

PAOLO MAEDDU

DAVID BOWIE

BLACKSTAR



LE STORIE DIETRO LE CANZONI

VOLUME 2
1977-2016

 GIUNTI

Bizarre

collana a cura di Riccardo Bertoncelli

PAOLO MAEDDU

**DAVID
BOWIE**
BLACKSTAR

LE STORIE DIETRO LE CANZONI

**VOLUME 2
1977-2016**

 **GIUNTI**

Impaginazione e redazione: Studio Angelo Ramella, Novara

www.giunti.it

© 2022 Giunti Editore S.p.A.
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
Via G.B. Pirelli 30 - 20124 Milano - Italia

ISBN: 9788809976399

Prima edizione digitale: settembre 2022



SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	7
<i>Prologo</i>	9

La Storia... continua

Low	16
The Idiot	47
Lust For Life	51
“Heroes”	54
Peter And The Wolf	83
Stage	84
Lodger	87
Scary Monsters (And Super Creeps)	110
Bertolt Brecht’s Baal	142
Let’s Dance	146
Ziggy Stardust: The Motion Picture	179
Tonight	181
Absolute Beginners	208
Labyrinth	215
Blah-Blah-Blah	220
Never Let Me Down	221
Tin Machine	242
Tin Machine II	260
Tin Machine Live: Oy Vey, Baby	272
Black Tie White Noise	274
The Buddha Of Suburbia	301
1.Outside	313
Earthling	345
‘Hours...’	372

Bowie At The Beeb	395
Heathen	396
Reality	419
<i>Pezzi sparsi 2004-2013</i>	435
The Next Day	439
The Next Day Extra	453
★ (Blackstar)	456
No Plan	471
... Altro?	474
<i>Fonti principali</i>	475
<i>Indice delle canzoni</i>	477

Introduzione

Questo libro racconta le canzoni pubblicate da David Bowie nella seconda parte della sua carriera, dal 1977 fino al 2016. La prima parte, dal 1964 al 1976, è trattata in un altro volume di questa collana, uscito nel 2019 e intitolato *Le storie dietro le canzoni – Changes*, con una copertina di un bell'arancione vivace. Il confronto tra la lunghezza dei due periodi dà da pensare, sapendo che Bowie approdò alla notorietà solo negli ultimi cinque anni del primo libro.

Non dipende certo da una minore rilevanza dei quattro decenni trattati in questo. Qui abbiamo il famoso e favoleggiato "periodo berlinese", abbiamo "HEROES" e hit mondiali come *Let's Dance* e *China Girl*, ci sono la fase della massima credibilità artistica (LOW e SCARY MONSTERS) e quella di massimo successo globale (*Under Pressure*, *Absolute Beginners*). Anche questo libro promette anni vorticosi, album concettuosi, canzoni famose. La differenza è che con l'autoesilio a Berlino finisce la fase più intensa e vulcanica di David, quella del rock'n'roll e dei continui cambiamenti (di qui, il titolo).

Subentra, con l'età adulta, una ricerca più coerente, un'attenzione al percorso artistico che può essere ricondotta alla maturazione, pur all'interno di un *Fantastic Voyage* tra consenso e crisi, ispirazione e disperazione, mentre il culto per la sua persona cresce e la sua iperattività lo porta a lanciarsi in tutti i campi che può, dal teatro al cinema, dall'arte contemporanea a internet, dalla spiritualità ai Bowie Bonds.

In questo libro ci sono tutti i brani contenuti negli album, i singoli e i lati B, gli inediti apparsi sui live, canzoni per film, provini a lungo sepolti negli archivi che oggi scendono a pioggia sugli appassionati. Quando nei paragrafi ci si riferisce a una canzone, questa è indicata in corsivo; quando si parla di album, il titolo è in maiuscoletto. Ad esempio, la canzone "*Heroes*", notoriamente, fu pubblicata sull'album "HEROES". E se il titolo è lungo come *Scary Monsters (And Super Creeps)*, sull'album SCARY MONSTERS (AND SUPER CREEPS), abbiamo scelto di abbreviarlo dopo il primo utilizzo, togliendo la parentesi, risparmiando pagine e alberi. Le canzoni sono tutte scritte da David Bowie, salvo dove diversamente indicato. Per ognuna sono elencati i musicisti in base alle più attendibili ricostruzioni. Non è così semplice: in qualche caso gli orchestrali oppure strumentisti anche prestigiosi non risultano dalle note del disco.

Per raccontare i brani, abbiamo cercato di includere il più possibile interviste ai personaggi coinvolti, dai musicisti ai collaboratori, e ovviamente le più attendibili ricostruzioni di David, sapendo che spesso giocava a confondere chi lo ascoltava e forse, qualche volta, anche se stesso. Non sempre è stato semplice scegliere tra le fonti: Bowie ha tanti biografisti appassionati ma persino i più precisi a volte sembrano travolti dalla marea di materiale. Anche in questo volume, le puntualizzazioni saranno ben accette (dopo lunga e cavillosa discussione, ovviamente).

Per concludere questa nota introduttiva, l'autore, come aveva fatto per il primo volume – sollevando qualche cipiglio – si sente moralmente obbligato a premettere che ha un'altissima ammirazione e curiosità nei confronti di David Bowie ma non è un suo fan. Questo perché, per quanto sembri una posizione altezzosa (pardon) non si ritiene fan di nessun artista: è una condizione che non fa bene e non permette di essere obiettivi. Ma, proprio per questo motivo, il succitato autore (pur esprimendosi in terza persona in modo desueto e preoccupante) ritiene obiettivamente David Bowie indispensabile nella storia del rock, quasi quanto i Beatles. Perché quello che hanno fatto altri, per quanto magnifici e leggendari, non è altrettanto irripetibile, non dipende nella stessa misura da una combinazione di caso e necessità.

Bowie, per la sua rilevanza e per la capacità di dare al grande pubblico qualcosa che lo invitasse ad andare oltre una canzone piaciona, è stato un misterioso miracolo. Sarebbe piuttosto bello se oggi ci fosse un prestigiatore altrettanto ambizioso da manipolare con coraggio, passione e fortuna musica (anzi, musiche), arte, letteratura, moda, cinema, filosofia e frammenti di ciò che viene dallo spazio o dalla strada. Sarebbe bello, ma per ora non succede. Tuttavia, così come diverse generazioni incontrandolo sono state folgorate dal contatto con Bowie mentre era in vita, possiamo sempre confidare nella possibilità che le canzoni che abbiamo tentato di raccontare arrivino a nuovi ascoltatori e che questi ne facciano buon uso nel loro viaggio.

Prologo

...dove eravamo rimasti?

Riassunto delle puntate precedenti

Nel 1969, dopo quattro anni di dischi ampiamente ignorati, David Bowie si fa notare per *Space Oddity*, canzone diffusa dalla BBC nei giorni dell'allunaggio. Il singolo finalmente lo porta nella Top 10 britannica, al n. 5. Ma presto torna nell'anonimato.

Nell'attesa di un successo che non arriva incontra qualche piccola soddisfazione, molte donne, qualche uomo. Legge tantissimi libri, guarda tantissimi film. Si occupa un po' del fratello maggiore, schizofrenico come tanti nella sua famiglia. Sposa un'incontenibile ragazza americana, mette su una band, scrive alcune canzoni che oggi milioni di persone conoscono ma che all'epoca nessuno ascoltò (*The Man Who Sold The World*, *Life On Mars?*, *Changes* su tutte) ma i suoi dischi vengono ignorati. Va per la prima volta negli USA, inizia a stringere importanti amicizie con rocker locali. Trova un nuovo manager, un barracuda a nome Tony DeFries. Firma con una major americana che ha bisogno di un erede per la sua star declinante, Elvis Aaron Presley. Inizia a vestirsi da donna. Diventa padre. Inventa un personaggio di alieno spaziale con i capelli arancioni, si dichiara gay: ora a Londra si accorgono di lui. Va in tv, canta *Starman* e mette una mano sulla spalla del suo chitarrista: milioni di inglesi sussultano. Una quantità imprevedibile di teenager inizia a imitare il personaggio principale del suo disco *Ziggy Stardust*: la chiamano ziggymania. Otto anni dopo il suo primo singolo del 1964, a venticinque anni, ce l'ha fatta. Diventa l'anima di ogni festa e attorno a lui prende vita il circo Bowie: si crea un *entourage* molto glamour, molto underground e molto dissoluto di artisti, velleitari, opportunisti, scambisti. David inizia a produrre altri artisti e li porta – o riporta – al successo (Lou Reed, Mott The Hoople, gli Stooges di Iggy Pop). Tutto ciò che fa diventa oro, oppure verrà riscoperto e considerato tale.

Dopo un tour massacrante, annuncia a sorpresa (anche della band) che Ziggy Stardust non si esibirà mai più. Va in America. Tutti vogliono conoscerlo, dalle star di Hollywood agli idoli della sua gioventù: diventa ottimo amico di Mick Jagger e John Lennon e compone qualcosa con loro. Ma il rock'n'roll ormai non gli basta più: inizia a variare la sua musica,

provando altri generi. I rapporti con i vecchi amici della band e con la moglie si allentano. Tenta di trarre un musical dal romanzo fantascientifico *1984* di George Orwell, non ci riesce, inizia a scrivere canzoni cupissime e distopiche. Dimagrisce in modo spaventoso, fa uso smodato di cocaina. Non viaggia mai in aereo perché ne ha paura, così si sobbarca viaggi interminabili in treno, dalla Siberia a Mosca e poi a Parigi, o in nave tra Londra e New York, sempre portandosi dietro centinaia di libri.

A New York scopre la black music e stringe un sodalizio con un chitarrista di origine portoricana, Carlos Alomar, col quale si cimenta con funky e soul. Incide un brano con la partecipazione amichevole di John Lennon e va al n. 1 in classifica negli Stati Uniti. Recita da protagonista in un film ambizioso intitolato *L'uomo che cadde sulla Terra*. Va a vivere a Los Angeles, ma se ne sta tutto il tempo in una casa buia a prendere cocaina e avere allucinazioni. Si interessa di esoterismo. Si disinteressa della sua esistenza. Scopre che il suo contratto tutela il manager e indebita lui. Litiga anche col nuovo manager, che fa congelare le sue *royalties*, mettendolo quasi in ginocchio. Rilascia interviste sconnesse, è accusato di neonazismo. Capisce che deve fuggire dalla droga, dalla voracità dei media e dei fan, da tutti i personaggi che si è costruito. E anche dal rock, che in quel momento pare invecchiato e imbolsito, ma sta per subire la scossa breve ma tellurica dei Sex Pistols, il cui primo singolo, *Anarchy In The UK*, esce nel novembre 1976. Proprio in quelle settimane Bowie si fa da parte: molla tutto, mette in valigia l'amico Iggy Pop altrettanto distrutto dalla droga e va a ricostruirsi in una città che in quel momento storico è un parco tematico delle distopie.

Berlino, quindi

Oggi chi va in pellegrinaggio al civico 155 della Hauptstraße non trova molto. C'è una piccola targa che indica che lì ha abitato David Bowie. C'è uno studio medico specializzato nell'osteoporosi, su cui ironizza più di un *writer* musicale faceto, alludendo all'età dei fan. A pochi metri dal portone c'è il bar in cui Bowie andava per la colazione o il pranzo, che espone qualche foto a ricordare il cliente illustre, qualora passi una troupe per l'ennesimo documentario. Ma il locale ha cambiato gestione, e chi ci lavora non ha optato per trasformarlo in un'attrazione turistica. Gli interessano di più i clienti abituali, la gente del quartiere di Schöneberg. Una zona periferica nella parte Ovest della città, ad alto tasso di immigrazione oggi come nel 1976, quando la carriera di David Bowie assommava a dodici anni, solo cinque dei quali da rockstar, ma centrifugati.

Nell'aprile di quell'anno era stato in Germania per la prima volta, l'ultima tappa era stata Berlino. A quel concerto c'erano due persone in particolare: Romy Haag, cabarettista trans olandese che si esibiva in un night di sua proprietà, e sotto il palco aveva cercato di attirare l'attenzione del cantante in tutti i modi. E la tredicenne Christiane Feltscherinow, che avrebbe inserito il concerto nel bestseller sulla propria tossicodipendenza, *Christiane F.* Il giorno dopo quello show, con Iggy Pop, David aveva fatto un giro per la città, compresa la parte Est sotto il crudo regime comunista controllato da Mosca. "Si diceva che i dintorni della città fossero minati e, per quanto vedevamo, l'idea era credibile", ha scritto Tony Visconti. "Con un passaporto americano o inglese si poteva entrare a Berlino Est e fare un balzo di trent'anni nel passato. Non c'erano pubblicità ma manifesti con un pesce che diceva 'Mangiate pesce', o una bottiglia di latte che diceva 'Bevete latte'. Tutti erano vestiti come negli anni '50. Era bizzarro". Bowie era rimasto affascinato da entrambe le parti della città. "Berlino è un grande posto se vuoi frugarti un po' nell'anima e capire cosa vuoi veramente". Era attratto dal fatto che fosse una zona di guerra di una guerra fantasma, nella quale capitalismo e comunismo si guardavano con odio e il nazismo continuava ad aleggiare.

A fine agosto lui e Iggy Pop furono costretti a lasciare gli studi dello Château d'Hérouville di Parigi, scelti perché ci si poteva abitare (e risparmiare sull'alloggio): dovevano fare posto ai Bad Company che avevano prenotato. Si spostarono a Monaco di Baviera, dove Giorgio Moroder stava lanciando la sua disco music elettronica. Ma Bowie non era in vena di comporre. Il tempo a loro disposizione era scaduto. Dovevano cercarsi un altro studio. Allo Château, Edgar Froese dei Tangerine Dream gli aveva consigliato gli Hansa Studios di Berlino. Così, con Iggy Pop e Tony Visconti, suo produttore prima del successo di ZIGGY STARDUST, si sistemò in città con l'intento di incidere l'album di Iggy. E dopo qualche giorno scattò qualcosa.

Senza soldi, in un quartiere periferico ad alta densità di turchi, in una città sotto sorveglianza armata continua, nella quale capitalismo e comunismo erano separati da un muro, abitata da gente con cose più importanti di cui preoccuparsi che non un cantante inglese allo sbando, Bowie scoprì che si trovava magnificamente. Poteva girare per strada senza essere riconosciuto, frequentare gente nuova senza essere al centro dell'attenzione, andare nei musei e leggere il giornale in qualche Konditorei (era magro ma goloso). Comprarsi tele e pennelli e dipingere. Farsi crescere i baffi. Scoprire il fascino sottile di vivere con un budget di dieci

marchi tedeschi al giorno. Riprendere a vivere. Era un primo passo. Il secondo passo da fare era riprendere a fare musica e concerti, ma senza pressioni. La soluzione era lì con lui, nello stesso appartamento un po' cadente. La soluzione, strano a dirsi, era Iggy Pop.

L'Idiota

Prima di lavorare all'album *LOW* Bowie si dedicò a Iggy Pop, rimasto solo dopo il collasso degli Stooges. "Per me, il punto di forza di Iggy era la scrittura di testi: era il più divertente e cupo autore di liriche di quell'epoca. Era ingiusto che fosse ignorato. Io ero in un momento sperimentale: l'album *THE IDIOT* fu una specie di studio per un nuovo tipo di scenario musicale" (*Seconds*, 1995). L'amico americano non se ne meravigliò: "Bowie ha un modo di lavorare ricorrente: se ha un'idea che lo porterà in un territorio diverso, usa i progetti secondari o il lavoro con altre persone per capire com'è l'acqua, prima di tuffarcisi. E penso che abbia usato in questo modo il lavoro con me" (*A Part Ça*, Canal +, 1996).

"Come produttore David era insopportabile, megalomane; ma pieno di idee. Ci sedevamo in cantina e suonavamo. Io alla batteria, lui al piano. Inizialmente non volevamo nessun altro sul disco. Poi ci abbiamo ripensato". Arrivò la sezione ritmica di Bowie: Dennis Davis alla batteria, George Murray al basso e Carlos Alomar alla chitarra. Molte parti di chitarra sul disco tuttavia sono di Bowie. "Quando David fa il Giovane Chitarrista Arrabbiato, lo fa meglio di qualunque Giovane Chitarrista Arrabbiato io abbia mai incontrato, compreso Jim Williamson degli Stooges. Quando suona la chitarra, impazzisce. Ci litiga. Si fa male alle dita e si ferma gridando 'Non so perché sto facendo questo per te, imbecille'".

THE IDIOT fu un disco itinerante molto prima che l'era del digitale permettesse a un file di rimbalzare tra produttori sparsi nei cinque continenti, prassi usuale del pop moderno. Il disco era nato a Vevey, in Svizzera, quando Iggy aveva raggiunto Bowie dalla moglie Angie (sarebbe venuto via col figlio Zowie, che il tribunale affidò al padre; anche se lui stava lottando con la cocaina, lei fu considerata più erratica). Aveva preso consistenza a Parigi. Si era poi spostato a Monaco di Baviera. Nella seconda metà di agosto Iggy e Bowie traslocarono a Berlino come suggerito da Edgar Froese, agli Hansa Tonstudio, sulla Kurfürstendamm, a pochi metri dalla Potsdamer Platz. Soprattutto, a pochi metri dal Muro di Berlino. I soldi però erano sempre più un problema. La rivista *Circus*, indagando sulle finanze di Bowie, scoprì che David era accusato di insolvenza da un consulente per il tour, da un fotografo e

dagli studi Cherokee di Los Angeles. Il tecnico Laurent Thibault, ex componente dei Magma, ha raccontato: “Disse di non preoccuparci, avrebbe venduto la Mercedes che la RCA gli aveva regalato come anticipo. Era magnifica, però ci era andato a sbattere, quindi gliel’avrebbero pagata molto poco. Era furioso”.

In attesa di capire cosa sarebbe successo ai suoi soldi congelati dal tribunale, Bowie concordò con Corinne “Coco” Schwab, la sua assistente personale, un budget di dieci marchi tedeschi al giorno. La fida Coco, che quarant’anni dopo ebbe dal testamento di Bowie due milioni di dollari, trovò un appartamento un po’ male in arnese ma con sette stanze in un quartiere poco lontano e piuttosto marginale, Schöneberg. Arrivò anche Tony Visconti, che si piazzò in un albergo a Grunewald. Visconti in realtà era stato contattato con l’obiettivo di sistemare i nastri di *L’uomo che cadde sulla Terra*. Ma il Cherokee Studio dove li aveva incisi aveva deciso di tenersi le registrazioni in attesa che Bowie saldasse il suo debito. Così Visconti si ritrovò coinvolto in THE IDIOT. E, molto presto, anche in LOW. E in altre cose in arrivo.

Ma, tornando a Iggy, lui e Bowie erano diventati inseparabili. Si conoscevano da sei anni, da prima che Bowie diventasse una star. Anche se sosteneva che fosse una coincidenza, il nome Ziggy richiamava il nome d’arte del collega del Michigan. E nel 1973 aveva reso omaggio al suo *Jean Genie* con una canzone, proprio come in HUNKY DORY aveva fatto con Andy Warhol, Lou Reed e Bob Dylan. Col tempo, il loro rapporto era cambiato. Non era solo questione di chi aveva avuto successo e chi no: Bowie era portato a fare da fratello maggiore a un sacco di gente, aveva tentato di farlo anche col suo vero fratello maggiore, il fratellastro Terry Burns, prima che la malattia mentale lo portasse in un ospedale psichiatrico (guarda caso, come Iggy). “Molta gente era incuriosita da me, un sacco di persone si complimentavano, ma solo uno si prese lo sbattimento di aiutarmi concretamente. Un giorno David è venuto nella roulotte in cui vivevano i miei a Detroit. Mio padre gli disse: ‘Grazie per ciò che stai facendo per mio figlio’. Io pensavo: ‘Nooo, taci papà, mi fai sembrare un povero sfigato’”.

Ad avvicinarli, comunque, c’era anche un’altra cosa: “Io e Iggy prendevamo davvero troppa droga. Il suo carburante era l’eroina, il mio la cocaina. Lui si distruggeva il corpo, io il cervello”. Il ventinovenne Jim Osterberg aveva la stessa età del ventinovenne Jones (in effetti, era più giovane di tre mesi) ma si prestava di buon grado alla parte di fratellino imprevedibile, offrendo per contro all’inglese la parte del colto mentore. “Berlino era la casa degli espressionisti, di Max Reinhardt, Bertolt Brecht,

il luogo dove si svolgevano *Metropolis* e *Il dottor Caligari*. Lì l'arte rispecchiava la vita descrivendone non gli eventi ma gli umori. Sentivo che il mio lavoro stava andando in quella direzione. E la mia attenzione era tornata alla musica europea con l'uscita di AUTOBAHN dei Kraftwerk nel 1974". Iggy seguiva Bowie nei musei ma, quando poteva, girava per la città scovando posti nuovi e incontrando gente, divertendosi un sacco. A Berlino il selvaggio iguana assecondava la sua parte fanciullesca e romantica che in America non gli era facile esprimere. Bowie, pur stimandolo immensamente e continuando a prendere spunto da lui, deplorava la sua mancanza di un progetto, in tutti i sensi. Era una convinzione diffusa: Lou Reed aveva detto: "Iggy è stupido. Molto dolce ma molto stupido. David ha cercato di aiutarlo. Se avesse ascoltato David e me, se si fosse lasciato aiutare... Non fa che mettersi in imbarazzo, e può solo peggiorare". Quando si trattò di scegliere il titolo dell'album per il suo debutto solista, Bowie disse che bisognava chiamarlo come *L'idiota* di Dostoevskij. Il rocker americano la prese come una sfida e accettò.

Il 33 giri ospitava otto brani: due di questi sarebbero stati interpretati anche da Bowie qualche anno dopo, in modalità diverse: *Sister Midnight*, cui cambiò il testo per farla diventare *Red Money*, e *China Girl*, della quale fece un hit mondiale. L'album fu completato prima di LOW. Tutte le canzoni erano firmate anche da Bowie, che aveva suonato piano, sintetizzatori e chitarra, e lo aveva prodotto. Secondo alcuni bowiologi, THE IDIOT è il primo vero album berlinese di David Bowie, in una trilogia conclusa da "HEROES" e non da LODGER. Una piccola dimostrazione starebbe anche nella circostanza che un pezzo pensato per Iggy, *What In The World*, fu il primo a essere registrato per LOW. Tuttavia, il fatto che *Sister Midnight*, che aveva aperto THE IDIOT, ricompariva alla fine di LODGER – con nuovo testo e nuovo titolo, *Red Money* – fa pensare che, per quanto riguardava David, la "trilogia" poteva benissimo avere quattro parti.

Il disco era pronto ma c'era una questione spinosa: Iggy non aveva un contratto discografico. Anche a quello pensò Bowie, che lo portò alla RCA e mise se stesso nella trattativa. Per convincere l'etichetta a fargli un contratto, avrebbe suonato come musicista nel tour promozionale del disco, cosa che avrebbe richiamato l'attenzione di pubblico e media. Così, a gennaio, Iggy Pop firmò il contratto. Il disco uscì nel marzo 1977, due mesi dopo LOW.

LA STORIA...
CONTINUA

LOW

David Bowie: voce, tastiere, sax, armonica, piano, percussioni • Brian Eno: tastiere, voce • Carlos Alomar: chitarra • George Murray: basso • Dennis Davis: batteria, percussioni • Roy Young: piano • Ricky Gardiner: chitarra • Mary Hopkin: voce • Eduard Meyer: violoncello • Iggy Pop: voce • Paul Buckmaster: piano, tastiere • J. Peter Robinson: tastiere

Registrazione: settembre 1976, Château d'Hérouville, Parigi; completato nel novembre 1976, Hansa Tonstudio, Berlino

Produttori: David Bowie, Tony Visconti

Pubblicazione: gennaio 1977 • RCA

Quando un album è santificato incondizionatamente dalla critica musicale, è cosa saggia preoccuparsi. Molti ragazzi nati in questo secolo (quei pochi attratti dal rock) ascoltandolo oggi faticherebbero a capire l'aura sacrale che lo circonda, culminata nel 2004 nella glorificazione da parte del sentenzioso sito Pitchfork, che lo ha eletto miglior disco in assoluto degli anni '70. Decennio in cui è uscito qualche buon disco, diciamo.

Si potrebbe esordire dicendo che LOW è un album. Sembra una fesseria (sentenziosa) ma è anche la prima cosa che Bowie disse quando finalmente lui e Tony Visconti presero il nastro dopo l'ultima sovraincisione: "Abbiamo un album!". LOW non sarebbe così venerato se fosse un'odierna *playlist*. Viene da un tempo in cui l'album era l'opera d'arte dei musicisti e l'uscita era accolta come quella di un libro o di un film. Una sequenza di canzoni ma con una coerenza interna, anche per i cantanti più commerciali. Oggi nessun album ha alcun tipo di influenza o peso. Non è un bene né un male: è andata così. Nella fase attuale ci sono carriere basate (oltre che sui social) sui singoli, come ai tempi dei primi Festival di Sanremo, che non a caso, dopo oltre settant'anni, è più che mai in salute, a differenza 1) degli album 2) del rock, che era il suo cavaliere. LOW invece esce nel pieno della cultura dell'album, quella che si fa iniziare col SGT. PEPPER dei Beatles (1967). Guarda caso, entrambi durano trentanove minuti.

Molti considerano LOW un disco "berlinese" prodotto da Eno. Non lo è. È un disco realizzato a Parigi, sistemato a Berlino e prodotto da Bowie e Visconti. Di sicuro è un disco che intreccia spontaneità e improvvisazione del momento con manipolazioni basate su schemi cervellotici. Una fusione di slancio estemporaneo ed elaborazione a tavolino. Nacque proprio così, senza spunti musicali né testi già pronti. Bowie aveva solo un'idea: sfruttare una delle caratteristiche degli LP e proporre due facciate dissimili ma entrambe vere, coerenti, riconducibili a lui. Un'apoteosi della sua fascinazione per lo sdoppiamento. L'ammirazione per LOW fu dovuta in buona parte al fatto che l'altra facciata era letteralmente un'altra facciata.

Nella prima si sarebbe appoggiato a una vigorosa band, costruita ancora una volta attorno alla sezione ritmica: lo scudiero Carlos Alomar e i due propulsori Dennis Davis e George Murray. Nell'altra si sarebbe appoggiato a Brian Eno, il concettualista del rock. Poi avrebbe conferito a entrambe la difficile ma necessaria coesione, con un antico complice dei suoi primi dischi, Tony Visconti: "Mi disse che non gli interessava vendere e che il disco avrebbe potuto essere così fuori dal comune che forse non sarebbe stato nemmeno pubblicato". Il che, pensando alla sua situazione economica, era ammirevole quanto imprudente. "Mi avvertì che c'era la possibilità che stessi buttando un mese di vita. Dissi che un mese con lui ed Eno non era tempo buttato. E comunque, si trattava di passare agosto in una villa vicino a Parigi... Voleva fare un album di musica senza compromessi, che riflettesse il modo in cui si sentiva".

E come si sentiva? Male, grazie.

Molto giù

Sempre Visconti: "Per noi non fu un album difficile da fare. Ma David era in un periodo personalmente e professionalmente tremendo. E scelse di non nascondere. La sua musica avrebbe detto che era *low*". Bowie: "La vita a Los Angeles mi aveva lasciato con un senso incombente di fine in arrivo. Dubitavo della mia sanità mentale. Fisicamente ed emotivamente ero al limite. Mi ero spinto una volta di troppo sulla soglia della rovina cui può portare la droga". "Vivevo come uno di quei miei personaggi che volevano un successo immenso, da figure messianiche. A Los Angeles questa cosa ti entra dentro, è ciò che ti danno da mangiare".

Tuttavia, fuggito dalle figure di cui era in balia a Hollywood (spacciatori, satanisti), David si era ritrovato a tu per tu con problemi molto concreti. Aveva subito rotto i ponti con il nuovo manager Michael Lippman col quale aveva sperato di uscire dalla situazione drammatica in cui lo aveva messo Tony DeFries. Così ora aveva DUE nemici decisi a spremerlo, oltre a una moglie che non gli facilitava la vita: durante la lavorazione di LOW, il matrimonio precipitò definitivamente. Finanziariamente era vicino al disastro, fisicamente era tornato al *look* cadaverico del 1974, sentimentalmente era sconsolato. E un'altra delusione era arrivata dal mancato utilizzo della sua musica per *L'uomo che cadde sulla Terra*. Per Paul Buckmaster, chiamato per gli arrangiamenti, quella che Bowie aveva accumulato fino a quel momento non era presentabile. Il regista Nicholas Roeg ha poi svelato: "Avevamo scadenze da rispettare, così affidammo la colonna sonora a John Phillips, ex Mamas & Papas. Sei mesi dopo, David mi mandò una copia di LOW con una nota che diceva: 'Questo è quello

che volevo fare per il film'. Sarebbe stata una colonna sonora magnifica". Bowie non ce l'aveva con Phillips, che a suo dire aveva fatto un lavoro notevole; il collega lo ricambiò dicendosi affascinato dai nastri di Bowie: "Musica ammaliante e bella, con campane giapponesi e qualcosa che ricordava onde e vento elettronici".

Eppure fu una fortuna. Non perché quella musica confluì in LOW (a quanto pare sopravvisse solo parte di un brano, rimodellata in *Subterraneans*) ma perché "quel tentativo mi spinse in una nuova direzione: a considerare le mie capacità strumentali. Non avevo mai pensato che lo avrei fatto e che mi sarebbe piaciuto. Per questo pensai di chiamare Eno".

Enossificazione

Come detto, Brian Eno non è uno dei produttori. Suona in sei brani, ne firma solo uno. In quel momento degli anni '70 Eno era un artista solista con fama di sperimentatore ma noto quasi solo agli addetti ai lavori. Bowie lo aveva conosciuto ai tempi dei Roxy Music: viveva Bryan Ferry come un rivale, tuttavia con l'eccentrico "guastatore" sonoro dei primi due LP si era trovato bene ed era rimasto colpito dai suoi album solisti. "Gli piaceva ANOTHER GREEN WORLD, ma anche DISCREET MUSIC, universalmente disprezzato dalla stampa inglese. Mi disse che lo sentiva durante il suo tour americano. Pensai: 'Dio, dev'essere una persona intelligente!'" Tra Bowie ed Eno si stabilì anche un legame personale che prima non esisteva. I due giocavano spesso a calarsi nelle parti di Pete & Dud, cioè i comici inglesi Peter Cook e Dudley Moore, surreali ma anche molto crudi e volgari. Una complicità dalla quale i non britannici in studio erano esclusi.

Eno vedeva così la sua missione: "Togliere le cose, oppure dar loro un'altra forma, intanto che lui aggiungeva altri colori sulla tela. Io scolpivo, lui dipingeva". Bowie lo aveva chiamato anche perché arricchisse l'album di suoni moderni: girava letteralmente con un bagaglio di sintetizzatori. Tuttavia il cantante fu chiaro su una cosa: i sintetizzatori dovevano trovare una loro personalità, non imitare gli altri strumenti: "Se nella mia testa voglio un suono che non ho mai sentito, voglio che il synth lavori in quella direzione. Voglio che dia spessore, non che imiti". A proposito di imitazioni, Bowie in seguito ha chiarito un altro aspetto in merito ai Kraftwerk come modello musicale: "Ho preso spunto da loro per il loro modo di pensare la musica ma escludo di avere imitato il loro stile. Io tendo all'espressionismo, a canzoni in cui si osserva una situazione e ci si abbandona. Noi siamo entrati in studio con una band R&B e abbiamo creato la musica sul momento, vedendo cosa poteva succedere; Ralf e Florian entrano in studio già sapendo cosa faranno".

Eno propose per l'album un titolo molto esplicativo: NEW MUSIC: DAY & NIGHT. Il master arrivò alla RCA con quel titolo ma in extremis Bowie lo cambiò. Questo perché, spiegò a Eno, "in futuro nei supermarket ci saranno scaffali con dischi decorativi a poco prezzo, da usare e gettare senza remore, che si chiameranno Nostalgico o Malinconia o Frizzante o Triste". Perciò l'album si sarebbe chiamato con una sola parola, laconicamente descrittiva: LOW.

L'asse Parigi-Berlino

È convinzione diffusa che l'album sia nato a Berlino ma, come già detto, il grosso dei brani fu messo su nastro allo Château d'Hérouville, poco fuori Parigi, dove si poteva anche alloggiare e accogliere ospiti. Tra questi ci furono Iggy Pop e la moglie di Visconti Mary Hopkin, che cantarono in un paio di pezzi, poi gli spettri dei due antichi abitanti del maniero, Fryderyk Chopin e George Sand – che, a quanto si dice, una notte spaventarono persino lo scettico Eno – e infine Angie Bowie, che nella speranza di recuperare il figlio Zowie si presentò accompagnata dal nuovo partner per presentarlo al marito. Non una grande idea, anche se la rissa che seguì diede uno spunto per *Breaking Glass*.

La band al completo restò insieme per soli cinque giorni, durante i quali suonò incessantemente; anche parti separate, da sistemare poi in qualche punto del disco. Qualunque cosa suonasse poteva tornare utile: Visconti registrava ventiquattr'ore su ventiquattro, su ventiquattro piste.

Lì Bowie inaugurò una nuova metodologia. Cinque anni prima arrivava da casa, suonava una canzone con la chitarra a Mick Ronson e agli altri Spiders per poi alzarsi dicendo "Insomma, avete capito; pronti?". A partire da LOW – e per molti anni – divise il lavoro in tre fasi: musica in studio con la band, poi una fase di aggiunte e sovraincisioni, alla fine, in sede separata, il testo e la melodia per la sua voce. Faccenda complicata, questa, perché era in pieno blocco dello scrittore. Finché il blocco non fu incluso nel progetto. Anche nei pezzi in cui David canta, le parole sono pochissime, rispetto ai testi fluviali di HUNKY DORY, ALADDIN SANE o DIAMOND DOGS.

Visconti: "David ha sempre scritto le parole dopo la musica, ma in quel momento non riusciva a tirare fuori più di una strofa per canzone. È uno dei motivi per cui un sacco di pezzi sfumano rapidamente". Alla fine provò a fare come Iggy Pop per THE IDIOT, cioè a prendere ispirazione da quanto occupava la sua mente al momento. Questo poteva significare il ricordo di una stanza in California con "orribili disegni" cabalistici sul tappeto, le liti con la moglie, un incidente d'auto. E, per la seconda facciata, niente. "Quello che cercavo di comunicare era troppo intangibile per

essere spiegato a parole, era meglio cercare di metterlo in musica. Ciò che avevo provato in Polonia, Germania, Austria erano sensazioni nuove. Erano le esperienze derivanti dal mio primo contatto con quella parte del mondo e questo è ciò che è venuto fuori”.

Suoni e visioni

La sensazione che la sperimentazione sia soprattutto nella seconda facciata è favorita dal fatto che non ci sono parole. Ma nella prima facciata ce n'è altrettanta, e a questa contribuì Tony Visconti. Durante una telefonata con Bowie ed Eno, che lo avevano chiamato all'inizio dell'estate dalla Svizzera, aveva promesso di portare un Eventide Harmonizer, un nuovo marchingegno che “fotteva il tessuto del tempo”. Volendo, era il progenitore dell'autotune che oggi flagella pop e rap: pensato per correggere le stonature in sede di mixaggio, poteva alterare un suono quasi istantaneamente, prolungarlo o accorciarlo. In realtà Harry Maslin ne aveva già usato uno in *STATION TO STATION*; ma l'utilizzo che ne fece Visconti, specie sulla batteria di Dennis Davis, fece scuola.

Alla base ritmica usata per l'ultimo album Bowie aggiunse due musicisti: “La mia prima scelta come chitarrista era Klaus Dinger dei Neu!, un gruppo passionale, l'opposto dei Kraftwerk. In modo molto educato e diplomatico mi disse ‘Nein’”. Al suo posto arrivò Ricky Gardiner, già nei *Beggar's Opera*, abbastanza freddo nei confronti sia di David Bowie sia di Iggy Pop (“Non avevo idea di chi fosse, pensavo fosse un *roadie* di Bowie. Mi fece sentire *THE IDIOT*, che trovai inascoltabile”). Poi però lavorerà con Iggy nell'album *LUST FOR LIFE*, firmando la nota *The Passenger*.

L'altro nuovo elemento fu Roy Young, già contattato per *STATION TO STATION* ma impossibilitato. Con Bowie si trovò bene (“Scoprii che amava suonare il sax ed era un fanatico di Little Richard e Fats Domino”); anzi, benissimo: “Mentre registravamo, ci lasciava moltissima libertà. Se non otteneva l'effetto che desiderava, ci lasciava fare lo stesso, per vedere cosa potevamo dargli”. Anzi: troppo bene. “Bevevo molti gin and tonic in studio, e una sera David me ne chiese uno. Poi continuò a chiederne. Una sera crollò ubriaco sulla console. Tony continuava a chiedergli cosa pensava del pezzo ma lui russava. Cercammo di portarlo a letto, ma lui cadde dalle scale. Se le fece tutte. Il giorno dopo a colazione sollevò la maglia e vedemmo tutti i lividi che aveva sulla schiena. Tony Visconti mi sotterrò di impropri, fui quasi cacciato”. Young ha raccontato qualche anno fa: “Quando finimmo la prima facciata, pensavamo che avremmo iniziato a suonare per la seconda, invece David ci chiamò tutti per farci ascoltare quello che intendeva metterci. Era una musica così lonta-

na da quella che avevamo appena finito di suonare che ci guardammo sorpresi all'idea che volesse davvero lavorarci. Tutti capimmo che per quelle cose non aveva bisogno di noi”.

Murray e Davis tornarono a casa, mentre Young, Gardiner e Alomar rimasero qualche giorno per le sovraincisioni. A quel punto allo Château arrivò Eno. Iniziò ad aggiungere effetti e rumori sui brani, che erano ancora privi di qualsiasi parte cantata. Visconti lo osservava mentre “usava quel suo EMS Synthi in formato valigetta. È uno strumento che non ha una vera e propria tastiera, lui faceva i suoni con manopole e due joystick. Poi ci mettemmo a tagliare nastri con parti musicali, numerarli e mescolarli per vedere cosa formavano. Iniziammo con *Art Decade*, per la quale usammo come base la Roland *drum machine* di Bowie”.

Bowie dovette andare in città per discutere di faccende finanziarie e per l'affidamento del piccolo Duncan “Zowie” Jones. Mentre Bowie cavillava, Eno, solo in studio, iniziò a lavorare a *Warszawa*. Alla fine della settimana, aveva finito il suo lavoro sull'album. Bowie e Visconti si portarono tutto a Berlino ma il disco era troppo corto. Così David compose un brano in cui suonò tutti gli strumenti, ispirato dal Muro che divideva Est e Ovest, proprio davanti agli Hansa Studios (che infatti erano noti anche come Hansa By The Wall Studios; per i pignoli, il nome corretto era Hansa Tonstudio). Lo intitolò *Weeping Wall*. “Berlino ha la capacità di farti scrivere solo le cose importanti. Il resto lo lasci fuori, non ne scrivi, e alla fine ti ritrovi con LOW. La prima facciata era tutta su di me, la seconda era sulla città e su come Berlino Ovest si collocava all'interno del blocco socialista. Qualcosa che non potevo esprimere a parole”.

Per la copertina fu scelta una foto di Steve Schapiro scattata sul set di *L'uomo che cadde sulla Terra*; stavolta, invece che in bianco e nero, l'immagine era a colori e su uno sfondo arancione che oggi certamente si definirebbe iconico. Con questo, Bowie ribadiva che il personaggio – e l'attitudine – di Thomas J. Newton era ancora presente. Ma con un po' di humour. “In copertina ci sono io di profilo, e sull'album ho un chiaro *low profile*. Mi ha deluso vedere che nessuno se n'è accorto: era talmente ovvio”.

Quando portò il master alla RCA, ne furono atterriti. Gli dissero che non aveva potenziale commerciale e che non lo avrebbero pubblicato. Proposero a Bowie di tornare a Filadelfia per scrivere “ancora un po' di quella black music”. Lui rispose che la mancanza di potenziale non era un suo problema, ma per contratto erano tenuti a pubblicarlo. Tony DeFries, molto interessato alle vendite avendo ancora una grossa percentuale, li consigliò di non farlo uscire. L'album fu tolto dalle uscite natalizie e rimandato al gennaio 1977.

Accoglienza

Nel gennaio 1977 si parlava solo di Sex Pistols e Johnny Rotten, che Bowie avrebbe poi indicato come un figlio di Ziggy Stardust, con gli stessi capelli rossi (e gli stessi denti). I giornalisti britannici erano pronti a saltare sul nuovo, lanciaatissimo treno. Ma scoprirono che Bowie non era da includere tra i vecchi da rottamare. Le critiche furono sbalordite e quasi sempre benedicienti. Per *Melody Maker* era "un disco notevole, sicuramente il più interessante che Bowie abbia fatto. Molto contemporaneo, non tanto per il suo pessimismo, quanto per l'idea di unire *mainstream* pop e musica sperimentale, indicandoci quale potrebbe essere l'arte popolare della società avanzata verso cui ci stiamo muovendo". Per il *New York Times* era di una bellezza "rimarchevole e seducente, uno dei dischi migliori della sua carriera". Su *Creem* Simon Frith informò i lettori: "LOW mi ha fatto ridere un sacco. È un disco divertente, un *jeu d'esprit* rinfrescante". Per *Rolling Stone* LOW era "la musica di una mente iperstimolata in un corpo esausto, un insieme allucinato ma miracolosamente bello". Manuel Insoera scrisse su *Ciao 2001*: "Da una prima facciata curatissima e divertente, ma in fondo niente di più, potremmo anche trarre un giudizio un po' freddino, se non fosse che, voltando il disco, ci si trova improvvisamente in un altro universo. Quattro brani lunghi, elettronici, splendidi e terribili". Fu stroncato solo dal *New Musical Express*: "Una psicosi totalmente passiva. Una glorificazione della futilità dell'esistenza e del desiderio di morte, una sontuosa tomba per suicidi. Così negativo che non contiene nemmeno il vuoto".

Come all'epoca di *Starman*, i fan, malgrado il clima cupo e i cori polacchi, captarono il segnale anche se erano cresciuti. Proprio perché erano cresciuti. E Bowie ottenne il rispetto dei giovani punk, che misero sul libro nero tutti gli altri dinosauri, dai Rolling Stones ai Pink Floyd. Nelle parole di Hanif Kureishi: "Tutti noi amavamo David Bowie. Era il ponte tra il vecchio e il nuovo". Anche per questo, LOW avrebbe influenzato i suoni e l'estetica di una gran parte della musica in arrivo, con la sua logica di sintetizzatori solenni e batteria e basso possenti.

Con stupore della RCA, a gennaio LOW andò al n. 2 nella classifica britannica degli album, dove rimase più di quattro mesi, e raggiunse un ancora più inaspettato n. 11 negli USA. Il singolo *Sound And Vision*, uscito un mese dopo, andò al n. 3 nel Regno Unito. Bowie si ritrovò con un discreto credito per le scelte successive. Dopo anni di cambiamenti, approfondì un discorso, mettendo, come ha più volte affermato, il suo DNA musicale negli album incisi alla fine degli anni '70. "Tony, Brian e io siamo riusciti a creare un linguaggio sonoro potente, disperato ma a volte euforico, che per qualche motivo catturava più di qualsiasi altra cosa dell'epoca".

Speed Of Life

David Bowie: tastiere • Carlos Alomar: chitarra • George Murray: basso • Dennis Davis: batteria • Roy Young: piano

“C’è una canzone su LOW che si intitola *Speed Of Life*, e quella è la velocità con cui sembrava muoversi anche lui... Quando lo incontrai invece rimasi sorpreso: era molto tranquillo, attento, pensoso, e realmente modesto”.
(Martin Scorsese, *Entertainment Weekly*, 2016)

Speed Of Life è una canzone che non vuole avere parole. Non è assimilabile, per costruzione, agli altri strumentali “ambientali” presenti su LOW, non ha nessuna intenzione di fare da sfondo: vuole comunicare un movimento, un flusso. È molto consapevole di essere senza un testo, eppure di essere una canzone, tant’è che riff e linee melodiche strumentali contengono più “ganci” di molti pezzi cantati. Tony Visconti sostiene che l’idea fosse di adornarla di liriche in un momento successivo. Tuttavia Bowie si persuase che le parole non erano realmente necessarie: avrebbero appesantito il concetto del titolo, che non valeva la pena di espandere.

“La gente non riesce a tenere il passo del cambiamento del mondo. È tutto troppo veloce. Sin dalla rivoluzione industriale si è avuta una spirale ascendente cui la gente ha cercato disperatamente di rimanere aggrappata. Ora però tutti hanno iniziato a cadere. E andrà sempre peggio”. Eppure, secondo Brian Eno, l’accelerazione di per sé non gli era estranea: “David lavora molto velocemente. È molto impulsivo, lavora a ritmi folli per due ore, o a volte anche solo tre quarti d’ora; poi si prende il resto della giornata libera. Ma in quel tempo svolge una quantità di lavoro incredibile, e lo fa molto bene, senza errori. Mentre quello che faccio io è costruire cose lentamente in un periodo più ampio... Molto lentamente”. In effetti, Eno non aveva fatto in tempo ad arrivare nel “castello d’incisione” vicino a Parigi che Bowie, la band e Visconti avevano già messo a punto questo brano, che avrebbe subito solo pochi ritocchi negli Hansa Studios a Berlino. Oggi la scelta di aprire LOW con un brano strumentale viene indicata da più parti come il primo segnale di un approccio completamente diverso da parte di un artista reduce da cinque anni ai vertici delle classifiche. Però, volendo, l’anno prima anche STATION TO STATION aveva preso le mosse da tre minuti non cantati, e *Stay* ne conteneva due minuti e mezzo (la durata di molti singoli odierni).

Speed Of Life prese forma durante le prime sedute francesi, con Tony Visconti nella parte dello sperimentatore, a giocare con l’Harmonizer sulla batteria di Davis. È la chitarra a condurre la “prima parte” ma i sintetizzatori sembrano ovunque, e in quello che sembra un bridge (ma verso cosa?) sono le tastiere a guidare, con Bowie che suona un sintetizzatore

ARP (il rivale del Moog) e un Chamberlin (il rivale del mellotron e uno dei suoi strumenti preferiti negli anni a Berlino). Negli ultimi trenta secondi la chitarra sembra sotto assedio, e si percepisce meglio il basso, che prima sembrava voler semplicemente accentuare il tempo senza sbilanciarsi.

Ci sono due “prestiti” riconoscibili. Uno dalla melodia di un hit del 1971 dei Fortunes, *Here Comes That Rainy Day Feeling Again*, un pezzo scritto da Roger Cook e Roger Greenaway, ex componenti dei Blue Mink (gruppo contenente due “turnisti” di Bowie: Herbie Flowers e Alan Parker), definitivamente sistematisi – sempre nel 1971 – con *I'd Like To Teach The World To Sing (In Perfect Harmony)*, uno dei più celebri jingle della Coca-Cola. Ma la melodia discendente che apre e sostiene il pezzo, se si presta una certa attenzione, è parente stretta dell'*incipit* allegrotto di *The Laughing Gnome*, che ricompare a chiedere giustizia dopo esser stato denigrato. A proposito di *incipit*, la “dissolvenza ad aprire” di *Speed Of Life* dà all'ascoltatore la sensazione di essersi perso le primissime note, che tutto sia iniziato mentre lui era distratto e, anche se il pezzo non ha un ritmo particolarmente veloce, gli tocca rimettersi in pari, inseguire. Un espediente che, insieme alla nota di synth che compare e si allontana in un'eco distante, accentua il concetto suggerito dal titolo, anche se non era replicabile dal vivo. La versione live di STAGE, l'anno successivo, compensa questo limite con una maggiore velocità nel ritmo. Nel video promozionale per STAGE girato durante il concerto di Dallas il 10 aprile 1978, Bowie offre un'immagine di sé antitetica rispetto a quella di quattro anni prima. Inizialmente impassibile, suona una tastiera (potrebbe essere l'ARP) guardando ogni tanto il pubblico, al quale finisce per sorridere cortesemente: potrebbe sembrare uno dei Kraftwerk. Attorno a lui però c'è un clima diverso, e non sono solo i suoi musicisti neri a portarlo: il piglio è quasi da gruppo fusion a Montreux, con una band molto seria, concentrata sugli strumenti, sul far parlare solo la musica. Il solo Adrian Belew attira un po' l'attenzione grazie a piccoli giochi di prestigio sulla chitarra (ma anche grazie a una vistosa camicia a fiori). Sono immagini che testimoniano quanto il brano si inserisca nel clima di accelerazione che attraversa la musica nella seconda metà degli anni '70, uno slancio in avanti che si lascerà alle spalle diverse forme di recupero del passato che il rock aveva perseguito fin lì (dal folk alla classica, e in fondo anche il blues). Questa sensazione, a dire il vero, si perde nelle immagini del luglio 2002, all'interno della completa riproposizione di LOW dal vivo, proprio a Montreux. In un mondo che aveva appena superato i Prodigy, *Speed Of Life* suonava gradevolmente lenta.

Breaking Glass (David Bowie, Dennis Davis, George Murray)

David Bowie: voce • Carlos Alomar: chitarra • George Murray: basso • Dennis Davis: batteria
• Roy Young: piano • Brian Eno: Minimoog • Ricky Gardiner: chitarra

Se l'inizio con la strumentale *Speed Of Life* era stato spiazzante, il secondo brano non fu meno sconcertante. Già l'introduzione, tra batteria e chitarra, ha una qualità disturbante e, per il 1977, indifferente a tutto quello che si suonava all'epoca (tranne, forse, qualche spunto di FLOW MOTION dei Can). È sorprendente che a evocare una dimensione futura non sia una tastiera ma la batteria. Fin dall'introduzione, Visconti applica ai colpi di rullante di Dennis Davis il suo Eventide H910 Harmonizer, l'aggeggio che "alterava il tessuto del tempo". Il produttore prendeva i colpi del batterista, li abbassava di un semitono e poi li rimandava a Davis aggiungendoli al suono che questi sentiva in cuffia, inducendolo a variare l'intensità del colpo per controllare il suono artificiale, ritrovandosi di fatto a suonare davanti a una sorta di specchio sonoro deformante. Un trattamento che aprirà la strada al suono di batteria iperpotente degli anni '80.

Davis fu accreditato come coautore del brano, così come Murray; malgrado la paternità del riff di chitarra, il favore non venne esteso ad Alomar, che comunque non volle enfatizzare il proprio contributo: "Se lasci un'apertura nella musica, si crea spazio per la chitarra e puoi farne un'introduzione, ed è ciò che ho fatto".

Dopo venti secondi, anche il debutto della voce di Bowie nel disco non è meno inaspettato. Il timbro esile di ZIGGY STARDUST e quello "americano" sfoggiato fino all'anno prima fanno spazio a un tono per nulla affabile, il cui unico altro esponente in circolazione è Iggy Pop, a sua volta ritrovatosi ad applicare i consigli dell'amico in materia di profondità baritonale. Bowie entra in scena con pochissime immagini e tutte preoccupanti, su una cadenza funky: "Baby, ho di nuovo rotto dei vetri nella tua stanza. Non guardare il tappeto, ci ho disegnato una cosa orribile". Con questo la strofa è già finita, e il ritornello – se così vogliamo definirlo – va a cadere sul ritorno dell'introduzione: "Sei una persona meravigliosa, ma hai dei problemi. Oh, non ti toccherò mai". Ultima sorpresa: dopo un minuto e venti il pezzo ha già detto tutto e inizia a sfumare. In teoria, da *tracklist*, dura un minuto e cinquantadue secondi, ma non ci arriva nemmeno tirandolo con un elastico. Secondo Visconti, Bowie non riusciva a trovare i versi adeguati ad alcune delle canzoni, e fu Brian Eno a dirgli: "Se è uscita così e ti piace, lasciala così. Perché aggiustarla, se funziona?".

Il principale contributo di Eno al pezzo fu l'aggiunta, in un secondo tempo, a Berlino, di tre note di Minimoog, che si ripetono tre volte, in particolare dopo i due imperativi: 1) "Listen" (il suono dei vetri rotti), 2) "See"

(la visione della figura orribile sul tappeto, che evoca i disegni cabalistici nella casa di Los Angeles). Due brevi sottolineature elettroniche in modo quasi caricaturale: volendo ricordano un po' gli enfatici commenti del droide R2-D2 di *Guerre Stellari*, che in quello stesso periodo era in postproduzione a Londra (...qualsiasi correlazione è puramente gratuita. Ma suggestiva). In compenso i vetri rotti erano stati sentiti dai musicisti la sera in cui Angie Bowie si era presentata allo Château col nuovo partner, Roy Martin. La conversazione era presto degenerata, e uno degli argomenti della lite era stata l'educazione del figlio Zowie, che in quel periodo il cantante teneva con sé. Secondo il biografo Paul Trynka, Iggy Pop e Visconti dovettero separare i due uomini. Stando ad Alomar, Bowie il giorno dopo informò i musicisti di voler fare "un pezzo arrabbiato, ma senza il rumore bianco del punk. Qualcosa che avesse del risentimento sottile".

Nella sua brevità, *Breaking Glass* è un modello per molte cose che verranno, dalle allusioni a stanze inquietanti a un suono funky moderno, tecnologizzato, che pur vibrando dell'inquietudine condivisa da molti "fratelli minori" punk sceglie di esprimerla senza puntare sul fragore ma appoggiandosi su una base ritmica rigorosamente black. "Se ascoltate tutti i giochi di chiamata e risposta tra basso, chitarra e batteria, è tutta roba che nasceva fra noi tre della band. Ci divertivamo", ha detto Alomar.

Il brano comparve spesso nei tour, a partire dalla versione eternata in STAGE. Costretto a dargli una lunghezza più accettabile e soprattutto un finale, Bowie optò per la ripetizione maniacale di "I'll never touch you" sulla sola, faticosa batteria. Una buona soluzione, anche se altera un poco la nostra percezione della relazione allarmante tra i protagonisti della canzone. Esiste anche una versione in studio lunga due minuti e quarantasette, ottenuta semplicemente ripetendo il brano da capo a partire dal punto in cui inizia a sfumare. Fu pubblicata come singolo in Oceania.

What In The World

David Bowie: voce • Carlos Alomar: chitarra • George Murray: basso • Dennis Davis: batteria • Roy Young: piano, tastiere • Brian Eno: sintetizzatore ARP • Ricky Gardiner: chitarra • Iggy Pop: voce

Nella terza canzone i confini tra THE IDIOT di Iggy Pop e LOW di David Bowie sono più sfumati. La presenza di Iggy nei cori rende ancora più trasparente lo spirito con cui era stata pensata per lui: un ulteriore ritratto di giovane donna davanti alla quale il rocker è nella bizzarra posizione di potenziale redentore quanto di probabile corruttore.

Ma se c'è qualcuno che continua a immaginarsi in una stanza dalla quale non riesce a uscire, questo è Bowie (anche se poi nella vita berlinese

ci sguazzava). Il testo riflette l'imbarazzo relazionale di cui è in balia: sentenze che arrivano a strappi e compongono un trattato di ondeggiante schizofrenia seduttiva. Protettivo, poi impaurito, poi sicuro della propria capacità di scatenare il pubblico, poi in cerca di frasi a effetto che non sembrano portare a niente fino a non capire che cosa possa fare per avviare un rapporto plausibile. La parte finale è un susseguirsi di interrogativi e incertezze in cui il protagonista ammette di essere bloccato dalla propria freddezza e in lotta contro un muro. Un po' come il Jimmy di QUADROPHENIA dei Who, avverte che c'è un "real me" che fatica a trovare spazio. Pare che il pezzo avrebbe dovuto intitolarsi *Isolation*, titolo che Bowie usò per un brano su BLAH BLAH BLAH di Iggy Pop una decina d'anni dopo.

Dal punto di vista strumentale, *What In The World* incoraggiò una certa anarchia da parte dei musicisti: ognuno pare che abbia una propria idea di come la canzone debba suonare. Solo Murray prova a mantenere una certa ortodossia funk, mentre dalla chitarra di Alomar all'organo Farfisa di Roy Young tutto sembra sul punto di sfuggire al controllo da un momento all'altro. Per non essere da meno, Brian Eno a Berlino aggiunse una sorta di singhiozzo elettronico continuato, che enfatizza il senso di marama complessivo. Un dettaglio: esattamente come nel brano precedente e in quello successivo, tutti iniziano a muoversi rigorosamente dopo che è partito il batterista. Un espediente cui Bowie ricorreva ad anni alterni: lo aveva usato per la doppietta *Five Years/Soul Love*, con Woody Woodmansey a dare l'impulso iniziale, e vi aveva fatto abbondante ricorso in YOUNG AMERICANS, in cui metà dei brani è aperta dal rullante.

Anche qui, come in *Breaking Glass*, dopo un minuto e mezzo il pezzo non sa più dove andare. Ma stavolta, invece di sfumare, continua a procedere in tondo sottolineando l'*impasse* interiore a colpi di frasi di circostanza e laconici "Aaaah". Anche in questo caso, nella versione dal vivo, il problema della durata fu risolto con un raddoppio: la canzone viene suonata prima con tempo reggae per poi ripartire da capo in versione funky veloce. Secondo Sean Meyes, la prima iniziativa in questo senso fu presa dalla band, che durante le prove azzardò cambi di ritmo in direzione giamaicana. Il compromesso si trova per la prima volta nel live STAGE ma l'accelerazione spericolata a metà esecuzione diventò poi la caratteristica distintiva del brano, ascoltabile anche in SERIOUS MOONLIGHT e MONTREAL 1983. Entrambe le esecuzioni, arricchite da punteggiature di sax, manifestano la voglia di lanciare la band a velocità spasmodica dopo averla tenuta sotto controllo nella prima parte. A quel punto, la tecnica dei musicisti diventa spettacolare e il risultato è sorprendente.

Alla fine, di sicuro, "il pubblico grida" come previsto dal testo.