

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020  
ISSN 2611-3309

PIERPAOLO MARTINO

*“Standing, by the Wall”. La Berlino di David Bowie:  
da Christopher Isherwood al Thin White Duke*

*“Standing by the Wall”. David Bowie’s Berlin:  
from Christopher Isherwood to the Thin White Duke*

## SOMMARIO | ABSTRACT

È dal Bowie uomo di teatro che è opportuno prendere il via per parlare della Berlino bowiana, a partire dalla creazione nel 1975 di una delle sue maschere più note, ossia il *Thin White Duke* sino alla sua successiva evoluzione nel protagonista al centro delle narrazioni berlinesi. Sarà il suo desiderio di prendere le distanze rispetto alla condotta autodistruttiva che aveva caratterizzato la sua permanenza in America a metà anni Settanta e soprattutto la lettura di Christopher Isherwood, con le sue affascinanti descrizioni della Berlino prebellica a spingere Bowie a trasferirsi nel 1976. Nel più celebre dei romanzi di Isherwood *Addio a Berlino* l'autore ci regala in realtà l'istantanea di un mondo sull'orlo di un precipizio, che tristemente presagisce l'orrore sottostante: sono gli ultimi respiri di una società tedesca che di lì a poco sarebbe stata spazzata via dal vento del totalitarismo e della Seconda guerra mondiale. Berlino è lo spazio ideale per le enunciazioni e invenzioni sonore di almeno due dei tre capolavori della trilogia *Low*, *Heroes* (entrambi del 1977), si trattava infatti di una città fratturata, come lo era del resto il Bowie di questo periodo. Un dato molto interessante che accomuna soprattutto *Low* e *Heroes* è la concezione di ciascuno di questi due album con due lati o facciate ben distinte, ossia un Lato A caratterizzato dalla presenza di brani cantati e un lato B fatto di strumentali che sembrano porte d'accesso a mondi altri. Se Bowie è l'autore della sintesi simultanea di opposti – maschile/femminile, avanguardia/successo di massa, vita/morte – l'album stesso diventa in questo senso metafora del muro stesso, di due mondi, di due modalità di vedere e pensare il mondo che esso sembra apparentemente dividere e che tuttavia non è possibile non mettere in rapporto.



In order to speak about David Bowie's Berlin, it is worth to focus first on Bowie as a "man of theatre" and in particular on his creation of one of his most famous masks, namely *The Thin White Duke* and on its metamorphosis into the protagonist of Bowie's Berlin narratives. Bowie left Los Angeles for Berlin in 1976 as a remedy to the self-destructive conduct which had characterized his LA days and after the influential reading of Christopher Isherwood's fascinating literary descriptions of pre-war Berlin. In his most famous novel *Goodbye to Berlin* (1939) Isherwood offers us a picture of a world on the verge of collapse, which foreshadows the horror to come: we read about the last happy moments of a society which will be destroyed by the Second World War and by Totalitarianism. Berlin is the perfect setting for two of the three masterpieces composing Bowie's Berlin Trilogy, that is *Low* and *Heroes*; it's indeed a fractured city, perfectly responding to Bowie's inner fractures. What seems particularly interesting is Bowie's conception of each of these two albums with two distinct sides, that is Side A including sung tracks and Side B featuring instrumentals which stand as doors of access to different, unpredictable worlds. If Bowie is the author in which a powerful synthesis of opposites and contradictions takes place – that is, male/female, avantgarde/accessibility, life/death – his Berlin albums become metaphors of the wall itself, of two ways of conceiving the world which they apparently seem to separate but which are always involved in a dialogical relationship.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Bowie, Isherwood, Berlino, Muro, *Heroes*  
Bowie, Isherwood, Berlin, Wall, *Heroes*



PIERPAOLO MARTINO

*“Standing, by the Wall”. La Berlino di David Bowie:  
da Christopher Isherwood al Thin White Duke*

“I am a camera with its shutter open,  
quite passive, recording, not thinking”  
Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*, 1939

“I can remember  
Standing, by the wall  
And the guns shot above our heads  
And we kissed as though nothing could fall ...”  
David Bowie, “Heroes”, 1977

1. *Bowie: tra musica e teatro*

Parlare della Berlino di David Bowie e più in generale dell'opera dell'artista inglese significa pensare e tradurre il discorso artistico bowiano in una sorta di *dialogo tra dialoghi* in cui la musica interroga altri linguaggi artistici e in cui l'immagine, la parola letteraria e il suono (musicale) si ridefiniscono a vicenda. Di qui la necessità di un approccio al discorso-Bowie – e in particolare al Bowie *berlinese* – in cui *performance studies*,

neo-musicologia, analisi storica e letteraria dialoghino tra loro, attraverso le prospettive critiche offerte da Auslander, Critchley, Shepherd e Ward.

È dal Bowie uomo di teatro che è opportuno prendere il via per parlare della Berlino bowiana, a partire dalla creazione nel 1975 di una delle sue maschere più note, ossia il Thin White Duke, frutto del suo interesse per la cultura tedesca a cavallo tra le due guerre mondiali e per la figura di Prospero in *The Tempest* di Shakespeare sino alla sua successiva evoluzione nel protagonista al centro delle narrazioni berlinesi incluse negli album *Low*, "Heroes" (entrambi del 1977) e *Lodger* (1979). Bowie conobbe il suo primo grande maestro – il celebre mimo inglese Lindsay Kemp – nell'estate del 1967 e, dopo la partecipazione allo show di Kemp *Pierrot in Turquoise or the Looking Glass Murders* (1967), mise a frutto a pieno la lezione kempiana nel suo piccolo sketch in solo intitolato *The Mask* presentato nel corso del 1968 durante diversi concerti rock. Qui il performer diventava così legato al suo abito di scena al punto che il pubblico non era più in grado di distinguere uomo e maschera. E in effetti sia in Bowie che in Kemp, la performance diventa compresenza di sé e altro nella medesima persona, il corpo dell'artista sembra enunciare due storie diverse e simultanee e ciò per trasportare lo spettatore in un'altra dimensione possibile; in sostanza, l'attore diventa immagine, veicolo di traduzione del fruitore in uno spazio altro, in grado di condurlo dall'ordine dell'umano all'ordine del magico in una complessa commistione di realtà e artificio. Kemp si occupò tra l'altro della regia di uno degli show londinesi più noti di Bowie, ossia il live al Roundhouse del 1972 costruito intorno a una delle più celebri maschere di Bowie, ossia l'icona *glam* Ziggy Stardust.

Come afferma Philip Auslander nel suo *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*:

David Bowie sought explicitly to perform rock as theater. Bowie achieved the synthesis of rock and theater toward which he had worked since the mid-1960s with his creation of glam icon Ziggy Stardust, the bisexual space alien, in 1972. Bowie not only envisaged the rock concert as a staged, costumed and choreographed theatrical performance he understood his own performing and his relationship with his audience in actorly terms [...]. Rather than developing a consistent persona, Bowie sang in many voices and from many subject positions without identifying clearly with any of them (2006: 106).

Nella vicenda bowiana la vita diventa scrittura, o meglio una molteplicità di *scritture* simultanee e a tratti dissonanti. Lo stesso Simon Critchley (2016) vede nella vicenda bowiana la compresenza di opposti, l'incontro dialogico tra istanze contraddittorie e apparentemente irconciliabili; qualcosa di simile tra l'altro a quanto messo in scena da un altro grande maestro di Bowie, ossia Oscar Wilde. Emerge in questo senso, la possibilità di pensare Bowie come configurazione critica attraverso cui decostruire l'*ideologica* identitaria ed *esclusiva* a cui rimanda l'idea stessa del Muro e della divisione del continente in due blocchi, un tema questo su cui si è soffermata da vicino, come vedremo, Janet Ward in *Post-Wall Berlin: Borders, Space and Identity*.

È possibile definire la teatralità di Bowie in termini di narrazione alternativa, verticale e discontinua della modernità. Bowie riuscì a creare un'estetica diversa per ogni album, muovendosi da uno stile all'altro fondendo gli elementi più diversi, dando corpo a una sorta di teatro di influenze, fatto di voci in grado di parlare e ridefinirsi tra loro. La filosofia orientale lo portò a rinunciare all'idea di un *self* stabile, centrato e centrale e ad un approccio all'idea di volontà molto diverso da quello occidentale. Bowie finì in breve con il considerarsi un *hollow*

*vessel* da ridefinire ogni volta in modo diverso; eppure, come osserva Waldrep (2004), i *changes* ovvero le scelte e le mutazioni di Bowie furono dettate anche dal mercato, in un processo in cui istanze apparentemente inconciliabili, sperimentazione avanguardistica e successo di pubblico finirono per coincidere.

La filosofia bowiana dei *changes* dello spostamento continuo (Martino 2016) fu legata non solo al dato visivo ma anche all'ispirazione letteraria e alla sua straordinaria capacità di *scrittura* e de-scrittura. Critchley sottolinea come sia indispensabile resistere alla tentazione di leggere i testi delle canzoni di Bowie in senso autobiografico, ossia con l'idea che alcuni indizi possano condurci necessariamente al senso per così dire *autentico* del Bowie reale, ossia al suo passato, ai suoi amori, ai suoi traumi, alle sue visioni politiche. L'elemento più interessante del Bowie *scrittore* è dato proprio dalla sua capacità di diventare qualcun'altro per la durata di una canzone, di un album o di un intero tour. Bowie era un ventriloquo<sup>1</sup>; non dobbiamo aver timore, in questo senso, del falso in Bowie perché esso è al servizio di una "felt, corporeal truth" (Critchley 2016: 48).

## 2. Bowie e la letteratura

È possibile, alla luce di quanto detto sinora, interpretare Bowie come un testo (o meglio, un ipertesto) culturale che esige un complesso esercizio di lettura; i testi stessi delle sue canzoni si caratterizzano per una componente fortemente teatrale, non solo per la capacità dell'artista di creare maschere e personaggi diversi all'interno di una stessa canzone (o album) ma anche grazie alla loro capacità di *risuonare* della parola altrui. Lo stesso Bachtin (2003: 61) sottolinea come la parola letteraria sia sempre parola altrui, infatti, "il poeta riceve le parole ed impara a dare loro un'intonazione *nel corso di tutta la sua vita*, in un processo di comunicazione *poliedrica* con il suo ambiente sociale". La parola letteraria altro non è, infatti, che voce della tradizione

che continua a parlare, a dire nella pagina dell'*Individual Talent* (Eliot 1932).

Diversi testi bowiani, va detto, sono abitati da riferimenti diretti e indiretti a testi e scrittori, da lui particolarmente amati (O'Connell 2019) e messi in musica. In questo senso, in uno dei suoi album più noti, *Station to Station* (1976), Bowie messe definitivamente da parte le sue maschere *glam*, ossia proprio il suo celebre alter-ego Ziggy Stardust, si trasformò nel Thin White Duke, maschera complessa e intrigante che se da un lato rimanda al suo interesse per la Germania prebellica descritta come vedremo da Isherwood, dall'altro si pone come riferimento al Duca di Milano, Prospero, protagonista di *The Tempest* – ultimo *romance* di Shakespeare – un personaggio dalle mille qualità e dai mille volti, in grado di interrogare e problematizzare (come farà Bowie) alcuni aspetti della sua contemporaneità. Come osserva Agostino Lombardo:

La vicenda di Prospero (che è poi essenzialmente la storia dei suoi rapporti col mondo e con gli uomini) consente a Shakespeare di affrontare alcuni dei nodi cruciali della situazione contemporanea: Prospero è sì l'uomo davanti alla vita e alla morte, ed è anche il padre di fronte al rapporto con la figlia, ma Prospero è duca e ciò fa sì che attraverso di lui Shakespeare ancora una volta rifletta sul problema del governo e del governante, e insomma del Principe, tema costante delle sue opere [...] Prospero è mago e scienziato ed ecco allora che tale sua qualità [...] fa della sua azione scenica l'immagine di un delicatissimo e decisivo momento della storia e delle idee; Prospero è colonizzatore, e nel suo rapporto con l'isola e con Caliban, “lo schiavo deforme” di cui si legge nell'elenco dei personaggi, trova forma il rapporto dell'Inghilterra cinquecentesca e secentesca con le nuove terre e soprattutto l'America, nonché quello (che è anche rapporto natura-arte) dell'uomo bianco con l'uomo “selvatico” (1984: xxxviii).

La prismaticità di Prospero, sebbene articolata in risposta alla complessità del periodo in cui Shakespeare scrisse il *romance*, sembra rimandare a quella del cantante inglese. In *Station to Station* Bowie appare, tra l'altro al pari di Prospero un vero e proprio mago, in grado di dirigere un complesso teatro sonoro. L'intenzione teatrale portò qui infatti Bowie a operare una sintesi di tutte le sue influenze musicali in un elogio dell'idea stessa di arte come processo, prendendo probabilmente spunto da un *play* di Shakespeare in cui la musica – si pensi anche soltanto alla figura di Ariel e alle sue *songs* – assume un ruolo centrale. Del rapporto tra Bowie e Prospero si è occupato uno dei più noti studiosi bowiani<sup>2</sup> Peter Doggett, il quale dopo aver sottolineato che in realtà nella *title-track* Bowie “misquotes” i versi originali del romance Shakespeariano (cantando “Such is the stuff from where dreams are woven”) afferma:

Prospero, like Bowie's Duke, is a master of magic, who can command the elements while 'lost in my [magic] circle'. And he can also cast a spell – throwing darts, perhaps – over lovers' eyes, as he does with his daughter Miranda and her paramour, Ferdinand, during the course of the play (2012: 243).

Altra influenza centrale nella costruzione della maschera del Duca Bianco risulta essere quella di Aleister Crowley alla cui raccolta di versi *White Stains* (1898) fa riferimento uno dei versi di 'Station to Station'. È lo stesso Doggett a notare come a cavallo tra anni Sessanta e Settanta: “it became deeply fashionable to be fascinated by Aleister Crowley, the so-called 'Beast' of British occultism: Crowley's long-suppressed manuscripts were published and rock stars competed to drop his name” (2012: 83); oltre a diventare uno degli iconici personaggi inclusi dai Beatles sulla copertina di *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), Crowley – che era al centro dell'interesse di Bowie per



l’occultismo – sarà evocato in un’altra composizione bowiana, ossia ‘Quicksand’ del 1971.

Sarà, come notano Bickerdike e Sparrowhawk (2015: 50), il desiderio di prendere le distanze rispetto alla condotta autodistruttiva, alla “‘everyday’ life of celebrity excess”, che aveva caratterizzato la sua permanenza in America e in particolare a Los Angeles a metà anni Settanta – a ridosso della pubblicazione di *Station to Station* – e soprattutto la lettura di Isherwood, con le sue affascinanti descrizioni della Berlino prebellica a spingere Bowie a trasferirvisi con l’amato amico Iggy Pop nel 1976 e a “riscrivere” la città nei suoi tre capolavori pensati con Tony Visconti e Brian Eno, vale a dire i già citati *Low*, “*Heroes*” e *Lodger*.

Nel più celebre dei romanzi di Isherwood l’autore ci regala in realtà l’istantanea – come è lo stesso narratore nell’incipit del romanzo a suggerire, definendosi “a camera with its shutter open” (1998: 1) – di una realtà sull’orlo di un precipizio, che sembra avere il sentore di un’imminente tragedia: si tratta degli ultimi attimi di una società tedesca che di lì a poco sarebbe stata distrutta dall’orrore della Seconda guerra mondiale e del totalitarismo. Gli attori di questa umanità disperata eserciteranno, proprio grazie al loro stile decadente, un enorme fascino sullo stesso Bowie: Frl. Schroeder, un’anziana e grottesca affittacamere; l’affascinante Sally Bowles che, frequentando ricchi uomini, spera di poter diventare un’attrice; Natalia Landauer, appartenente a una ricca famiglia ebrea, la Signora Nowak che cerca con grande fatica di sostenere la propria famiglia, salvandola dall’orrore della povertà. I vissuti grotteschi di questi personaggi lasciano scorgere in filigrana l’incubo della Storia, ossia: l’antisemitismo emergente, la crisi economica che metterà in ginocchio il paese e il regime militare hitleriano che dà presto prova di tutta la sua violenza e ferocia. Se è innegabile che il taglio *fotografico* della narrazione produca una certa dimensione

di distacco tra narratore e realtà narrata è anche vero che quella di Isherwood resta una prosa agile e coinvolgente, dal godimento immediato, attraverso cui è possibile letteralmente *abitare* la Berlino da lui descritta. La scrittura dell'autore inglese è nutrita dalla passione, che lo accompagnerà sin da piccolo, per le arti sceniche, teatro, cinema, opera e operetta. In questo senso come nota Faraone,

I personaggi di Isherwood sono sempre connotati da vitalità e dinamismo, da cui la definizione di "ritratto dinamico" spesso usata dalla critica per indicarne la mutabilità: è lo stesso lettore, afferma Isherwood in interviste e scritti autobiografici, a percepire questa trasformazione progressiva del personaggio nel corso del romanzo, perché ad ogni nuovo episodio il personaggio cambia un po' e mostra nuovi aspetti che lo fanno apparire in continuo movimento e in continua crescita (2015: 9).

Di qui la possibilità di ripensare l'Isherwood scrittore-fotografo in termini di autore capace di una scrittura filmica fatta di alternarsi di scene e di continui, affascinanti, spesso imprevedibili sviluppi. Del resto trasferitosi in America, lo scrittore inglese, inizierà a lavorare oltre che per il teatro anche come sceneggiatore hollywoodiano, continuando tuttavia a scrivere romanzi tra cui il celebre *A Single Man* (1964) dal quale sarà tratta una fortunatissima pellicola del 2009.

Bowie stesso come è noto lavorò molto in ambito cinematografico. Oltre al celebre *The Man Who Fell to Earth* del 1975 diretto da Nicolas Roeg, il cui protagonista è ritratto sulla copertina del primo dei dischi berlinesi, *Low* appunto, è opportuno qui ricordare due pellicole culto degli anni Ottanta che lo vedono come protagonista, ossia *Merry Christmas, Mr. Lawrence* diretto da Nagisa Mishima (1983) e *Absolute Beginners* diretto da Julien Temple (1986) e tratto dall'omonimo romanzo di

Colin MacInnes del 1959 la cui scrittura ricorda fortemente, per ricchezza documentaristica, quella dell’Isherwood berlinese.

Altro aspetto comune a Isherwood e Bowie fu l’interesse per le culture orientali; mentre il cantante, come si è detto, fu attratto da aspetti della cultura orientale in grado di definire un’idea di *self* come spazio dinamico e in divenire, il giovane scrittore trasferitosi in America si convertì alla religione Vedanta, elemento che gli offrì lo strumento per comprendere e mostrare le qualità spirituali e umane dei protagonisti dei suoi romanzi americani.

Durante il tour di *Station To Station*, a Los Angeles Bowie incontrò Isherwood, che tra l’altro aveva vissuto a Berlino dal 1928 e per gran parte degli anni Trenta, trasferendovisi sia come “atto di ribellione nei confronti della sua famiglia, sia per seguire l’esempio e il consiglio dell’amico poeta W.H. Auden e poter vivere la propria omosessualità fuori dal conformismo puritano del suo ambiente” (Faraone 2015: 9). Bowie gli sottopose una serie di domande sulla città tedesca e soprattutto sulla sua atmosfera di decadenza e libertà artistica, descritta con tanta cura nei romanzi. Isherwood gli spiegò che la Berlino degli anni Settanta non era più quella degli anni Trenta, che la città era molto cambiata, e che era per certi versi più noiosa: i racconti sono, in definitiva, soprattutto un lavoro di fantasia. Eppure nell’universo bowiano le illusioni diventano realtà o almeno il suo aspetto più interessante. Berlino<sup>3</sup> del resto sembra essere il luogo o meglio, per dirla con de Certeau (2001), lo “spazio” ideale per le enunciazioni e invenzioni sonore di almeno due dei tre capolavori della trilogia, si trattava infatti di una città *fratturata*, come lo era del resto il Bowie di questo periodo. In questo senso, secondo Lagioia:

stabilirsi nella città che in poche manciate d’anni aveva visto il cabaret e Kurt Weil, gli espressionisti e i roghi dei libri, le camicie brune e i bombardamenti, l’erezione del muro e

l'esplosione delle controculture giovanili, significava allora (nel 1977) posizionarsi nel luogo più vicino e più distante dove immaginare un approdo per fare i conti col proprio disordine. È solo nella cuspide di un simile paradosso (vestire i panni di un terrestre sprofondato esistenzialmente negli abissi del proprio pianeta, in quel centro della terra vero e proprio che fu Berlino durante la Guerra Fredda) che David Bowie può parlare a nome delle nostre zone più nascoste e delicate (2012: 18).

In vero, la realtà fratturata, la logica divisiva e della disuguaglianza alla base della Guerra Fredda non viene superata con la caduta del muro; se quest'ultimo serviva a contenere le fughe, oggi, in diverse aree del pianeta, fili spinati impediscono gli ingressi a chi è costretto a lasciare il proprio paese.

In una recente intervista Charles S. Maier – autore di *Dissolution. The Crisis of Communism and the End of East Germany* (1999) nota come:

Il muro di Berlino separava Est e Ovest e fu costruito per impedire alla gente di evadere verso un regime politico più liberale, sebbene la differenza materiale tra le due Germanie fosse un ulteriore incentivo. Ma oggi i Muri tendono a separare il Nord dal Sud del mondo. Sono la risposta alla pressione creata dalle differenze economiche e ancora dai disordini civili e dalla violenza (Fiori 2019: 29).

Come osserva la stessa Janet Ward in *Post-War Berlin* i “borders” sono purtroppo un aspetto costitutivo del mondo moderno e postmoderno: “Border-making will continue in a post-Wall era because it is, quite simply, a psychological necessity” (Wall 2001: 18). Eppure la stessa Ward, in un bel saggio scritto con Silberman e Till, il cui oggetto d'indagine non è solo il Wall berlinese, ma i muri tutti della recente storia europea, nota come:

Walls, borders, and boundaries are far from fixed, static entities; barrier sites and barrier processes do not solely offer tales of domination and separation. They are much more than just histories of *surveiller et punir* (control and punish); rather, they offer narratives of Foucauldian “anti-discipline” as well as possibilities of identity formation. Walls, borders, and boundaries are dynamic spaces of inhabitation that exceed those of the nation-state; they offer possibilities of survival and adaptation and the hope of self-transformation (Silberman, Till, Ward 2012: 5).

Alla luce di queste osservazioni è possibile leggere la Berlino e soprattutto il Muro in Bowie come spazio non solo divisivo, ma anche e soprattutto permeabile; come dimensione da abitare, come spazio condiviso e dialogico a partire proprio dalla musica.

### 3. “Standing by the Wall”

Se, dunque, da un lato è possibile contenere, confinare corpi non è tuttavia sempre possibile confinare la capacità di scrittura e di ascolto di questi stessi *corpi*. La musica rappresenta in questo senso una strategia di resistenza alla *politica* dei muri e dei confini invalicabili. Il suono come dimostra il poeta dub Linton Kwesi Johnson di *Bass Culture* (1980) è capace, in quanto vibrazione, di attraversamento e decostruzione dell’idea stessa di muro. Del resto è possibile *dire* il conflitto e articolare uno spazio critico nei suoi confronti, proprio attraverso una musica pensata come scrittura conflittuale, fatta come in Johnson e soprattutto in Bowie, dell’esistenza simultanea di visioni, suoni e discorsi sempre diversi ed eccedenti. La musica diventa così “tattica” – per riprendere il de Certeau (2001: 15) citato da Ward *et al* nel loro saggio del 2012 – pratica di resistenza al muro in quanto “strategia” divisiva a cui fa ricorso l’ordine del discorso.

Il Muro di Berlino ha ispirato moltissimi musicisti come Lou Reed che con *Berlin* (1973) mette in scena un paesaggio sonoro coinvolgente e doloroso in cui si alternano narrazioni che indagano il complesso mondo della tossicodipendenza e la crudeltà che in un brano come 'The Kids' vede la polizia portare via i bambini alla madre e ovviamente gli stessi Pink Floyd nel cui celebre *The Wall* il muro diventa anche metafora della postmoderna impossibilità di comunicare; il disco pubblicato nel 1979 sarà eseguito – dopo la *prima* del *The Wall Tour* del 1980 – anche all'indomani della caduta, ossia il 10 settembre 1990. E tuttavia ci saranno degli storici concerti che contribuiranno in maniera forte a questa stessa caduta, come quello tenuto da Bob Dylan nella Berlino Est il 17 settembre 1987 dinanzi a un pubblico di 100.000 persone e quello storico di Bruce Springsteen del 19 luglio 1988 che segnò davvero un'epoca con un pubblico di ben 500.000 persone e la speranza a cui dava voce lo stesso cantante durante il live che grazie al rock'n'roll "un giorno tutte le barriere possano essere abbattute".

Ma veniamo agli album del Bowie berlinese, quella che molti definiscono trilogia berlinese è in realtà composta da tre narrazioni piuttosto diverse e in cui, tuttavia, si può parlare di una certa continuità in rapporto soprattutto ai primi due capitoli, ossia *Low* e "Heroes". Il primo dei due – pubblicato nel gennaio 1977 – è una sorta di colonna sonora di un paesaggio mentale desolato e desolante, in cui il dolore e l'alienazione del protagonista creano una complessa dimensione musicale nella quale si alternano linearità narrativa e sperimentazione, poesia e dissonanza, erotismo vocale e sonorità liquide dei sintetizzatori, suonati da Brian Eno (che qui farà uso delle sue celebri *oblique strategies*). Come nota Hugo Wilcken (2005) in uno dei più interessanti testi di analisi bowiana degli ultimi anni, dedicato nello specifico al primo degli album berlinesi, il senso di *Low* resta tutt'oggi molto complesso e tuttavia si può dire in sintesi

che ha parecchio a che fare con l’idea di con-fondere una sensibilità sperimentale, di matrice Europea e un canale comunicativo essenzialmente americano. E qui è possibile cogliere un rapporto molto stretto tra l’arte di Bowie e la pop art di Warhol. *Low* metteva in scena un senso di alienazione modernista e una commistione senza precedenti di ritmi R&B, elettronica e minimalismo. Del resto la Berlino amata da Bowie era anche il tempio dell’elettronica, dai Kraftwerk, al krautrock di gruppi come Faust, Can, Neu! e Tangerine Dream.

“*Heroes*” – che vedrà la luce nell’ottobre dello stesso anno – si pone ancora oggi come uno degli album più iconici del corpus musicale bowiano. Anche qui si registra la simultaneità e compresenza di pulsioni contrastanti e contraddittorie, ma in fin dei conti è ciò che succede quando si cerca di leggere a fondo di indagare con passione e intelligenza l’umano. La *title-track* stessa vive di questa perfetta sintesi tra semplicità e complessità, lirismo e spessore.

Come osserva il musicologo John Shepherd, i testi della *popular music* sono composti “non solo di suoni ma di questi insieme a parole, immagini e movimento” (2001: 81). In questo senso, analizzando la forma canzone non si possono prendere in considerazione i suoni senza le parole e viceversa. Tra l’altro più che dalle parole, l’ascoltatore è attratto dalle intonazioni di chi canta; allo stesso modo, nella musica strumentale saranno determinanti le intonazioni, gli accenti degli strumentisti, la loro grana sonora.

L’arrangiamento stesso di “*Heroes*” dice attraverso la sua stratificazione – nello specifico attraverso il *muro di suono*<sup>4</sup>, ossia le molteplici sovrapposizioni di chitarra incise da Robert Fripp – la molteplicità insita in Bowie. C’è poi l’aspetto legato ai numerosi brani strumentali presenti nei due album che aldilà delle geniali intuizioni e architetture sonore proposte da Eno e Bowie<sup>5</sup> sembrano per certi versi *comporre* uno spazio sonoro

silenzioso e accogliente, in cui assumo centralità le pulsioni affettive degli ascoltatori. Interessante ricordare, con Trynka (2011: 276), che la stessa “Heroes” era nata come uno strumentale su cui poi Bowie decise in seguito di aggiungere un testo e una linea vocale.

A livello letterario “Heroes” mette in scena una complessa dialogica in cui la vicenda dei due giovani amanti “standing by the wall” interroga il vissuto bowiano. È lo stesso Trynka (2011) a rivelare come l’ispirazione per l’epica storia di amanti divisi dal muro arrivi in realtà all’improvviso, e per caso. Seduto in regia agli Hansa Studios, scorge dalla finestra una coppia che si abbraccia, forse si bacia, all’ombra del muro<sup>6</sup>.

In molti hanno visto nella song, come Buckley (2015: 64), “pop’s definitive statement of the potential triumph of the human spirit over adversity”; del resto i versi d’apertura (“I will be king / and you will be queen / We can beat them just for one day”) invitano a una lettura in tal senso, pur problematizzando sin dalle battute iniziali la reale portata di questa vittoria sulle avversità (Bowie canta “just for one day”, appunto). In realtà la prima persona della narrazione bowiana va pensata proprio in una dimensione collettiva, dove il “We can be heroes” definisce una dialogica più ampia di quella *com-posta* nei primi versi attraverso le voci singolari del protagonista e della persona amata. Lo stesso Bowie del resto affermò, dopo la pubblicazione del disco, che con il brano egli voleva raccontare “the heroism of the Turkish community living in the poorest quarters of West Berlin” (Doggett 2012: 283). Si tratta in sostanza di versi complessi, che *contengono* più di quanto sembrano apparentemente contenere; infatti, secondo Nicholas Pegg:

“Heroes” is by no means the feelgood anthem it is often been taken for. Like the album whose name it shares, the title is embraced by quotations marks to express what Bowie called “a dimension of irony” and despite its serenely



uplifting chord sequence and the delirious abandon of the vocal “Heroes” certainly has its dark side. There are hints at David’s ongoing marital traumas alongside other biographical confessions (2011: 101).

Nella canzone ci sono versi che sembrano rimandare in maniera decisa alla dimensione privata di Bowie: una relazione sull’orlo del baratro come quella dei protagonisti (il suo matrimonio con Angie), il non saper nuotare, né come un “dolphin” né in alcun modo e quel “you can be mean, and I’ll drink all the time” che come nota Pegg “is hardly the most promingly heroic sentiment” (Pegg 2011: 101). Secondo Pegg, “Heroes” è dunque considerata troppo spesso un inno di ottimismo, in realtà racconta un’illusione, un volersi aggrappare a una relazione che potrebbe durare, forse, “solo per un giorno”<sup>7</sup>. È interessante tuttavia notare come lo stesso Buckley, facendo riferimento alla sfera al tempo stesso pubblica e privata di Bowie metta in rapporto il brano (e l’album) al muro di Berlino:

The imagery of the Berlin Wall dominates “Heroes” [...]. The Wall wasn’t just a symbol of disconnection or even of tyranny or political division for Bowie. What the Wall represented was his past life as a rock icon. The Wall was the 1970s. The other side was a new, less addictive and less obsessional lifestyle for Bowie. When he sang “We can be heroes, just for one day” it was an acknowledgement that the future didn’t just belong to him anymore. It belonged to everyone (2005: 281).

Una tale ricchezza di interpretazioni ci invita a *de-finire* “Heroes” una canzone-soglia, un muro fatto di suono, che sembra al tempo stesso porsi come vero e proprio elogio dell’attraversamento. Se il brano celebra qualcosa è proprio il potere della musica di mettersi in viaggio, eccedendo non solo i confini berlinesi – quelli dello studio Hansa e quelli del Muro stesso – ma

del canone bowiano e della popular music in lingua inglese, (tra l'altro, Bowie ne registrerà una versione in tedesco e una in francese) per diventare scrittura, arte infintamente riproducibile e traducibile aldilà di confini e muri di ogni tipo.

Ritroviamo il brano nel celebre film *Christiane F. - Noi i ragazzi dello zoo di Berlino* del 1981 al cui interno è presente una lunga sequenza dedicata a un concerto di Bowie *dal vivo* in cui lui esegue 'Station to Station', canzone con cui, come si è visto, introduceva al mondo il Thin White Duke, proprio in quella che solo qualche anno prima era stata la *sua* Berlino. In breve, qui Bowie, inizialmente ispirato da Berlino, diventa vero e proprio "cantore" di questa città e così viene recepito dalla cultura giovanile berlinese protagonista della pellicola.

Un'attenzione particolare meritano nel discorso bowiano anche gli stessi video girati nel periodo berlinese; se come sostiene Chambers le canzoni di Bowie sono dei "miniature films" (1985: 132) i video di questo periodo oltre ad avere una finalità commerciale, erano in grado di sviluppare o ridefinire alcuni personaggi, ponendosi, con la loro enfasi sull'idea di processo, come commento per certi versi autobiografico. Se il video pensato da Stanley Dorfman per 'Be My Wife' del 1977 (tratto da *Low*) vede il cantante in solitudine mentre canta o meglio racconta con indosso una Fender Stratocaster rossa e con uno sguardo assente una storia di solitudine e disperazione legata al disastroso rapporto con Angie, il video di "Heroes", girato a distanza di pochi mesi, sembra mettere in scena un'altra persona, che sembra aver fiducia in sé, al punto di proiettare verso gli spettatori un'immagine positiva in grado di superare il senso di ansia e solitudine che caratterizzavano il precedente video. Si tratta nel complesso di video quasi in monocromo<sup>8</sup>, che fanno un uso molto discreto dei colori (creando così un contrasto molto forte con le apparizioni televisive del periodo *glam*) i colori, gli strati e le sfumature sembrano essere tutte nelle parole e nei suoni.

*Lodger* – il cui titolo rimanda tra l’altro al romanzo di Isherwood, che è in realtà anche la storia dei *lodgers* (Isherwood 1939; ed. 1998: 6) che alloggiano nella casa di Frl Schroeder – è considerato da Pegg (2011: 357) il disco che per certi versi anticipa la World Music di artisti quali Peter Gabriel e Paul Simon. Sebbene non inciso a Berlino ma in Svizzera, esso mette in scena un’idea di città, ispirata alla sua esperienza diretta, come spazio fatto di più culture, di angoli del mondo che confluiscono in una stessa geografia; in questo senso il brano ‘Yassasin’ si basa sulle sue impressioni sulla comunità turca che abitava nel quartiere berlinese in cui risiedeva Bowie. Del resto già nel lato B di “*Heroes*” l’artista si era preoccupato di mettere in scena la dimensione multiculturale della capitale tedesca con lo strumentale ‘Neuköln’ – dal nome di un quartiere della capitale tedesca in cui vi era un’alta concentrazione di turchi – qui Bowie fa ricorso a “plaintive squalls of saxophone, picking out evocative Middle Eastern figures against oppressive European blasts of bass and synthesiers” (Pegg 2011: 170). Altri brani del lato B di “*Heroes*”, scritti da Bowie nella sua Berlino, sembrano rimandare ad un altrove che nello strumentale ‘Moss Garden’ coincide con il suo amato Giappone – evocato mediante l’utilizzo del Koto, uno strumento a corde giapponese simile alla chitarra – mentre in ‘The Secret Life of Arabia’ definisce uno spazio immaginario in cui, secondo Pegg, Bowie mette letteralmente in scena un personaggio filmico che rimanda alla performance di Rodolfo Valentino in *Lo Sceicco*.

Bowie tornerà a narrare musicalmente Berlino con un brano del 2013 intitolato ‘Where are We Now?’ Nel video del singolo, tratto dall’album *The Next Day*, diretto da Tony Oursler – comparso senza preavviso su *You Tube* la mattina dell’8 gennaio 2013, segnando il ritorno di Bowie dopo anni di assenza – il volto del cantante e quello dell’artista Jacqueline Humphreys sono proiettati su un doppio ovale montato sulla sagoma di

un pupazzetto, mentre immagini in movimento della Berlino di fine anni Settanta, tanto amata dal cantante, scorrono sullo sfondo e il testo del brano cita nomi e luoghi legati a quel passato. Si tratta di un affascinante gioco di sguardi e immagini in cui la vita – in quanto ricordo e desiderio – diventa scrittura sonora unica e irripetibile.

Per concludere, è interessante notare come un dato che sembra accomunare i *più berlinesi* degli album della trilogia, ossia *Low* e *"Heroes"*, sia proprio la concezione di ciascun lavoro con due *sides* o facciate ben distinte; ossia, un lato A in cui si avverte una maggiore presenza di arrangiamenti derivati da rock, funk e soul e un lato B che lascia spazio a tappeti sonori e momenti più meditativi che sembrano porsi come porte d'accesso a mondi altri, alle complesse geografie umane di cui si è detto. Se Bowie è l'autore della sintesi simultanea di opposti – maschile/femminile, avanguardia/successo di massa, vita/morte – l'album stesso diventa in questo senso metafora del muro stesso, di due mondi, di due modalità di vedere e pensare il mondo che esso sembra apparentemente dividere e che tuttavia non è possibile non mettere in rapporto. In breve, Bowie non fa che invitarci ad abitare la soglia come spazio di accoglienza e decentramento, in cui mettere sempre e comunque *in gioco* la nostra identità.

## NOTE

<sup>1</sup> Lo stesso Isherwood, di cui si parlerà più avanti, definirà nelle note introduttive al suo celebre romanzo del 1935 di cui si parlerà più avanti il protagonista di *Goodbye to Berlin* "a convenient ventriloquist dummy".

<sup>2</sup> Sul rapporto tra Bowie e Shakespeare si è soffermato lo stesso Critchley che ha messo in rapporto il Major Tom di 'Space Oddity' (1969) con il personaggio di Amleto. Come nota Critchley, Major Tom una volta giunto nello

spazio diventa “*media commodity*” – si pensi al verso “*the papers want to know whose shirts you wear*” – al posto di essere entusiasta per aver varcato il limite terrestre viene dominato da un senso di malinconia che lo porta all’inazione (“*I’m feeling very still / And I think my spaceship knows which way to go*”) e come scrive Critchley fa della sua missione spaziale un tentativo perfettamente riuscito di suicidio. Se è vero che Major Tom sembra rimandare all’*Amleto*, nella *song* viene tuttavia meno la dimensione divina così rilevante nel dramma shakespeariano. Bowie mise inoltre in scena la *persona* di Amleto durante il *David Live* tour del 1974 cantando ‘Cracked Actor’ con in mano un teschio che richiamava quello di Yorick nel play shakespeariano.

<sup>3</sup> Fondamentale risulta tra l’altro l’interesse dell’artista per un grande autore tedesco quale Bertolt Brecht – il cui modello di recitazione influenzò profondamente Bowie – magistrale del resto fu l’interpretazione di Bowie in *Baal* dello stesso Brecht, che dopo essere andata in scena nel 1982 fu poi trasmesso dalla BBC.

<sup>4</sup> Il concetto di muro di suono è spesso associato nell’ambito della *popular music* alla figura di Phil Spector. Tuttavia se in quest’ultimo l’idea di muro definisce una strategia di spettacolarizzazione nell’ambito della produzione (ottenuta in studio di registrazione) in Bowie implica un’idea di immersione in una pluralità di voci in grado attraverso la loro complessità e a tratti di-vergenza, di problematizzare il fenomeno stesso dell’ascolto invitando il fruitore a pensare il suono come eccedenza e spostamento continuo.

<sup>5</sup> Questi dischi saranno inoltre fondamentali per la nascita di un’esperienza centrale in ambito anglofono quale fu la *new wave* che – con band come Joy Division, il cui nome originario era ‘Warszawa’, titolo del primo brano contenuto nel lato B di *Low* e The Smiths, nella cui ‘Ask’ si fa esplicito riferimento alla bomba atomica – riuscirà a dire bene un sentire comune e un complesso disagio proprio in rapporto alla Guerra Fredda.

<sup>6</sup> Si tratta, come si scoprirà solo recentemente, del produttore Tony Visconti e Antonia Maass, cantante conosciuta in un locale di Berlino e diventata la corista della band (Trynka 2011).

<sup>7</sup> È di questo avviso anche lo stesso Critchley che afferma “it’s a song of desperate yearning in the full knowledge that joy is fleeting and that we’re nothing” (2016: 115).

<sup>8</sup> Alcuni dei video di questo periodo appaiono tuttavia come dei veri e propri esercizi intertestuali in grado molto spesso di eccedere la musica per muoversi in direzione della letteratura, come nel video di ‘Look Back in Anger’ (1979) tratto da *Lodger* con i suoi riferimenti a *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Auslander, Philip (2006), *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Bachtin, Michail (2003), *Linguaggio e scrittura*, Roma, Meltemi.
- Buckley, David (2005), *Strange Fascination: David Bowie, the Definitive Story*, London, Virgin Books.
- Buckley, David (2015), *David Bowie. The Music and the Changes*, London, Omnibus Press.
- Chambers, Iain (1985), *Urban Rhythms. Pop Music and Popular Culture*, London, Macmillan.
- Critchley, Simon (2016), *On Bowie*, London, Serpent's Tail.
- de Certeau, Michel (1980), *L'invention du quotidien*, trad. it. a cura di Mario Baccianini, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- Doggett, Peter (2012), *The Man Who Sold the World. David Bowie and the 1970s*, London, Vintage.
- Eliot, Thomas Stearns (1932), "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays*, London, Faber & Faber: 13-20.
- Faraone, Mario (2015), "Christopher Isherwood", *Pulp Libri*, 95: 5-13.
- Fiori, Simonetta (2019), "Ma viviamo una stagione di nuovi muri. Intervista allo storico Charles S. Maier", *Robinson*, 152: 29.
- Isherwood, Christopher (1939), *Goodbye to Berlin*, London, Vintage, 1998.
- Lagioia, Nicola (2012), "Intro", *L'Ultimo dei Marziani*, ed. Leo Mansueti, Bari, Caratteri Mobili: 17-18.
- Lombardo, Agostino (1984), "Prefazione", William Shakespeare, *La Tempesta*, Milano, Garzanti: xxxvii-l.
- Maier, Charles (1999), *Dissolution. The Crisis of Communism and the End of East Germany*, Princeton, Princeton University Press.
- MacInnes, Colin (2005), *The London Novels*, London, Allison and Bussy.
- Martino, Pierpaolo (2016), *La filosofia di David Bowie. Wilde, Kemp e la musica come teatro*, Milano, Mimesis.

- O'Connell, John (2019), *Bowie's Bookshelf: The Hundred Books that Changed David Bowie's Life*, New York, Gallery Books.
- Otter Bickerdicke, Jennifer; Sparrowhawk, John Charles (2015), "Desperately Seeking Bowie: How Bowie Tourism Transcends the Sacred", *Enchanting David Bowie. Space, Time, Body, Memory*, eds. Toija Cinque, Christopher Moore, Sean Redmond, London, Bloomsbury: 49-60.
- Pegg, Nicholas (2011), *The Complete David Bowie*, London, Titan Books.
- Shepherd, John (2001), "Dal testo al genere: musica, comunicazione e società", *Sound Tracks. Tracce, convergenze e scenari degli studi musicali*, ed. Francesco D'Amato, Roma, Meltemi: 65-87.
- Silberman, Mark; Till, Karen E.; Ward, Janet (2012), "Walls, Borders, Boundaries", *Walls, Borders, Boundaries. Spatial and Cultural Practices in Europe*, eds. Mark Silberman, Karen E. Till, Janet Ward, New York, Bergahan: 1-22.
- Trynka, Paul (2011), *Starman. David Bowie. The Definitive Biography*, London, Sphere.
- Waldrep, Shelton (2004), *The Aesthetics of Self-Invention. Oscar Wilde to David Bowie*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Ward, Janet (2011), *Post Wall Berlin. Borders, Space and Identity*, London, Palgrave.
- Wilcken, Hugo (2005), *Low*, London, Bloomsbury.

## DISCOGRAFIA

- Bowie, David (1976), *Station to Station*, RCA.
- Bowie, David (1977), *Low*, RCA.
- Bowie, David (1977), *Heroes*, RCA.
- Bowie, David (1979), *Lodger*, RCA.
- Bowie, David (2013), *The Next Day*, Columbia.
- Johnson, Linton Kwesi (1980), *Bass Culture*, Island.

