

GORDON ANDREWS

U2

BEAUTIFUL DAY



LE STORIE DIETRO LE CANZONI

Bizarre

collana a cura di Riccardo Bertoncelli

GORDON ANDREWS

U2
BEAUTIFUL DAY

LE STORIE DIETRO LE CANZONI

 **GIUNTI**

Impaginazione e redazione: Studio Angelo Ramella, Novara
Immagine in copertina: elaborazione grafica da
© Takashi Aoyama / Stringer / Getty Images

www.giunti.it

© 2024 Giunti Editore S.p.A.
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
Via G.B. Pirelli 30 - 20124 Milano - Italia

ISBN: 9791223207062

Prima edizione digitale: ottobre 2024



SOMMARIO

Prologo	7
Tutte le canzoni	11
Appendice. U2 On Stage	260
Indice delle canzoni	267
<i>Fonti selezionate</i>	271

Prologo

Nel 1976 Larry Mullen Jr. era un batterista quindicenne che non si accontentava di suonare il rullante nelle bande locali dublinesi: voleva entrare in un gruppo rock senza essere inchiodato alla lettura degli spartiti. Il padre gli suggerì di affiggere un'inserzione alla bacheca della scuola, la Mount Temple Comprehensive School, per cercare altri aspiranti musicisti. La famiglia Mullen era abbastanza comprensiva da concedere l'uso della cucina di casa per il primo incontro con i ragazzi interessati all'impresa. All'appuntamento si presentarono due amici di Mullen, Ivan McCormick e Peter Martin, i fratelli Dave e Richard "Dik" Evans, Adam Clayton e Paul Hewson, che si impose subito come leader naturale della band in gestazione.

Persi per strada quasi subito McCormick e Martin, il gruppo si battezzò Feedback e incominciò a cercare di mettere insieme un repertorio con una formazione a due chitarre (suonate dai fratelli Evans), il basso affidato a Clayton e Hewson – troppo scarso come chitarrista – alla voce. Con limitatissime capacità tecniche, i ragazzi erano partiti da una selezione confusa di pezzi altrui che comprendeva sia materiale del passato, come *Show Me The Way* di Peter Frampton, *Jumpin' Jack Flash* dei Rolling Stones, *Heart Of Gold* di Neil Young, *Suffragette City* di David Bowie e *Nights In White Satin* dei Moody Blues, sia canzoni contemporanee come *2-4-6-8 Motorway* della Tom Robinson Band, *Anarchy In The UK* dei Sex Pistols, *Mannequin* dei Wire e *Glad To See You Go* dei Ramones.

Molto presto i ragazzi si resero conto che non aveva senso insistere con le loro cover approssimative ed era più interessante provare a produrre materiale originale, pur restando nei limiti delle loro possibilità di strumentisti. Passata da un cambio di nome prima in Hype, poi in U2 e dalla riduzione dell'organico a quattro con l'uscita di Dik Evans, la band si era ben inserita nel giro di giovani dublinesi, galvanizzati dalle possibilità aperte dal punk: l'abilità tecnica non era più un requisito indispensabile, prevaleva l'urgenza di esprimersi, meglio se in maniera provocatoria e anticonvenzionale. La cerchia di amicizie del gruppo era una comunità informale autobattezzatasi Lypton Village, in cui si scambiavano idee e scherzi e ci si appioppavano soprannomi improbabili: così il cantante e il chitarrista degli U2 diventarono rispettivamente Bono e The Edge.

Gli U2 non erano i soli membri del Village ad avere aspirazioni musicali: Derek Rowen (alias Guggi) e Fionan Hanvey (alias Gavin Friday) formarono i Virgin Prunes insieme a Dik Evans. Fra le due band si in-

staurò un rapporto di collaborazione e di scambio, pur trattandosi di progetti completamente diversi: gli U2 cercavano una strada personale per farsi largo nel mondo del rock, i Virgin Prunes erano teatrali e provocatori, a metà strada fra la performance art e il post punk.

Due eventi fondamentali fecero imboccare alla band la strada verso il professionismo: la vittoria in un concorso per esordienti a Limerick il 17 marzo 1978 e l'incontro con Paul McGuinness a maggio dello stesso anno. Il primo posto a Limerick significava un premio di cinquecento sterline e un'audizione in studio per la CBS irlandese: nella giuria c'era Jackie Hayden, che lavorava all'ufficio artistico dell'etichetta e si era convinto che i quattro ragazzini avevano qualcosa che li distingueva dalle altre band. Hayden diventò un loro convinto sostenitore e cercò, senza successo, di convincere la CBS inglese a mettere sotto contratto gli U2.

McGuinness aveva lavorato nell'industria cinematografica e aveva fatto da manager agli Spud, un gruppo folk rock che non riuscì a sfruttare l'onda dei primi successi a causa dei contrasti fra i diversi membri. Detestava di cuore il punk e la sua progenie ma era alla ricerca di una "baby band" con cui mettere a frutto l'esperienza maturata con gli Spud. Il giornalista Bill Graham gli segnalò gli U2, però inizialmente McGuinness non era attratto dall'idea di aver a che fare con quello che supposeva fosse un gruppetto di punk confusionari. Dopo averli ascoltati dal vivo, cambiò idea: non si presentavano con l'immagine repellente dei punk, il chitarrista aveva qualcosa che gli ricordava Duane Eddy e il cantante, nonostante i limiti vocali, aveva una presenza scenica fuori dal comune. Aveva trovato la sua "baby band".

La vittoria a Limerick portò alla prima registrazione in studio, a marzo del 1978 ai Keystone Studios di Dublino. Si trattava di fatto di un'audizione per la CBS e l'obiettivo era quello di presentare il repertorio della band ai responsabili dell'etichetta, in modo che potessero valutare la possibilità di un contratto. Allo scopo vennero registrati dieci pezzi live in studio, prima che arrivasse il padre di Mullen a riportare a casa il figlio, che il giorno dopo doveva andare a scuola. Hayden ha descritto la registrazione come "insignificante di per sé, tuttavia il materiale e la band cominciarono a piacermi sempre di più. Gli U2 avevano una capacità di concentrarsi sul lavoro che mi sembrava assente in gran parte dei gruppi irlandesi del periodo".

Di questa prima registrazione si conoscono la *tracklist* e alcuni frammenti audio, trasmessi a settembre del 1982 dall'emittente di Stato irlandese RTÉ Radio 2 durante un programma interamente dedicato alla band. Dei dieci pezzi, otto erano originali: *Don'tcha Hang Up*, *She's My*

Girl, Street Mission, Concentration Camp (più avanti sarebbe diventata *Concentration Cramp*), *The Television Song, Inside Out (Oh No), Drive On John* e *Night Flight*. Gli altri due erano *Neon Heart* dei Boomtown Rats e *2-4-6-8 Motorway*. Secondo il collezionista Jeremy Fudge, entrato in possesso di una copia del provino, le esecuzioni sono veloci e costellate di imprecisioni. Hayden ha ricordato che Edge ebbe diversi problemi di accordatura durante la registrazione.

La seconda seduta, nel novembre 1978 ai Keystone Studios, è l'unica uscita ufficialmente in forma completa nel 2004 nell'EP EARLY DEMOS pubblicato in forma digitale su iTunes come parte del set THE COMPLETE U2. Uno dei tre brani è *Shadows And Tall Trees*, che sarebbe stato ripreso e riarrangiato per BOY, gli altri sono *Street Mission* e *The Fool*.

Street Mission è uno dei tre brani più vecchi del gruppo: compariva già nella prima demo e la band l'aveva eseguito durante la prima apparizione televisiva nella trasmissione *Youngline* a marzo del 1978, ora facilmente reperibile su YouTube. *The Fool* era una canzone piuttosto importante nel repertorio iniziale del gruppo. In una delle prime interviste, Bono spiegava: "Sul palco vengono messi in scena due tipi di personaggio: il bambino, o ragazzo, e il Fool, il clown. Vogliamo proiettare queste due immagini. Se diamo sempre l'impressione di essere seri, allora non abbiamo raggiunto l'obiettivo. Non abbiamo intenzione di fare gli eroi. Recitiamo la parte degli eroi". Il bambino diventerà la figura centrale dell'album d'esordio, mentre il Fool verrà messo da parte; ma l'idea di creare un personaggio simbolico da interpretare sul palco tornerà molti anni dopo, quando Bono indosserà i panni di The Fly e di MacPhisto nei tour ZooTv e PopMart.

La terza visita in studio si tenne nel febbraio 1979 agli Eamonn Andrews Studios di Dublino. In quell'occasione venne registrata la versione di *Twilight* pubblicata ufficialmente sul lato B del secondo singolo della band. Le altre canzoni sono in circolazione su bootleg: *Another Time, Another Place; Alone In The Light; False Prophet; Life On A Distant Planet* e *Out Of Control*.

Nota

Fino a WAR gli U2 hanno firmato le canzoni con il nome della band. A partire da THE UNFORGETTABLE FIRE è stata introdotta la distinzione tra musica e testo (U2-Bono). Salvo indicazioni diverse, i crediti di composizione sono da riferire agli U2 per la musica e Bono per i testi.

**TUTTE
LE CANZONI**

THREE

Registrazione: 4-5 agosto 1979, Keystone Studios, Windmill Lane Studios, Dublino

Produttori: U2, Chas De Whalley

Pubblicazione: 26 settembre 1979

Out Of Control

Sfumata la possibilità di un contratto internazionale con la CBS inglese, Jackie Hayden propose un accordo con il ramo irlandese dell'etichetta. Le prospettive commerciali erano ovviamente limitate ma la notorietà locale della band faceva sperare in un buon risultato di vendite da sfruttare per attirare l'attenzione dell'industria sugli U2.

Per registrare l'EP d'esordio, la band venne affidata a Chas De Whalley, noto anche per il suo lavoro come giornalista per il *New Musical Express* e *Sounds*. La band registrò tre canzoni e venne deciso di scegliere il pezzo trainante attraverso una sorta di concorso sondaggio tenuto durante lo show radiofonico di Dave Fanning su 2FM, il canale radiofonico pop della rete nazionale RTÉ. Era un modo astuto di creare interesse per l'uscita del disco, e il voto del pubblico premiò *Out Of Control*, che anche la band considerava una delle sue migliori canzoni fra quelle composte fino a quel momento. Edge l'ha riconosciuta come un passaggio importante: i pezzi nascevano in gran parte da improvvisazioni in sala prove e *Out Of Control* era la dimostrazione che la band aveva imparato a ricavare una struttura solida dalle improvvisazioni più o meno casuali. Durante l'intervista con Dave Fanning nella trasmissione in cui veniva richiesto al pubblico di votare per il pezzo preferito dei tre, Bono rivelò che gli U2 avevano abbastanza materiale per registrare in qualsiasi momento un album. Parlò di venticinque pezzi pronti, anche se solo quattordici venivano inseriti nelle scalette dei concerti. Addirittura fece riferimento a canzoni destinate al secondo album e ad altre abbandonate perché ritenute ormai troppo semplici.

Il testo di *Out Of Control* nasceva da una semplice constatazione che Bono aveva fatto il giorno dopo avere compiuto i diciott'anni: non aveva alcuna voce in capitolo sui due momenti cruciali della sua vita, il giorno in cui era venuto al mondo e quello della sua dipartita. Era una riflessione magari un po' ingenua ma in linea con il mondo post punk in cui si muovevano gli U2: buttati alle ortiche sentimentalismo ed edonismo adolescenziale, le canzoni erano diventate soprattutto un veicolo per farsi domande su questioni sociali o esistenziali.

Il problema principale durante la registrazione fu la difficoltà di Mullen a mantenere una velocità stabile di esecuzione. De Whalley gli fece ripetere più volte la sua parte prima di arrivare a un risultato accettabile, per la costernazione degli altri membri della band, che avevano sempre considerato il batterista come il meglio attrezzato della formazione dal punto di vista tecnico. Le incertezze di Mullen misero in allarme la CBS, dove cominciò a circolare la voce che la nuova band avesse un batterista inadeguato. Dopo tanti sforzi, il risultato finale non sembrò soddisfacente a nessuno, a cominciare da De Whalley: "Il disco non era buono. Dal momento in cui sono salito sull'aereo per tornare a Londra, ero convinto che in Inghilterra non sarebbe stato apprezzato. Anche Paul McGuinness lo sapeva: lo fece remixare dal fonico dei Boomtown Rats".

Uscendo dalla cerchia ristretta della band, le stesse perplessità vennero espresse da *Hot Press*, la rivista specializzata irlandese che aveva sponsorizzato dall'inizio la causa degli U2. La recensione dell'EP notava come il pezzo, in contrasto col titolo, fosse "controllato fin quasi al soffocamento. La voce è così bassa nel mixaggio che parte dell'energia implicita nella musica si perde nel tentativo di catturare quello che accade". In chiusura arrivava esplicitamente la domanda: "Ma perché il pezzo più debole è il lato A?". Tutti i dubbi vennero spazzati via dalla risposta del pubblico: i fan affezionati e il lancio radiofonico furono sufficienti a far vendere nel giro di qualche giorno le mille copie della prima tiratura dell'EP, una quantità sufficiente a spingere gli U2 nella classifica irlandese.

L'eco del successo arrivò anche alla CBS inglese e Muff Winwood, sorpreso che quei ragazzini avessero un tale seguito, si spostò da Londra a Dublino per vedere il quartetto in azione dal vivo. Tuttavia, l'agognato contratto internazionale non si materializzò. Solo un anno dopo arrivò l'offerta giusta, non dalla CBS (che avrebbe mantenuto gli U2 per il mercato irlandese) ma dalla Island di Chris Blackwell. *Out Of Control* venne incisa di nuovo per l'album d'esordio e, sotto la guida di Steve Lillywhite, la canzone cambiò faccia: la struttura era la stessa ma la band suonava molto più compatta e potente. Bastò la modifica all'attacco del pezzo, con la cassa della batteria e il basso a martellare in 4/4, a dare una botta di energia prima dell'arrivo del riff di chitarra. Nel nuovo arrangiamento, *Out Of Control* divenne non solo una canzone meglio riuscita rispetto alla media ma uno dei pezzi più trascinanti del repertorio live del periodo, insieme a *11 O'Clock Tick Tock* e *I Will Follow*. La versione dell'EP è rimasta un reperto d'epoca: per il box digitale THE COMPLETE U2 e per la riedizione di BOY del 2008 è stata scelta una *take* alternativa, anche questa proveniente dalle sedute di registrazione con De Whalley.

Stories For Boys

Secondo De Whalley, era questo il vero pezzo forte dell'EP, per cui aveva costretto la band a risuonarlo più volte per ottenere l'esecuzione migliore possibile, con il problema ricorrente di mantenere stabile il ritmo. Il produttore ha raccontato che durante la fase di mixaggio McGuinness gli passava dei joint di marijuana: "Non so se il suo piano fosse quello di aiutarmi a tirar fuori dal nulla qualche idea grandiosa oppure se volesse mettermi fuori uso in modo che lui e la band potessero prendere il controllo delle operazioni".

Tutti erano d'accordo sul fatto che il pezzo dovesse avere un suono aggressivo, e il produttore aveva *Babylon's Burning* dei Ruts come modello di riferimento. Nel tentativo di dare più spinta al suono della chitarra, decise di aggiungere un effetto *flanger*, salvo poi accorgersi, a lavoro ultimato, che questo non era sufficiente a raggiungere lo scopo: "Il giorno dopo, mentre ero seduto all'aeroporto a bere un caffè con Bono, con il nastro del master sul tavolo, sapevo che il *flanger* non era servito. E che io avevo fallito la mia prova come produttore, consegnando alla band una collezione di demo così così. Di sicuro non era materiale buono per il successo, almeno secondo gli standard londinesi".

Per fortuna degli U2, gli standard irlandesi erano meno rigidi e la "collezione di demo" incontra il favore del pubblico. Intervistato da *Hot Press*, Bono ha spiegato che il testo della canzone era in parte una reazione ai modelli eroici proposti dal cinema e dalla televisione, inevitabilmente irraggiungibili per un adolescente insicuro e di conseguenza motivo di frustrazione: "Vieni bombardato da queste immagini nei fumetti e nessuno è così. Ti fa disilludere completamente su te stesso. Ti spinge a metterti una maschera e a nasconderti da te stesso, dalla tua anima, da quello che hai da offrire". Leggendo il testo, l'intento dell'autore appare abbastanza chiaro, tuttavia i versi erano così vaghi da lasciare spazio a interpretazioni diverse. L'idea che le sue parole potessero assumere significati differenti a seconda della sensibilità di chi le ascoltava non dispiaceva a Bono, che all'epoca componeva i testi affidandosi all'istinto e alla direzione indicata dalla musica, senza mettersi a tavolino per buttare giù una stesura definitiva. Le possibili interpretazioni portavano anche a curiosi fraintendimenti: McGuinness pensava che l'argomento centrale di *Stories For Boys* fosse la masturbazione, e la canzone contribuì ad alimentare l'equivoco che gli U2 affrontassero tematiche gay (vedi *Twilight*).

Come per *Out Of Control*, il confronto fra la prima versione prodotta da De Whalley e quella firmata da Lillywhite mostra la trasformazione da garage band ancora impacciata a gruppo in grado di reggere il con-

fronto con i migliori gruppi post punk in circolazione nel periodo. Lilywhite sapeva come dare un impatto più massiccio al suono degli U2 e The Edge aveva modificato efficacemente le sue parti, pur senza stravolgere la struttura del pezzo.

A decenni di distanza, questo caposaldo del primo repertorio della band ha avuto un ruolo importante nella realizzazione di SONGS OF SURRENDER. Secondo The Edge, il progetto di riarrangiare vecchie canzoni della band in chiave acustica è partito senza particolari aspettative: se i primi tentativi non avessero dato risultati soddisfacenti, l'idea sarebbe stata accantonata. La rilettura di *Stories For Boys* è stata la prima fiammata di entusiasmo: "Mi è uscito un arrangiamento per piano, molto diverso dalla versione originale. Ho registrato una demo con la parte vocale cantata da me e l'ho fatta ascoltare a Bono, supponendo che poi l'avrebbe ricantata lui. Invece ha detto: 'Mi piace! Dovresti cantarla tu, lavoriamo sul testo per aggiornarlo e dargli un tocco diverso'".

Ovviamente la frustrazione adolescenziale delle parole originali non si adattava ai più che maturi U2 del 2023. Nella nuova versione non ci sono più eroi irraggiungibili e i media sembrano essere strumenti per fuggire dalla realtà attraverso l'immaginazione. Difficile che possa scalzare la versione originale nel canone della band ma offre qualcosa di più rispetto a un semplice restauro in chiave acustica.

Come per *Out Of Control*, la versione pubblicata sull'EP non è più riapparsa in altri dischi degli U2. Nella raccolta digitale THE COMPLETE U2 del 2004 e nella riedizione di BOY del 2008 compare una versione alternativa registrata con De Whalley, che in origine era stata pubblicata in JUST FOR KICKS, una compilation di gruppi irlandesi emergenti uscita nel 1979. Nell'album compare anche *Something's Better Than Nothing* dei Teen Commandments, in cui Edge suona la chitarra.

Boy-Girl

Il titolo *Boy-Girl* è stato scelto in tandem da Bono e Gavin Friday con l'intenzione di scrivere ognuno una canzone. Il cantante dei Virgin Prunes si è concentrato sul tema della bisessualità, mentre Bono ha optato per una direzione meno provocatoria, osservando il rapporto fra i sessi nel periodo dell'adolescenza. Il risultato è una canzone di buon livello rispetto alla produzione media della band in quel periodo ma un po' meno convincente rispetto agli altri due pezzi dell'EP: una versione live comparirà più avanti come lato B del singolo *I Will Follow*, tuttavia la band non proverà a reinciderla in studio e dopo il 1981 scomparirà anche dalle scalette dei concerti.

Durante l'intervista radiofonica con Dave Fanning per il lancio dell'EP, il DJ chiese spiegazioni sul verso "Apro le porte così posso chiuderti la bocca", che suonava inaccettabilmente rude e sessista. Bono si affrettò a chiarire di non essere un sessista, accennando anche al fatto che gli U2 avrebbero partecipato a un concerto promosso dall'organizzazione Rock Against Sexism, che si occupava di promuovere la presenza delle donne nel mondo del rock. Il testo intendeva essere una reazione al modo in cui le relazioni fra ragazzi e ragazze venivano descritte nelle riviste per teenager. Bono rifletteva sul messaggio diffuso da questo tipo di pubblicazioni, che spingevano le ragazze a concentrare tutta la loro esistenza sulla ricerca di un compagno. In questo scenario il ragazzo aveva sia il ruolo di gentleman che apre le porte per fare strada alla sua amata, sia quello di dominatore che imponeva la sua volontà. Il verso in questione intendeva descrivere quei rapporti di forza che si instauravano nelle coppie adolescenziali e che Bono disapprovava apertamente.

Another Day / Twilight

Registrazione: dicembre 1979, CBS Studios, Londra (*Another Day*); febbraio 1979, Eamonn Andrews, Dublino (*Twilight*)

Produttori: Chas De Whalley, U2

Pubblicazione: 26 febbraio 1980

Another Day

Per il secondo singolo, pubblicato dagli U2 solo sul mercato irlandese, viene reclutato nuovamente De Whalley come produttore. Il primo EP aveva suscitato un po' di clamore e qualche buona recensione, abbastanza da giustificare un breve tour nei club londinesi a dicembre del 1979. McGuinness cercava un contratto discografico che garantisse agli U2 un impegno a lungo termine ma nessuna major era disposta a investire sulla band. Forse un nuovo singolo poteva essere utile alla causa, quindi il quartetto approfitta della trasferta a Londra per registrare qualcosa di nuovo negli studi CBS a Whitfield Street. Questa volta, il problema principale per De Whalley era la voce di Bono, roca e affaticata dalla serie di concerti: per gran parte del tempo trascorso in studio il cantante continuò a bere intrugli a base di limone e miele, cercando di rimettere in sesto la gola. Il produttore provò a dare un po' di corpo alla voce indebolita con qualche sovraincisione e suggerendo a Bono di doppiare sussurrando alcuni passaggi della parte cantata, una tecnica che Tony Visconti aveva utilizzato con successo nei pezzi che aveva prodotto per David Bowie.

Il guaio peggiore però era la scelta della canzone: *Another Day* poteva reggere il confronto col resto del repertorio degli U2 ma non era un pezzo adatto a convincere i discografici del potenziale commerciale del gruppo. Secondo il giornalista Bill Graham, si trattava di “un tentativo fallito di emulare i Jam come band da singoli”: l’unico spunto di rilievo era la melodia iniziale priva di testo intonata da Bono. De Whalley pensava che potesse funzionare meglio un altro pezzo registrato durante le sedute, *Pete The Chop*. La band però era di parere contrario, e la canzone rimase nel cassetto per ricomparire in veste rimaneggiata tre anni dopo (vedi *Treasure*).

Another Day fu pubblicata in coincidenza con l’esibizione della band al National Stadium di Dublino del 26 febbraio 1980. Durante il concerto Bono annunciò la canzone come “il nuovo singolo per la CBS; ma non resterà a lungo della CBS”: evidentemente dava per scontato che sarebbe arrivato il contratto con la Island e che il singolo sarebbe stato lanciato anche al di fuori dell’Irlanda. Non andò esattamente così: il contratto venne firmato ma il debutto internazionale degli U2 non sarebbe stato *Another Day*. D’altra parte la band sembrò perdere rapidamente fiducia nella canzone: il singolo non riuscì a entrare nella classifica irlandese e a metà del 1980 il brano sparì anche dai concerti.

Twilight

Sul lato B di *Another Day*, gli U2 infilarono una demo registrata velocemente mesi prima delle registrazioni londinesi. Secondo le note di copertina, *Twilight* era stata registrata in quindici minuti su quattro tracce agli studi Eamonn Andrews di Dublino, senza un produttore, in una seduta che mirava solo a fissare su nastro alcuni pezzi più o meno completi. Nel caso di *Twilight*, si trattava di una stesura ancora un po’ incerta, però la canzone ebbe un destino più fortunato rispetto al lato A e venne ripresa per essere inclusa in *BOY*.

Twilight toccava uno dei temi centrali dei primi U2: il passaggio dall’adolescenza alla maturità. Ha spiegato Bono: “C’è un sacco di gente che è in questo business da anni. Hanno perso l’ispirazione iniziale degli anni adolescenziali, la confusione. Da quella può nascere una sembianza di quello che stai cercando. Può essere un periodo esplosivo. Molte delle nostre canzoni parlano di quel rovello. Uso l’immagine del crepuscolo perché non è buio e non è neanche giorno. È grigio, le cose si vedono a fatica. È un’età di grande confusione. Ti ci scontri continuamente”.

Si trattava di una delle canzoni che, in modo del tutto involontario, avevano portato gli U2 all’attenzione della comunità gay. Il fatto che la

band affrontasse il tema della sessualità senza raccontarlo dal punto di vista del maschio conquistatore e sciupafemmine, oppure ferito nell'orgoglio da una donna, non era sfuggito a molti ascoltatori omosessuali. Da questa angolazione, *Stories For Boys* poteva anche sembrare un'allusione a una storia d'amore gay.

Gli U2 erano sorpresi; ma a posteriori lo stesso Bono si rese conto che alcuni passaggi di *Twilight* potevano essere interpretati in questo senso: un verso come "Nell'ombra, il ragazzo incontra l'uomo" sembrava un'allusione a un appuntamento erotico, sebbene l'intenzione originaria fosse quella di descrivere in poche parole il passaggio confuso dall'adolescenza all'età adulta. Però i versi conclusivi della seconda strofa, in cui un uomo anziano cerca di accompagnare a casa il protagonista della canzone, erano chiaramente riferiti a un tentativo di seduzione. Bono ha ammesso che gli era capitato da ragazzo di essere oggetto di quel tipo di attenzioni ma non aveva mai dato peso né seguito ad *avances* indesiderate. Fu soprattutto durante il primo tour negli Stati Uniti che gli U2 si resero conto di avere un buon numero di fan omosessuali. La rivista di San Francisco *Mother Goose* aveva presentato Mullen come una sorta di icona gay e inizialmente il batterista si era sentito confuso e a disagio. Poi aveva concluso che non ce n'era motivo, visto che si trattava di un apprezzamento, e che se ne sentiva quindi lusingato.

11 O'Clock Tick Tock / Touch

Registrazione: aprile 1980, Windmill Lane Studios, Dublino

Produttore: Martin Hannett

Pubblicazione: 16 maggio 1980 (Irlanda); 23 maggio 1980 (Regno Unito)

11 O'Clock Tick Tock

Firmato l'agognato contratto internazionale con la Island, gli U2 riuscirono subito a soddisfare l'ambizione di lavorare con un produttore che ammiravano particolarmente. Martin Hannett era il *deus ex machina* di *Unknown Pleasures* dei Joy Division, un modello di riferimento per una miriade di gruppi post punk, U2 compresi. I quattro andarono in Inghilterra per conoscere Hannett e il produttore accettò di andare a registrare ai Windmill Lane di Dublino. Se gli U2 provavano un certo timore reverenziale, Hannett era al massimo incuriosito da quelli che, parlando con i Joy Division, aveva definito "ragazzini irlandesi". Non era comunque impressionato dalla demo che gli avevano fatto ascoltare, una prima stesura di *11 O'Clock Tick Tock* intitolata *Silver Lining*. All'arri-

vo a Dublino, si dichiarò insoddisfatto delle attrezzature dello studio e costrinse la band a noleggiare del materiale tecnico a Londra.

Nonostante le premesse poco entusiasmanti, gli U2 hanno mantenuto un ricordo positivo delle registrazioni con Hannett, che aveva una consolidata reputazione di genio folle. Nel 2005 Clayton ha raccontato: "Era completamente pazzo, in modo adorabile. Considerando quello che so adesso, suppongo che avesse qualche tipo di dipendenza. Noi eravamo molto ingenui, non capivamo che cosa dicesse, e non credo che Martin ci capisse davvero. Probabilmente ci riteneva diversi da come eravamo in realtà, ci pensava un po' più esperti. Si grattava la testa e si lamentava con Edge perché la sezione ritmica non suonava a tempo. Ed era vero".

In effetti, la band si era accorta che Hannett diventava sempre più incoerente man mano che le registrazioni procedevano e i suoi continui riascolti della base strumentale avevano esasperato un po' tutti. Qualunque fosse il suo problema di droghe in quel periodo, il produttore aveva ragione sulle incertezze della sezione ritmica e aveva proposto a un perplesso Mullen di provare a registrare con la guida di una traccia click. Edge seguiva con attenzione lo svolgimento dei lavori e si era spinto anche a suggerire alcune sovraincisioni di chitarra. Con suo grande stupore, il produttore sembrava non capire il motivo della richiesta, salvo poi meravigliarsi per il risultato ottenuto. Edge ne aveva concluso che il mago dello studio probabilmente non aveva mai fatto qualcosa di simile in precedenza. Hannett però lo aveva impressionato per la meticolosità con cui si dedicava al mixaggio e in particolare alla regolazione del Time Modulator, l'effetto con cui otteneva il suo caratteristico suono di rullante.

Fra le varie complicazioni, c'era anche una diatriba con gli Atrix, band dublinese post punk che aveva notato qualche somiglianza di troppo fra la loro *Treasure On The Wasteland* (che sarebbe uscita su singolo nel 1980) e il pezzo degli U2. La polemica non ebbe alcuna conseguenza ma creò qualche nervosismo nell'entourage degli U2.

Nella sua forma finale il testo della canzone fu ispirato da un concerto dei Cramps all'Electric Ballroom di Londra, a cui Bono aveva assistito. Sconcertato dai molti spettatori con facce spettrali e pesantemente truccate, aveva avuto l'impressione che i fan dei Cramps fossero come bambini sperduti, e il loro aspetto feroce aveva dato alla scena uno strano aspetto apocalittico. Il titolo invece arrivava da un biglietto che Gavin Friday gli aveva lasciato sulla porta di casa. I due si dovevano incontrare ma Bono aveva tirato tardi e non si era presentato all'appuntamento, quindi l'amico gli aveva lasciato il messaggio enigmatico per sottolineare che l'ora era tarda e si era stancato di aspettarlo.

Hannett consegnò diversi mixaggi, tre dei quali sono stati pubblicati ufficialmente: quello del singolo dura tre minuti e quarantasette secondi, uno di quattro minuti e tredici secondi è uscito nel 1985 in un'edizione limitata del singolo *Pride*, e un terzo di quattro minuti e tre secondi è uscito sulla compilation del 1998 *AND HERE IS THE YOUNG MAN*.

11 O'Clock Tick Tock non aveva grandi possibilità di lasciare traccia nelle classifiche inglesi ma suscitò abbastanza interesse da mantenere il profilo degli U2 come band emergente da tenere d'occhio. Sul palco la band la rese uno dei pezzi cruciali dei concerti del 1980, quando veniva spesso suonata due volte, all'inizio e in coda alla scaletta. Non è stata però reincisa in studio (almeno fino al rifacimento del 2023 in *SONGS OF SURRENDER*) ed è entrata nella discografia "maggiore" della band nel 1983 grazie alla versione inclusa nel minialbum dal vivo *UNDER A BLOOD RED SKY*.

Touch

La canzone è comparsa nel repertorio live degli U2 nei primi mesi del 1980 e ne è stata registrata una demo agli studi Windmill Lane nello stesso periodo, tuttavia non si conoscono dettagli precisi in merito. Il pezzo si intitolava inizialmente *Trevor*, probabilmente in riferimento a Trevor "Strongman" Rowen, bassista dei Virgin Prunes, e ha mantenuto il titolo almeno fino ad aprile, poi Bono ha rimesso mano al testo e la canzone si è trasformata in *Touch*. Difficile dire quale sia il tema affrontato: la prima strofa sembra alludere alla difficoltà di avere una conversazione con una persona sconosciuta al di là delle classiche espressioni di cortesia; ma le strofe successive non aiutano a chiarire. Il refrain insistito "T-t-touching you" è un buon esempio della capacità della band di creare un motivo abbastanza orecchiabile basandosi sull'incastro fra la sequenza di basso e una parte di chitarra minimale, in cui Edge ricorre ancora all'uso di armonici. Giudicata adatta per il lato B del primo singolo destinato al mercato britannico, *Touch* è rimasta nelle scalette dei concerti fino al 1981; poi è diventata una rarità per i fan più accaniti.

Dopo l'uscita del singolo, la collaborazione con Hannett si interrompe. Alla Island veniva considerato come un possibile candidato alla produzione di *BOY* ma la band aveva qualche riserva, temendo che il suo nome avrebbe catalizzato tutta l'attenzione degli addetti ai lavori, in particolare in Inghilterra: lo stesso Bono aveva espresso l'opinione che *11 O'Clock* fosse più rappresentativa dello stile sonoro di Hannett che di quello degli U2. Inoltre Hannett era rimasto emotivamente molto scosso dal suicidio di Ian Curtis a maggio del 1980, e il suo già notevole uso di droghe stava prendendo una piega molto pericolosa.

BOY

Registrazione: luglio-settembre 1980, Windmill Lane Studios, Dublino

Produttore: Steve Lillywhite

Pubblicazione: 20 ottobre 1980 (Europa); 3 marzo 1981 (Stati Uniti e Canada)

“Mi piacerebbe rifare l’album se non altro per smetterla di cantare come Siouxsie Sioux, che all’epoca ascoltavo parecchio”
Bono (*Mojo*, 2005)

Se si giudica l’album d’esordio degli U2 confrontandolo con quello che la band ha fatto in seguito, si può ben considerarlo il promettente primo passo di un gruppo dalla fisionomia sonora ben definita. Nel 1980 parve a molti un esordio folgorante, che sembrava venire dal nulla per infiltrarsi in un territorio post punk già assai affollato. Più che sentirsi in competizione, gli U2 pensavano di essere parte di una sorta di comunità. Clayton: “Mi ricordo che avevamo l’impressione di non essere isolati. C’erano Echo & The Bunnymen, Teardrop Explodes, Comsat Angels, Associates, The Sound. Era una generazione che stava trovando una voce. Ed era un modo per uscire da Dublino, dalla periferia, ed entrare in un’altra vita”. Rispetto a molte band contemporanee, gli U2 mostravano un atteggiamento più aperto e ottimista, una visione del mondo forse più ingenua ma meno incline alla depressione e senza pose forzate da esistenzialisti.

La cover star Peter Rowen, già protagonista della copertina di *THREE*, era il fratello minore di Guggi: buona parte delle canzoni affrontavano temi riguardanti gli impacci e la confusione del passaggio alla vita adulta, e la scelta di un bambino di sei anni come simbolo dell’innocenza che precede la crescita aveva un senso piuttosto preciso per la band. Per i discografici invece si trattava di un potenziale problema. Nella foto di copertina Rowen ha le mani dietro la testa e il corpo è fuori dall’inquadratura, però le braccia e le spalle sono nude e la Island si preoccupava che negli Stati Uniti l’immagine potesse essere interpretata in modo sessualmente allusivo. Clayton ha ricordato che l’ipotesi gli riusciva completamente incomprensibile e che qualcuno aveva dovuto spiegargli che cosa significasse “pedofilo”.

I timori dei discografici non erano infondati: nel 1973 i Led Zeppelin erano stati costretti a censurare in alcuni Stati americani la copertina di *HOUSES OF THE HOLY* per la presenza di bambini nudi. Per evitare problemi, la copertina americana di *BOY* fu cambiata con un montaggio delle immagini dei quattro membri della band usate per la promozione stampa, distorte e modificate: non era un capolavoro ma era del tutto innocua.

I Will Follow

La canzone è nata dopo un'accesa discussione in sala prove, scaturita dalla pretesa di Bono che Edge suonasse con più aggressività. Non è chiaro se il litigio abbia indotto il chitarrista a cercare di accogliere la richiesta o se la frustrazione derivata dal dissidio abbia costituito la scintilla per la composizione. Comunque sia andata, il riff di *I Will Follow* è uno dei più caratteristici di tutta la discografia degli U2: basato su semplici bicordi, con il Mi cantino suonato a vuoto, squillante, insistente. Suonava originale rispetto agli archetipi della storia del rock ma era in piena sintonia con quello che diversi chitarristi post punk stavano facendo in quel periodo.

Lillywhite ha indicato *Jigsaw Puzzle* di Siouxsie And The Banshees come possibile modello di riferimento; ma anche la parte di chitarra di Keith Levene in *Public Image* dei Public Image Ltd si basava su un'idea molto simile. Edge ha osservato, scherzando ma non troppo, che il riff era quanto di più vicino fosse riuscito a fare per realizzare la sua ambizione di suonare un pezzo intero con una nota sola. Nella semplicità dell'arrangiamento, la band riesce comunque a non essere banale: la ripetitività della parte di chitarra è spezzata dal basso di Clayton, che usa come seconda nota della sequenza un Do, che è fuori dalla tonalità di Mi maggiore su cui è costruito il pezzo. Una scelta che ha lasciato perplesso anche un luminare come Jimmy Page: nel film del 2008 *It Might Get Loud* il chitarrista dei Led Zeppelin chiede a Edge, che gli sta mostrando come suonare *I Will Follow*, se è proprio sicuro che ci sia un Do.

La canzone è anche la prova lampante che Lillywhite è il produttore giusto per fare degli U2 una rock band di grande impatto: la batteria di Mullen è potente e granitica senza essere troppo invadente e la band suona compatta, senza incertezze. Lillywhite sa anche come introdurre "elementi di disturbo" come il glockenspiel e i rumori di bicchieri rotti e bacchette percosse su una ruota di bicicletta, inseriti nel break strumentale, senza farsi prendere troppo la mano.

I Will Follow è anche la prima canzone in cui compare l'ombra della madre di Bono, Iris, scomparsa nel 1974 quando il cantante aveva solo quattordici anni. L'argomento principale del testo è la fiducia cieca che i bambini ripongono nella madre, però l'osservazione viene fatta dal punto di vista di quest'ultima. In seguito Bono si è reso conto che il testo, letto senza considerare che è una madre a parlare, potrebbe essere considerato come una sorta di desiderio suicida da parte del figlio che rimane orfano: se tu (madre) te ne vai, me ne vado anch'io, ti seguirò. Erano comunque dettagli che sfuggivano completamente al pubbli-

co e ai commentatori dell'epoca: *I Will Follow* suonava trascinate e orecchiabile, e non lasciava minimamente sospettare la presenza di un sottotesto lugubre.

La canzone ebbe un ruolo importante nell'aprire alla band il primo spiraglio nel mercato statunitense. Una tappa fondamentale del primo tour negli USA fu il concerto al Paradise Theater di Boston, dove gli U2 erano in cartellone come gruppo di supporto dei Barooga Bandit, un gruppo di Detroit sotto contratto con la Capitol. L'emittente radiofonica locale WBCN era coinvolta nell'organizzazione del concerto e quindi aveva inserito in programmazione canzoni di entrambe le band. *I Will Follow* e *Out of Control* erano subito entrate nelle preferenze dei DJ, per cui venivano trasmesse con grande frequenza. L'inaspettata esposizione radiofonica giocò a favore dei visitatori irlandesi: terminato il loro set, gli U2 erano andati tra il pubblico per assistere allo show del gruppo principale, scoprendo con enorme stupore che gran parte degli spettatori se n'era andata. Pochissimi erano lì per i Barooga Bandit, la maggioranza era accorsa curiosa di ascoltare quella nuova band che passava su WBCN. Per gli U2 era un primo, importante passo verso la conquista del mercato americano.

L'indubbia popolarità di *I Will Follow* non ne ha fatto però un singolo da classifica: negli Stati Uniti il brano si piazza al ventesimo posto della classifica Top Tracks, relativa ai passaggi radiofonici sulle emittenti orientate verso il rock, ma niente di più. Nel 1982 conquista il posto numero 12 della classifica olandese nella versione eseguita dal vivo a Hattem in uno show trasmesso dalla rete televisiva Veronica con ottimi ascolti. Classifiche a parte, è rimasta un caposaldo nel repertorio degli U2, la canzone più eseguita in concerto nell'arco di tutta la loro carriera.

Quando Edge ha rimesso mano all'arrangiamento per la nuova versione inclusa nel 2023 in *SONGS OF SURRENDER*, ha notato una sorprendente raffinatezza compositiva: "L'influenza della musica tedesca era molto più importante di quanto mi fossi reso conto all'epoca. Stockhausen aveva insegnato a molti ragazzi che si dedicavano alla musica contemporanea, quelli che hanno fatto parte dei Can, dei Kraftwerk, dei Neu!, e loro influenzavano molti gruppi britannici come Siouxsie And The Banshees. Noi assorbivamo tutto. Quindi *I Will Follow* non ha niente a che vedere col blues né con la musica precedente. Lo stesso vale per *11 O'Clock Tick Tock*: è qualcosa di più simile a Kurt Weill o a qualcosa di ambito classico".

Twilight → pag. 17