

PAOLO MAEDDU

DAVID BOWIE

CHANGES



LE STORIE DIETRO LE CANZONI

VOLUME 1
1964-1976

 GIUNTI

Bizarre

collana a cura di Riccardo Bertoncelli

PAOLO MAEDDU

**DAVID
BOWIE**
CHANGES

LE STORIE DIETRO LE CANZONI

**VOLUME 1
1964-1976**

 **GIUNTI**

Impaginazione e redazione: Studio Angelo Ramella, Novara

www.giunti.it

© 2020 Giunti Editore S.p.A.
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
Via G.B. Pirelli 30 - 20124 Milano - Italia

ISBN: 9788809909830

Prima edizione digitale: ottobre 2020



SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	7
Preistoria	
I singoli 1964-1966	10
Altro	30
La Storia	
David Bowie	34
David Bowie / Space Oddity	67
The Man Who Sold The World	104
Hunky Dory	132
The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars	179
Aladdin Sane	225
Pinups	251
Diamond Dogs	276
David Live	309
Young Americans	319
Station To Station	349
Altro	377
<i>Fonti principali</i>	394
<i>Indice delle canzoni</i>	397
<i>Indice degli album</i>	399

Introduzione

Questo libro racconta tutte le canzoni pubblicate da David Bowie nella prima parte della sua carriera, dal 1964 al 1976. Ci sono naturalmente tutti i brani contenuti negli album ma non solo, anche i singoli con i relativi lati B e gli inediti apparsi sui live. Inoltre, in due apposite appendici, gli abbozzi di canzone, i provini, le idee estemporanee presto svanite che per anni e anni sono rimasti sepolti negli archivi e oggi scendono a pioggia sugli appassionati, oggi che la fame di Bowie “nuovo” si è fatta vorace e i discografici scandagliano tutti i fondali d’archivio disponibili.

Le canzoni sono tutte scritte da David Bowie, salvo dove espressamente indicato. Per ognuna sono segnalati i musicisti e i relativi strumenti in base alle più attendibili ricostruzioni. Non sempre è stato semplice: in qualche caso strumentisti anche prestigiosi non risultano dalle note del disco, mentre gli orchestrali sono praticamente sempre rimasti anonimi. Quando nei paragrafi ci si riferisce a una canzone, questa è indicata in corsivo, mentre quando si parla di album, il titolo è in maiuscolo: ad esempio, la canzone *Space Oddity* è sull’album SPACE ODDITY.

Per quanto riguarda l’album col titolo più lungo, abbiamo scelto di abbreviarlo, anche se questo potrebbe causare qualche garbuglio: confidiamo che il lettore sappia distinguere quando ci si riferisce al personaggio Ziggy Stardust, quando si sta parlando della canzone *Ziggy Stardust* e quando l’allusione è a un album chiamato per brevità ZIGGY STARDUST.

Per raccontare i brani, il proponimento è stato quello di includere il più possibile interviste ai personaggi direttamente coinvolti, dai musicisti ai collaboratori, e ovviamente di selezionare le più attendibili tra le ricostruzioni di Bowie, tenendo presente che molto spesso David giocava a confondere chi lo ascoltava e forse, qualche volta, anche se stesso. Certo, non sempre è stato semplice scegliere tra le fonti: Bowie ha centinaia di biografi appassionati ma persino i più precisi certe volte sembrano travolti dalla marea di materiale. Naturalmente, se la cosa fosse capitata anche in questo volume, le puntualizzazioni sono ben accette (dopo lunga e cavillosa discussione, ovviamente).

Per concludere questa nota introduttiva, l’autore si sente moralmente obbligato a premettere che non è un fan di David Bowie. Questo perché, anche se può sembrare una posizione altezzosa (*pardon*), non si ritiene

un 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 della musica 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 rilevanza e per capacità di dare al grande pubblico qualcosa che lo invitasse ad andare oltre una canzone piaciona, è stato un misterioso miracolo. E 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 quello che viene dallo spazio o dalla strada. Sarebbe bello, ma non succede.

Tuttavia, così come diverse generazioni incontrandolo sono state folgorate dal contatto con Bowie mentre era in vita, possiamo sempre confidare sulla possibilità che le canzoni che abbiamo tentato di raccontare arrivino a nuovi ascoltatori; e che questi, come il loro autore, ne facciano buon uso nel loro viaggio.

PREISTORIA

I singoli 1964-1966

“Per anni David Bowie ha sudato l’anima sul palco tutti i giorni incluse le domeniche, senza che nessuno, ripeto nessuno andasse a vederlo”.
(Harold Pendleton)

David Jones, nato l’8 gennaio 1947 a Londra, ha tentato spesso di raccontare (e raccontarsi) di non aver mai voluto realmente fare il cantante, e men che meno la rockstar. Noi stiamo ai fatti, e questi ci dicono che a diciassette anni stava già incidendo il primo di MOLTI dischi. E non con il suo primo gruppo, i Konrads, con i quali aveva realizzato un demo nel 1963 (*I Never Dreamed*, ricomparso miracolosamente pochi anni fa in acetato e andato all’asta per oltre cinquantamila euro nel 2018) ma col secondo, *The King Bees*, messi insieme con l’amico George Underwood. Ovvero quello che durante una disputa per una ragazza gli aveva cambiato per sempre lo sguardo con un pugno e che tuttavia, come tanti altri amici di quel periodo, il giovane Jones riuscì a coinvolgere nei suoi progetti.

Anche altri, come la prima fidanzata Dana Gillespie e il compagno di scuola George MacCormack, più avanti avrebbero avuto una parte rilevante nelle fantasmagoriche vicende del circo Bowie, il cui esile capobanda si circondava di persone cui legarsi forse per compensare le relazioni a dir poco complesse con una madre nevrotica, un fratellastro molto amato ma schizofrenico e un padre remissivo, morto appena prima che la carriera del figlio acquistasse un minimo di senso.

In questa sezione del libro si trovano le dodici canzoni che David Jones/Bowie pubblicò nel triennio che precedette il suo album di debutto con la Deram. Dal 1964 al 1966 il ragazzo di Brixton, distretto periferico di Londra ad alto tasso di immigrazione, incise infatti sette singoli e molte altre canzoni compose e registrò in demo, manifestando fin dall’inizio un’iperattività e uno slancio che sarebbe riduttivo attribuire alla giovane età, come dimostrerà la prolificità impressionante degli anni ’70.

Queste canzoni furono incise per etichette piccole (Vocalion, Pye) e grandi (Parlophone) di quel primo boom discografico britannico, traboccante di dilettanti di talento e faccendieri attratti da un ambiente con poche regole. Non ottennero alcun successo. Un incantesimo durato otto anni, solo temporaneamente spezzato da un hit nel quale David non credeva del tutto, *Space Oddity*, cui seguirono altri tre anni di limbo. Onestamente quasi tutti questi brani, firmati da lui o meno, sono

interessanti più che altro come testimonianze della sua versatilità e prontezza nell'assorbire le tendenze circostanti, cimentandosi con i rapidi cambiamenti di stile e suono dei frenetici anni '60. Ci raccontano, anche solo per la rapidità con cui cambiava musicisti ed etichette, della sua serena ma incrollabile perseveranza di fronte ai fallimenti e della sua capacità di convincere le persone a dargli comunque una possibilità: manager, produttori, musicisti, giornalisti, proprietari di locali, persino un filantropo.

Nelle storie dietro a queste canzoni una delle costanti è l'insuccesso. David Jones aveva la capacità di creare attorno a sé un clima di aspettativa e di interesse, che tuttavia non riusciva mai a colpire il pubblico. Forse, in quella fase della sua carriera, il fatto di essere un artista solista faceva la differenza: all'epoca presentarsi con una band poteva essere molto importante per essere presi sul serio, a costo di convivere con qualcuno che non si sarebbe mai frequentato, come Pete Townshend con Roger Daltrey per i Who. Oppure Ray Davies: non fosse stato per i Kinks, non avrebbe mai passato del tempo con suo fratello Dave. Ma sull'intento di essere una star solista, l'imberbe David era abbastanza risoluto, tanto che si adombrò moltissimo quando il 45 giri *I Pity The Fool* fu attribuito semplicemente ai Manish Boys.

Dal punto di vista musicale quello che emerge è che la prima delle sue passioni fu il blues, che era stato "adottato" da molti ragazzi di Londra, come se l'estuario del Tamigi fosse il delta del Mississippi. Fu in quel contesto che il teenager londinese iniziò la sua lunga gavetta, come tanti eroi del rock britannico che un giorno avrebbe incontrato e frequentato, alcuni di più, come Mick Jagger e Pete Townshend, altri di meno, come Syd Barrett e Jimmy Page.

Poi certo avrebbe frequentato tante altre musiche e tanti altri stili, e in tutti avrebbe trovato qualche colore da fare proprio, dal folk al funk, dalla *chanson* francese all'elettronica tedesca, dall'hard rock alla jungle. Ma i primi modelli che provò a emulare furono quei ragazzi un po' più grandi di lui – Rolling Stones, Yardbirds, Pretty Things – che, stilosi e "avanti" come dei rapper dei primi anni 2000, portavano un feeling nero nella bianchissima Inghilterra. Come loro, Davie Jones & The King Bees proponevano dal vivo *Hoochie Coochie Man* di Muddy Waters, *Got My Mojo Working* di Ann Cole, *Can I Get A Witness* di Marvin Gaye. Questo il loro repertorio nelle poche, brevi esibizioni dell'aprile 1964, prima di entrare ai Decca Studios il mese successivo per mettere la loro musica su un oggetto di plastica piatto e rotondo. Per Davie Jones, il primo di tanti.

DAVIE JONES AND THE KING BEES

Liza Jane • Louie Louie, Go Home

Liza Jane (Leslie Conn)

David Bowie: voce, sax • George Underwood: chitarra, voce • Roger Bluck: chitarra • Bob Allen: batteria • Francis Howard: basso

Registrazione: maggio 1964

Produttore: Leslie Conn

Pubblicazione: 5 giugno 1964

“A me sembra orribile ma deve avere qualcosa di buono se gliel’hanno pubblicata”.
(Haywood Jones, padre di David Bowie, 1964)

È il 5 giugno 2004 e ci troviamo a Holmdel, New Jersey. I diciassette-mila spettatori presenti per una delle tappe del Reality US Tour vengono spiazzati da una strana celebrazione. Il cantante si volta verso la band e dice: “Facciamo *Liza*... Quella cosa che abbiamo provato nel soundcheck”. Poi spiega al pubblico: “Proprio quarant’anni fa col nome di Davie Jones ho inciso questo singolo. È assolutamente terribile e straziante”, promette divertito al pubblico. Nelle prime file qualcuno mostra di sapere di cosa sta parlando: “...Sei veramente vecchio”, lo gratifica la rockstar. Seguono settanta secondi di blues lento trainato da un riff di stampo classico, con strofa e ritornello cantati in modo molto controllato. Non c’è davvero molta somiglianza con il brano originale. Il pubblico non pare eccessivamente sconcertato, non dev’essere la cosa più stravagante che abbia mai ascoltato. Ciononostante, dopo un minuto e spiccioli, la rievocazione si conclude con le parole: “Grazie a Dio non mi toccherà più cantarla per altri quarant’anni!”.

Little (o *Lil’*) *Liza Jane* era sostanzialmente un ritornello nato all’inizio del Novecento, un refrain partito dalle piantagioni del Sud degli Stati Uniti che nel corso dei decenni aveva preso forme, parole e interpreti molto diversi. Al punto che quando nel 1956 il rocker nero Huey “Piano” Smith aveva inciso la sua versione (presto imitato dal rivale Fats Domino) era convinto di attingere al repertorio bluegrass dei bianchi.

Dal marzo 2018 tre documentaristi hanno aperto una piattaforma di raccolta fondi per realizzare un film che racconti le mutazioni e migrazioni del brano, per cui non c’è da stupirsi se sull’ingresso della canzone nel repertorio dei King Bees nemmeno George Underwood abbia mai saputo dire nulla, se non che era “un vecchio *negro spiritual* con cui ci esercitavamo”. Sempre per questo motivo Leslie Conn, manager del

gruppo, non incontrò troppi problemi nell'apportare un paio di varianti al canovaccio e attribuirsi i diritti d'autore del pezzo. "David non avrebbe mai accettato che io la firmassi se l'avesse scritta lui", ha argomentato in un'intervista del 1997.

L'incisione ebbe luogo in un giorno imprecisato del maggio 1964 insieme al lato B, *Louie Louie, Go Home*, in una seduta di sette ore ai Decca Studios di Broadhurst Gardens, Londra (che qualche mese prima non avevano portato benissimo ai tentativi del precedente gruppo di Bowie, i Konrads). Il risultato sembra voler fare il verso ai Rolling Stones e al R&B "sporco" di ispirazione americana che era diventato il sound più in voga nei locali della capitale. Non è molto più che un paio di minuti di voce forzatamente ruvida, sostenuta da un riff di chitarra e da una frase di sax reiterata in sottofondo da Bowie stesso, con qualche secondo per un breve assolo di Roger Bluck. Il suono, al netto della nostalgia per la "presa diretta" e la sua spontaneità, sembra persino peggio di quello che ci si potrebbe aspettare da un gruppo di ragazzi volenterosi catapultati per poche ore in uno studio. Il contributo del futuro guru della console Glyn Johns fu quello di sistemare i microfoni decentemente per la scalcinata batteria di Bob Allen.

Tuttavia il tono ipercritico che il 5 giugno 2004 un Bowie cinquantasettenne manifestò pubblicamente nei confronti di quel suo primo vagito – per quanto molto simile a quello espresso da suo padre all'epoca dell'uscita del disco – è così ingeneroso da sembrare forzato. Va tenuto conto che la settimana della pubblicazione al n. 1 delle classifiche del Regno Unito c'erano (ebbene sì) Umberto Bindi e Gino Paoli, autori di *You're My World* alias *Il mio mondo*, nella melodrammatica cover di Cilla Black; al n. 2 c'era Roy Orbison con *It's Over* e al n. 3 un tardivo Chuck Berry (*No Particular Place To Go*). In discesa, fuori dalla Top 10, *Can't Buy Me Love* dei Beatles e *Not Fade Away* dei Rolling Stones.

Col senno di poi si può quindi osservare che i King Bees avevano avuto un certo coraggio, anche perché, a parte gli Stones, il rock inglese era ancora molto cauto con quel tipo di sonorità distorta e aggressiva: non erano ancora uscite *You Really Got Me* dei Kinks, *House Of The Rising Sun* degli Animals, *Gloria* dei Them. Quanto al testo, nella versione dei King Bees la ragazza Liza Jane non è un'eccitante e desiderabile compagnia come nella maggior parte delle sue apparizioni precedenti: al contrario, il suo desiderio inesauribile sfinisce il protagonista, e sotto questo aspetto è certo difficile riscontrare un'imitazione di Mick Jagger.

Conn fece il possibile per promuovere il brano, nel delirio che era diventata l'industria pop londinese dopo il botto dei Beatles, con una folla

di ragazzi decisi a tentare il colpaccio e un gran numero di maneggioni altrettanto decisi a reinventarsi impresari. Il suo comunicato stampa descriveva così la “diciassettenne star” Davie Jones: “I suoi cantanti preferiti sono Little Richard, Bob Dylan e John Lee Hooker. Oltre al sassofono suona la chitarra. Non gli piacciono i pomi d’Adamo e tra i suoi interessi ci sono il baseball, il football americano e collezionare stivali. Un prestante ragazzo alto un metro e ottanta con una personalità calda e accattivante: Davie ha tutto ciò che serve per arrivare alle vette dello show-business, incluso... il talento”. Il comunicato non citava altri componenti dei King Bees: Conn, come tanti altri manager che avrebbero preso il suo posto, aveva occhi solo per il ragazzo biondo.

Il 6 giugno, giorno successivo all’uscita del disco, il gruppo andò alla BBC per il programma *Juke Box Jury* ma *Liza Jane* fu bocciata da tre giudici su quattro. Il 21 giugno fu presentata a *Ready, Steady, Go!* della ITV. Il *New Musical Express* degnò il singolo di una recensione lampo: “Manca di melodia ma compensa con un ritmo grandioso”. Il 45 giri non entrò in classifica (pare che abbia venduto poche decine di copie) e nel giro di qualche settimana il cantante stava già provando con i Manish Boys.

In ogni caso, malgrado l’ostentato disprezzo del 2004, *Liza Jane* era tornata altre volte nei pensieri di Bowie, la cui abitudine di rincorrere il proprio passato è ben nota. Un giorno imprecisato, molti anni dopo i King Bees, chiese a Conn se per caso avesse ancora qualche copia del piccolo vinile. Il manager gli confessò di averne parecchie copie nel garage di sua madre ma di averla autorizzata a buttarle via. “Lui rise e mi disse che una copia di quel disco valeva qualche centinaio di dollari”. Forse lo stesso pensiero balenò alla Decca, che recuperò il brano della sua sottoetichetta Vocalion Pop e lo ristampò nel 1978, ovviamente a nome David Bowie.

Che Bowie fosse almeno un pochino affezionato al brano lo dimostra un tentativo di rielaborazione per il progetto TOY dell’estate 2000. Tra i brani selezionati per un nuovo trattamento con la sua band dell’epoca c’era proprio *Liza Jane* in una versione allungata a quasi cinque minuti e con un piglio rauco alla Tom Waits: gli increduli possono ascoltarla su YouTube. Tra i musicisti impiegati per quella distortissima *Liza Jane* è possibile azzardare la presenza di Earl Slick e Gerry Leonard (chitarra) Mark Plati (basso), Sterling Campbell (batteria), Cuong Vu (tromba), Holly Palmer ed Emm Gryner (voci) ma non si possono escludere altri collaboratori che erano stati coinvolti nel progetto, poi arenatosi. In ogni caso, *Liza Jane* ha avuto la sua piccola vendetta: nel momento in cui scriviamo, su Spotify è stata ascoltata duecentoventicinquemila volte.

Louie Louie, Go Home (Paul Revere, Mark Lindsay)

David Bowie: voce • George Underwood: chitarra • Roger Bluck: chitarra • Bob Allen: batteria • Francis Howard: basso

Registrazione: maggio 1964

Produttore: Leslie Conn

Pubblicazione: 5 giugno 1964

Il brano che i King Bees avevano scelto per il loro debutto fu declassato a lato B di *Liza Jane*, a quanto pare a causa dell'imbarazzo di Leslie Conn nel risentire l'incisione. Ma è interessante notare che, fin dal suo primo giorno come cantante, Bowie si cimenta con un sequel delle avventure del protagonista di una canzone, cosa che in futuro farà anche con alcune delle sue creature.

Per il momento segue l'eroe eponimo di *Louie Louie*, grande successo dei Kingsmen, la cui cover dell'originale di Richard Berry & The Pharaohs (1957) è ritenuta una pietra miliare del garage rock: in Italia è nota soprattutto per l'utilizzo nella colonna sonora del film di John Landis *Animal House*, con un estasiato John Belushi.

Nel 1963 con la loro versione i Kingsmen avevano oscurato la contemporanea versione degli effervescenti Paul Revere and The Raiders. Questi cercarono di rifarsi l'anno successivo appunto con un sequel, espediente usato anche da Chuck Berry e Buddy Holly per i loro eroi *Johnny B. Goode* e *Peggy Sue*. Con qualche sfumatura di mestizia, il pubblico veniva informato che l'esistenza avventurosa dell'amico marinaio aveva perso di slancio (un po' come quella del Maggiore Tom in *Ashes To Ashes*).

Appena uscita, come spesso succedeva quando un brano immesso su un mercato straniero era in odore di hit, scattò una gara di velocità tra discografici e manager per inciderne una cover destinata al proprio Paese; Conn ottenne il via libera. Quando Davie Jones e i King Bees la incisero, l'originale di Paul Revere era uscito da tre mesi e non era andato granché meglio del singolo precedente della band di Portland, che dovette attendere un paio d'anni prima di iniziare a frequentare la Top 10 americana.

Rispetto alla versione dei Raiders, Bowie cerca di urlare, tuttavia non può reggere il confronto con il vulcanico Mark Lindsay. Il ritmo è leggermente più rapido, come se il vero obiettivo fosse una cover di *Susie Q* di Dale Hawkins (1957) o della *Money (That's What I Want)* che i Beatles avevano inciso nel 1963: la voce di Lennon potrebbe essere stata presa come modello dal diciassettenne Jones, il quale stranamente rinuncia a usare il sax, che pure apre le danze nell'originale. Per sovrammarchato, il cantante va a prendere a prestito da un altro successo

un elemento che *là* aveva funzionato: l'invito "Just a little bit louder now" degli Isley Brothers nel coro finale di *Shout* (1959). Attenzione: Bowie lo ripesccherà nel 2003, con effetto malinconico, per *She'll Drive The Big Car* (nell'album REALITY).

Dato che avevano dovuto imparare il pezzo in pochissimo tempo, era chiaro che Bowie e i suoi amici non avevano speranze di fare il botto con una canzone da festa da ballo. Oltre tutto, avevano tolto dall'originale alcuni degli elementi più divertenti, un po' per i loro limiti come musicisti, un po' per un certo spirito da puristi del R&B (non trascuriamo in tal senso il nome, The King Bees, preso di peso da un brano di Slim Harpo, come del resto qualcun altro aveva fatto con *Rollin' Stone* di Muddy Waters). Da questo punto di vista *Liza Jane* era effettivamente più sensata come biglietto da visita rispetto a quello che avrebbero voluto.

THE MANISH BOYS

I Pity The Fool • Take My Tip

I Pity The Fool (Deadric Malone alias Don Robey)

David Bowie: voce, sax • Johnny Flux: chitarra • Paul Rodriguez: sax, tromba • Woolf Byrne: sax, armonica • Johnny Watson: basso, voce • Bob Solly: organo • Mick White: batteria • Jimmy Page: chitarra

Registrazione: 15 gennaio 1965

Produttore: Shel Talmy

Pubblicazione: 5 marzo 1965

Poche settimane dopo la delusione del debutto con i King Bees, David Jones era già il cantante dei Manish Boys, gruppo R&B del Kent che nella scelta del nome aveva preso ispirazione da Muddy Waters (come i Rolling Stones). I King Bees si erano formati quattro anni prima e, dato che avevano anche loro Leslie Conn come manager, nell'estate 1964 si ritrovarono con un nuovo cantante magnificato come impeccabile vocalist R&B, tanto che prima di incontrarlo pensavano fosse nero.

Invece rimasero allibiti dal suo pallore: "Sembrava un deportato a Belsen ma con i capelli lunghi fino alle spalle", ha raccontato l'organista Bob Solly. "Non lo volevamo con noi, eravamo già in troppi, però Les insisteva. Ci fece sentire il disco che aveva pubblicato e lo detestai, era atroce. Però lui aveva fatto un disco e noi no, per cui ci sentivamo in soggezione". Le perplessità non erano comunque di carattere personale: sul lavoro Bowie si dimostrò puntuale e affidabile, e come persona "era molto educato, ci siamo anche sentiti per telefono qualche volta nel cor-

so degli anni e lo è ancora". Aggiunge Woolf Byrne: "Pensavo che la voce di Johnny Watson fosse più adatta a noi, più profonda. Però notammo subito che quando era lui a cantare, i ragazzi ballavano. Quando cantava David, si fermavano a guardarlo".

Dopo un *tour de force* di esibizioni nei dintorni di Londra, grazie alle quali Bowie aggiunse esperienza alla sua gavetta di cantante e alla sua dimestichezza con le ragazze (stando ai componenti della band, non molto più vecchi di lui e non di rado suoi complici di rimorchio, non se ne faceva scappare una), si arrivò all'inizio del 1965 e al gruppo capitò un'occasione d'oro, il contatto con il produttore americano Shel Talmy, che si occupava anche di Who, Manfred Mann e Kinks, ai quali si ritrovarono a fare da supporto in alcune date.

Molto colpito da Bowie, Talmy, fresco del n. 1 in classifica di *You Really Got Me* dei Kinks, procurò anche un contratto per un 45 giri con la Parlophone, l'etichetta dei Beatles. Il brano scelto fu *I Pity The Fool*, discreto hit del 1961 inciso da Bobby "Blue" Bland, bluesman del Tennessee. "Non credo che Talmy ci avrebbe permesso di fare una canzone diversa – disse poi Bob Solly – ma per noi andava bene, perché c'erano i sassofoni e ci piaceva il crescendo. Così ci mettemmo a lavorare su quell'armonia discordante organo-sax". L'introduzione era pericolosamente simile a quella del recente singolo *Little Red Rooster* degli Stones, e il suono dei sax ricordava più certi "ballabili" degli anni '50 che non il british blues. Però la performance di Bowie come cantante blues non è da buttare: alcune delle ingenuità del singolo precedente, specie nel controllo del volume della voce, sono sensibilmente limare.

Per l'assolo di chitarra Talmy raccomandò il semiconosciuto ma già stimato *sessionman* Jimmy Page. "Aveva appena comprato una fuzzbox, ne era molto eccitato e la usò per l'assolo", ricordò in seguito Bowie. Negli anni '70 i rapporti tra David e il fondatore dei Led Zeppelin avrebbero conosciuto qualche attrito per una sorta di rivalità tra rock star "occultiste". Ma "Jimmy fu molto generoso quel giorno: mi disse che aveva un riff di cui non si serviva, e se volevo potevo impararlo e farci qualcosa. L'ho preso e l'ho usato più volte, non mi ha mai deluso". È il riff usato da Bowie per *The Supermen* nel 1970 e *Dead Man Walking* nel 1996.

Non furono altrettanto eccitati dal pomeriggio di sedute gli altri componenti del gruppo, a partire dal chitarrista Paul Rodriguez, che lamentò l'esclusione di un controriff di chitarra a favore di uno "più rozzo" di basso, mentre secondo Solly "il suono dei sax finì per essere esagerato: nessuno di noi fu contento del risultato, anche se era bello aver buttato fuori un disco. Alla fine era totalmente privo di potenziale

commerciale e fu un completo flop". A dispetto di un passaggio in un programma di BBC2, preceduto da un tentativo di creare una controversia mediatica sulla lunghezza dei capelli di David, oggettivamente piuttosto lunghi per il marzo 1965.

Il manager avvertì il *Daily Mirror* che la BBC voleva bloccare la partecipazione al programma *Gadzooks! It's All Happening* e ne nacque un articolo intitolato "Row over Davie's hair", in cui il diciottenne *front-man*, autoproclamatosi fondatore di una fantomatica "Lega contro la crudeltà verso gli uomini con i capelli lunghi", affermava: "Non mi farei tagliare i capelli neppure se me lo ordinasse il Primo Ministro, figuriamoci la BBC... Non piacciono nemmeno alla mia ragazza. Forse perché quando ci vedono insieme vengo corteggiato più di lei".

La trovata ottenne la frivola attenzione di *Daily Telegraph*, *Evening Standard* e *Daily Mirror*, nonché una breve apparizione in un talk show (visibile su YouTube). Davanti al conduttore Cliff Michelmore, il biondo David appare attorniato da quello che sembra il parentado di Brian Jones dei Rolling Stones, e dimostra più tranquillità come intervistato di quanta ne avesse all'epoca come cantante.

Primi articoli e prima blanda evocazione di ambiguità sessuale (tra l'altro, il singolo condivideva con il precedente *Liza Jane* una certa insofferenza nei confronti delle donne) ma ancora nessun riscontro in classifica. Jimmy Page lo aveva laconicamente previsto ("Ci salutò dicendo: 'Buona seduta; ma questo decisamente non sarà un successo'") e la Parlophone pure, visto che ne stampò solo cinquecento copie. Nessun rimpianto per David, che infastidito dal fatto che il brano non fosse uscito a nome Davie Jones and The Manish Boys come inizialmente pattuito, se ne andò piuttosto rapidamente anche da questo gruppo.

Take My Tip

David Bowie: voce, sax • Johnny Flux: chitarra • Paul Rodriguez: sax, tromba • Woolf Byrne: sax, armonica • Johnny Watson: basso, voce • Bob Solly: organo • Mick White: batteria • Jimmy Page: chitarra

Registrazione: 15 gennaio 1965

Produttore: Shel Talmy

Pubblicazione: 5 marzo 1965

È la prima canzone scritta da Bowie a essere pubblicata, e anche la prima di cui sia stata fatta una cover: un mese dopo l'uscita venne registrata dal trentenne attore americano Kenny Miller e pubblicata come lato B del suo singolo *Restless*. Fu il brano che convinse Shel Talmy a dare una *chance* ai Manish Boys, anche se la sua scarsa cantabilità (che a tratti

sembra causare problemi a Bowie) la retrocesse a lato B di *I Pity The Fool*. Pur non accreditati, Johnny Watson con la sua linea di basso e Bob Solly con il suo accompagnamento discendente all'organo danno una grossa mano a Bowie nella rincorsa a una melodia jazzy che quasi certamente era stata composta al sax, che la ripropone identica in bridge e ritornello. "Davie non riusciva a raccapezzarsi con gli accordi", ha svelato qualche anno più tardi Solly; "sapeva esattamente quello che voleva ma non era in grado di suonarlo". La chitarra ritmica di Jimmy Page comunque risolve ogni problema.

In questo primo testo ufficiale Bowie, come nelle tre cover incise a quel punto della sua acerba carriera, canta del rapporto complicato con una donna. Il suggerimento del titolo è lasciar perdere: la ragazza ha un parco pretendenti troppo ampio e comunque prende in considerazione solo "chi pensa in grande, ha un'auto e vestiti eleganti". Sembra tutto piuttosto ordinario (anche per il nostro secolo), se non fosse che – un po' a ciel sereno – compare tra le strofe un metafisico "ragno che possiede il cielo". Viene la tentazione di collegarlo ad altri ragni bowiani (marziani o vetrosi); ma nella successiva esecuzione lo *spider* si trasforma in *tiger*. Secondo Solly invece diventa *bider*, colui che fa offerte anonime nelle aste, e volendo avrebbe più senso, relativamente parlando. Quest'ultima versione è stata quella scelta per la pubblicazione, tuttavia entrambe sono in circolazione sulle raccolte uscite nei decenni successivi.

DAVY JONES

You've Got A Habit Of Leaving • *Baby Loves That Way*

You've Got A Habit Of Leaving

David Bowie: voce, armonica • Dennis Taylor: chitarra, voce • Graham Rivens: basso • Phil Lancaster: batteria • Nicky Hopkins: piano

Registrazione: luglio 1965

Produttore: Shel Talmy

Pubblicazione: 20 agosto 1965

"I Lower Third pensavano di aver preso un cantante. David invece pensava di essere un solista che aveva trovato un gruppo che lo accompagnava", raccontò Steve Marriott che, prima di far carriera con Small Faces e Humble Pie, aveva fatto un provino per il gruppo del Kent. A giocare a favore del ribattezzato Davy Jones, secondo il chitarrista Dennis Taylor, era il suo aspetto, già da vero cantante pop. Ma che anche nel suo terzo

gruppo i rapporti fossero sbilanciati lo si vide non appena – con grande irritazione dei nuovi partner – *You've Got A Habit Of Leaving* fu pubblicata a nome del solo Davy.

Come singolo di debutto Bowie recuperò una sua vecchia composizione per la quale aveva realizzato un demo “spendendo circa due sterline per noleggiare uno studio. La pubblicizzavo in giro ovunque ma nessuno ne voleva sapere”. La rielaborò con la band fino a darle un sound molto meno ispirato al blues e molto più a Yardbirds, Kinks e soprattutto Who, in particolare a metà canzone e nel finale, quando tutti gli strumenti sembrano ingaggiare una specie di autoscontro.

L'imitazione di Keith Relf degli Yardbirds, che David ricordava anche fisicamente, fu completata migliorando la dimestichezza con l'armonica, in misura sufficiente a includere nel repertorio live *I Wish You Would*, singolo con cui lo storico gruppo aveva debuttato l'anno prima e che nel 1973 finirà giustamente tra le cover dell'album PIN UPS.

Proprio il giorno della pubblicazione i Lower Third aprirono il concerto dei Who a Bournemouth. Durante le prove, Pete Townshend sentì il pezzo e chiese di chi fosse. “Fu la prima volta che lo incontrai ed ebbi l'occasione di parlare con lui di come si scrivono le canzoni e di altro”, raccontò poi Bowie. “Ero enormemente influenzato da lui. Noi avevamo pezzi intitolati *Baby Loves That Way* e *You've Got A Habit Of Leaving*, cose molto goffe; Townshend ne ascoltò un paio e disse: ‘Stai cercando di scrivere come me!’. E non credo di avergli fatto una grande impressione”.

Vale la pena di notare che i Who avevano una certa fama, erano reduci dal n. 8 di *I Can't Explain*, però non avevano ancora inciso *My Generation*; Townshend aveva solo due anni più di Bowie ma l'ordine di beccata nella scena inglese era rigorosissimo e, come nei college, molto legato all'anagrafe. Lo stesso Paul McCartney ha più volte ammesso di essere sempre stato rispettoso della maggiore “anzianità” di John Lennon, nato due anni prima.

Ascoltando oggi questo brano si resta spiazzati nel notare la disinvoltura con la quale il giovane Bowie sembra aver scordato il purismo blues di pochi mesi prima, pur senza dimenticare che ai King Bees aveva proposto di includere nel repertorio un po' di country & western, da eseguire vestiti da cowboy. Ma evidentemente a quel punto David aveva già maturato una delle caratteristiche che lo avrebbero reso famoso: la capacità di assorbire quello che trovava attorno. Mancava ancora, quasi inutile rimarcarlo, l'ingrediente che avrebbe fatto di lui uno dei massimi riferimenti della cultura rock: quella personalità capace di far

Baby Loves That Way

propri gli stilemi che gli interessavano e piegarli alle proprie idee invece che farsene trasportare. Stando a Talmy, “di volta in volta assomigliava a una persona sempre diversa. La gran parte del materiale che componeva non era buona; ma la sua energia, il modo in cui continuava a venirsene fuori con nuove idee erano contagiosi”.

Nelle liriche inizia a trasparire un po' di astuzia, specie nel passaggio “Sometimes I cry, Sometimes I'm so sad, Sometimes I'm so glad, so glad”, che pare ammiccare ai mutamenti di umore dei coetanei. Un po' troppo leziosa invece la voce, che insegue un tono carezzevole che a Bowie non riesce naturale. Negli anni, trasformerà questa sfumatura di pathos in un tocco personale capace di impreziosire i brani più soft.

Da segnalare la presenza al piano dell'illustre Nicky Hopkins, già prezioso per i Kinks e dal 1967 in poi fondamentale per gli Stones, da *She's A Rainbow* a *Sympathy For The Devil*. Il problema è che, pur con tutta la migliore buona volontà, nel pezzo è difficile sentire il piano: solo un ascolto ripetuto in cuffia permette di individuarlo, coperto com'è dalle schitarrate.

Ancora una volta, il pubblico ignorò gli sforzi del cantante: il singolo non entrò in classifica. Come per *Liza Jane*, nel 2000 il progetto TOY parve l'occasione per una seconda possibilità. Sfrondata dei trucchi rubati ai Who e dell'ansia di piacere, la versione matura rintracciabile su YouTube è un ascolto irresistibile per i bowiani, anche per la presenza di sonorità familiari, già assaggiate altrove ma sempre gradevoli. Lo chef vi indulge volentieri, presumibilmente compiaciuto dallo spunto musicale di fondo, visto che i due minuti e mezzo dell'originale diventano quasi cinque, grazie anche a una *remergence* dopo una finta conclusione seguita da un assolo di chitarra che Bowie presenta con nome e cognome: “Earl Slick”.

Baby Loves That Way

David Bowie: voce, armonica • Dennis Taylor: chitarra, voce • Graham Rivens: basso • Phil Lancaster: batteria • Nicky Hopkins: piano • Shel Talmy: voce • Glyn Johns: voce

Registrazione: luglio 1965

Produttore: Shel Talmy

Pubblicazione: 20 agosto 1965

Secondo le successive dichiarazioni di Bowie, questo brano voleva essere un omaggio allo stile degli Herman's Hermits (sotto contratto con Shel Talmy, nel 1964 al n. 1 nel Regno Unito con *I'm Into Something Good* di Carole King e Gerry Goffin). Ma fin dall'introduzione si sente odore di Pete Townshend: forse ascoltandola durante il *soundcheck*

a Bournemouth prima del concerto dell'agosto 1965 (vedi *You've Got A Habit Of Leaving*) il leader dei Who avrà avuto una mezza idea di rompere la sua chitarra in testa a chi aveva così smaccatamente provato a ricalcare *Anyway, Anyhow, Anywhere*, brano che Bowie finirà per incidere esplicitamente nel 1973 in PIN UPS. Anche con il cantante degli Herman's Hermits, Peter Noone, David avrà un incontro ravvicinato più avanti, quando scriverà per lui un brano intitolato *Oh! You Pretty Things*.

In *Baby Loves That Way* le liriche di Davy sono (di nuovo!) un racconto delle sue presunte difficoltà con le ragazze moderne: questa Jeanny lo tratta bene la sera – e di questo non si lamenta – ma le piace darsi da fare anche con altri ragazzi, e lui la lascia fare; fa la “cattiva”, e lui la lascia fare. Però il fatto che si diverta lo rende triste: “She fools around with other boys and treat me like an unwanted toy”. Naturalmente il tutto va rapportato al maschilismo dei ragazzi dell'epoca, che peraltro si sposava benissimo con la tradizione blues, della quale le nuove rockstar – da Lennon a Jagger – apprezzavano anche questo aspetto.

Nella realtà, l'attività di seduttore di Bowie era incessante e gli procurava anche qualche guaio: per esempio, fu messo al bando dal Cromer dopo esser stato sorpreso con una “cattiva ragazza” in un angolo del locale. Per contro, se un promoter maschio come quello dello Star Club di Amburgo sembrava interessato a “trattarlo bene”, il cantante confidò di essere disposto a contemplare l'ipotesi, pur di ottenere il contratto per sé e per la band.

In *Baby Loves That Way* il piano di Nicky Hopkins è un po' meno in sottofondo rispetto a *You've Got A Habit Of Leaving* e il coro è enfatizzato dalla presenza “di chiunque fosse in studio in quel momento”. Ci sono il produttore Shel Talmy, il fonico Glyn Johns e, secondo alcuni biografi, anche il manager Les Conn (che ha però negato).

In realtà il clima di euforia non durò: le loro strade e quella di Bowie si separarono presto per evidente fallimento degli obiettivi preposti. Conn ha ammesso: “Stavo rischiando la bancarotta: non mi facevano guadagnare nulla e il music business si stava rivelando deprimente, quindi decisi di salutare”. La EMI, che controllava la Parlophone, invitò Talmy a chiudere con David: “Era bravo ma non ancora grande. Si capiva che sarebbe migliorato ma non aveva ancora la statura di Pete Townshend e Ray Davies. E la EMI, banalmente, prendeva atto che il mercato non era interessato”.

Era quindi arrivato al capolinea anche il rapporto con la Parlophone; ma stavolta non quello con il gruppo. Bowie avrebbe fatto un altro tentativo con i Lower Third, come anche con questa canzone, che a sua

volta entrerà nel novero delle rivisitazioni dell'abortito TOY. Come si può notare ascoltando la versione del 2000 su YouTube, Bowie tiene l'intro alla Townshend ma cambia molto del resto, a partire dal ritmo, virando su un cadenzatissimo stroll (il ballo che diede il successo ai Diamonds nel 1957) che nel 1965 avrebbe certamente rifuggito sdegnato in quanto troppo datato.

DAVID BOWIE WITH THE LOWER THIRD

Can't Help Thinking About Me • And I Say To Myself

Can't Help Thinking About Me

David Bowie: voce • Dennis Taylor: chitarra • Graham Rivens: basso • Phil Lancaster: batteria • Tony Hatch: piano, voce

Registrazione: dicembre 1965

Produttore: Tony Hatch

Pubblicazione: 14 gennaio 1966

Nel gennaio 1966 David diventa Bowie, e una nuova etichetta, la londinese Pye Records, pubblica sia in patria sia (per la prima volta) negli Stati Uniti questo singolo attribuito a "David Bowie with The Lower Third". Alla Pye avevano fatto fortuna Lonnie Donegan e Petula Clark, e si erano accasati con discreta soddisfazione Sandie Shaw e i Kinks.

A portarci David fu Tony Hatch, autore di successi tra cui all'epoca spiccavano *Sugar And Spice* per i Searchers e *Downtown* per Petula Clark, che col titolo *Ciao, ciao* vinse il Festivalbar nel 1965. Hatch era stato favorevolmente colpito da due provini presentatigli da Ralph Horton, nuovo manager del giovane cantante: *Now You've Met The London Boys* e *Can't Help Thinking About Me*, che venne preferito perché Hatch riteneva che il primo brano ci mettesse troppo tempo a decollare. Inoltre il testo, cosa che rimproverò altre volte a David, gli sembrava (non a torto) troppo londinese. Alcuni biografi hanno sostenuto che il rifiuto fosse dovuto al fatto che i *boys* si impasticcavano, ma il produttore ha smentito.

Con *Can't Help Thinking About Me* è lecito dire che siamo effettivamente di fronte, oltre che al primo brano firmato "Bowie", anche al primo brano degno della rockstar che verrà. Ha un'intelaiatura ambiziosa e i Lower Third, spronati da Hatch, danno carattere all'arrangiamento. Il ritornello ha una sua efficacia, e non a caso nel 1967 dall'altra parte dell'oceano i Jefferson Airplane coglieranno il loro primo successo

intonandone uno piuttosto simile in *Somebody To Love*, scritta nel febbraio 1966 da Darby Slick, fratello della loro star Grace.

Il testo descrive l'insofferenza del protagonista nei confronti dell'ambiente e delle istituzioni che lo circondano, alle quali egli oppone il suo individualismo mod. La famiglia, la Messa della domenica, la scuola al lunedì, la ragazza che sembra indifferente... c'è qualcosa di *Satisfaction* e di *My Generation* nello spirito del brano, che culmina con la frase "I'm guilty... I wish that I was sorry".

Purtroppo il giorno dell'incisione Bowie dimenticò clamorosamente a casa il quaderno con i testi, e pare che la circostanza abbia contribuito a quelle che nel 1999, nel programma TV *Vh1 Storytellers*, definì "due delle peggiori strofe che io abbia mai scritto. Sto per cantare quanto segue: 'My girl calls my name: Hi, Dave. Drop in, come back, see you around, if you're this way again'. Non pensate che siano le strofe peggiori che avete mai sentito?". Nel febbraio 1966, nella sua prima intervista al prestigioso *Melody Maker*, la sua preoccupazione era stata invece un'altra: "Temo che molti programmi di musica per ragazzi rifiuteranno di trasmetterla, perché parla di scappare da casa".

Il 28 gennaio 1966 i Lower Third, già da tempo in difficoltà economiche, ruppero definitivamente con Bowie per una lite sui pagamenti, nella quale il vero responsabile era però il manager Ralph Horton, ex *road manager* dei Moody Blues e non molto più affidabile del suo predecessore Les Conn. I musicisti non riuscirono a convincere il cantante a stare dalla loro parte, e un mese e mezzo dopo la firma del contratto si tirarono fuori. "Pensammo che dopo qualche giorno sarebbe venuto da noi di corsa", ha svelato Graham Rovens, "ma Horton lo manipolava".

In ogni caso, con la consueta rapidità, Bowie trovò un altro gruppo, i Buzz: con loro il 4 marzo portò in TV *Can't Help Thinking About Me* nel programma *Ready, Steady, Go!*, durante il quale l'amico Steve Marriott, presente con gli Small Faces, lo vide troppo compassato e gli gridò: "Sei in TV, muoviti un po'!".

Anche questo brano mancò l'ingresso in classifica, sia in quella britannica sia in quella americana, nonostante diverse recensioni favorevoli e una presentazione semimondana nella quale come ospite spiccava Alfred Lennon, quarantatreenne padre di John, messo sotto contratto dalla Pye Records giusto per permettergli di aggiungere un tassello a un'autentica vita di espedienti. Rispetto ai flop precedenti, l'autostima e l'inguaribile ottimismo del giovane Bowie accusarono maggiormente il colpo, tanto più che durante la serata aveva continuamente bisbigliato ai suoi musicisti: "Ci siamo, questa è la svolta". Malgrado la delusione

And I Say To Myself

non rinnegò il brano e lo eseguì per la prima metà dell'anno nelle sue esibizioni con i Buzz.

Lo ripescò trentatré anni dopo per il tour di HOURS... e per uno show con la BBC, oltre che nell'esibizione per Vh1 nell'agosto 1999. L'arrangiamento non risulta nemmeno troppo diverso, però basta guardare la formidabile band che lo esegue per provare una certa tenerezza per i poveri (in tutti i sensi) Lower Third. Nella presentazione, prima di ammettere il suo imbarazzo per le strofe sgradite, il cantante si confuse e definì la canzone il suo "primo pezzo scritto e registrato come artista solista": forse voleva dire che era il primo pezzo scritto e registrato come David Bowie. Oltre che un "eccellente dispiego di solipsismo": non è da escludere che Bowie ci tenesse a far partire la sua carriera non solo con questo pezzo ma anche con questo titolo.

And I Say To Myself

David Bowie: voce • Dennis Taylor: chitarra, voce • Graham Rivens: basso, voce • Phil Lancaster: batteria, voce

Registrazione: dicembre 1965

Produttore: Tony Hatch

Pubblicazione: 14 gennaio 1966

Per il lato B di *Can't Help Thinking About Me* fu scelto questo brano, curiosamente antitetico rispetto al suono contemporaneo messo in mostra dal lato nobile del singolo. Il sapore vintage è quasi ostentato; struttura della canzone e interpretazione – compresi i cori in sottofondo – guardano con decisione al repertorio di Sam Cooke. I Lower Third fanno un buon lavoro ma la loro prontezza come vocalist lascia qualche perplessità: quando scatta il coro "a risposta" in cui dare dello sciocco al protagonista che rincorre la ragazza che lo fa soffrire, il frontman invita "Sing after me. I'm a fool!" e il coro, invece di reggere il gioco e rimproverarlo, ripete stolidamente (ma non senza una certa coerenza) "I'm a fool".

And I Say To Myself è piacevole anche se manca forse un po' di decisione, e finisce per sembrare uno di quei pezzi di riempimento di stampo *rétro* che appaiono nei primi 33 giri dei Beatles. In prospettiva, è sorprendente la sempre maggiore confidenza del diciottenne Bowie con le varie sfumature della musica popolare; ci vorranno anni prima che raccolga i frutti della sua dedizione ma questo è il periodo in cui sta studiando – e imparando con una certa velocità – tutto quello che gli servirà per diventare qualcosa di più che una qualunque rockstar.

DAVID BOWIE

Do Anything You Say • Good Morning Girl

Do Anything You Say

David Bowie: voce, chitarra • John Hutchinson: chitarra • Derek Fearnley: basso • John Eager: batteria • Derek Boyes: organo • Tony Hatch: piano

Registrazione: 7 marzo 1966

Produttore: Tony Hatch

Pubblicazione: 1° aprile 1966

Primo 45 giri attribuito unicamente a David Bowie, segna anche il debutto dei Buzz, assemblati con disinvoltura dal manager Ralph Horton con una serie di annunci su *Melody Maker*. Sulla medesima rivista Dusty Springfield (al n. 1 quella settimana grazie a Pino Donaggio, la cui *Io che non vivo* era stata tradotta in *You Don't Have To Say You Love Me*) fu invitata a dare un giudizio sul singolo, oltre che su altre novità: "Non so di chi si tratti ma si vede che c'è un lavoro dietro. È carino. Il suono è un po' caotico". Giudizio condivisibile, in tutte le cinquanta sfumature di "carino".

A testimoniare la voglia di fare praticamente tutto che attanaglia il giovane Bowie, il suono non è più caratterizzato dalle chitarre ma da un pianoforte che in certi momenti sembra addirittura prog, specialmente nell'insolito break che Tony Hatch usa per chiudere con il ritornello e ripartire con la strofa. Nel contempo, il dialogo tra voce solista e coro è nuovamente targato Who, ma su un incedere ritmico che nel tentativo di evocare lo Smokey Robinson di *The Tears Of A Clown* e altre produzioni Motown mette in luce più di un limite dei volenterosi Buzz.

In generale, la sensazione che si prova è che Bowie abbia colto la momentanea fase di rigetto che aveva fatto seguito alla fulminante infatuazione per le chitarre elettriche della stagione precedente, e che nello sforzo di capire come proporsi al pubblico abbia provato ad aggiungere colori alla sua tavolozza come del resto stavano facendo in piena luce anche Beatles e Rolling Stones nei loro album del 1966. Da salvare anche la padronanza vocale, che inizia ad assomigliare a quella del periodo aureo.

Inutile dire che, come i singoli precedenti – e probabilmente con maggior ragione –, il riscontro di vendite del disco fu nullo. Comunque, Bowie e Dusty Springfield si sarebbero poi incontrati per la prima volta in occasione di uno spettacolo benefico alla presenza della principessa Margaret nel periodo di *Space Oddity*, nel 1969.

Good Morning Girl

David Bowie: voce • John Hutchinson: chitarra • Derek Fearnley: basso • John Eager: batteria • Derek Boyes: organo

Registrazione: 7 marzo 1966

Produttore: Tony Hatch

Pubblicazione: 1° aprile 1966

Per completare il singolo di *Do Anything You Say* fu scelta una canzone il cui protagonista confessa qualche difficoltà economica (una prima ammissione).

Salta fuori a sorpresa l'antico debole per il jazz: Bowie si lancia addirittura in uno scat in un pezzo che riflette quella lieve componente swing che gli hipster dell'epoca – quelli originali – si compiacevano di includere tra le cose che evidenziavano il loro gusto raffinato. Da questo punto di vista, il nuovo gruppo era l'ideale: per quanto messo insieme a tavolino, rispetto ai Lower Third dimostrava un retroterra jazz più consistente.

I Buzz furono tra i primi fan di Bowie, in particolare nelle persone di Derek Fearnley e soprattutto di John Hutchinson, che presto sarebbe divenuto il suo devoto braccio destro, il primo di un'importante lista. Nel racconto di Fearnley: "Aveva appena iniziato a farmi sentire qualcuna delle sue canzoni quando mi ritrovai a pensare: 'Non so come stiano le cose ma io voglio lavorare con questo tipo'".

Hutchinson: "Ci adattammo volentieri a fargli da backing band, e la cosa facilitò la nostra intesa musicale e personale; ciò fece ingelosire Horton, che avrebbe preferito un maggiore distacco per controllare meglio la situazione".

Tuttavia, malgrado l'amicizia, Fearnley fotografò senza remore la nuova situazione del giovane artista: "Gli piaceva stare con noi; ma, così come faticava a stare in casa con i suoi, parimenti faticava a essere un componente della band". E forse Bowie iniziava a rendersi conto di un fatto: sin dal debutto aveva pensato di poter giocare il gioco di Rolling Stones, Who, Yardbirds e dei loro compositori. Tuttavia, per qualche motivo, i suoi modelli guadagnavano credibilità dal fatto di presentarsi come gruppi. Al contrario, per quello che lui voleva essere, cioè un solista (malgrado i buoni rapporti e le scorribande con gli altri ragazzi dei suoi gruppi), era più problematico uscire dal solco della tradizione dei semplici intrattenitori per entrare in una corrente generazionale.

E, per un bel po' di tempo, da questa situazione non gli sarebbe stato facile uscire.

I Dig Everything • I'm Not Losing Sleep

I Dig Everything

David Bowie: voce • altri musicisti sconosciuti

Registrazione: 5 luglio 1966

Produttore: Tony Hatch

Pubblicazione: 19 agosto 1966

Malgrado il titolo entusiasta, la gestazione dell'ultimo singolo di David con la Pye Records fu terribilmente faticosa. Il 6 giugno Bowie e i Buzz la registrarono insieme a tre coriste che avrebbero poi lasciato un segno in brani storici: Madeline Bell in *You Can't Always Get What You Want*, Lesley Duncan in *The Dark Side Of The Moon*, Kiki Dee nel duetto con Elton John, l'hit *Don't Go Breaking My Heart*.

Deciso ad alzare l'asticella, Tony Hatch chiamò la sezione fiati dei Dave Anthony's Moods, cult band che a un certo punto cercò fortuna in Italia sulla scia di Rokes e Primitives. Secondo Eager "erano ottimi per la musica soul ma non per quello che volevamo noi". Lo stesso Hatch fu marcatamente deluso dal risultato, tanto da bloccare l'incisione. Un mese dopo riportò il solo Bowie in studio per rifare tutto insieme a *session men* rimasti ignoti.

Qualunque fosse l'arrangiamento della prima *take*, nella versione che andò sul 45 giri l'atmosfera è di una leggerezza quasi farsesca, pressoché una parodia della musica dell'epoca: organo e flauto in particolare sembrano in cerca del grande cliché della spensieratezza *sixties*, ad accompagnare un testo nel quale Bowie sbandiera una gioia di vivere inscalfibile pur dichiarandosi disoccupato e senza soldi (...più o meno quanto aveva lamentato anche in *Good Morning Girl* pochi mesi prima, segno che nella realtà la sua condizione economica iniziava a preoccuparlo).

"Ho più amici che pasti caldi... A soldi sono a terra ma i propositi vanno in alto: fumiamo e parliamo nella mia stanza e ci piace tutto". Il suo primo spaccato di una gioventù ai margini ha le soffici connotazioni *bohémiennes* dei primi '60 e non quelle sconfortate che dipingerà in *London Boys* o quelle ancora più crude che l'ascolto di Dylan e Velvet Underground lo incoraggerà ad approfondire. Quel che è certo è che la carriera di Bowie dimostrerà che la frase "mi piace tutto" non era buttata lì tanto per dire.

Il pubblico rimbalzò del tutto anche il sesto tentativo del giovane Bowie. Tempo dopo Hatch ammise che "non funzionava per niente. Per rozzo

I'm Not Losing Sleep

che fosse, il singolo con i Lower Third era meglio, e noi invece continuavamo ad allontanarcene”.

Anche *I Dig Everything* subì un intenso maquillage nel 2000 nelle sedute di TOY: in un certo senso fu completamente normalizzata, disinnescata da tutto lo spirito del '66 e introdotta da un riff di discreto impatto ma completamente diverso da quanto si ascoltava nell'originale.

Con la sua band del secolo successivo, Bowie riuscì a cavarne un brano rock più che accettabile ma lontano anni luce, anche emotivamente, da quello pubblicato. Chissà se per caso era più vicino a quella prima versione gettata via.

I'm Not Losing Sleep

David Bowie: voce • strumenti e musicisti sconosciuti

Registrazione: 5 luglio 1966

Produttore: Tony Hatch

Pubblicazione: 19 agosto 1966

Innanzitutto Bowie arriva alla fine del suo contratto con la Pye Records più raffinato di prima, o quantomeno sgruzzato: ora sa cantare decentemente, compone in continuazione, ha iniziato a muoversi con confidenza tra generi diversi. Tuttavia, l'ultimo brano lo vede nei panni di una versione maschile di Petula Clark, alla cui *Downtown* (in italiano *Ciao ciao*) *I'm Not Losing Sleep* deve qualcosa nel ritornello e molto nell'atmosfera generale. È un sintomo di come Tony Hatch non fosse riuscito a capire cos'altro fare del giovane cantante, indirizzandolo rassegnato verso ciò che lui sapeva fare meglio.

Inciso nella stessa seduta del lato A, *I Dig Everything*, il brano ne condivide una certa filosofia della sconfitta, oltre che il mistero sui musicisti coinvolti nella registrazione. Il testo, come nei due singoli precedenti, riporta a quella che era diventata la preoccupazione principale di David: “Ho letto i giornali del mattino, dicono che hai fatto i soldi. Anche se sono vestito di stracci, sono più ricco. Anche se abito nelle baracche, sono più puro di te, amico mio”. E quindi, garantisce, può dormire tranquillo. Affermazione da prendere con le pinze. In due anni David non era mai riuscito a fare un disco che vendesse, aveva incrociato quelli cui riusciva facile come Kinks e Who, aveva visto Steve Marriott – che era stato sul punto di entrare nei “suoi” Lower Third – sfondare in Top 10 con gli Small Faces. Forse non ci perdeva il sonno. Ma, a dispetto del carattere notoriamente ottimista e affabile, un po' di sconforto iniziava a provarlo.