

## «Farei qualsiasi cosa per te»

Una sera nel 2012 Lou Reed mi disse: «Mi chiedono sempre ‘Perché non vai d’accordo con i critici?’. Io gli rispondo: ‘Vado d’accordo con Anthony DeCurtis’ e li zittisco subito.» Eravamo nella sala da pranzo della Kelly Writers House presso la University of Pennsylvania, dove insegno scrittura creativa. Avevo portato Lou per intervistarli davanti a una cinquantina di invitati e per cenare assieme a poco più di una decina persone tra studenti, docenti, musicisti e luminari dei media locali. Come spesso accade con Lou, mi aveva tenuto sulle spine fino all’ultimo.

Far venire Lou alla Penn, che è a Philadelphia, fu complicato. I dettagli organizzativi della visita erano stati stabiliti mesi prima con il suo manager, il quale mi aveva assicurato che Lou li aveva approvati. La Kelly Writers House è una vera e propria casa da 13 stanze nel cuore del campus universitario, e l’intervista si sarebbe svolta nel salotto. A Reed sarebbe stato corrisposto un modesto onorario e l’ordine del giorno prevedeva un breve ricevimento, un’intervista di un’ora e una cena casalinga da consumarsi alla Writers House subito dopo. Patti Smith, Suzanne Vega e Rufus Wainwright avevano fatto altrettanto in anni passati e si erano trovati benissimo. Con Lou però era diverso. Sapevo di chiedere molto a una persona che in genere non ama eventi di questo tipo, e volevo essere sicuro che sapesse in anticipo ciò che avrebbe comportato la serata. Il suo manager mi garantì che gli era tutto ben chiaro.

Due giorni prima dell’evento però, il manager mi chiamò per chiedermi se potevo parlare con Lou. Adesso Lou voleva fare soltanto l’intervista — niente ricevimento, niente cena. Ma l’idea era proprio l’intimità del tutto, quindi non era possibile. Lou però era irremovibile. Quando lo chiamai l’indomani, il suo «Pronto» risuonò come da dentro una cripta. Gli spiegai la situazione e lui rispose senza tanti giri di parole: «Beh, non è mica obbligatorio.» L’artista geniale che conoscevo da anni si era trasformato in ‘Lou Reed’. Quando riattaccai il telefono, non avevo la minima idea se sarebbe venuto o meno.

Venne. Al suo arrivo mi salutò calorosamente, come se nulla di strano fosse successo il giorno prima, e andammo in una segreteria che si trasformò nel suo camerino. A mo’ di giunta, Reed aveva chiesto della kielbasa — con grande ilarità mia e del personale della Writers House. Cosa avrebbe preteso il terribile Lou Reed? Ragazzi? Ragazze? Droga? Niente di tutto questo: kielbasa. Dopo avrei saputo che ne aveva bisogno per il diabete. Ci

portarono un vassoio di carni e formaggi della rinomata gastronomia dei Fratelli DiBruno di Philadelphia, e Reed cominciò a chiacchierare con me come se avessimo tutto il tempo del mondo.

Mentre parlavamo, sentivo gli ospiti che si stavano radunando per il ricevimento. Reed, nel frattempo prese un po' di prosciutto e, dopo averlo assaggiato, si lanciò in un encomio lodandone l'eccellenza. Si trattava senza ombra di dubbio del miglior prosciutto che avesse mai assaggiato. Dove avrebbe potuto acquistarne per sé? Gli presentai la signora che aveva ordinato il cibo, e lui la inondò di ringraziamenti e domande. Nel frattempo, il ricevimento era bell'e iniziato. Ogni due minuti qualcuno faceva capolino per vedere se avevamo intenzione di uscire. Decisi che il ricevimento andava sacrificato. Lou era di buon umore e se l'intervista fosse andata bene forse si sarebbe fermato per cena. Continuammo a gustarci il cibo quando infine mi alzai e gli dissi: «Forse è bene che andiamo a fare la nostra chiacchierata.»

Sembrava essersene completamente dimenticato, ma si alzò e mi seguì al piano inferiore e fin dentro al salotto.

Quando spuntammo percepii la tensione del pubblico. Lou ovviamente appariva refrattario a tutto. Quel tipo di tensione erano le acque emotive di cui si bagnava, l'aria che respirava. La stanza era piccola ed era stracolma. C'era chi aveva affrontato un lungo viaggio per essere lì. Tutti sapevano che Lou era nella casa, e la sua assenza al ricevimento li aveva messi in agitazione. Dopo tutto, si trattava di Lou Reed. Magari se ne sarebbe andato. Quando ci sedemmo sulle due sedie in testa al salotto aggiustammo i microfoni e io ringraziai Reed per essere venuto. «Farei qualsiasi cosa per te», rispose. Parlammo liberamente per un'ora di scrittura, Andy Warhol, Delmore Schwartz, i Velvet Underground e Laurie Anderson. Rispondemmo a qualche domanda del pubblico e poi fu tutto finito.

Ora Lou era veramente su di giri. Rimase seduto mentre la gente veniva a salutarlo portando con sé cimeli da autografare. Fu grazioso con tutti e passò in rassegna i cimeli che gli venivano presentati, sottolineando che nemmeno lui li aveva tutti. Poi, dopo circa un quarto d'ora, ci raggiunse a cena. Ognuno si portò a casa la sua storia con Lou Reed. E io i miei complimenti.

Avevo conosciuto Lou scrivendo di lui su *Rolling Stone* e altrove, e per oltre quindici anni ci eravamo imbattuti sempre l'uno nell'altro a New York — in un locale o a un concerto, in un ristorante o a una festa. Ho sempre creduto che uno dei motivi per cui Lou e io andavamo d'accordo fosse dovuto al fatto che ci eravamo incontrati in società prima di conoscerci come critico e artista. Nel giugno 1995 rimasi bloccato all'aeroporto di Cleveland, dove ero andato per scrivere del concerto in onore dell'apertura della *Rock and Roll Hall of Fame*. Accompagnato dai Soul Asylum, Lou aveva cantato una versione ruggente di *Sweet Jane*. Il mio volo di rientro per New York fu ritardato di ore e mentre mi rassegnavo all'attesa incontrai un amico di una

casa discografica che mi presentò Lou e Laurie. Non c'è niente di meglio di un'interminabile ritardo aereo per oliare gli ingranaggi della socializzazione.

«Sei stato tu a recensire *New York* per *Rolling Stone*, giusto?», chiese Reed, facendo riferimento al suo classico del 1989.

«Giusto.»

«Quante stelle gli hai dato?»

«Quattro.»

«Meglio cinque», mi disse, ma con il sorriso. Il ghiaccio era rotto.

Così ci sedemmo e chiacchierammo nella lounge dell'aeroporto. Ad un certo punto prendemmo a parlare dell'elenco delle *500 canzoni che hanno dato forma al rock and roll* compilato dalla Hall of Fame e Lou chiese se *Walk on the Wild Side* fosse compresa. Lo era, e lui sembrò contento di essere rappresentato. Poi, con un gesto gentile, chiese se *O Superman* di Laurie fosse compresa. Non lo era, ma in quel preciso istante capii quanto lei fosse importante per lui. Non voleva che quel momento fosse solo suo.

Anche se in seguito avrei intervistato Lou altre cinque o sei volte, sono questi momenti più informali che ricordo con maggiore affetto. Ricordo di avergli parlato a lungo di Brian Wilson, che lui ammirava molto, in occasione di un party per Amnesty International. Un'altra volta lo incontrai fuori della Trattoria dell'Arte in 7<sup>th</sup> Avenue mentre stava andando con Laurie alla Carnegie Hall per vedere alcuni musicisti cubani del fenomeno Buena Vista Social Club. Era una calda notte d'estate e Lou indossava una camicia a maniche corte dai colori chiari. All'epoca aveva quasi sessant'anni e i capelli incominciavano a ingrigirsi. Alla luce del crepuscolo vidi i segni dell'età sul volto e sul collo. La figura temibile di Lou Reed di pelle vestito aveva ceduto il passo all'uomo che in un certo senso era diventato: un ebreo newyorchese in là con gli anni che esce di sera per divertirsi con la sua donna bella e creativa.

Sembrava anche essere decisamente su di giri. Era entusiasta per il concerto e mi chiese se sarei andato. Quando gli risposi che non avevo il biglietto, mi chiese tra il serio e il faceto: «Non credi che Laurie e io potremmo ottenere per te un» — esitò per trovare le parole adatte — «accredito VIP?» Ridemmo tutti quanti, ma io rimasi comunque colpito.

Incontrarlo così in giro per la città mi faceva sempre sentire orgoglioso di essere nato a New York. Artista dal valore incalcolabile, Lou era anche — per usare le parole di una sua canzone — il perfetto «NYC Man», tanto parte della città quanto le Torri Gemelle. Ora che non ci sono più né l'uno né le altre, la città resta in piedi ma di molto sminuita.

Quelle interazioni con Lou hanno arricchito e complicato la scrittura di questo libro. Sono stato un fan di Lou Reed per decenni, sin dai Velvet Underground, e ho la massima considerazione per il suo lavoro. Con la sola eccezione di Bob Dylan e i Beatles, nessuno ha esercitato un'influenza al-

trettanta grande sulla musica popolare. Ogni volta che ci incontravamo per caso, mi congedavo da lui pensando a quanto era straordinario che fossi così in confidenza con Lou Reed.

Non che non sappia che gli ero utile. Scrivevo bene di lui, apprezzandolo. Si era sempre ritenuto uno scrittore e il fatto che io avessi un dottorato in letteratura americana, scrivessi per *Rolling Stone* e insegnassi in una prestigiosa università erano tutte cose importanti per lui, anche se non lo avrebbe ammesso mai. Per usare le parole di uno dei migliori amici di Lou, il fotografo Mick Rock, io vedevo Lou come lui avrebbe voluto vedersi.

Ero però sempre consapevole delle sue innumerevoli contraddizioni, e ne ero affascinato. A volte, mentre lo intervistavo, lo vedevo inquietarsi, irrigidire la mascella e mettere su occhi di ghiaccio, pronto a scattare come aveva notoriamente fatto con tanti scrittori molte altre volte. Pronto a trasformarsi in Lou Reed. Poi si ricordava che ero io, che tutto andava bene, si calmava e rispondeva semplicemente alla domanda. Scherzava sul fatto che essere stati insultati da Lou Reed era diventato motivo di vanto nell'industria discografica («Ti fortifica, no?»), e di come avesse usato quel lato di sé a proprio vantaggio. «Dio non voglia che io sia carino con la gente, rovinerei tutto», mi disse. «La verità è che essere ritenuto difficile funziona, perché poi la gente non ti chiede di fare quello che non vuoi fare. Essere buoni? Un disastro. Ti metti semplicemente nei guai. La gente pensa: 'Beh, lui è buono, andiamo a cantargliene quattro' invece di 'Lui? Scordatelo. Ti farà a pezzi.'»

Fui sconvolto dalla morte di Lou come tutti coloro che non erano nella sua sfera più intima. Subito dopo mi si presentò l'occasione di scrivere questo libro, e mi chiesi se era il caso. A lui non sarebbe piaciuto e, con lui vivo, non l'avrei mai scritto. «Farei qualsiasi cosa per te» non sarebbe mai arrivato a tanto. Il libro non sempre vede Lou così come Lou avrebbe voluto vedersi. Vi si discutono in dettaglio aspetti della sua vita sessuale, dell'uso di droga e della sua crudeltà di cui si sarebbe vergognato nel tempo e che in un certo senso avrebbe voluto cancellare. Lo stesso vale per la sua generosità, la sua gentilezza, il talento, la visione e il genio. Così se il libro non lo presenta come lui avrebbe voluto vedersi, nella misura in cui mi è stato possibile lo presenta come era. E, credo, come lui sapeva di essere. Il ritratto intimo e a tutto tondo di un artista e di una persona che chiunque abbia la sua statura merita.

Lou amava l'Amleto e lo citava spesso nelle sue conversazioni e nelle interviste. Mentre penso a ciò che ho scritto di lui qui, me ne vengono in mente alcuni versi. A un certo punto, mentre parla del suo defunto padre, una figura monumentale che letteralmente lo perseguita, Amleto dice semplicemente: «Era un uomo, un uomo vero, in tutto. Come non ne vedrò più.» Lou Reed. In tutto. Come non ne vedrò più.

New York, febbraio 2017

## Da Brooklyn allo scroto di Long Island

Lewis Allan Reed, il nome mutuato dal fu nonno materno, nacque da Sidney Joseph e Toby Reed il 2 marzo 1942 all'Ospedale Beth El di Brooklyn, New York. Sidney era un contabile intelligente, ambizioso e di bell'aspetto mentre Toby era una casalinga, di cui tutti i conoscenti sottolineavano la bellezza. Tre anni prima, diciannovenne, era stata eletta "Regina delle stenografe" in uno dei molti concorsi di bellezza locali di New York del tempo.<sup>1</sup> Era stata candidata dalla ditta per cui lavorava, la United Lawyers Service, ma era così schiva da sostenere che l'unico motivo per cui lo avevano fatto fu che «l'unica stenografa veramente carina era in malattia quel giorno.» Pubblicarono la sua foto sul *Brooklyn Eagle* e fu incoronata regina al Ballo delle Stenografe che si tenne al Manhattan Center in 34<sup>th</sup> Street a Manhattan, un incrocio di fermate della metropolitana e anni luce distante dalla sua vita a Brooklyn.

Il paese aveva a malapena superato la Grande Depressione e la Seconda Guerra Mondiale infuriava, ma Brooklyn era un luogo pacifico in cui vivere, per quanto grezzo. Il distretto aveva forti connotazioni etniche, con quartieri italiani, irlandesi, ebraici e afroamericani che confinavano l'uno con l'altro, quando non si sovrapponevano, e dal benessere variabile. A differenza delle torri sveltanti e della modernità incessante di Manhattan, Brooklyn era un mondo antico e a misura d'uomo. Gli edifici erano bassi e ogni quartiere aveva tutto ciò di cui i suoi abitanti avevano bisogno nel giro di pochi isolati. Le comunità di immigrati erano impegnate nella ricerca di un instabile equilibrio tra tentare di ricreare il calore familiare delle terre di origine e sfruttare le possibilità offerte dalla vita del Nuovo Mondo.

I genitori di Toby e Sidney erano emigrati dall'Europa ai primi del '900, la famiglia di lei dalla Polonia, quella di lui dalla Russia. Il padre di Sidney, Mendel Rabinowitz, mise in piedi una florida tipografia e si stabilì nel quartiere di Brooklyn chiamato Borough Park, un'area a prevalenza ebraica e italiana. Un nome tipicamente ebreo come Rabinowitz non sarebbe stato d'aiuto a Sidney se sperava di spingersi oltre il quartiere, così cambiò il cognome all'anagrafe, scegliendo Reed.

I Reed non erano religiosi e non appartenevano a una sinagoga, anche se Lewis celebrò il bar mitvah. Sidney Reed era un uomo dalle forti convinzioni e aveva in spregio la religione organizzata. Era una specie di orso solitario e la famiglia non aveva molti amici intimi e non era iscritta alle

organizzazioni di quartiere. Vivevano in un piccolo appartamento senza ascensore. Sidney era molto legato al fratellino Stan, che per qualche tempo visse con i Reed, ma per lo più la vita familiare dei Reed era semplice e riservata. Lewis era il primogenito dei Reed e, in quanto primo e unico figlio di una famiglia ebraica, era adorato.

Come tanti altri uomini del suo tempo, Sidney aveva faticato a trovare lavoro subito dopo la Grande Depressione. Era un uomo eloquente che aveva in grande considerazione la lingua inglese e aveva sognato di diventare uno scrittore o un avvocato prima di seguire il volere della madre e scegliere la professione di ragioniere. Toby, che faceva Futterman di cognome, aveva lasciato la scuola per andare a lavorare e mantenere la sua famiglia dopo la morte del padre, avvenuta mentre era ancora adolescente.

La guerra fu un periodo di paura per tutti, ma in particolar modo per gli ebrei, mentre i nazisti imperversavano per l'Europa e le voci e i racconti sul destino degli ebrei continentali cominciarono a varcare l'Atlantico fin dentro gli Stati Uniti. Le delusioni personali vennero messe da parte e tra la gente si diffuse un senso di nervosa, precaria gratitudine. Per essere grati sembrava sufficiente avere un lavoro e abbastanza denaro per vivere e mantenere una famiglia in crescita — anzi bastava essere vivo. Chiedere di più sarebbe stato sfidare la sorte.

La Brooklyn in cui è cresciuto Lou Reed è stata avvolta da un manto di nostalgia, forse a ragione. A volte sembra come se tutto il futuro dell'industria discografica sia stato forgiato dagli ebrei di Brooklyn della sua generazione o giù di lì: Carole King, David Geffen, Neil Sedaka, Clive Davis, Neil Diamond, Gerry Goffin, Seymour Stein e Barbra Streisand, per fare qualche nome. Tipicamente, le famiglie ebraiche incoraggiavano i loro figli a studiare e a essere ambiziosi, e ciò lasciò il segno dal punto di vista sia creativo che lavorativo. L'approccio pratico al mondo del lavoro derivava dall'idea che la sopravvivenza nell'America del dopo-Depressione dipendeva dallo svolgere una professione che permettesse di pagare sempre e comunque le bollette. La creatività derivava da una fonte diametralmente opposta, una fonte finalmente al di fuori del controllo dei genitori. Come per tutti i gruppi di immigrati, gli ebrei che erano venuti a New York tentarono di ricostruire la patria che avevano abbandonato. Questo modo di fare garantì un senso di benessere, e agli occhi contemporanei appare romantico e affascinante. Ma agli occhi dei figli e dei nipoti degli immigrati, questi *shtetl* di Brooklyn apparivano limitativi e terribilmente vecchio mondo. La musica, la radio, i film e la televisione del nuovo mondo parlavano a quei giovani, dando loro un senso spontaneo di libertà a tutto campo con il quale i loro quartieri di provenienza e gli appartamenti affollati non potevano nemmeno pensare di rivaleggiare. Quella generazione

si sarebbe lasciata l'Europa alle spalle e avrebbe cominciato a creare una visione di America nelle arti popolari che, di lì a poco, sarebbe diventata il prisma attraverso cui tutto il mondo avrebbe visto gli Stati Uniti.

Per qualcuno, la Brooklyn degli anni '40 e dei primi anni '50 era un mondo fatto di *egg cream* e pomeriggi vivaci e soleggiati a Ebbets Field, di uomini davanti all'edicola in attesa delle edizioni del mattino del giornale per leggere i risultati sportivi e delle corse, di donne sedute fuori sugli sgabelli per sfuggire al caldo mentre tengono d'occhio i bambini e spettegolano con le vicine. Queste routine, ammesso che Reed le abbia notate o vi abbia preso parte, sono affiorate solo di rado nei suoi pensieri consci successivi, e non ha mai condiviso simili ricordi con altri. Avrebbe piuttosto ripetutamente descritto la sua educazione a Brooklyn come un misto di oppressione familiare e tensioni di quartiere. Da autore, avrebbe poi esaltato la veracità e la violenza delle strade di New York, ma il ragazzo che cresceva la trovava sgradevole, allo stesso tempo intimorente e non degna di lui. Nemmeno in retrospettiva sarebbe riuscito a romanzarla, anche se probabilmente la descrisse molto peggio di quanto non fosse davvero. Portare l'immaginazione all'estremo è un'abitudine che coltivò sin dai primi anni.

Reed frequentò la Scuola Pubblica 192 in 18<sup>th</sup> Avenue, a quattro isolati da casa dei suoi. Con un comportamento tipico di oggi, la madre lo accompagnava a dispetto della breve distanza. Reed ricorda di non essere mai andato a scuola da solo prima dei nove anni perché «se andavi per strada ti ammazzavano». <sup>2</sup> Quanto alla scuola: «Ci allineavano in un cortile recintato da filo spinato e non c'era erba su cui camminare. Il cortile era in cemento e a pranzo venivamo controllati dai bidelli... Piscivamo per strada. Se un bambino doveva andare al bagno, alzava la mano, usciva dalla linea e pisciava attraverso il filo spinato. Immagino fosse come stare in un campo di concentramento.» Ovviamente è inconcepibile che gli insegnanti, specie in una scuola mista e in quel periodo — beh, in verità in qualsiasi periodo — chiedessero ai ragazzi di urinare attraverso un recinto anziché usare i bagni della scuola. Forse erano i ragazzi a farlo da soli mentre giocavano in cortile e non c'erano insegnanti o bidelli oppressivi a controllarli, e Reed ha fuso i ricordi per colorire il suo aneddoto. D'altro canto, se paragoni la tua scuola elementare a un campo di concentramento, per quanto scherzosamente, tutto diventa possibile.

Se i contemporanei di Reed sono cresciuti ascoltando canti suggestivi all'angolo delle strade di Brooklyn o restando ammaliati dalle radio di New York, di queste attrattive non c'è traccia nelle memorie di Reed. «Non ascoltavo proprio nulla a Brooklyn. La radio non esisteva», ha detto, per poi chiudere: «Non avrei potuto essere più infelice negli otto anni che ho vissuto a Brooklyn.» <sup>3</sup> Qualche tempo dopo, con tono quasi scherzoso, avrebbe aggiunto: «Non ho accesso alla maggior parte dei miei ricordi d'infanzia.

Ho avuto un'infanzia così sgradevole che non ricordo assolutamente nulla prima dei 31 anni.»<sup>4</sup> Di certo Reed andava a vedere le partite dei Dodgers insieme al padre, anche se dopo avrebbe screditato quell'esperienza, commentando sarcasticamente che l'abbandono di Brooklyn da parte dei Dodgers — fonte di strazio infinito per gli uomini di lettere di Brooklyn, che ne hanno scritto copiosamente — come la fonte del suo cinismo. Sosteneva di aver avuto «davvero molto» a cuore la sorte dei Dodgers, ma che il loro trasferimento a Los Angeles nel 1957, paradossalmente molti anni dopo che Reed e famiglia avevano lasciato il quartiere, lo allontanò definitivamente dal baseball.

Quando Reed aveva cinque anni, nacque la sorellina Merrill, soprannominata Bunny, coniglietta. Ora che avevano due figli, i Reed, come tante altre famiglie abbienti che vivevano in città all'epoca, cominciarono a pensare di trasferirsi in periferia. La guerra era finita e l'America stava diventando il grande motore economico del mondo. Si era in pieno *baby boom* e gli affollati centri urbani cominciarono a non distinguersi più dagli ambienti soffocanti da cui tanti loro antenati erano fuggiti. Il dopoguerra in America era caratterizzato dal desiderio di una normalità rassicurante, di cancellare l'Europa delle guerre e del genocidio, di sbarazzarsi del passato e di vivere nel futuro eternamente luminoso dell'America. La Guerra Fredda, è vero, si stava facendo strada, e la minaccia dello sterminio nucleare permeava quegli anni di un cronico timore latente. Ma quella folata di mortalità non faceva che alimentare il desiderio di stabilità, una specie di maniacale e sommersa ricerca di ordine. L'economia prosperante e le riforme del *New Deal* introdotte dall'amministrazione Roosevelt per combattere la depressione dimostravano che, per una volta, la mobilità sociale era veramente possibile in America. Il sogno di possedere una casa stava diventando accessibile a milioni di persone. E quando a Sidney Reed offrirono il posto di tesoriere alla Cellu-Craft, un'azienda di Long Island che, in pieno ossequio a *Il laureato*, produceva plastica, i Reed sembrarono finalmente poter realizzare quel sogno. Così nel 1952, la famiglia Reed si trasferì a Freeport, a Long Island.

Sidney Reed voleva crescere i figli a Long Island in parte perché credeva che sarebbero stati più al sicuro e poi perché «pensava che sull'isola avrebbero avuto più opportunità» dice Allan Hyman, uno degli amici intimi di Reed a Long Island. «Erano in molti a pensarla così.» Freeport era una delle cittadine-dormitorio di New York lungo la costa sud di Long Island. I Reed vi si trasferirono in un'epoca in cui la conformità non era un desiderio o un valore, era un bene indiscutibile. La casa dei Reed — una casa a un piano senza pretese al 35 di Oakfield Avenue — costava 10.000 dollari ed era stata costruita nel 1951. Molte delle famiglie che si trasferirono sull'isola provenivano da Brooklyn e molte di esse erano ebraiche.



Gli ebrei erano una netta minoranza, pur se significativa, e per prepararsi al bar mitzvah Reed fu iscritto alla scuola di ebraico della Congregazione B'nai Israel, dove si recava per tre volte alla settimana, detestandola. A differenza di oggi, in cui le politiche identitarie la fanno da padrona, la parola d'ordine a Long Island nei primi anni '50 era assimilazione e nessuno degli amici di Reed, ebrei o meno, ricordano episodi di antisemitismo o pregiudizio. A Freeport c'era una comunità di neri e gli studenti socializzavano attraverso le barriere razziali delle scuole superiori, anche se negli anni '60 sarebbero poi scoppiati i conflitti razziali. «Era uno splendido posto in cui crescere», dice Doug Van Buskirk, compagno di scuola di Reed. «Probabilmente chiunque abbia vissuto nella costa sud di Long Island negli anni '50 ti dirà che si poteva camminare ovunque a qualsiasi ora del giorno o della notte. Rientravamo tardi dalle feste e attraversavamo la città a piedi. Era una cittadina molto sicura, quasi interamente borghese.»

Sebbene ciascuno si identificasse con la propria cittadina, in realtà le varie località della costa — tra cui Freeport, Baldwin, Oceanside e Rockville Centre — si succedevano senza vera soluzione di continuità. Lo stesso accadeva con le classi sociali. Le famiglie di professionisti, come i Reed, vivevano nella stessa strada dei negozianti locali o degli operai che lavoravano nei settori dell'idraulica o del riscaldamento. Non era ancora tempo di case sfavillanti e di vistosa ostentazione di ricchezza. Le differenze a livello economico esistevano, ovviamente — una macchina migliore, la governante, la barca — ma erano discrete e non si sentiva la necessità di farne un problema. «Credo che nessuno di noi abbia mai pensato che la casa di uno fosse meno bella di quella di qualcun altro», dice Judy November, compagna di laboratorio di Reed alle superiori, quando faceva ancora Titus di cognome. «Erano tempi diversi; eravamo meno materialisti. Ma tutti i miei amici stavano bene economicamente»

A meno di non appartenere a una antica famiglia di possidenti con l'obbligo sociale — e a Freeport non ce ne erano — l'eventuale ricchezza era un fatto privato. Perfino l'etica competitiva di periferia, che imponeva di «stare alla pari con i vicini», non era tanto incentrata sulla guerra materialistica quanto sul mantenere il placido equilibrio di prospera conformità che aveva fatto confluire tutti in quel luogo. Eventuali segnali di declino o indifferenza — un giardino non curato, una macchina ammaccata, la vernice di casa che viene via — richiamavano alla mente i ricordi inquietanti del baccano anonimo e formicolante della città e del suo terrorizzante sfacelo. Ogni famiglia doveva quindi portare il proprio peso per mantenere il comportamento misurato e uniforme tipico della vita dei sobborghi. Chiunque fosse in grado di racimolare diecimila dollari per comprare una casa nella zona era con tutta probabilità “benestante” o “borghese”, per usare due dei vaghi termini in uso in America all'epoca — e da allora mai dismessi — per sfocare le distin-

zioni di classe. E negli anni '50 chi arrivava in un posto come Freeport aveva piantato un paletto nella terra del sogno Americano, e intendeva restarci. Perfino oggi Freeport appare più o meno come allora. Le case sono state sistemate e allargate, ma non sono state abbattute per essere ricostruite da capo. È come se anche le case avessero capito il messaggio: una volta giunti a Freeport ci si rimane. Quel che c'è va mantenuto, ma nulla più.

Secondo Allan Hyman, il padre di Reed era «un tipo silenzioso, molto riservato. Lo vedevo abbastanza rigoroso. Aveva eretto dei confini per la sua famiglia e suo figlio. Non tollerava le parolacce. Aveva valori borghesi e voleva che tutti si comportassero rispettabilmente. Voleva che Lou rispettasse lui e la madre. Era fatto così. Mio padre era simile. Si aspettavano che ci comportassimo bene a cena e che ci vestissimo in un certo modo.»

«Avevo molti amici i cui genitori li seguivano molto nelle attività sportive e simili. Erano tipi con cui potevi andare a tirare quattro palle e a cui piaceva giocare. Mio padre e il padre di Lou non erano così. Il padre di Lou era molto più cerebrale. Aveva anche il braccino corto. In genere, quando andavo a cena fuori con i genitori dei miei amici, pagavano sempre loro. Ma quando andavamo con Lou e i suoi, si aspettavano che pagassi la mia parte. Tipo, 'Hai preso un hamburger. Fa un dollaro e venti.'» Quanto a Toby, Hyman dice: «Se cerchi una caratterista cui far interpretare la casalinga anni '50 in grembiule che vive in un sobborgo e si prende cura del marito e dei figli, questa è la madre di Lou. La moglie per antonomasia. Era molto bella, graziosa, amichevole — una splendida persona. Era il tipo di donna che mi chiedeva se volessi qualcosa da mangiare ogni volta che andavo da loro. Mi offriva latte e biscotti.» Richard Sigal, un altro amico di Lou Reed di Long Island, concorda. «Non ho mai conosciuto bene il padre di Lou», dice. «Ma la mamma di Lou non solo era molto bella ma era anche molto gentile con me.» Bunny, la sorella di Lou, descrive sua madre come una «donna ansiosa per tutta la vita» e «che nei confronti di mio padre ha scelto un ruolo tradizionale, restandogli sempre sottomessa».<sup>5</sup>

Quale che fosse l'attrazione di Freeport per gli altri, a Reed sembrava una prigione. I suoi genitori non avevano una grande cerchia di amici. La famiglia non faceva gite culturali o di intrattenimento a Manhattan — niente musei, niente teatro, niente circo. Era un mondo piccolo, stagno, protetto. Il solo essere arrivati a Long Island pareva bastare ai suoi genitori, e in particolare a suo padre che vedeva la noiosa regolarità delle loro vite come una virtù. A Sidney, però, piaceva la musica e a casa la ascoltava spesso — le canzoni degli spettacoli, Benny Goodman, il jazz orchestrale. Aveva una collezione imponente di dischi che aveva ordinato meticolosamente. Reed, dal canto suo, ha descritto Freeport e i suoi dintorni nella maniera più caustica possibile per tutta la vita. «Hempstead è come lo scroto di Long Island», disse in una memorabile filippica. «È una grande

stazione degli autobus piena di culattoni che camminano chiedendo ‘Sei innamorato?’ Great Neck è come le Torri degli Ebrei’. Se ti imbatti in una mente criminale malata, viene da Great Neck. Quelli di Great Neck sono disposti a tutto pur di lasciarsi alle spalle la loro educazione. In genere diventano criminali sadici che violentano e uccidono bimbi di quattro anni senza alcun motivo. Poi trovi una lettera con su scritto, ‘Sono cresciuto a Great Neck, che t’aspettavi? Ciao ma.’»<sup>6</sup>

Il padre e il desiderio di imperturbabile rispettabilità da lui rappresentato diventarono il bersaglio principale della ribellione di Reed. «Quando parlava di mio padre lo definiva un orribile repubblicano», ricorda Hyman, il cui padre era un avvocato di grido. «E di suo padre diceva che era un orribile e disgustoso ragioniere repubblicano. Allora non lo capivo — non sapevo cosa fosse un repubblicano. Pensavo semplicemente che Lou giocasse a fare il Lou, che tentasse di essere oltraggioso e scandaloso, come stava cominciando a diventare. Adorava fare scandalo. Ci sguazzava. Era probabilmente uno dei motivi per cui lo trovavo così interessante, perché la maggior parte dei miei amici non era affatto così.»

L’educazione secolare di Reed fu affidata alla Scuola Elementare Caroline G. Atkinson, che cominciò a frequentare dalla terza. A Brooklyn era stato nervoso e terrorizzato, e quelle sensazioni non se ne andarono a Freeport. Secondo sua sorella, che poi sarebbe diventata psicoterapeuta, Reed «ha sofferto di ansia e attacchi di panico per tutta la vita... Era ovvio che Lou stava diventando sempre più ansioso e sfuggente e resistente a ogni forma di socializzazione che non rispettasse i suoi termini. Aveva un temperamento fragile.»<sup>7</sup> Tuttavia, come capitava a molti dei ragazzi che le famiglie trasportavano da New York City ai sobborghi, il cambio di ambiente consentì loro di darsi arie di superiorità urbana. Non tutte le famiglie di Freeport erano esiliate dalla città, e quindi l’esperienza delle biecche strade di Brooklyn dava a Reed una specie di credibilità di strada, o se non altro gli consentiva di fingerla. E, cosa forse più importante, il suo comportamento maleducato nella garbata cittadina di Freeport aveva meno probabilità di incorrere nelle dure reazioni che avrebbe stimolato nella ben più conflittuale Brooklyn. A Freeport, il giovane Reed poteva fare il duro, o atteggiarsi a tale, senza grandi conseguenze. «Ha cominciato presto a mancare di rispetto», dice Richard Bloom, un suo compagno di scuola, un comportamento che avrebbe poi mantenuto.<sup>8</sup> Non molto dopo l’arrivo dei Reed a Freeport, la cultura giovanile cominciò

---

\* Un caustico riferimento alla forte immigrazione di ebrei ashkenaziti nella zona avvenuta subito dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale. Le “Jewish Towers” erano con tutta probabilità due edifici simbolo della comunità yiddish di New York, entrambi nel Lower East Side: la sede della Jarmulowski Bank (firmato dagli architetti Rouse & Goldstone, 1912) e il Jewish Daily Forward Building (sede della rivista ebraica *Forward* e opera dell’architetto George Boehn, 1912). (NdT)

a scalfire la superficie apparentemente tranquilla degli anni '50 in America. Alle prime scosse del rock and roll si aggiunsero gli anti-eroi del cinema come James Dean e Marlon Brando, che portarono con sé lo spettro della delinquenza giovanile, la ribellione apolitica degli adolescenti contro l'atteggiamento conforme e insipido che la società americana aveva abbracciato incondizionatamente. Reed saltava da una parte all'altra del confine. «Lou era bravo a scuola», ricorda la November. «Era abbastanza serio. Non aveva la fama del secchione, ma si applicava. Era ritenuto un compagno di classe responsabile e gli volevamo bene.» Reed avrebbe poi descritto come terribili i suoi anni di formazione a Long Island, ma, secondo la November, «io avevo la sensazione che si divertisse. Non percepivo ostilità in lui. Non percepivo alcuna negatività.» Come compagno di laboratorio si comportava perfino bene. «Era diligente. Non faceva scoppiare le provette mentre ero in aula con lui!» Reed si concedeva tutti i piaceri della vita a Long Island, proprio come i suoi amici: tennis, uscite a Jones Beach, passeggiate a cavallo, cinema, qualche giretto in barca con gli amici, frequenti occasioni di socializzazione.

Reed era anche un grande lettore. «Lou e io non facevamo altro che leggere», dice Richard Sigal, che è stato compagno di scuola di Reed dall'ottava classe fino all'università, e che poi sarebbe diventato professore di sociologia specializzato in comportamenti devianti, una circostanza che sarebbe stata molto gradita a Reed quando i due ripresero la loro amicizia da adulti. «Ci piacevano i romanzi di James Bond di Ian Fleming», racconta Sigal. «Era quasi una competizione: una gara a chi riusciva a mettere le mani per primo sul nuovo libro e a finirlo per primo, per poi raccontarlo all'altro.» Una competizione che sconfinava anche in altri campi. «Alle superiori e poi all'università giocavamo a tennis», ricorda Sigal, «ed era come una Connors-McEnroe. Eravamo esattamente allo stesso livello. Un set lo vinceva lui, uno lo vincevo io. Non riuscivamo mai a superarci l'un l'altro e la cosa lo infastidiva. Tentava in ogni modo di battermi, e lo stesso facevo io. Non gli piaceva perdere.» Ma c'erano campi in cui non si poteva competere con Reed. «Lou era sempre più avanti rispetto a tutti noi», dice Sigal. «Allora si poteva cominciare a bere a diciotto anni, così cominciammo tutti intorno ai sedici. Bevevamo lattine di birra, ma Lou si faceva gli spinelli. Non che lo facesse davanti a molta gente, ma sapevo che li fumava. Mentre noi guardavamo le ragazze di *Playboy*, Lou leggeva *Histoire d'O*. Leggeva il Marchese de Sade, roba cui io non avrei mai pensato né avrei saputo come trovare.»

Sul finire degli anni '50 e poi nei '60, riviste come *Evergreen Review* e case editrici come la Grove Press, entrambe fondate da Barney Rosset, cominciarono a pubblicare opere che tentavano coscientemente di sovvertire il tradizionalismo autocompiaciuto della cultura americana dominante del dopoguerra. La sessualità era un fronte importante in quella battaglia. Rosset capeggiava la battaglia per la pubblicazione incensurata de *l'Amante di*

*Lady Chatterley* di D.H. Lawrence e di *Tropico del Cancro* di Henry Miller. Il confine tra la letteratura a contenuto erotico e la provocazione sessuale fine a sé stessa cominciò a farsi meno nitida. Il primo numero di *Playboy* fu pubblicato nel 1953 e, mese dopo mese, le provocanti fotografie della ragazza accanto a seno nudo si affiancavano ai racconti brevi dei pesi massimi del mondo letterario e ai saggi sulle libertà garantite dal Primo Emendamento. Allo stesso modo, opere letterarie dal contenuto sessuale molto esplicito cominciarono ad apparire nelle riviste d'avanguardia accanto alle fotografie e alle illustrazioni che rasentavano il limite dell'oscenità. L'insulto di ogni fatta al tradizionalismo sessuale del tempo era un gesto culturale intimidatorio.

Se la rappresentazione dell'eterosessualità era una minaccia alla cultura dominante, l'omosessualità veniva percepita come un pericolo conclamato. Allen Ginsberg, William Burroughs, Hubert Selby Jr, Gore Vidal e John Rechy, e con loro molti altri scrittori, cominciarono a esplorare temi omosessuali nelle loro opere, e l'amore che non osava dichiararsi cominciò a trovare una sua voce. Per quanto ritenuti controversi, questi scrittori erano anche osannati dai critici più all'avanguardia, e il fatto che le loro opere venissero considerate sconvolgenti non faceva che aumentarne l'ammirazione da parte della generazione di rigogliosi ribelli cui apparteneva Lou Reed. Gli scrittori cominciarono a raccontare i modi di un mondo clandestino americano fin lì invisibile, un mondo che Rechy avrebbe chiamato la città della notte e che Reed avrebbe scelto quale sua estetica e, alle volte, quale suo ambiente proprio. Quel dominio clandestino di cui l'America di Eisenhower, e i suoi sobborghi dalle mani curate, erano del tutto ignari, o che fingevano di ignorare, era popolato da trafficanti, travestiti, prostitute e prostituti, drogati. Il fatto che, per necessità, il mondo gay si muovesse per lo più in ambienti legati al crimine — bar gestiti dalla mafia, zone emarginate e potenzialmente violente della città; affittacamere e alberghi fatiscenti — non faceva che renderlo più attraente e sovversivo. Ai giovani ribelli della letteratura dei bassifondi di New York o di Los Angeles questo mondo sembrava una creatura immaginaria né più e né meno che la Foresta di Arden di Shakespeare. A Reed la città della notte dava quelle stesse emozioni — e per raggiungerla bastava un tragitto relativamente breve in macchina o in treno.

Perfino alle superiori Reed viveva una specie di doppia vita. A livello superficiale, seguiva le lezioni, faceva atletica e prendeva voti sufficienti. «Lo vedevo praticamente tutti i giorni», ricorda Allan Hyman, che era nella squadra di atletica della scuola insieme a Reed e che poi avrebbe frequentato l'università insieme a lui. «Aveva fama di tipo tranquillo. Non era certamente tra quelli in vista, né lo ero io. Non era importante per lui, non ci teneva.» Insieme all'amico Richard Sigal, Reed prese un lavoretto estivo; raccoglievano l'immondizia con un bastone appuntito nella vicina Jones Beach. Secondo Sigal, Reed non ci restò a lungo.

## Due macchine che si parlano

Una delle mosse fondamentali di Lou Reed nel pianificare l'album successivo a *Rock n Roll Animal* fu di assoldare il tastierista Michael Fonfara. Reed gli aveva già chiesto di andare in tournée al tempo di *Berlin*, ma Fonfara aveva deciso di restare con la sua band — i Black Stone Rangers, composta anche dal bassista Prakash John e dal batterista Pentti Glan — che stava per firmare un contratto discografico. Paradossalmente, John e Glan decisero di lasciare la band per lavorare con Reed mentre Fonfara si trasferì a Los Angeles insieme al chitarrista dei Black Stone Rangers, Danny Weis. (Weis e Fonfara erano stati entrambi componenti dei Rhinoceros negli anni '60, e Weis era stato anche nella formazione originale degli Iron Butterfly.) Fonfara non respinse la seconda offerta di Reed, il quale chiese anche a Weis di suonare nelle sessioni. Ben presto sia Steve Hunter, che andò a suonare con Alice Cooper, sia Dick Wagner lasciarono la band di Reed. «Steve se ne andò perché pensava: 'Beh, tre chitarre sono troppe per quel che facciamo,' e poi Dick se ne andò dicendo: 'Beh, due chitarre sono troppe per quel che facciamo'» ricorda Fonfara. «La verità è che quando c'è Weis, non serve nessun altro.» A quel punto, i Black Stone Rangers erano di fatto diventati la band di Reed.

Al tempo Fonfara non conosceva granché di Reed, a parte i classici dei Velvet e *Walk on the Wild Side*. Credeva che lo avessero assoldato per le sessioni perché «volevano uno più funky di quelli che avevano». (Reed non era soddisfatto di Ray Colcord nel tour che aveva prodotto *Rock n Roll Animal*.) Inizialmente «Lou aveva in animo di fare un disco R&B», continua Fonfara. «Voleva essere la versione Lou Reed di James Brown.»

Reed decise di registrare presso gli Electric Lady Studios, che erano stati costruiti da Jimi Hendrix, che Reed ammirava molto, in West 8<sup>th</sup> Street, nel cuore del Greenwich Village. Sarebbe stato il suo primo album solista registrato a New York. Per produrre il disco fu scelto Steve Katz, una decisione ovvia visto il successo di *Rock n Roll Animal*, da lui prodotto, e visto che suo fratello Dennis era il manager di Reed. Ma registrare con successo una band strepitosa sul palco era un'esperienza molto diversa da lavorare in studio con Lou Reed. «Steve aveva orecchio per la produzione ed era capace, ma Lou era decisamente troppo da gestire per lui», racconta Fonfara.

Tra le molte cose che Katz non riuscì a gestire c'era la propensione di Reed

a cambiare i criteri a metà progetto rifiutandosi di comunicare le sue idee alle persone circostanti. Reed alla fine si allontanò dall'idea di un album R&B, ma non sapeva esattamente dove andare; e nessun altro, Katz compreso, poteva prendere le redini. «Steve non capiva dove volesse andare a parare Lou», dice Fonfara, «e così finì per farne una specie di disco R&B, più di quanto Lou non avesse voluto. ... Lou si divertiva mentre faceva il disco, ma... credo che volesse qualcosa di più delicato, che l'album dovesse avere una sensibilità più esoterica.»

Non era fuori dal personaggio Reed iniziare con l'idea di fare un disco R&B “divertente”, per poi decidere che un progetto del genere potesse essere troppo frivolo e abbandonarlo. Reed amava il R&B dall'infanzia, e negli anni '70 il genere stava conoscendo una nuova fioritura: il funk di James Brown, il soul di Philadelphia, e le escursioni extraterrestri di George Clinton con i suoi Parliament-Funkadelic godevano tutti di ottima salute. I locali gay notturni che Reed amava frequentare pulsavano già al ritmo accelerato del R&B tintolato che alla fine sarebbe entrato nella corrente dominante sotto forma di disco. Altri artisti bianchi egualmente androgini, ma più scaltri dal punto di vista commerciale, come Elton John, David Bowie, i Rolling Stones e Rod Stewart stavano cominciando a monetizzare i loro stili R&B più o meno in questi anni. Ma a Reed mancava la loro sicurezza e quindi si tirò indietro.

Durante le sessioni per l'album che poi sarebbe diventato *Sally Can't Dance* — il titolo coglie perfettamente l'ambivalenza di Reed nel fare un disco R&B — Reed chiese a Michael Fonfara di diventare il suo direttore musicale, un ruolo che avrebbe svolto per i successivi sei anni. La prima impressione di Fonfara fu che Reed era «geniale con i testi e sapeva scrivere canzoni, ma non sapeva niente di rhythm and blues. Spettava più o meno a noi prendere quei testi e farne canzoni che suonassero più R&B rispetto al suo stile rock and roll.» Alle sessioni si aggiunsero una sezione di fiati e un coro soul, ricorda Fonfara, «e Lou era in solluchero. Stavamo facendo quello che lui ci chiedeva di fare.»

Il successo di *Rock n Roll Animal* significava che Reed poteva contare su un buon pubblico in attesa del suo prossimo disco e *Sally Can't Dance*, che uscì nell'agosto 1974, diventò l'album di maggior successo della sua carriera quando si inerpì al decimo posto della classifica. Fu il suo primo e unico album da Top 10. E naturalmente, in parte per il successo dell'album — e in parte perché credeva di aver perso in controllo in studio — Reed avrebbe ripudiato *Sally Can't Dance* con più vigore e insistenza di qualsiasi altro suo album. «È fantastico: peggio rendo, più vendo», disse a Danny Fields per la rivista *Gig*. «Se la prossima volta non ci fossi affatto nel disco, andrebbe probabilmente al numero uno.» Un'ipotesi che avrebbe presto messo alla prova.

Anche se come singolo non vendette bene, la title track *Sally Can't Dance* fu un traino efficace per l'album. Dal momento che la maggior parte dei nuo-

vi fan di Reed non conosceva *Berlin*, probabilmente non aveva bisogno di essere rassicurata, ma a chiunque lo conosceva *Sally Can't Dance*, con i fiati a mille e il suo riff orecchiabile, suggeriva un album allegro, attuale, perfino spensierato. La RCA accompagnò l'uscita del disco con uno spot televisivo di 30 secondi in cui un Reed annoiato guarda cupo in camera mentre suona il ritornello e parte di una strofa di *Sally Can't Dance*, e la voce leggendaria di Don Pardo, genio del fuori campo, esorta i telespettatori a «cantare con Lou!», mentre una palla salta sui testi evidenziandoli. Secondo uno dei produttori dello spot erano previste riprese e una réclame più elaborati, ma Reed era talmente fatto e confuso quando arrivò in studio che improvvisarono una versione più scarnificata in fretta e furia.<sup>1</sup> Ciò nonostante, lo spot vinse il premio per la miglior réclame del 1974 della rivista *Art Direction*.

*Sally Can't Dance* offriva il mix perfetto di riferimenti post-*Wild Side* per un singolo firmato Lou Reed — citazioni dei locali alla moda di New York come St. Marks Place e il nightclub gay Le Jardin, allusioni alla droga (metanfetamina in questo caso), e un pizzico di underground trash-glam — il tutto senza rappresentare la pur minima minaccia. Perfino la copertina del disco — un ritratto imbronciato di un Reed finto biondo, capelli corti, occhiali scuri, capo reclinato in modo seducente da un lato — intendeva più solleticare che minacciare, un'espressione della decadenza facile e in pronta consegna che aveva, a torto o a ragione, turbato così tanti critici nel lavoro solista dell'artista. (Evidentemente il look era stato ispirato da una fotografia, scattata da Reed, di un travestito di strada che aveva fatto salire in macchina.) Anche il titolo del disco era rassicurante. Ad esempio, suggeriva che quella puttana di animale rock and roll aveva un desiderio eterosessuale. Inoltre, già da Little Richard e Wilson Pickett, Sally era stato consacrato come allettante nome rock and roll. Tutta la cultura si stava accorgendo della dance music, e se Sally non poteva ballare ci doveva essere una storia buffa dietro a quella sua incapacità.

Alter canzoni del disco esploravano temi più cupi, tra queste senz'altro *Kill Your Sons*, che pur essendo un brano relativamente inerte nel disco sarebbe diventato un fragoroso cavallo di battaglia di Reed dal vivo. La canzone affondava le sue origini nel 1970, quando Reed l'aveva incisa con la sola chitarra acustica come *Kill Our Sons*. In quella incarnazione era una canzone folk contro la guerra che parla di vecchi che mandano i giovani in guerra a morire mentre loro vivono di agi — un grido di battaglia generazionale e una specie di cliché. Per la versione contenuta in *Sally Can't Dance*, Reed trasformò quel contesto sociopolitico in un contesto psicologico, e la canzone divenne una denuncia feroce contro i suoi genitori per averlo sottoposto alla terapia di elettrostimolazione. È Reed al suo meglio: mordace, sardonico, rabbioso e toccante allo stesso tempo. Schernisce gli «psichiatri da quattro soldi», attacca le vite ordinarie dei suoi genitori e di sua sorella, paragona beffardamente le cure ricevute in due diversi ospedali psichiatrici, si lamenta



di essere stato ignorato dalla sua famiglia dopo una crisi di droga, e denuncia che la sua mente era così sbatacchiata dalle scosse convulsive che dopo non «riusciva nemmeno a leggere». La canzone è divertente, spaventosa e, da ultimo, devastante — e la sua forza si smarriva del tutto nell'atmosfera rilassata di R&B da salotto di *Sally Can't Dance*.

L'album non fu ben accolto dalla critica, ma forse la recensione più schiacciante la fornì Reed stesso: «Oh, mi sono addormentato con *Sally Can't Dance* — non è un gran segreto», disse a Caroline Coon di *Melody Maker*.<sup>2</sup> «Mi suggerivano qualcosa e io dicevo: 'Ah, va bene.' Cantavo in una sola take, venti minuti, e poi addio.» Fu più sprezzante e virulento nel discutere del disco con Lenny Kaye. «Che orrore. È arrivato nella Top 10 e fa schifo. A chi voleva un altro *Rock n Roll Animal* chiedo scusa. Io mi faccio il verso probabilmente meglio di chiunque altro, quindi se tutti gli altri fanno soldi fregandomi, ho pensato che avrei fatto meglio a farlo anch'io. Perché no? Io ho creato Lou Reed. Non ho nulla in comune con quel tizio, nemmeno di lontano, ma posso interpretarlo alla grande. Proprio alla grande.»<sup>3</sup>

Ormai alcol e droga stava minando ogni aspetto della vita di Reed, ma la cosa che sembrava preoccuparlo di più erano i due album di successo di fila. Divenne un tema ricorrente nelle sue interviste: «A quanto pare, peggio erano gli album e meglio vendevano.»<sup>4</sup> Si può certo discutere sui meriti di *Rock n Roll Animal* e *Sally Can't Dance* ma sono poi così lontani da lui come Reed insisteva? Oppure Reed aveva deciso di frenare l'abbrivio della sua carriera per tentare di mantenerne il controllo, per sentire l'impatto del suo operato, anche se con risultati negativi?

Dato il successo dei suoi ultimi due album, usciti a sei mesi di distanza l'uno dall'altro, la RCA non vedeva l'ora che Reed consegnasse qualcosa di nuovo. Così a inizio gennaio 1975 tornò agli Electric Lady per cominciare a lavorare a un nuovo album. Steve Katz avrebbe dovuto occuparsi nuovamente della produzione, ma lui e Reed avevano litigato furiosamente per allora e Katz non si presentò nemmeno alle sessioni. Reed smise di registrare dopo una settimana e licenziò il suo manager, Dennis Katz, dopo una discussione sulla direzione che avrebbe dovuto prendere il disco. Le inevitabili battaglie legali che seguirono andarono avanti per anni.

Nel marzo 1975, la casa discografica fece uscire *Lou Reed Live* tratto dagli stessi concerti che avevano prodotto *Rock n Roll Animal*, ma non fu abbastanza. Reed avrebbe onorato la richiesta della RCA di fare un nuovo album, e la casa discografica se ne sarebbe pentita. Dopo *Sally Can't Dance* e in mezzo a tutto il caos che lo circondava, Reed sentiva la necessità di tornare al timone della sua carriera — e di sbatterla contro un muro. E fece esattamente questo.

«Continuavo a pensare che in qualche modo sarebbe finita», disse, riferendosi a quello che riteneva il successo da postribolo di *Rock n Roll*

*Animal e Sally Can't Dance*.<sup>5</sup> «Ma non finiva. Così decisi di farla finita io. Chi voleva ascoltare un disco serio, un assolo di chitarra, si è beccato *Metal Machine Music*. E questo la fece finita! Non ci sarebbero più stati dischi dopo.» Anche tenendo conto delle sue caratteristiche esagerazioni, si può intuire perché Reed pensasse che *Metal Machine Music* sarebbe stato il suo canto del cigno. Pubblicato a luglio 1975, meno di un anno dopo *Sally Can't Dance*, il doppio album era esattamente quanto descritto dal titolo: quattro lati di vinile di feedback di chitarra ininterrotto, riverberante, distorto e burrascoso. Ciascun lato aveva una durata annunciata di esattamente sedici minuti e un secondo (e il quarto lato avrebbe dovuto ripetersi all'infinito fino a quando l'ascoltatore non avrebbe rimosso fisicamente la puntina dal solco), ma in realtà i brani variano in lunghezza di una ventina di secondi.

Reed ha descritto in più modi la realizzazione dell'album, che in copertina recava il sottotitolo parziale *An Electronic Instrumental Composition*, ma ora è generalmente accettato che lo registrò da solo nel suo loft nel quartiere dell'abbigliamento di Manhattan, con tre chitarre, due amplificatori e un mixer a bobina a quattro piste. La "musica" del disco è costituita dal feedback selvaggio delle chitarre, che di fatto si suonano da sole per poco più di un'ora in piena gloria metallica. «Il mio obiettivo all'epoca», scrisse successivamente Reed, «era di ottenere un album senza tonalità di ritmi in continuo cambiamento, senza testi o canto — un suono di sole chitarre di cui circondarsi e intossicarsi. L'ho fatto per amore del feedback generato dalle chitarre e dell'urlo della metal machine.»<sup>6</sup> È come se Reed avesse tenuto fede al commento scherzoso fatto a Danny Fields che la volta dopo avrebbe potuto non esserci affatto nel disco.

Contrariamente a quanto aveva previsto, però, *Metal Machine Music* non andò in testa alla classifica. Da punto di vista della casa discografica e dei fan di Reed, l'album si fece notare per la totale assenza della sua voce, di testi, e di qualsiasi cosa che potesse lontanamente somigliare a una canzone. Per dirla con il *New York Times*: «Warhol una volta ha detto che la sua ambizione era diventare una macchina; Lou Reed ci è riuscito prima di lui.»<sup>7</sup> Reed era d'accordo. Quando gli chiesero della foto nel retro di copertina che lo ritraeva sul palco con un microfono davanti (una scelta strana per un album senza canto), Reed risponde: «Sono semplicemente due macchine che si parlano.»<sup>8</sup>

Prevedibilmente *Metal Machine Music* scatenò immediatamente le polemiche. Nessun artista rock aveva mai pubblicato nulla del genere con una major. Quando i dirigenti della RCA ascoltarono il disco rimasero sbalorditi e valutarono la possibilità di pubblicarlo sulla loro etichetta classica Red Seal, un suggerimento sensato ma che lo avrebbe identificato immediatamente come un'incisione di nicchia, cosa che ovviamente era. Reed si oppose a quella strategia, ritenendola «pretenziosa».<sup>9</sup> L'album fu pubblicato per la RCA, dandogli la stessa collocazione commerciale dei precedenti.

Reed aveva detto di volere che la copertina riportasse un disclaimer che leggesse: «Senza canzoni, senza voce», un'aspettativa chiaramente irrealistica. Quanto Reed abbia approvato — o fosse in condizione di approvare — la grafica e la presentazione visiva di *Metal Machine Music* è questione aperta. Una parte di lui amava i suoni che aveva creato per il disco, ma Reed voleva anche vendicarsi dell'azienda che sembrava voler spremere quanto più profitto possibile da lui. *Metal Machine Music* sarebbe stato il suo settimo disco per la RCA in tre anni, e Reed aveva deciso che bastava così.

Reed ormai aveva un pubblico di discrete dimensioni. Un suo nuovo album era una cosa molto importante, in particolar modo per i fan più giovani che lo avevano conosciuto con *Rock n Roll Animal* — e non erano questi fan che sarebbero stati dissuasi dal sottotitolo *Electronic Instrumental Composition*, che comunque non fu scritto a caratteri particolarmente grandi. Li avrebbe attirati molto di più la straordinaria immagine di Lou magro da anfetamina nel pieno splendore dei suoi paramenti da animale rock n roll in pelle nera e borchie. Per gli appassionati heavy metal di *Rock n Roll Animal* e *Lou Reed Live*, la copertina e un titolo come *Metal Machine Music* suggerivano un ritorno muscolare al genere dopo il relativamente sonnolento *Sally Can't Dance*.

Come le giacche fameliche della RCA, anche quei fan sembravano essere destinatari del gesto nichilistico di Reed. Quando diceva che «chi voleva ascoltare un assolo di chitarra ... si è beccato *Metal Machine Music*», Reed si riferiva a loro: ai metallari che amavano i fuochi d'artificio delle due chitarre di Dick Wagner e Steve Hunter, anche se Reed riteneva che quegli arrangiamenti avessero tradito alcune delle sue migliori canzoni. Parlava dei fan che reclamavano Wagner e Hunter quando Reed andò on the road con la sua nuova band più R&B dopo l'uscita di *Sally Can't Dance*.

Al confronto di *Metal Machine Music*, *Berlin* era, come follemente previsto da *Rolling Stone*, il *Sgt. Pepper's* degli anni '70. I fan restituirono quel disco in numeri tali che la RCA fu costretta a chiedere scusa ai rivenditori. La cosa fece inorridire Reed, ma la casa discografica aveva poca scelta. Si dice che l'album abbia venduto 100.000 copie, un numero che, data l'estremità della musica, sembra inflazionato nonostante le circostanze. Ma se si considera il pubblico giovane ed entusiasta che attendeva un nuovo disco di Lou Reed e che nessuno di loro ne aveva ascoltato il contenuto prima di aver visto quella allettante copertina, il numero non è inconcepibile. La vera domanda è quanti di quei dischi furono restituiti in negozio. La RCA finì per ritirare il disco dopo tre mesi.

Che dire di *Metal Machine Music* in termini strettamente artistici? È assai evidente che si tratta di un gesto punk senza confronti, un sonoro vaffancullo non solo alla casa discografica ma anche ai fan di Reed. Musicalmente, può essere inteso come l'estensione massima di suoni che avevano fatto parte

della vita creativa di Reed per molti anni, dal burrascoso free jazz che aveva amato da studente universitario ai drone abbatti barriere di La Monte Young, che aveva conosciuto grazie a John Cale. Bob Ludwig, tecnico del suono del disco, insistette a dire che nulla del disco lo aveva scandalizzato. Diplomato alla prestigiosa Eastman School of Music, Ludwig aveva familiarità con le composizioni di avanguardia di Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis e Elliott Carter, e ascoltò quanto Reed stava facendo in quel contesto estetico.

Reed si attribuiva un lignaggio più prosaico. «Ho fatto montagne di spettacoli con i Velvet Underground in cui lasciavamo le chitarre accanto agli amplificatori e poi ce ne andavamo. Le chitarre andavano in feedback continuo, come se fossero vive. In *Metal Machine Music* sono semplicemente io che faccio la stessa cosa — a lungo.»<sup>10</sup> Per incessante e monocromatico che possa sembrare l'album all'ascoltatore occasionale, il critico David Fricke ha sottolineato che quando lo si affronta, «si comincia a sentire una certa coesione obliqua, disegni ed effetti che vanno e vengono dal caos: stridenti accordi in stile organo a canne, brividi acuti di surf guitar demenziale. E ci sono momenti in cui i due canali stereo del missaggio eruttano improvvisamente in un balenio combinato di luce di feedback. È una chiarezza che fa male; che ti lascia accecato e scosso.»<sup>11</sup>

Al di là di tutto, *Metal Machine Music* è — nella sua concezione, motivazione, esecuzione e conseguenze — un inno all'anfetamina. (Reed volle includere il simbolo chimico delle droghe del gruppo della benzedrina nella grafica del disco, e un buontemponone lo ha soprannominato *Methedrine Machine Music*.<sup>12</sup>) I lunghi testi accompagnatori di Reed, che comprendono un elenco completamente inventato di «specifiche» soniche e strumentali («Tutte le specifiche erano una bugia», avrebbe dichiarato successivamente<sup>13</sup>), sono poco più che una folle invettiva anfetaminica. «Questo disco non è per feste/balli/sottofondo/amore», scrive Reed, dichiarando l'ovvio.<sup>14</sup> «È quello che io intendo per rock 'serio', cose 'serie'. Nessuno che io conosca lo ha ascoltato per intero, me compreso. Non vuole esserlo.» Quegli apici intorno alla parola "serio" la dicono tutta sullo stato d'animo di Reed. Rimprovera i suoi fan: «Alla maggior parte di voi non piacerà, e non vi biasimo. Non è per voi. ... Non è per il mercato.» Conclude con un insulto stranamente adolescenziale — «una settimana mia vale più di un anno vostro» — che poi descrisse come «un tentativo di citazione warholiana».<sup>15</sup>

Come di consueto, Reed esultò alle reazioni negative provocate dal disco, spesso facendo riferimento a una recensione di *Billboard* che concludeva: «Canzoni consigliate: nessuna.» Eppure, come spesso capitava con la produzione di Reed, i critici tendevano ad accordare molta più considerazione all'album di quanta Reed non fosse disposto ad ammetterne, anche se le recensioni erano negative. È come se Reed ritenesse che il suo vaffanculo all'industria discografica potesse avere un senso solo in assenza di qualsiasi

sostegno. Anche se con una certa dose di scherno adolescenziale così comune nella critica rock, i giornalisti più noti ne scrissero a profusione in sedi importanti e fecero fatica a rapportarvisi. Nel *New York Times*, John Rockwell, che aveva elogiato *Berlin*, ne scrisse con sincero apprezzamento, pur essendo preoccupato per l'impatto che l'album avrebbe potuto avere sulla carriera di Reed. Citando quella che descrive come «l'immagine da palcoscenico di stramba instabilità» di Reed e sottolineando che il ruggito stridente del disco era «tutt'altro che sconosciuto nel mondo dell'avanguardia classica», speculò che *Metal Machine Music* avrebbe potuto «convincere molti dei suoi ammiratori che Reed è finalmente inciampato al di là del confine tra sfacciataggine e totale permissivismo autolesionista». Rockwell non rifuggì dalla complessa questione della rabbia di Reed, notando che Reed era «chiaramente pieno di ostilità nei confronti di tutto il problema dell'equilibrio tra la sua carriera di rockstar e la sua necessità di sperimentare.» Rockwell poi concluse: «Ci piace l'idea di una rockstar che si prende il rischio di forzare la propria arte in modi che possono mettere a rischio l'affetto dei fan. Ma non si può fare a meno di temere che, in questa occasione, il Sig. Reed sia forse andato al di là di quanto il suo pubblico sia disposto a seguire di buon grado.»<sup>16</sup>

Scrivendo per *Rolling Stone*, anche James Wolcott espresse preoccupazione per l'autolesionismo evidente di *Metal Machine Music*. «Quel che più disturba è la possibilità che *Metal Machine Music* non sia tanto una coltellata ai suoi detrattori quanto una lama rivolta verso sé stesso», scrisse Wolcott. «Alla peggio, l'album suggerisce masochismo. Per scomodare un immaginario armato, [Reed] potrebbe volersi mettere in piena linea di tiro così che noi critici-assassini possiamo toglierlo di mezzo in maniera pulita. Bene, Lou, fai pure. Stai pur lì. Non ti muovere. Ma che io sia dannato se premo quel grilletto.»<sup>17</sup>

Per malfermo che fosse il suo stato emotivo allora, e per quanto *Metal Machine Music* fosse allo stesso tempo sintomo ed espressione di quello stato d'animo precario, in qualche modo Reed sembrava capire l'importanza simbolica e musicale che sarebbe infine stata riconosciuta al disco. «Nel tempo dimostrerò il suo valore», disse.<sup>18</sup> Anni dopo avrebbe detto: «Nei miei viaggi mi imbattevo in vari musicisti ed è strano quanti di loro mi dicessero che *Metal Machine Music* è una cosa fondamentale. ... [U]na volta ascoltato *Metal Machine Music*, sei libero. È fatta — ora puoi fare qualunque cosa.»<sup>19</sup>

E l'album effettivamente dimostrò il suo valore. Sarebbe diventato un documento fondativo per il genere della musica industriale e, incredibilmente, sarebbe stato trascritto ed eseguito dal vivo. Circa un anno dopo la pubblicazione, Lenny Kaye chiese a Reed se pensava che *Metal Machine Music* lo avesse ristabilito «nuovamente come un artista underground».<sup>20</sup> Era una domanda intelligente, ed essendo un componente del Patti Smith Group, Kaye era la persona perfetta per chiederlo. Ora che il movimento

punk andava prendendo piede a New York e a Londra, Reed doveva essere consapevole che, per la prima volta nella sua carriera, era possibile che qualcuno si fosse collocato alla sua sinistra. Inutile dire che quel movimento in piena crescita aveva un debito fondamentale nei confronti di Reed e dei Velvet Underground. Presto sarebbe stato chiamato «il Padrino del punk». Ma Reed non aveva affatto interesse a diventare una figura paterna di qualsiasi genere. Erano ancora tempi in cui chiunque suonasse il rock al di sopra dei trent'anni veniva visto con sospetto. I media, per dirne una, avevano già sentito il bisogno di ungere una dozzina circa di nuovi Dylan, nonostante quello vecchio non avesse ancora compiuto 35 anni. E così, dopo due album di successo che lo avevano portato nel mainstream, Lou Reed aveva bisogno di essere ristabilito «nuovamente come un artista underground»? Certo che sì. E con *Metal Machine Music*, aveva sconfitto i punk perfino prima che il loro movimento avesse avuto il tempo di decollare.