano*, a cura di Giuseppe Andrea Liberti, Milano, Franco Angeli, 2023, pp. 85-97. Cfr. anche Giovanna Lo Monaco, *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola*, Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 87-99 (con rinvii alla bibliografia precedente).