



**10**  
Righe dai libri

*leggi, scrivi e condividi le tue 10 righe dai libri*  
<http://www.10righedailibri.it>

# LOU REED

ROCK AND ROLL.  
TESTI COMMENTATI



**PAOLO BASSOTTI**

  
arcana

JENNY HA DETTO CHE QUANDO AVEVA SOLO CINQUE ANNI / NON SUCCEDEVA  
NIENTE DI NIENTE / OGNI VOLTA CHE ACCENDEVA LA RADIO / NON C'ERA PRO-  
PRIO UN BEL NIENTE / POI UN BEL MATTINO METTE SU UNA STAZIONE DI NEW  
YORK / E NON RIUSCIVA A CREDERE ALLE SUE ORECCHIE / HA INCOMINCIATO  
A MUOVERSI SU QUELLA BELLISSIMA MUSICA / LA SUA VITA È STATA SALVATA  
DAL ROCK'N'ROLL

Prima edizione: febbraio 2012

© 2012 Lit Edizioni Srl

Arcana è un marchio di Lit Edizioni

Sede operativa: Via Isonzo 34, 00198 Roma

Tutti i diritti riservati

*La presente opera di saggistica è rivolta all'analisi e alla promozione di autori e opere di ingegno. Si avvale dell'articolo 70, I e III comma, della Legge 22 aprile 1941 n. 633 circa le utilizzazioni libere, nonché dell'articolo 10 della Convenzione di Berna.*

Copertina: Laura Oliva

[www.arcanaedizioni.com](http://www.arcanaedizioni.com)



PAOLO BASSOTTI

**LOU REED**  
ROCK AND ROLL  
TESTI COMMENTATI



*Ai miei genitori, Franco e Stefania.  
E a Carla, cara amata*

## LOU REED

[New York, 1942]

“Qualunque società permetta a gente come Lou e me di avere successo è davvero perduta. Siamo entrambi persone perdute e paranoiche – assoluti disastri ambulanti”.

– DAVID BOWIE

1. Ha fatto parte di band di teppisti di Long Island ai tempi delle risse.
2. Ha frequentato molte scuole – è sempre stato in qualche gruppo, ad esempio Pasha and The Prophets, L.A. and The Eldorados.
3. È stato espulso dall'accademia militare per aver minacciato di sparare a un ufficiale.
4. Respinto dall'esercito – ritenuto mentalmente inadatto.
5. Ha lavorato come autore di canzoni, conoscendo il rifiuto.
6. Ha lavorato con Warhol e i Velvet Underground in diverse forme, contribuendo a creare “l'ambiente mediatico complesso” anche noto come “psichedelia” nei felici anni Sessanta.
7. Ha lasciato Warhol, rimesso in sesto la band, e alla fine ha rimesso in sesto se stesso.
8. Esilio e profonda riflessione.
9. Cause legali e depressione.
10. Album solista con la RCA. Soddisfazione”.

– SCHEMATICA AUTOBIOGRAFIA DI LOU REED, PER IL COMUNICATO STAMPA DI PRESENTAZIONE DEL SUO DEBUTTO DA SOLISTA, 1972

“Ho sempre voluto essere uno scrittore e sono andato al college per prepararmi. Ecco da dove vengo. Se conosci i miei interessi e il mio retroterra accademico quello che faccio non ti sembra una cosa insolita”.

– LOU REED

“È la musica che mi ha impedito di impazzire. Dovreste avere tutti due radio, nel caso una si rompa”.

– LOU REED

“Lou ha creato una mitologia della strada”.

– JOHN CALE

“Mi sono sempre piaciuti gli accordi molto elementari e semplici del rock'n'roll. Non ho mai sentito niente che mi sia piaciuto di più. Né nell'opera, né nella musica classica, nel jazz o nei musical. Niente. Niente mi ha mai colpito quanto il cambio d'accordo più facile del rock'n'roll, ovvero quello da Mi a La. Ancora oggi, quando sento il cambio fatto bene – e capita anche che sia fatto male – ne traggio un piacere smodato. Non sarebbe meraviglioso metterci sopra una melodia che ci si appiccichi come colla? E non sarebbe poi grandioso se i versi avessero una qualche sostanza, e fossero semplici ed eleganti come quella progressione da un accordo all'altro?”.

– LOU REED

“Con tipi come Reed devi fare molta attenzione”.

– TOM VERLAINE

“Credo che ci voglia moderazione in ogni cosa. Anche nella moderazione”.

– LOU REED

“Sono realista. Ecco perché ascolto Lou Reed. Ed ecco perché lo idolaturo. Perché le cose che ha scritto e cantato e suonato nei Velvet Underground per me facevano parte dell'inizio di una vera rivoluzione in tutto lo schema dei rapporti tra uomini e donne, uomini e uomini, donne e donne, esseri umani ed esseri umani. E non sto parlando di cloni. Sto parlando di una diversità che arriva fino alle stelle”.

– LESTER BANGS

## SOMMARIO.

“Le possibilità sono infinite”. Un’introduzione	11
THE VELVET UNDERGROUND & NICO	17
WHITE LIGHT/WHITE HEAT	53
THE VELVET UNDERGROUND	77
LOADED	113
LOU REED	145
TRANSFORMER	159
BERLIN	195
SALLY CAN’T DANCE	227
METAL MACHINE MUSIC	243
CONEY ISLAND BABY	249
ROCK AND ROLL HEART	261
STREET HASSLE	271
THE BELLS	287
GROWING UP IN PUBLIC	297
THE BLUE MASK	311
LEGENDARY HEARTS	323
NEW SENSATIONS	331



MISTRIAL	337
NEW YORK	345
SONGS FOR DRELLA	369
MAGIC AND LOSS	381
SET THE TWILIGHT REELING	393
ECSTASY	403
THE RAVEN	419
LULU	427
Ghost Track	437
Bibliografia	443
Ringraziamenti	446
Keyword	447

**“LE POSSIBILITÀ SONO INFINITE”.  
UN’INTRODUZIONE**

Ci sono dischi che cambiano tutto. Classici come THE FREEWHEELIN' BOB DYLAN, PET SOUNDS, ARE YOU EXPERIENCED?, REVOLVER o NEVER MIND THE BOLLOCKS, album in grado di trasformare per sempre la musica popolare. Il debutto dei Velvet Underground appartiene a questa ristretta élite, malgrado all'epoca della pubblicazione sia stato ignorato dal pubblico. Nelle sue undici tracce risuonano le parole d'ordine di infinite rivoluzioni a venire, innovazioni troppo radicali per essere immediatamente comprese, ma allo stesso tempo troppo forti per essere cancellate dall'insuccesso commerciale.

Le mille idee di THE VELVET UNDERGROUND AND NICO avrebbero trionfato negli anni seguenti, assumendo innumerevoli forme. Dal glam al punk, dalla new wave al dark, dal noise all'alternative, i Velvet Underground sono stati, e continuano a essere, un'irrinunciabile fonte di ispirazione per chiunque abbia mai visto il rock come una forma d'arte.

Nell'aprile del 1966, Lou Reed aveva poco più di ventiquattro anni quando entrò col resto della band negli Scepter Studios di New York, per cominciare a registrare quel primo storico al-

bum. Malgrado la giovane età, non era né un principiante del mondo della musica né un ragazzino spaventato. La sua vita era stata molto intensa, contraddistinta da atteggiamenti di costante ribellione verso qualunque forma di controllo.

A diciassette anni la sua esistenza venne sconvolta dalle devastanti sedute di elettroshock che i suoi perbenisti genitori gli avevano imposto per provare a curare le sue tendenze omosessuali. Nel periodo del college, a Syracuse, provò droghe di ogni tipo e fece di tutto per staccarsi dalla massa conformista degli altri studenti, che lo consideravano un tipo poco raccomandabile, un solitario coi capelli lunghi e i vestiti trasandati. Mentre studiava per laurearsi in arte, coltivò le sue due grandi passioni. La prima era la musica: fece il dj della radio del campus (facendosi cacciare per eccesso di free jazz) e suonò in molti gruppi surf e rock'n'roll di poco conto. La seconda era la letteratura, che approfondì grazie all'amicizia con uno degli insegnanti, Delmore Schwartz, scrittore dall'enorme talento e dalla mente fragile.

Dopo l'università, trovò lavoro come autore e musicista alla Pickwick, un'etichetta che produceva album dozzinali con imitazioni degli hit del momento, accreditati a gruppi fittizi come i Roughnecks o i Beachnuts. Lou si abituò così a scrivere canzoni in modo rapido e intuitivo, e a mettere in musica qualunque cosa gli venisse richiesta o gli passasse per la mente. Il più folle dei brani realizzati per la Pickwick, un comico ballo chiamato *The Ostrich*, diventò anche un piccolo successo locale, al punto da richiedere un gruppo di musicisti in carne e ossa per promuoverlo: i Primitives. Grazie a questa band improvvisata, Lou entrò in contatto con John Cale, un carismatico e colto musicista gallese, che suonava la viola e frequentava i migliori compositori d'avanguardia.

Reed si proponeva – e avrebbe continuato a farlo per tutta la vita – di scrivere musica rock profonda e intransigente come la migliore letteratura, capace di toccare e sconvolgere il pubblico. Non gli interessava assecondare i ragazzini distratti, voleva rivolgersi a un pubblico adulto, o ai giovani svegli come lui. *Teach The Gifted Children*, avrebbe detto qualche anno dopo. Cale, curioso, iconoclasta, e desideroso di portare nel pop le più ardite sperimentazioni delle accademie, si rivelò per Lou il complice perfetto. La formazione dei Velvet Underground venne completata dal valido chitarrista Sterling

Morrison, un ex compagno di Reed a Syracuse, e dalla batterista Maureen Tucker, regina dei ritmi spartani e martellanti.

La proposta anticonvenzionale dei quattro conquistò Andy Warhol, che si propose come loro manager e li inserì nell'Exploding Plastic Inevitable, lo spettacolo della comunità di artisti che ruotava attorno alla sua Factory. Quell'ambiente era l'ideale per alimentare ulteriormente la creatività di Reed: un mondo frenetico dominato da sesso e droga, dove sogni e follia si trasformavano in arte e cultura pop. Warhol coinvolse il gruppo – nel bene e nel male – nelle imprese visionarie e sconclusionate della Factory, concedendogli sempre la totale libertà creativa, a parte le pressioni per fare cantare la sua superstar favorita del momento, la tedesca Nico. Disegnò per loro anche l'iconica copertina con la banana ("sbuccia piano e vedrai") di THE VELVET UNDERGROUND AND NICO. Quel che contava di più erano però le canzoni custodite da quell'inconfondibile immagine.

La musica dell'album stupisce senza sosta, in un'alternanza inaudita di melodie dolcissime e assalti sonori a testa bassa, tra bordoni di viola e sfuriate di chitarra. Ogni traccia suggerisce nuovi mondi di possibilità. E insieme alla musica, le parole. Lou Reed racconta di tossici e spacciatori, di paranoia e sadomasochismo, di sesso da poco e amore spietato. All'uscita del disco – marzo 1967, un minuto prima dell'Estate dell'Amore – dev'essere sembrato un pazzo nichilista proveniente da un altro pianeta. Vuole raccontare ciò che lo circonda davvero, le cose che vive e che prova, la realtà in bianco e nero nascosta dal coloratissimo trip degli anni Sessanta. In un'intervista del 1989 rilasciata a David Fricke di «Rolling Stone», ha dichiarato a tale proposito: "Tossicodipendenza e deviazioni sessuali erano tabù solo nella musica, tienilo bene presente. Nel cinema, nel teatro, nei libri c'era già tutto. Quando leggi Ginsberg, leggi Burroughs, leggi Hubert Selby Jr, decidi di elevare la tua roba a un livello degno di considerazione, non puoi più paragonarti agli altri dischi. Incominci a osservare Brecht e Weill".

Reed innesta le sue ambizioni letterarie sulle proprie passioni musicali. Con lo sguardo si rivolge alla grande narrativa, da Poe a Chandler, passando per Genet e T.S. Eliot, ma col cuore rimane comunque legato al doo-wop, al rhythm and blues, e soprattutto al potere primordiale del rock'n'roll, eternamente devoto

all’imbattibile combinazione di due chitarre, basso e batteria. L’esempio più estremo di questa duplice natura è *The Gift*, dal secondo album dei Velvet, dove in uno dei due canali stereo si sente la lettura di un racconto scritto all’università, mentre nell’altro imperversa il grandioso rumore della band.

Se Reed si fosse limitato a tenere separate le due cose, incidendo dei dischi di *spoken word* con un accompagnamento rock, non avrebbe di certo avuto un simile impatto. Negli anni il suo ego sconfinato l’ha portato a provare un po’ di tutto, senza mai preoccuparsi del responso del pubblico. Ha esposto le proprie foto, ha recitato, è stato testimonial pubblicitario, e si è persino messo nei panni della figura che più odia al mondo: l’intervistatore. Non ha però mai pubblicato un romanzo o una raccolta di racconti, e non è un caso. Si è sempre visto come un grande scrittore, ma solo a patto che ci fosse una chitarra elettrica nei paraggi. L’ha chiarito lui stesso ai tempi di *THE BLUE MASK*: “I miei versi sono piacevoli da leggere, se proprio mi devo sbilanciare. Ma di certo non sono poesia. Le mie parole funzionano molto meglio quando vengono cantate con un accompagnamento musicale”.

Grazie al suo modo assolutamente unico di combinare letteratura e musica, l’approccio di Lou Reed alla scrittura dei testi ha segnato la storia del rock. Di fatto si è rivolto a chiunque sarebbe venuto dopo, dicendo: “Vediamo che sai fare?”. Bella sfida, visto che album dopo album ha dimostrato che con una canzone si può parlare veramente di tutto.

Per quanto sia riuscito da subito a essere all’altezza delle proprie ambizioni, nel corso degli anni non ha mai smesso di essere interessante e di sorprendere, in una carriera la cui unica costante è stata il cambiamento. Ha presentato alla stampa praticamente ogni suo nuovo lavoro dicendo: “Questo è il mio disco migliore. Stavolta sono io al cento per cento”. E ogni volta in cuor suo era sincero, ogni volta era *davvero* se stesso al cento per cento, tanto nei trionfi – imprevisti, cercati, rifiutati – quanto nelle rovinose cadute. Incurante delle aspettative di chiunque, è riuscito nell’impresa di pubblicare il disco più controverso dell’anno sia nel 1973, con *BERLIN*, sia nel 1975, con *METAL MACHINE MUSIC*. E nel 2011, quando tutti se lo immaginavano tranquillo a casa a godersi la pensione, l’ha fatto ancora, con *LULU*. Ha lascia-

to che i successi commerciali, come *Walk On The Wild Side*, NEW YORK o *Perfect Day*, gli scivolassero addosso, curiosi effetti collaterali del suo mestiere di osservatore.

Raccontare i testi più importanti di Lou Reed significa ricostruire la storia di uno sguardo. I suoi occhi hanno catturato la fantasmagoria della Factory e il fascino pericoloso dei bassifondi, hanno osato guardare la faccia più spaventosa dell'amore e del desiderio, hanno smascherato la violenza della famiglia e dell'America benpensante, per arrivare poi, ormai carichi di esperienza, a contemplare le ingiustizie sociali e gli impenetrabili misteri della morte. Nelle sue canzoni ha saputo essere tanto crudele quanto compassionevole, scegliendo sempre il registro ideale per esporre le proprie emozioni o per ricorrere al suo inconfondibile umorismo nero.

Instancabile narratore, Reed ha raccontato le vite di tantissimi personaggi, reali o verosimili: Teenage Mary, Waldo Jeffers, Miss Rayon, Lady Godiva, Pearly Mae, Lorraine, Waltzing Matilda, Andy Warhol... Entrando nel suo universo incontrerete Candy Darling e Holly Woodlawn, che vi invitano a fare un giro nel lato selvaggio, Harry, che si è fatto a pezzi la faccia per non assomigliare ai suoi genitori, o il piccolo Pedro, che sfogliando un libro di magia sogna di scappare dalla povertà. Avete mai sentito parlare di Caroline, quella ragazza che tutti chiamano Alaska? Naturalmente farete anche la conoscenza dei due protagonisti sempre presenti in queste canzoni. Si tratta della città di New York – maestosa, inesauribile, impossibile da non amare anche mentre sprofonda nell'orrore – e dell'autore stesso, che inserisce in ogni quadro il proprio ritratto, anche a costo di “crescere in pubblico coi pantaloni calati”. Reed ha definito la sequenza dei suoi album a volte come un tentativo di scrivere il Grande Romanzo Americano, e in altre occasioni come una sorta di autobiografia. Sono vere entrambe le affermazioni. Nel suo songbook ritroviamo la vita di un artista unico, insieme a un'indagine acuta e profonda dell'animo umano e della società americana. Ma c'è di più. Che si tratti di fiction o di memorie personali, il segreto di una grande opera è sapere raccontare anche la storia dei suoi lettori. Queste canzoni sono una continua rivelazione perché dentro ci sono anche le nostre stesse facce, incessantemente smascherate e poste davanti al più spietato degli specchi.

**THE VELVET UNDERGROUND  
& NICO.**

[1967]



## SUNDAY MORNING

Il brano che apre il primo album dei Velvet Underground ci dà la possibilità di chiarire subito che l'analisi del testo di una canzone non può prescindere dalla canzone stessa: dalla musica e dalla performance di chi canta quelle parole. *Sunday Morning* è volutamente ambigua e contraddittoria negli elementi che la compongono. Da un lato c'è il suono, con la caratteristica celesta di John Cale e una dolcezza facile da fraintendere, al punto che il brano è stato utilizzato – conservando ad arte solo i versi non compromettenti – anche per la luminosa pubblicità dell'Enel. Dall'altro lato ci sono le parole, pensate in un primo momento per la voce di Nico, e reclamate poi dall'interpretazione di un Reed sorprendentemente femminile (di una femminilità agli antipodi di quella della cantante/modella/superstar tedesca), anche grazie a un leggero cambiamento del *pitch* della voce. I versi, che inizialmente sembrano sfiorare l'ascoltatore, come il primo sole della domenica, lo indirizzano poi verso un'inquietudine (*restless feeling*) e un'indefinibile quanto inconfondibile paranoia, che pare accumularsi progressivamente, verso dopo verso.

Stando a Lynne Tillmann, all'epoca ragazza di Cale, la canzone venne composta all'alba da John e Lou, al pianoforte di un loro amico, dopo un sabato notte passato in giro:

*Sunday morning, brings the dawn in  
It's just a restless feeling by my side.*

Domenica mattina, porta dentro l'alba  
È solo una sensazione d'inquietudine al mio fianco.

Nel *chorus* la narrazione passa dalla prima ("al mio fianco") alla terza persona: scarto fondamentale, perché il ruolo di Lou Reed in queste prime canzoni è soprattutto quello di cantastorie di un mondo nel quale vive, ma dal quale sa all'evenienza staccarsi con impeccabile freddezza:

*Watch out, the world's behind you  
There's always someone around you who will call  
It's nothing at all.*

Occhio, hai il mondo alle tue spalle  
Ci sarà sempre qualcuno intorno che ti chiama  
Ma non è niente.

Ma di chi è quest'ansia, che sembra cercare conforto e pace nella dolcezza assonnata di *Sunday Morning*? Il brano viene scritto alla fine del 1966, su invito del produttore Tom Wilson, alla ricerca di un singolo per lanciare l'album; sono passati solo pochi mesi dalla morte – sconvolgente per Lou Reed – di Delmore Schwartz, avvenuta l'11 luglio. Schwartz, maestro di vita e di letteratura di Reed, era notoriamente vittima di varie ossessioni, come l'idea che Nelson Rockefeller lo spiasse, e che anche le persone amiche facessero parte del complotto. Una condizione aggravata si dopo l'omicidio Kennedy. Non a caso, per commentare il brano, Reed ha tirato in ballo proprio il suo anomalo mentore: "È [una canzone] parecchio paranoica. Una volta il mio amico Delmore Schwartz ha detto: 'Anche i paranoici hanno dei nemici'. La canzone parla più o meno di questo: 'Occhio, hai il mondo al-

le tue spalle'. E forse ce l'hai davvero". Sembra di sentire già Kurt Cobain che in *Territorial Pissing* rielabora il vecchio adagio, in genere attribuito a Stalin: "Solo perché sei paranoico, non vuol dire che non ti stiano dando la caccia".

Per quanto possano esserci echi dei problemi di Schwartz, il disagio descritto in *Sunday Morning* è presumibilmente quello che si doveva avvertire nella cerchia di Warhol, che a quanto pare consigliò direttamente a Reed di "scrivere una canzone sulla paranoia". Warhol, che quasi senza sforzo manovrava persone e personaggi come fossero i colori di un enorme opera d'arte, era parte attiva nel clima di rivalità e sospetti che serpeggiava in quel gruppo di star sbandate, allo stesso tempo coeso ed esplosivo. Non è difficile immaginare lo stesso Lou in fuga dal giorno e dalla luce che possono mettere in mostra tutti i veleni, in cerca di un riparo come un vampiro. Nelle parole di Sterling Morrison: "È il blues paranoico del mattino dopo. Una canzone su come ti senti dopo essere stato sveglio tutto il sabato notte, e ti trascini a casa mentre la gente se ne va in chiesa. C'è il sole, e tu, come Dracula, nascondi gli occhi". Si può trovare via di scampo solo in una negazione: non è niente, *it's nothing at all*. Ancora più probabilmente, tutta la canzone è in primo luogo un monito e una consolazione per le figure più fragili dell'entourage di Andy che, per quanto indaffarate in una quotidiana reinvenzione, non potranno mai scrollarsi di dosso il peso della propria individualità, del proprio passato di *wasted years*, anni sprecati e ancora tanto vicini:

*Early dawning, Sunday morning*  
*It's all the streets you crossed, not so long ago.*

Albeggia presto di domenica mattina  
 Sono tutte le strade che hai attraversato, non molto tempo  
 [fa.

## I'M WAITING FOR THE MAN

*I'm waiting for my man  
Twentysix dollars in my hand*

Sto aspettando il mio uomo  
Ventisei dollari nella mia mano

L'incipit di *I'm Waiting For The Man* è uno dei più potenti e memorabili della storia del rock. I ventisei dollari sono il dettaglio che fa la differenza. Non è una cifra tonda, sono evidentemente soldi raccattati con fatica, stando attenti anche all'ultimo centesimo, chiedendoli in "prestito", magari rubando, o inventandosi persino un qualche tipo di lavoretto veloce per potere stringere tra le dita delle banconote. Il massimo possibile prima di poter vedere "l'Uomo", lo spacciatore. Ventisei dollari, soldi per bucarsi. La canzone è una storia cruda e diretta, costellata di vividi dettagli. Un ragazzo bianco si avventura al centro di Harlem per comprare dell'eroina. Come accade che un tema simile, con un tale linguaggio, faccia il suo ingresso nella storia del rock? Lou Reed non ha mai nascosto l'intenzione di realizzare una pop music

adulta, in grado di affrontare qualunque argomento, proprio come potrebbe fare la letteratura. Ha inoltre sempre ammesso il suo debito dei confronti di William Burroughs: “L’ho letto per la prima volta al college. Gli argomenti, il senso dell’umorismo e la sovrapposizione di immagini di Burroughs hanno spalancato una porta enorme nella letteratura americana. [...] Di certo mi sono appropriato di alcune delle sue idee, come i cut-up. E naturalmente ci sono le sue tematiche. Ecco perché è stato facile scrivere *Walk On The Wild Side* e *Heroin*”. Alcuni versi – e il titolo – di *I’m Waiting For The Man* rimandano direttamente a un passo dal primo capitolo della *Morbida macchina*:

Andai al banco per bere un’altra tazza di caffè... al bar di Joe bere caffè con un tovagliolino sotto la tazzina dicono sia il segno di riconoscimento di chi passa un sacco di tempo seduto nei caffè e nei bar... Ad aspettare l’Uomo... “Cosa possiamo fare?” mi disse una volta Nick con il suo bisbiglio da drogato morto. “Loro sanno già che aspetteremo...”. Già, loro Sanno che aspetteremo.

Nel testo di Reed abbiamo invece:

*He’s never early, he’s always late*  
*First thing you learn is you always gotta wait*  
*I’m waiting for my man.*

Lui non è mai in anticipo, è sempre in ritardo  
 La prima cosa che impari è che devi sempre aspettare  
 Sto aspettando il mio uomo.

La forza della canzone sta in primo luogo nell’accumulo di nitidi elementi descrittivi, come i ventisei dollari, che amplificano la veridicità del testo, e l’impressione che sia il frutto di esperienze di prima mano. Ad esempio abbiamo anche l’indirizzo del luogo dove si svolge l’azione, tra Lexington Avenue e la 125esima, in piena Harlem (e in effetti Shelley Albin, storica ragazza di Lou, ricorda di averlo accompagnato una volta a comprare della droga da uno spacciatore musicista, proprio sulla 125esima). Va sottolineato che il termine Lexington compare anche nella *Morbida macchina*, a poche righe dal passo citato, sebbene nel lavoro di Burroughs il rife-

rimento sia alla città del Kentucky e al suo centro sperimentale per la cura dei tossicodipendenti, il più grande d'America fino ai primi anni Ottanta. Tra le strade di Harlem, Reed non avrebbe potuto trovarne un'altra dal nome più evocativo.

Lou scende nel dettaglio per raccontare l'abbigliamento dell'Uomo, "vestito tutto di nero, scarpe da portoricano, cappellone di paglia" e, prima ancora del suo arrivo, il dialogo tra il tossico, nervoso e ossessionato, e uno dei neri del quartiere, che ovviamente lo guardano con diffidenza:

*Hey, white boy, what you doin' uptown?  
Hey, white boy, you chasin' our women around?  
Oh pardon me sir, it's the furthest from my mind  
I'm just lookin' for a dear, dear friend of mine.*

Ehi, ragazzino bianco, che ci fai qui nel quartiere?  
Ehi, ragazzino bianco, vai dietro alle nostre donne?  
Oh scusi signore, non ci penso proprio  
Sto solo cercando un carissimo amico mio.

I particolari servono a Reed per essere verosimile, per evocare, non per raccontare tutto per filo e per segno. Come in Burroughs, magari quello che succede nei suoi testi può non essere sempre tutto chiaro, ma mai l'ascoltatore si trova in condizione di dubitare che sia tutto vero.

Sono veri i tre piani di scale fatti di corsa per andarsi a bucare, sono veri gli sguardi delle persone: tutti ti fissano, ma non importa a nessuno, *nobody cares*. Tra il drogato e il mondo esterno il rapporto è di indifferenza totale, la stessa che vibrerà nel *we don't care* della generazione punk. E quanto è punk prima del punk anche la conclusione della canzone, con il protagonista ancorato a un eterno presente dal ciclo infinito astinenza-soldi-buco. Un presente immobile che non ha nulla di zen o della spensieratezza degli anni Sessanta, ma è solo *no future*.

*Baby don't you holler, darlin' don't you ball and shout  
I'm feeling good, you know I'm gonna work it on out  
I'm feeling good, I'm feeling oh so fine*

*Until tomorrow, but that's just some other time.  
I'm waiting for my man.*

Non strillare, cara, non fare casino, non urlare  
Mi sento bene, lo sai che un sistema lo trovo  
Mi sento bene, proprio una favola,  
Fino a domani, ma domani è un altro giorno.  
Sto aspettando il mio uomo.

Si finisce come si era iniziato, con la stessa frase, perché forse la liberazione della dose, del poter dimenticare il domani fino al giorno dopo, è solo una fantasia, un miraggio mentre si aspetta. O più probabilmente perché è inevitabile ricominciare da capo, ritrovarsi nella stessa condizione. *Waiting For The Man* è tanto più forte perché non racconta una storia, con un finale o un senso, ma solo una situazione. Ciò che è e che continuerà a essere.

## FEMME FATALE

*Femme Fatale* è una delle canzoni simbolo della Factory di Warhol, che era costituita come una sorta di grande famiglia disfunzionale, fatta di intellettuali pop, esploratori dell'arte alternativa, freak metropolitani e aspiranti star. Un ambiente cruciale nella storia dei Velvet Underground, reclutati per i sabotaggi rock dell'Exploding Plastic Inevitable.

Mentre i Velvet mettevano a fuoco la propria ispirazione, subivano, talora di buon grado, talora come una forzatura, l'influenza dell'inevitabile esplosione di plastica che li circondava. Se era accettabile vestirsi di nero e diventare uno schermo per le proiezioni dei film di Andy, o persino essere utilizzati come una provocazione sonora per *épater le bourgeois*, al pari delle domande shock di Jonas Mekas e Barbara Rubin, molto meno sopportabile era il tentativo – a opera di Warhol e soprattutto di Paul Morrissey – di ridurli a band d'accompagnamento della stella nascente della Factory, la tedesca Nico. *Femme Fatale*, una delle tre canzoni che a malincuore Reed le concesse infine di cantare nel primo album dei Velvet, fu scritta per descrivere la ragazza che l'aveva preceduta nel ruolo di superstar favorita di Andy: Edie



Sedgwick. “Andy mi ha detto che era il caso che scrivessi una canzone su Edie Sedgwick. E io: ‘Del tipo?’, e lui: ‘Oh, non pensi che sia una *femme fatale*, Lou?’. Così ho scritto *Femme Fatale*, e l’abbiamo data a Nico”.

Edie può essere considerata un simbolo di quei ragazzi che si ribellavano al benessere e al prestigio della tradizione di famiglia, per buttarsi a capofitto nelle mille possibilità – affascinanti e inquietanti – della seconda metà degli anni Sessanta. Ricorda Warhol: “Mi ha sempre affascinato la presunzione dei ragazzi ricchi. Molti di loro pensano che il loro modo di vivere sia normale, perché non ne conoscono un altro. [...] Non era strano che Edie avesse vagamente deciso di fare la modella. Di lì a poco avrebbe inventato il look che «Vogue», «Life», «Time» e tutte le altre riviste avrebbero fotografato: orecchini lunghissimi, magliette da pochi soldi, calzamaglie da ballerina, e a coprire il tutto una pelliccia di visone bianco”. Quella che Warhol descrive come una “povera ragazzina ricca” inevitabilmente finì col ritrovarsi invischiata, in qualità talora di vittima e talora di carnefice, in innumerevoli flirt più o meno volatili, tra volti anonimi e celebrità come Brian Jones, Bob Dylan e Bob Neuwirth. Nella cinica definizione di Reed: “Scrivemmo *Femme Fatale* pensando a una persona che era davvero ‘donna fatale’ e che per esserlo è stata poi mandata in manicomio. Un giorno aprirà una scuola per addestrarne altre”.

Ecco quindi un quadro che, come i migliori ritratti, descrivendo una persona riesce a cogliere i tratti di un carattere universale:

*Here she comes, you better watch your step  
 She's going to break your heart in two, it's true  
 It's not hard to realize  
 Just look into her false colored eyes  
 She builds you up to just put you down, what a clown  
 'Cause everybody knows (She's a femme fatale)  
 The things she does to please (She's a femme fatale)  
 She's just a little tease (She's a femme fatale)  
 See the way she walks  
 Hear the way she talks.*

Eccola qua, occhio a come ti muovi

Ti spezzerà il cuore in due, proprio così  
 Non ci vuole molto a capirlo  
 Guarda anche solo i suoi occhi, con quel colore falso,  
 Ti esalterà solo per farti crollare, che pagliaccio  
 Perché lo sanno tutti (è una *femme fatale*)  
 Le cose che fa per compiacerti (è una *femme fatale*)  
 È solo una civetta (è una *femme fatale*)  
 Guarda come cammina  
 Senti come parla.

A proposito di questi ultimi due versi, in un'intervista del 2006 John Cale mi parlò dei suoi nuovi arrangiamenti di *Femme Fatale* e *Venus In Furs*, presenti nell'album *CIRCUS LIVE*, che all'epoca stava promuovendo: "Le versioni originali erano molto dirette, molto sicure. È come il tipo di sguardo che puoi rivolgere a qualcuno. La distanza tra l'osservatore e il soggetto è molto maggiore in queste mie nuove versioni. Non è che io non sia più coinvolto emotivamente, semplicemente non interferisco col sentimento delle canzoni. Mi limito a inserire un nuovo osservatore nel quadro. Le canzoni parlano di qualcuno che osserva qualcun altro. Gli arrangiamenti sono finalizzati ad aggiungere ulteriore distanza, o un'ulteriore persona nell'immagine".

Tali considerazioni chiariscono la posizione di Lou Reed mentre scrive questa canzone e le altre che riguardano l'ambiente della Factory, nel quale sta crescendo: al tempo stesso è personaggio e osservatore, e si mantiene in equilibrio tra emozioni "calde" (disprezzo, rabbia, desiderio) e "fredde" (ironia, cinismo, fatalismo). Riesce a farlo puntando ancora una volta sulla precisione, con la quale dà vita al testo, cogliendo pienamente la meccanica crudele della seduzione:

*You're put down in her book*  
*You're number 37, have a look*  
*She's going to smile to make you frown, what a clown*

Ha segnato il tuo nome sul diario  
 Sei il numero 37, dà un'occhiata  
 Ti sorriderà per farti imbronciare, che pagliaccio!

## VENUS IN FURS

Con *Venus In Furs*, Lou Reed unisce sesso e pop con impressionante maturità, fedele al suo credo artistico, secondo il quale la canzone rock non deve soffrire di complessi di inferiorità verso le altre forme d'arte, e pertanto può affrontare qualunque tema, in modo adulto, profondo ed esplicito.

Lou fa agevolmente a meno degli ammiccamenti classici delle canzoni piccanti o sensuali: in questo brano non gli interessa l'ironia infantile dei doppi sensi; si addentra invece, con gli occhi bene aperti – ancora una volta nel ruolo di un osservatore troppo ben informato per essere solo esterno – nel mondo delle perversioni erotiche, mettendo in scena un rapporto di sottomissione. Per farlo, si ispira a *Venere in pelliccia* di Leopold Von Sacher-Masoch, chiedendo in prestito all'uomo dal quale il masochismo prende il nome non solo il titolo, ma anche il nome del protagonista, Severin.

Nel romanzo del 1870 di Von Sacher-Masoch, Severin brama le umiliazioni di Wanda Von Dunajev, che dopo un lungo corteggiamento accetta di fargli da padrona, e da padrona detta le regole: "D'ora in poi tu devi considerare i miei favori come una

grazia: diritti, non ne hai più nessuno, e non ti è lecito più farne valere nessuno. Il mio potere su di te non può avere limiti. Mettiti in testa che non sei niente più di un cane, qualcosa di inanimato; sei una cosa mia, il mio giocattolo, che mi è consentito anche di rompere, se appena non mi ci diverto più. Tu non sei niente, e io sono tutto”.

Tanto per unire immediatamente feticismo e sadomasochismo, Reed apre la scena con un dettaglio che da solo è simbolico della scena.

*Shiny, shiny, shiny boots of leather  
Whiplash girl-child in the dark  
Comes in bells, your servant, don't forsake him  
Strike, dear mistress, and cure his heart.*

Stivali di pelle, lucidi, lucidi, lucidi  
La ragazzina che nel buio schiocca la frusta  
Ecco che accorre il tuo servo, non lo abbandonare  
Colpisci, cara padrona, e curagli il cuore.

Nel corso del brano, il narratore cambia costantemente interlocutore: prima è l'ascoltatore, poi la giovane signora, poi ancora Severin. Questi passaggi avvengono con grazia repentina, senza confondere lo spettatore, ma conducendolo invece in una sorta di montaggio frenetico di una ripresa diretta. Con altrettanta naturalezza, Reed dà voce allo stesso succube, svelando la reale natura del suo desiderio:

*I am tired, I am weary  
I could sleep for a thousand years  
A thousand dreams that would awake me  
Different colors made of tears.*

Sono stanco, sono sfinito  
Potrei dormire mille anni  
Mille sogni che potrebbero svegliarmi  
Colori diversi, fatti di lacrime.

Gli risponde la dominatrice, e l'implacabile Reed sembra condividere il suo potere, nel modo in cui dà ordini perentori, e pronuncia la parola "bleed" con l'imperiosa sicurezza di chi gusta il sapore del sangue e del comando.

*Severin, Severin, speak so slightly  
Severin, down on your bended knee  
Taste the whip, in love not given lightly  
Taste the whip, now bleed for me.*

Severin, Severin, parla piano piano  
Severin, giù, in ginocchio  
Assaggia la frusta, in amore non ci si va leggeri  
Assaggia la frusta, e ora sanguina per me.

La risposta a tanta crudeltà è il ritorno al punto di vista di Severin, al suo essere sfinite, e alla disperata ricerca di un sonno millenario. Il protagonista cerca pace nel dolore e nell'umiliazione: è un'urgenza superiore all'eccitazione sessuale. Vuole l'annullamento di se stesso. Si tratta di quello stato mentale che Iggy Pop, in *Down In The Street* degli Stooges, avrebbe ben definito di lì a poco con il termine "real O mind". Una mente vuota e pulita come un tondo, libera dai pensieri e dai desideri. Naturalmente la via per raggiungere un tale Nirvana non è figlia dell'asceti, ma di un'estasi votata alla sacra triade sesso-droga-rock'n'roll, che è l'unica via d'uscita al conformismo, per quanto anch'essa vada superata. Per non sentire più niente e non morire di noia.

*Venus In Furs* è una delle primissime canzoni scritte da Lou per i Velvet Underground, presente anche nelle registrazioni di John Cale a Ludlow Street con Sterling Morrison, contenute nel primo disco del cofanetto PEEL SLOWLY AND SEE. Era il luglio del 1965, l'America era ben lieta di trovarsi nel bel mezzo della British Invasion, ma se a Reed potevano andare a genio le chitarre di Beatles e Stones, per le parole si rivolgeva altrove: non gli interessava dire "I feel fine", ma nemmeno "I can't get no satisfaction". Preferiva parlare di frustate e sangue. E i suoi riferimenti non erano solo letterari: c'è un precedente da non sottovalutare nella tradizione del Brill Building, *He Hit Me (It Felt Like A Kiss)*, scritta

nel 1962 da Gerry Goffin e Carole King per le Crystals. In questo brano, una ragazza si sottomette al proprio boyfriend, in modo tanto disperato da perdonare, quasi desiderare, la sua violenza: “Mi ha colpito, e gli sono stata grata. Mi ha colpito, e mi è sembrato un bacio”. Uno scioccante atto di auto-umiliazione, ulteriormente enfatizzato dalla drammatica produzione di Phil Spector. In questa canzone abbiamo però a che fare con l’amore adolescenziale, e per la protagonista ancora si può parlare di ingenuità, di inesperienza, si può leggere il suo autolesionismo come un’esasperazione dell’amore cieco e assoluto tanto caro alla tradizione della canzone pop.

In Reed c’è invece una consapevolezza totale. I suoi personaggi sono adulti, conoscono bene il proprio ruolo, la propria sorte, le proprie pulsioni. Non hanno bisogno di rivolgersi a un immaginario uditorio di giudici della morale e del buon senso. Mettono in scena lo spettacolo di sé a beneficio di se stessi. Nell’incarnazione originale di *Venus In Furs*, c’è John Cale alla voce, e l’arrangiamento si rifà al folk inglese, quasi a sottolineare che ci si sta riferendo a un libro di tanti anni fa, e che la scena è ambientata nel passato. Nella registrazione definitiva del primo album dei Velvet, il bordone inesausto della viola di Cale fa in modo che la musica sia la perfetta controparte del testo, in grado di evocare l’ossessione di entrambi i personaggi; l’affascinante anomalia del nuovo scenario sonoro annulla ogni connotazione temporale della scena descritta, e d’improvviso la pelliccia d’ermellino può essere quella di Edie o di un’altra fatale superstar della Factory, e accanto agli stivali di pelle non è difficile immaginare l’intero arsenale del moderno feticista da *pornoshop*.

Alla fine del romanzo di Von Sacher-Masoch, Severin chiosa: “Ecco dunque la morale della storia: chi si lascia frustare, merita di essere frustato”. Nel testo di Reed non c’è morale né conclusione: ancora una volta si finisce col verso iniziale, la scena è ciclica, la cintura della *whiplash girl-child* continua a sferrare i suoi colpi, e il servo subisce il proprio supplizio di Tantalo, perennemente al limite dell’agognato e irraggiungibile nulla. *Venus In Furs* apre una nuova porta nel mondo del rock. Tra i brani disposti a seguirla da subito nella stanza delle torture, va citato senza dubbio *I Wanna Be Your Dog* degli Stooges, tra l’altro prodotta da

John Cale, che per stordire di ripetitività gli ascoltatori invece della viola utilizzò un campanello. Iggy Pop ha provato a smitizzare *I Wanna Be Your Dog*, spiegando che non c'era niente di sessuale, e che voleva solo raccontare il suo desiderio di addormentarsi al cospetto dell'amata, come un cagnolino che si accuccia ai piedi della padrona. Difficile credergli: di sicuro resta il tema del desiderio tanto impellente da richiedere di essere non esaudito, ma soppresso.

Con gli anni, certe pratiche hanno smesso di essere tabù, e si potrebbe tracciare una lunga storia del sadomaso nella cultura pop, scovando nelle classifiche musicali i tormenti mistici e sensuali di Martin Gore dei Depeche Mode, e delle sue *Master And Servant* e *Strangelove*, passando per *Erotica* di Madonna, fino all'esplicita Rihanna di *S&M*. In quest'ambito è però più rilevante citare una strana canzone mai pubblicata ufficialmente, che dimostra l'incredibile impatto dei Velvet Underground sui pochi disposti ad ascoltarli. Nell'aprile del 1967, solo un mese dopo l'uscita del loro primo album, David Bowie incorporò infatti alcuni versi di *Venus In Furs* nella sua *Little Toy Soldier* (nota anche come *Sadie*), un brano allo stesso tempo inquietante e ridicolo, sulla piccola Sadie che ogni sera si fa frustare dal suo soldatino meccanico, fino a quando non gli carica troppo la molla e finisce uccisa dai colpi del giocattolo impazzito. Bowie non utilizzò questa canzone nel suo disco di debutto, e finora ha impedito di pubblicarla in qualunque ristampa. Il semplice fatto che l'abbia registrata, cantando "assaggia la frusta, e ora sanguina per me", dimostra che qualcuno era pronto a recepire quello che aveva da dire Lou Reed. E qualche anno dopo gli avrebbe dato l'opportunità di arrivare al grande pubblico.

## RUN RUN RUN

Uno dei posti dove comprare la droga a Manhattan era Union Square. *Run Run Run* parla della frenesia dei tossici e della varia umanità perennemente costretta a rincorrere i soldi o una dose. Bisogna “correre, correre, correre”.

La canzone venne composta in gran fretta da Lou Reed sulla strada verso il Café Bizarre, nel Greenwich Village. I Velvet Underground avevano un ingaggio di due settimane, ma il materiale scarseggiava, rendendo necessarie nuove composizioni. All'epoca Reed era in un tale stato di anfetaminica grazia creativa da poter buttare giù grandi pezzi in pochi istanti, o persino di improvvisarli.

Un paio di versi suggeriscono *Highway 61 Revisited* di Bob Dylan come fonte di ispirazione per la struttura del testo. Nel brano di Dylan due strofe si aprono rispettivamente con “*Mack The Finger said to Louie The King*” e “*Georgia Sam he had a bloody nose*”; in quello di Reed abbiamo invece “*Teenage Mary said to Uncle Dave*” e “*Seasick Sara had a golden nose*”. In generale, tutte le strofe di *Run Run Run* si possono cantare sulla musica di *Highway 61 Revisited*. L'influenza di Dylan su Lou Reed è evidente già



dalle registrazioni di Ludlow Street del luglio '65, nell'acerbo brano *Prominent Man*, un vero e proprio calco del cantautore del Minnesota, nel suo periodo da beniamino del folk: lo è in ogni dettaglio, dalle scelte metriche e lessicali, al piglio da sarcastico castigatore dell'ipocrisia, fino all'uso dell'armonica.

In *Run Run Run* la presenza di Bob è più indiretta, ma comunque rilevante, visto che dà a Reed lo spunto per allestire un teatro di strada sullo stile di frenetiche parate di caratteri bizzarri, quali *Desolation Row* o *Tombstone Blues*. Nel brano dei Velvet, la natura dei personaggi non è in primo luogo evocativa e metaforica come in Dylan, bensì realistica. Dove uno ti fa accedere alla sua immaginazione, in un'allucinazione che finisce inevitabilmente per dire tutto del mondo reale, l'altro spalanca la finestra sulla strada sottostante, per mostrarti quello che succede davvero – a dispetto dei nomi evidentemente fantasiosi – e poi eventualmente elevarlo a simbolo. Dylan funge inoltre da ponte verso il mondo del blues. Per quanto i Velvet si proponessero di stare alla larga dai luoghi comuni del blues, che tendevano a essere il massimo comune denominatore di tutte le band rock dell'epoca, l'impostazione del testo di *Run Run Run* è inconfondibilmente riconducibile a certi meccanismi consolidati della musica del diavolo.

Ecco dunque le storie di questi quattro personaggi che corrono incontro alla “morte zingara”, credendo ingenuamente di starle sfuggendo. Si inizia con quattro versi asciutti come una minaccia, che descrivono come la giovane Mary, non potendo contare più nemmeno sulla propria anima, si sia affidata alla sorte e al poco raccomandabile zio Dave:

*Teenage Mary said to Uncle Dave  
I sold my soul, must be saved  
Gonna take a walk down to Union Square  
You never know who you're gonna find there.*

Teenage Mary disse a zio Dave  
Ho venduto l'anima, qualcuno mi salvi  
Mi farà un giro a Union Square  
Non sai mai chi ci puoi trovare.

Marguerita Passion invece l'anima la voleva proprio vendere, perché "doveva rimediare un buco, non stava mica bene". Sulla brutta fine di Seasick Sarah (Sarah Mal-di-mare) non ci sono dubbi:

*Seasick Sarah had a golden nose  
Hobnail boots wrapped around her toes  
When she turned blue, all the angels screamed  
They didn't know, they couldn't make the scene*

Seasick Sarah aveva il naso d'oro  
I piedi avvolti in stivali chiodati  
Quando c'è rimasta blu, tutti gli angeli hanno urlato  
Non capivano, non si raccapezzavano

Beardless Harry (Harry lo Sbarbato) chiude questa *immorality play* di figurine dannate. Non gli riusciva di rimediarne neanche un grammo, e gli è toccato andare in tram fino alla 47esima per mettere le mani su un po' di Paradiso. Anche lui in una fatale e inesauribile corsa, naturalmente.

## ALL TOMORROW'S PARTIES

*All Tomorrow's Parties* è un altro viaggio nel mondo della Factory, tra la desolazione e le illusioni spezzate che erano la faccia nascosta delle mille inaugurazioni e del presenzialismo ossessivo. Quando si vive per apparire, ogni mattina è in agguato la disperazione della realtà che viene sospesa durante ogni festa. E le feste erano parte integrante dello stile di vita della cerchia di Warhol. Viene in mente un gustoso aneddoto riportato proprio da lui: “Un cronista una volta chiese a Paul [Morrissey] se pagavamo i Velvet Underground, e quando Paul rispose di no gli chiese di cosa vivessero. Paul dovette pensarci su un attimo, poi fornì questa risposta: ‘Beh, mangiano molto ai party’”. Fosse anche solo per ragioni alimentari, Reed era dunque perfettamente inserito in quel ciclo infinito di eventi e *vernissage*: “Osservavo Andy. Osservavo Andy che osservava tutti. Sentivo la gente dire le cose più stupefacenti, più folli, più buffe, più tristi”. Non è un caso che *All Tomorrow's Parties* sia sempre stata la canzone dei Velvet preferita da Warhol (il quale, in un'intervista di qualche anno dopo, con presumibile malizia finse di non ricordare che l'aveva scritta Reed, e l'attribuì a Nico).

*And what costume shall the poor girl wear  
 To all tomorrow's parties?  
 A hand-me-down dress from who knows where  
 To all tomorrow's parties  
 And where will she go and what shall she do  
 When midnight comes around?  
 She'll turn once more to Sunday's dawn and cry behind the door.*

E quale costume indosserà quella povera ragazza  
 A tutte le feste di domani?  
 Un vestito di seconda mano, preso chissà dove  
 A tutte le feste di domani  
 E dove andrà e che cosa farà,  
 All'arrivo della mezzanotte?  
 Si trasformerà ancora nel pagliaccio della domenica, e piangerà  
 [da dietro alla porta.

La voce di Nico e l'accompagnamento lento e ossessivo, con Moe Tucker che segna il ritmo punitivo di una galera di schiavi, rendono ancora più funerea la vicenda di questa Cenerentola newyorkese. Come in *Sunday Morning*, la luce della domenica incombe, e inonda allo stesso tempo di ridicolo e di pietà la figura della protagonista, esposta allo sguardo dell'ascoltatore. Nel finale della canzone, la vestizione della ragazza assume connotati funebri quanto la musica, e i suoi abiti diventano allo stesso tempo un costume, per essere un personaggio e non se stessi, e un sudario, perché le lacrime alla festa sono scandalo e negazione della vita, come l'apparizione della Morte Rossa:

*And what costume shall the poor girl wear  
 To all tomorrow's parties?  
 For Thursday's child is Sunday's dawn  
 For whom none will go mourning  
 A blackened shroud, a hand-me-down gown of rags and silks –  
 [a costume  
 Fit for one who sits and cries  
 For all tomorrow's parties.*

E che costume indosserà la poveretta  
A tutte le feste di domani?  
Perché la ragazzina del giovedì alla domenica è un pagliaccio  
Che nessuno compiangerà  
Un sudario annerito, un abito di seconda mano di stracci e sete  
[- un costume  
Adatto a chi siede e piange  
Per tutte le feste di domani.