OSCAR
SAGGI
BAOBAB



IAN MACDONALD

THE BEATLES

L'OPERA COMPLETA



MONDADORI

OSCAR
SAGGI
BAOBAB



IAN MACDONALD

THE BEATLES

L'OPERA COMPLETA



MONDADORI

Il libro

Grande classico per tutti gli amanti della musica, questo libro contiene l'esame, meticoloso e accurato, dell'opera completa dei Beatles: una discografia ufficiale che conta 211 brani incisi, di cui 186 firmati dai componenti del quartetto. Inoltre, un'approfondita introduzione colloca i "baronetti di Liverpool" nel quadro più generale dell'evoluzione storica del loro decennio. Di ogni singolo brano MacDonald fornisce un'impressionante quantità di informazioni e dettagli: la strumentazione impiegata, le date di incisione, le circostanze in cui fu ideato, la metodologia di composizione, il procedimento di registrazione (stesura, arrangiamento, esecuzione, mixaggio). Completato da un'interessante sezione sinottica, da un'ampia bibliografia e da un ricco glossario, questo studio sistematico e rigorosamente scientifico non tralascia di considerare la complessa rete di rapporti che univa John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Ringo Starr ai loro collaboratori, e gli aspetti anche controversi di uno dei più duraturi miti del XX secolo.

L'autore

Ian MacDonald

Inghilterra 1948-2003. Pseudonimo di Ian MacCormick, musicologo e critico musicale, è stato dal 1972 al 1975 vicedirettore del «New Musical Express». Autore di testi di canzoni e produttore, è noto soprattutto per il suo volume dedicato all'opera omnia dei Beatles e per *The New Shostakovic* (1990), discussa biografia del grande compositore russo.

Ian MacDonald

THE BEATLES

L'opera completa

Edizione italiana a cura di Franco Zanetti

MONDADORI

Ringraziamenti

Per l'inestimabile aiuto che mi hanno fornito, vorrei ringraziare Tony Tyler, Charles Shaar Murray, Chris Salewie, Roy Carr, Paul Wheeler, John Bauldie, Bill MacCormick, Phil Manzanera, Trevor Smith, Sandy Loewenthal, Derek King, il mio agente Julian Alexander, i miei redattori Giles O'Bryen e Jane Carr, lo Strategic Marketing Department della EMI, il personale della Bingham Library di Cirencester, e i miei genitori.

THE BEATLES

Dedicato a lei sa chi

Metà delle cose che dico è senza senso, ma le dico solo per arrivare fino a te

I LEGGENDARI QUATTRO. L'ILLUSIONE DI UN DECENNIO

Se volete conoscere gli anni Sessanta, ascoltate la musica dei Beatles

Aaron Copland

I giovani si creano il proprio divertimento in qualsiasi tempo o luogo si trovino: è l'energia naturale della giovinezza che intensifica tutto quanto le sta attorno. Stimolati dalle proprie effimere formule di musica e moda, i teenagers di ogni generazione, fin dal 1955, hanno creduto di vivere un momento straordinario e irripetibile. Gli anni Sessanta, però, hanno costituito un periodo eccezionale per una fascia d'età molto più ampia che in qualsiasi epoca precedente o successiva. Lo spirito di quel tempo si è sparso attraversando le generazioni, diffondendo nel mondo occidentale un senso freschissimo di libertà, paragonabile alla gioia di un'uscita da scuola prima del previsto in un pomeriggio di sole. Anche se in definitiva fu il frutto di influenze più profonde della musica pop, il sublime ottimismo degli anni Sessanta è stato espresso da quella musica in maniera ideale, e in nessuna forma tanto perfettamente quanto in quella dei Beatles. Certo anche se non fossero esistiti i Beatles quegli anni non avrebbero avuto un carattere e un indirizzo molto diversi, ma la carica che emanava dalla loro musica era così vitale, rifletteva e illuminava con tanta intensità il proprio tempo che, senza di essa, l'atmosfera irriverentemente radiosa degli anni Sessanta, descritta dal poeta di Liverpool Brian Patten come «una scoppiettante tempesta elettrica», forse non avrebbe emesso nemmeno una scintilla.

I risultati conseguiti dai Beatles sono stati tanto evidentemente splendidi da essere stati messi raramente in discussione. Il giudizio è concorde: i Beatles sono stati di gran lunga il miglior gruppo pop mai

esistito, e la loro musica ha arricchito la vita di milioni di persone. Eppure, mentre i Beatles sono entrati nel panteon dei valori eterni, gli anni Sessanta – ai quali pure essi sono intrinsecamente connessi – costituiscono oggi un campo di battaglia ideologico sul quale il disaccordo è totale. Tutto, dai fondamenti della libertà moderna alla responsabilità originaria del disordine attuale, viene loro attribuito, tanto che quest'epoca spensierata, nella quale niente era tenuto nascosto e ogni prudenza e moderazione venivano gettate al vento, è diventata il periodo più oscuro del nostro secolo, mitologizzato come una visione di contraddizioni: un decennio-miraggio. Sottratta a questa revisione, la musica dei Beatles e dei loro contemporanei seguita ad arrivarci allegramente dai programmi radio, mentre il periodo che le ha dato vita è continuamente criticato da tutti i più diversi mezzi di comunicazione. Ma se i Beatles e gli anni Sessanta sono tanto profondamente legati tra loro, devono aver rispecchiato le reciproche ambiguità. E se è così, com'è possibile che la loro musica sfugga alle accuse che ora vengono rivolte ai tempi che essa ha rispecchiato con tanta precisione?

John Lennon fu tra i primi a ripudiare gli anni Sessanta. Parlando con «Rolling Stone», nel 1970, ridusse gli anni precedenti – anni di radicali cambiamenti sociali e di rivoluzione controculturale – a poco più che una sfilata di moda: «Tutti si vestivano a festa, ma niente è cambiato». A Lennon, reso più severo dalla «terapia primale» [1] del dottor Janov, sia gli anni Sessanta sia i Beatles sembravano essere stati volutamente distaccati dalla realtà: sogni piccoloborghesi a occhi aperti, nati da una disponibilità di denaro senza precedenti e nutriti da droghe creatrici di illusioni. Ora, sosteneva lo psicanalizzato e disintossicato ex Beatle, il sogno era finito. Ostentando tute, scarpe di tela con la suola di gomma e un significativo taglio di capelli a spazzola, era anche visualmente nei panni di uomo delle pulizie, pronto a rimettere ordine. Entro un anno aveva conquistato i gradi da rivoluzionario: giubbotto di cuoio nero, basco e distintivo di Mao. Dopo diciotto mesi fu visto barcollare, ubriaco, in un ristorante di Los Angeles, con un assorbente igienico sulla testa. E dunque la sfilata di moda – se di questo si era trattato – continuava.

I ribelli punk del 1976-78 vedevano gli anni Sessanta quasi allo stesso modo: la loro musica spoglia, furiosa, echeggiava l'estetica della «nuda verità» dell'album «primale» di Lennon del 1970, *John Lennon/Plastic*

Ono Band. Per loro, il decennio precedente era stato una stupida autogratificazione cui aveva fatto seguito, per sei anni, uno sgradevole strascico di compiaciuta magniloquenza che aveva snervato il vigore della cultura pop. Gli «orridi hippies», che si erano autodefiniti *beautiful people*, con i loro vaghi ideali e la mente rallentata dall'LSD, costituivano il problema; le anfetamine, il sarcasmo e la deliberata bruttezza, la soluzione. (Codice di abbigliamento: capelli irti, magliette strappate, spille di sicurezza infilate nelle guance.) Con l'avvento degli anni Ottanta, i Sessanta erano ormai retrocessi a oggetto di cinica indifferenza per quelli che avevano trovato comodo rifugio nell'antisocietà ultraliberistica di Margaret Thatcher, e a bersaglio abituale della commedia «alternativa» della sinistra, vituperati dall'una e dall'altra parte. Immagine di futilità, il grottesco hippy era un sognatore patetico e straccione, con il corpo sudicio e la mente stordita dalla droga. Nello stesso tempo, però, questo oggetto di scherno sembrava essere il capro espiatorio di un oscuro senso di smarrimento. Che gli anni Sessanta fossero stati niente più che una vacua sfilata di moda era una verità considerata indiscussa (concetto che gli anni Ottanta hanno avuto poca difficoltà a comprendere); ma, se le aspirazioni degli anni Sessanta erano state così inconsistenti e poco pratiche, perché prendersela tanto a cuore per il presunto fallimento della loro realizzazione?

Eppure gli hippies *qualcosa* di buono sembrava avessero fatto: perché, durante la seconda metà degli anni Ottanta, stanca della produzione meccanica di tanta musica pop del momento, una nuova generazione s'impossessò della musica appassionatamente inventiva degli anni Sessanta e attribuì lo status di *cult* ai dischi di Jimi Hendrix, dei Doors, dei Byrds, dei Led Zeppelin e dei Velvet Underground. L'unico artista degli anni Ottanta che potesse competere con quello status, Prince, entrò in una breve fase Beatles con un pastiche del loro periodo LSD, l'album *Around the World in a Day*. Non pochi tra coloro che apprezzavano la sua musica affermavano non solo di adorare il *sound* degli anni Sessanta, ma anche di condividere gli ideali di quel tempo. La tendenza a rivalutare lo stile di quel decennio-miraggio proseguì negli ultimi anni Ottanta e fu accolta entusiasticamente nel linguaggio della musica da ballo *acid house* della «seconda "Summer of Love"» con la sua moda psichedelica, i rave-party

nei quali si celebrava la riscoperta dell'LSD e l'eclettico campionamento di suoni dai classici *soul* degli anni Sessanta.

Con l'arrivo degli anni Novanta, tuttavia, questa riscoperta popolare ha perso terreno man mano che gli anni Sessanta sono stati presi di mira da una politica culturale di destra in cerca di qualcosa cui attribuire la responsabilità del disordine socioeconomico cui essa stessa aveva dato origine nel decennio precedente. Lungi dal fallire, hanno detto questi critici, la rivoluzione degli anni Sessanta si è realizzata fin troppo bene. L'aumento del numero di aggressioni, stupri, rapine, abuso di stupefacenti, divorzi e aborti è stato giudicato una conseguenza della società permissiva fomentata, a loro dire, dalla sinistra sovversiva negli anni Sessanta. (E l'accusa si estende alla crisi dei settori industriale e accademico, alla perdita del principio di autorità, alla generale incapacità di concentrazione.) In America, i giovani conservatori hanno accusato la generazione dei genitori – i Baby Boomer nati durante l'esplosione demografica che si è verificata nell'immediato dopoguerra – di aver generato la cultura degli anni Novanta, affetta da vittimismo dipendente, una cultura della violenza gratuita, del consumismo a basso livello, di una «correttezza politica» dallo scarso fondamento culturale. L'antistituzionalismo degli anni Sessanta, hanno detto, ha distrutto l'organizzazione scolastica e saccheggiato le casse della previdenza sociale, lasciandosi alle spalle un deficit nazionale che loro, i figli, impiegheranno tutta la vita a pagare (ammesso che riescano a trovare un lavoro). Quanto alla rivoluzione sessuale, non ha prodotto che un'ondata di pornografia e una sottoclasse con un alto tasso di divorzi e scarse unioni legittime, formata da giovani non educati alla vita sociale e inadatti al lavoro. Per coloro che hanno formulato queste critiche, tutto quanto c'è di sbagliato nell'America moderna va imputato a quegli edonisti scrocconi che «liberarono» il festival di Woodstock invece di mettersi disciplinatamente in fila per i biglietti.

I Boomer hanno abboccato all'esca e si sono lanciati al contrattacco, dichiarando che, al contrario, il crollo dello spirito civico in Inghilterra e in America dopo i primi anni Ottanta va imputato, per la maggior parte, alla Destra e al suo rovinoso terrore di pagare le tasse. Forse Reagan non riprese mai, ufficialmente, l'affermazione della Thatcher: «Non esiste niente che si possa chiamare società», ma la sua politica monetaria

espresse lo stesso concetto in linguaggio fiscale. Quanto a Woodstock, considerato come investimento, fu un disastro, ma un disastro atipico nella controcultura della West Coast che, durante gli ultimi anni Sessanta e i primi Settanta, si era a tal punto affermata attraverso i propri canali di stampa, merchandising e reti di distribuzione che il libertario di destra Frank Zappa si era sentito in dovere di ricordare agli imprenditori hippie che un'economia alternativa non avrebbe prodotto un maggior mutamento strutturale di quanto avrebbe fatto il rifiuto di votare. Ben lontani dal voler cambiare il sistema dall'interno, i radicali underground si tennero invece al di fuori della società dominante e difficilmente si potrebbe attribuire loro la responsabilità dei costosi programmi di assistenza sociale per i quali non loro ma la maggioranza ortodossa aveva votato. Né si può accusare Woodstock (prosegue l'arringa della difesa) dall'interno della chiusa, materialistica struttura degli anni Novanta. Molto di quanto accadde negli anni Sessanta era frutto di un'aspirazione dello spirito, perché i festival a ingresso libero erano l'espressione di un sentimento comune a molti, indivisibile dal suo tempo. Inoltre, negli anni Sessanta, ampi settori della società, fino allora gravemente colpiti nei loro diritti, trovarono, come diretta conseguenza del cambiamento di mentalità di quel decennio, il modo di esprimersi e di ottenere, finalmente, una legittima porzione di giustizia sociale.

Il dibattito continua ed è di per sé un tributo all'importanza degli anni Sessanta. Ma se è palesemente stupido incolpare della sfacciata avidità dell'era Reagan-Thatcher la «We Generation», tanto disponibile alla solidarietà e all'impegno morale, sarebbe perlomeno superficiale fingere che il decennio Sessanta non abbia a sua volta nutrito una propria schiera di imbecilli, demagoghi e delinquenti. Haight-Ashbury, tranquillo, silenzioso rifugio di artisti fino alla nascita del movimento hippie durante il Trips Festival del gennaio 1966, resse a stento due anni prima di diventare un ghetto di metedrina ed eroina. Poche comuni hippie sopravvissero fino agli anni Settanta senza diventare sette di qualche genere. Durante gli scontri del 1968-70, i *freak* che provocarono intenzionalmente la polizia furono quasi altrettanti di quelli brutalizzati senza motivo dalla violenza dei *pig*, i poliziotti. Gran parte della retorica della controcultura e soprattutto la spensierata teoria di una società dove non circolasse danaro e tutto andasse diviso tra tutti (l'anarchismo che

succede ai periodi di penuria) vanno giudicate come fantasie adolescenziali. Molti leader underground erano o sociopatici, innamorati del concetto di disgregazione fine a se stessa, oppure opportunisti abili nel recitare temporaneamente il proprio ruolo, ma in realtà già incamminati verso una carriera a Wall Street o Madison Avenue. Eppure, nonostante tutto, la sensazione di essere sul punto di aprirsi un varco verso un nuovo tipo di società, allora, era forte e diffusa. Gli stati d'animo che hanno preso forma in questa intensa atmosfera sono durati, e un barlume di speranza in qualcosa di meglio, per quanto sfuggente, ha cambiato definitivamente le prospettive di milioni di individui. Perché?

Per capire gli anni Sessanta, bisogna tener presenti due punti fermi. Prima di tutto, ciò che era in atto non aveva carattere omogeneo: erano al lavoro contemporaneamente tendenze diverse in diverse fasi di sviluppo, e buona parte del carattere contraddittorio di quel decennio deriva da impreviste interazioni verificatesi tra di esse. In secondo luogo, gli anni Sessanta sono stati una reazione al decennio precedente, vale a dire che giudicarli senza conoscere da che cosa sono stati originati equivale a negare loro un regolare processo. Se è legittimo imputare alla spinta antielitaria degli anni Sessanta l'attuale caduta del livello medio, sostenere che questa spinta non avesse una causa sarebbe tanto azzardato quanto imputarne le conseguenze a qualsiasi gruppo sociale attivo in quell'epoca.

Gli anni Cinquanta possono essere sembrati relativamente piacevoli a una generazione che aveva sopportato la seconda guerra mondiale, ma per i figli adolescenti di quella generazione erano una noia soffocante che sentivano di dover prendere a calci: con il rock-and-roll. Per loro, fu tuttavia, nel migliore dei casi, un flirtare con la libertà; mentre i fratelli maggiori, per i quali gli anni Cinquanta erano un «decennio da incubo»[2] dominato dalla paranoia della guerra fredda e da un potere sinistro senza legittimazione morale, rivolgevano allo status quo una sfida più consistente. In Inghilterra fu l'epoca degli Angry Young Men, in America quella della Beat Generation. Isolati nella ribellione contro l'oppressione sociale e intellettuale, gli Angry Young Men si mossero tra la crisi di Suez e il boom di MacMillan negli ultimi anni Cinquanta. I Beat, per parte loro,

andrebbero considerati non solo come eretici dell'era di Eisenhower ma anche come portatori del primo segno di un futuro rivoluzionario.

Spesso associata arbitrariamente alla musica, la definizione di Beat Generation si riferiva alla sensazione di essere percossi dalla vita e scaraventati nella terra di nessuno ai confini della civiltà materialistica. Accompagnata da suggestioni apocalittiche, la condizione Beat, come era stata definita dalla sua voce dominante, Jack Kerouac, [3] implicava lo stato di chi si era affrancato dall'isolamento sociale e aveva raggiunto una epifanica chiarezza. I Beat, che appartenevano per la maggior parte alla piccola borghesia, erano sognatori vagabondi alienati dalla società: *on the road* in senso letterale e metaforico. Cugini americani degli esistenzialisti – un movimento la cui enigmatica eleganza condusse Lennon e McCartney a Parigi nel 1961 e, nella sua forma tedesca, Exis, li affascinò ad Amburgo – essi tendevano non tanto all'integrità del proprio io quanto a trascendere i limiti personali per arrivare al di là dell'esperienza quotidiana. Non sapendo con esattezza quale fosse la loro meta si autodefinivano sulla base di ciò cui erano favorevoli o contrari. Erano contrari al materialismo che intorpidisce lo spirito (il *moneytheism*); favorevoli alla fantasia, alla libera espressione di sé, allo Zen. Erano contrari alle sostanze deprimenti autorizzate dalla società (alcol, barbiturici); favorevoli agli stimolanti illegali come la marijuana, le anfetamine e la mescalina. Erano contrari al razionalismo, alla repressione, al razzismo; favorevoli alla poesia, alla libertà sessuale, al jazz. La ricerca dell'autorealizzazione attraverso la *hipness*, il loro essere hip, e attraverso il paradosso fece dei Beat l'autentica voce religiosa dell'era atomica. Sotto questo aspetto, ebbero un'influenza formativa sulla controcultura degli anni Sessanta in California e a New York, che, a sua volta, si diffuse in Inghilterra attraverso i versi dialettali in libertà dei poeti di Liverpool.

Ultimo prodotto della crisi spirituale che la civiltà occidentale abbia affrontato dall'inizio del processo scientifico, i Beat rientravano in una vicenda storica di veneranda antichità. L'idea della «morte di Dio», accompagnata dalla perdita di un riferimento morale e della nostra antica fede nell'immortalità dell'anima, fu formulata dai filosofi razionalisti e penetrò nella società circa quattrocento anni or sono. Mentre l'influsso di questo pensiero si diffondeva, infirmando qualsiasi certezza e operando sottili alterazioni nei rapporti umani, la posizione analitica della scienza e

la produzione tecnologica giunsero a essere viste come una minaccia al regno della fantasia, provocando periodiche rivoluzioni culturali. Le più recenti furono, nel Settecento, lo Sturm und Drang e le correnti neogotiche; nell'Ottocento, il romanticismo e l'impressionismo e, nel Novecento, il simbolismo e il surrealismo. Nello stesso tempo, la perdita di un indirizzo morale trascendente indusse gli artisti a esplorare le frontiere dell'etica individuale, allargando i confini delle norme di comportamento e ponendo in rilievo l'autenticità dell'esperienza personale rispetto al dogma trasmesso dal passato o dalla classe dominante. La cultura tramandata, i valori e le strutture tradizionali, tutto ciò che un tempo aveva dato alla vita forma e stabilità, diventò oggetto di sfida. I Beat furono solo uno dei tanti cerchi descritti dal sasso del materialismo gettato nel placido stagno teocratico della mente occidentale dai primi scienziati della fine del Cinquecento. E lo stesso si può dire per gli anni Sessanta, anche se l'immagine del cerchio nello stagno non rende completamente giustizia al suo convulso intersecarsi di inquietudini nascoste e manifeste.

In quanto ribellione della libera sostanza dai vincoli dell'antiquata forma, gli anni Sessanta cominciarono con una piena di energia giovanile irrompente attraverso gli argini psicologici del decennio precedente. La forza trainante di questa ribellione erano i Beatles nel loro ruolo, non sospettato allora da alcuno e tanto meno da loro, di «sconosciuti demiurghi di una rivolta popolare».[4] Nati a Liverpool nei primi anni Quaranta, John Lennon, Richard Starkey (Ringo Starr), Paul McCartney e George Harrison erano gli ultimi della prima generazione inglese di *teenagers* (concetto sociologico formulato attorno al 1940 e poi adottato, nel dopoguerra, dalla pubblicità, in omaggio al potere d'acquisto dei giovani che fino allora era stato inesistente). In America, il cosiddetto *gap* generazionale era stato annunciato nei primi anni Cinquanta da J.D. Salinger nel romanzo *Il giovane Holden* e da attori cinematografici quali James Dean e Marlon Brando. In Inghilterra, il divario si manifestò a metà del decennio quando comparvero sulla scena simultaneamente il rock-and-roll, la televisione, *Ricorda con rabbia* e la crisi di Suez (prima breccia nella facciata dell'establishment dal 1945). Tutti i film inglesi di quel periodo danno un'idea dell'immobilismo classista della società inglese di allora. I commenti petulanti dei cinegiornali, espressione della classe

dominante, il sospetto di immeritati privilegi in parlamento e nei tribunali, una annoiata nostalgia della guerra, tutto contribuiva ad alimentare l'inquietudine giovanile. Lennon, in particolare, aborriva la rigida e supponente aridità degli anni Cinquanta e si divertiva ai surreali attacchi satirici di Spike Milligan, Peter Sellers e altri, trasmessi alla radio dalla BBC in «The Goon Show».[5] Per lui e per gli altri Beatles l'arrivo di Elvis Presley fu determinante. («Il rock-and-roll era la realtà. Tutto il resto era irreale.») Eppure, di lì a tre anni, i conservatori venivano rieletti a seguito del boom economico «mai visto prima» del governo MacMillan, mentre la ribellione rappresentata dal rock-and-roll era ormai, insieme alla maggior parte delle sue figure dominanti, fuori combattimento.[6]

Con il benessere economico in Inghilterra e in America all'inizio degli anni Sessanta parve che non ci fosse ragione di temere un ritorno dell'inquietudine giovanile della metà degli anni Cinquanta. Negli Stati Uniti i *kids*, i ragazzi, avevano molte distrazioni: le automobili, i *beach movies*, le adolescenti coi calzettoni bianchi al ginocchio, la musica surf. In Inghilterra, le Vespe e le Lambrette offrivano ai giovani, con poca spesa, prestigio e possibilità di spostamento, i locali dove si ballava lo swing e gli *espresso bars* assorbivano l'eccesso di energia adolescente; e la musica pop girava a vuoto in un succedersi di skiffle, revival del jazz tradizionale e di «idoli per teenagers» dalla faccia pulita prodotti in serie dalle case discografiche di Denmark Street o arrivati dall'America per importazione contingentata. La prosperità economica aveva placato anche la lotta a oltranza degli Angry Young Men, gli agitatori di un tempo, John Osborne e Arnold Wesker brontolavano stizziti che ormai «non erano rimaste grandi motivazioni» per cui battersi. Ma le apparenze erano ingannevoli. Sotto la superficie levigata e brillante della cultura inglese intorno al 1960 si nascondeva un putrido intrico di ignoranza sessuale, di pregiudizi e repressione, che si era solo leggermente attenuato rispetto al secolo precedente. L'esperienza erotica era quasi totalmente confinata nell'insoddisfacente dovere coniugale, mentre le donne erano così abituate a essere tenute in poca considerazione che quasi non se ne accorgevano e accettavano con spirito di obbedienza usanze degradanti senza opporsi al prevalere negli uomini della violenza sessuale, come se fosse ciò che ogni donna segretamente desiderava.[7] In questo mondo di processi mentali rallentati che non aveva ancora subito l'accelerazione impressa dalla

televisione, affabilità e socievolezza si affiancavano a pregiudizi, solo in parte consapevoli, nei confronti di ebrei, neri, omosessuali, e a compiaciute norme restrittive su ciò che andava ritenuto decoroso e corretto. Era ancora in vigore il National Service (il servizio militare) e tutto si svolgeva secondo un universale conformismo. L'atteggiamento condiscendente della classe dominante, incommensurabilmente tronfio, si ripercuoteva in ogni strato sociale al di sotto di essa. A qualsiasi individuo di sesso maschile, appartenente a una classe inferiore alla propria, ci si rivolgeva invariabilmente chiamandolo per cognome, come se tutti fossero sotto le armi. L'Inghilterra era irrigidita da una tensione psichica che presto o tardi, inevitabilmente, sarebbe esplosa.

La calma obbediente e rispettosa che addormentava il Regno Unito all'inizio degli anni Sessanta era connessa a una contorta disarmonia fisica e mentale. Perfino la nozione fondamentale di ritmo era patrimonio di pochi, come ricorderà chiunque abbia assistito ai programmi televisivi «Six-Five-Special» e «Juke Box Jury», in cui il novantacinque per cento del pubblico batteva ostinatamente le mani fuori tempo. Se oggi il petting pesante e i *gimme five* dei giocatori di una partita di pallacanestro sono poco meno meccanici di allora, l'atteggiamento rigido e inibito dei giocatori inglesi di cricket dei primi anni Sessanta, a paragone della tranquilla naturalezza della squadra delle Indie Occidentali in trasferta, era addirittura comico. E questo valeva, in gran parte, anche per gli Stati Uniti. Al loro arrivo, nel 1964, i Beatles si stupirono nel constatare quanto poco hip fossero i giovani americani. Una generazione cresciuta con i capelli a spazzola, l'apparecchio per raddrizzare i denti, le auto truccate e la coca-cola non sapeva niente del blues e del rhythm-and-blues e aveva dimenticato il rock-and-roll che, solo cinque anni prima, aveva entusiasmato fratelli e sorelle maggiori.

In questo panorama di docilità una delle più forti correnti animatrici degli anni Sessanta venne dalla emancipazione dei neri. Inserita politicamente nel movimento africano per l'indipendenza e nelle marce per i diritti civili in America, il suo impatto immediato con la cultura bianca avvenne attraverso la musica, a cominciare dai dischi di blues, rock-and-roll e rhythm-and-blues che, arrivati a Liverpool attraverso i suoi negozi di importazione da città portuale, avevano ispirato i Beatles. L'influenza della musica nera, cantanti, strumentisti, autori e produttori,

fu, come essi non mancarono mai di ammettere nelle interviste, determinante per la loro carriera futura. Gli stilemi vocali che il pubblico bianco degli Stati Uniti avrebbe poi sentito come esotici, le progressioni armoniche scambiate dai critici di musica classica per citazioni mahleriane, erano nella maggior parte dei casi adattamenti di Lennon e McCartney dai 78 giri di *doo-wop* e dai dischi della Tamla Motown (in particolare quelli scritti e cantati da William «Smokey» Robinson). Facendo rivivere, a metà del decennio Sessanta, la ribellione del rock-and-roll degli anni Cinquanta attraverso le loro cover[8] dei dischi di Chuck Berry, Little Richard, Larry Williams e degli Isley Brothers, i Beatles agirono come il più importante canale di immissione di energia, carattere e sensibilità neri nella cultura bianca, aiutandola a rivitalizzare la sua denutrita sensualità e avviando così la rivoluzione «permissiva» del comportamento sessuale.

Se l'eredità nera ha un ampio spazio nel retaggio dei Beatles, è vero però che tutto quanto è passato attraverso il loro processo di riscrittura e arrangiamento è stato trasformato con tanta creatività che pochi altri artisti, di qualsiasi formazione, sono mai stati in grado di competere con loro. Anche se erano imbarazzati nell'eseguire le loro cover di rock-and-roll e rhythm-and-blues in America (soprattutto davanti a un pubblico di neri), i Beatles avevano acquistato, nelle faticose stagioni di esibizioni nei locali di infimo ordine, ad Amburgo, tra il 1960 e il 1962, una durezza e un'aggressività sufficienti a tenere il passo con quasi tutta la musica pop eseguita allora dal vivo in tutti gli Stati Uniti. Sapevano inoltre esattamente di avere, come autori, un valore che non li rendeva inferiori a nessuno, nemmeno ai loro vecchi eroi americani. Nonostante i loro testi di un tempo fossero semplicistici se paragonati ai livelli di quelli di Chuck Berry, Smokey Robinson, Eddie Cochran, Leiber e Stoller, e dei team di compositori delle case editrici musicali del Brill Building di New York, i Beatles superavano gli altri nell'invenzione melodica e armonica e artisti con una lunga esperienza si stupivano delle loro straordinarie successioni di accordi.

Più che una semplice novità, questa ventata antiortodossa fu una delle caratteristiche dominanti degli anni Sessanta. Musicisti autodidatti, Lennon e McCartney consideravano con noncuranza sprezzante la preparazione e l'esercizio, anzi evitavano la perfezione tecnica che,

soffocando la spontaneità, li avrebbe ridotti ad avere lo stesso sound di tutti gli altri. Era un principio che condividevano con la maggior parte dei giovani autori inglesi dell'epoca; le canzoni di Jagger e Richards, Ray Davies, Pete Townshend, Syd Barrett e degli Incredible String Band prendono infatti forma da un calcolato elemento di «sorpresa», nell'assenza, cioè, di qualsiasi idea preconcetta sullo sviluppo del pezzo. Come Irving Berlin e Noel Coward, anche Lennon e McCartney non solo non sapevano leggere la musica ma si rifiutavano anche di imparare.[9] Componevano, all'inizio, quasi esclusivamente con le chitarre, costringendo il motivo musicale a imprevedibili svolte, e, sovvertendo le posizioni degli accordi in maniera inusuale e spesso casuale, indirizzavano le loro frasi musicali in modo inaspettato, armonizzando in quarte e in quinte invece che nelle solite terze. In sostanza, non avevano idee preconcette sulla sequenza degli accordi, con una libertà creativa che sfruttavano consapevolmente e che ha giocato un ruolo determinante in alcune delle loro canzoni di maggior successo commerciale (per esempio, 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND).[10] Poiché sapevano che era proprio la mancanza di una struttura convenzionale a rendere così viva e autentica la loro musica, le impedirono di diventare stantìa applicando continuamente nuove procedure e approcci: cominciavano e finivano i pezzi nella tonalità «sbagliata», impiegavano scale modali, pentatoniche e indiane, inserivano effetti speciali di studio di registrazione e strumenti esotici, mescolando ritmi e linguaggi con una inimitabile versatilità. Sempre alla ricerca di nuovi stimoli, si servirono di tutto: dai tape-loops alla droga e alle procedure di improvvisazione casuale prese in prestito dall'avanguardia intellettuale. Inoltre, i tre Beatles autori avevano tre diversi modi di comporre che, insieme, davano alla loro produzione una ricchezza ancora maggiore e imprevedibile.

Mentre da un lato l'antiortodossia musicale del gruppo non mancò di attirare subito l'attenzione dei critici di musica classica, il non aver capito che il binomio Lennon-McCartney comprendeva due autori indipendenti (e non un paroliere e un musicista) fu uno sbaglio comprensibile ma rivelatore.[11] Dopotutto, se l'idea che qualcuno potesse scrivere e suonare la sua propria musica appariva in se stessa sorprendente nel 1962-63, quella che una coppia di autori potesse essere formata non da un

compositore e da un paroliere, ma, indipendentemente, da due autori/interpreti non era mai stata nemmeno formulata. (Che poi i Beatles comprendessero un terzo autore/interprete, capace di scrivere quella che Frank Sinatra ha definito «la più grande canzone d'amore degli ultimi cinquant'anni», è una testimonianza in più della rara profondità del loro talento). [12]

In realtà, le differenze di stile tra Lennon e McCartney erano, fin dall'inizio, bene identificabili. Le melodie di Lennon, riflesso del suo carattere immobilista e ironico, tendevano a salire e scendere il meno possibile, procedendo tortuosamente attraverso le loro armonie in sequenze ripetitive di note (56. HELP!, 77. TOMORROW NEVER KNOWS, 85. I'M ONLY SLEEPING), in oscillazioni di due note su intervalli minimi (26. I SHOULD HAVE KNOWN BETTER, 31. A HARD DAY'S NIGHT, 116. I AM THE WALRUS), o in frasi musicali ripetute (45. I FEEL FINE, 81. RAIN, 103. LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS). Fondamentalmente realista, Lennon manteneva le sue melodie vicine ai ritmi e alle cadenze del discorso, dando coloritura ai testi con toni e armonie spesso malinconici, invece che affidarsi all'invenzione melodica. I brani di McCartney, al contrario, rivelavano il suo ottimismo e la sua estroversa energia, spaziando liberamente attraverso il pentagramma in ampi intervalli e spesso coprendo più di un'ottava. Erano l'espressione di un melodista naturale, creatore di motivi in grado di reggere indipendentemente dalla loro armonia, mentre le frasi di Lennon tendevano a essere faccende allusive e bizzarre, che avevano senso solo se inserite in un determinato ambiente armonico (soprattutto le più cromatiche creazioni del suo stile più tardo). In altre parole, sia in Lennon sia in McCartney, i motivi musicali sono caratterizzati da una notevole quantità di note non appartenenti agli accordi, ma il metodo di McCartney è, per quanto riguarda gli intervalli, «verticale» (melodico, concordante), mentre quello di Lennon è «orizzontale» (armonico, discordante).

In senso meno strutturale, Lennon e McCartney sono l'esempio di uno scontro tra verità e bellezza. Lennon considerava la musica come un veicolo di pensieri ed emozioni e forzava l'espressività a spese dell'eleganza formale che, in se stessa, non aveva interesse o valore per lui. Nel suo temperamento intuitivo si curava poco della tecnica e niente

delle regole che infrangeva, uscendo continuamente dalla propria strada. Il risultato è che, per quanto talvolta ossessiva e aspra, la sua musica raramente tradisce se stessa e non scivola mai, involontariamente, nel cattivo gusto. Per parte sua McCartney, portato per natura agli aspetti formali della musica ma, nello stesso tempo, completamente digiuno di studi, scriveva composizioni tecnicamente corrette quasi solo per istinto. Il suo gusto armonico si basava soprattutto su una intonazione e un orecchio eccezionali.[13] Tuttavia, mentre la sua musica migliore è intensamente espressiva, a volte, trascinato dalla propria facilità creativa, si lasciava distrarre dal significato e componeva ritmi aggraziati, insulsi esercizi di stile, con laceranti cadute di gusto.[14] Uniti dalla passione per il rock-and-roll, Lennon e McCartney avevano anche in comune l'esperienza di avere perso la madre all'inizio dell'adolescenza, ma, sebbene non fosse mai venuto meno in loro il rispetto per il talento reciproco, avevano una personalità troppo forte per poter coesistere davvero come autori. Durante la maggior parte della carriera, la loro collaborazione fu una finzione formale; ciascuno scriveva (e, di solito, cantava) le proprie canzoni. Ciononostante, la loro stretta vicinanza creativa generava quell'atmosfera stimolante di competitività fraterna che era il segreto della straordinaria capacità dei Beatles di migliorare continuamente se stessi. Tutte le volte che collaborarono tra loro, i risultati furono quasi sempre degni di nota, crescendo proprio sulla tensione tra le loro personalità e doti contrastanti.

L'avvento dei Beatles nel 1962-63 coincise con la caduta del partito conservatore inglese. Stretto tra le promesse elettorali e la crisi della bilancia dei pagamenti, il governo laburista di Harold Wilson, nel 1964, fu costretto ad aumentare l'imposta sul reddito (erano previste tasse particolarmente elevate per chi avesse un reddito molto alto e fu contro questo provvedimento che George Harrison scrisse più tardi la canzone 84. TAXMAN). Fortunatamente la vitalità del mercato immobiliare, aiutata dalla piena occupazione, creò rapidamente un boom dei consumi alla testa del quale erano i giovani. Per due anni, capitanata dai Beatles, l'«invasione inglese» della Top Ten americana collocò il Regno Unito al centro della cultura pop, con un fiorire di talenti mai visto né prima né dopo. Mentre la Pop Art e la Op Art inglesi diventavano l'argomento del

giorno in tutte le gallerie del mondo, una nuova generazione di disegnatori di moda, modelle, fotografi, seguiva Mary Quant nell'invenzione della cultura della boutique nella Swinging London cui affluivano cineasti internazionali, nella speranza di trasmettere ai loro film un po' di quel divertimento collettivo. Le vecchie barriere di classe crollarono dall'oggi al domani e l'accento del nord e il cockney conquistarono il linguaggio della televisione, della pubblicità e delle pubbliche relazioni, fino allora dominio esclusivo dell'Oxbridge. I capelli si allungarono, le gonne si accorciarono e il sole si levò su un'Inghilterra ringiovanita, vigile e decisa ad avere il meglio del divertimento. [15]

Il cambiamento si estese anche oltre confine, ma le sue conseguenze si ripercossero in gran parte all'interno o assunsero una collocazione ambigua. La repressione sessuale era quasi scomparsa dal nuovo mondo senza classi dei giovani metropolitani, ma ci vollero altri dieci anni perché cominciasse a non esserci più neanche altrove e, mentre la censura veniva allentata, l'omosessualità cominciava a essere accettata e le donne ottenevano, a richiesta, la pillola anticoncezionale e l'aborto, l'allentarsi delle leggi restrittive sul divorzio creava, negli anni Settanta, il presupposto per la scelta della convivenza in luogo del matrimonio e, nel decennio successivo, dava origine al crollo della famiglia nucleare. La facile gratificazione sessuale diventò l'aspirazione di una società nella quale la frequenza in chiesa era ormai inversamente proporzionale al possesso di un televisore. Man mano che le tradizioni venivano messe da parte e lo spirito cristiano perdeva vigore e influenza, l'attenzione generale si spostò dal sentimento del passato e dalla prospettiva compensatrice di un premio in paradiso a uno smanioso interesse per il presente, unito a una impaziente ricerca del paradiso sulla terra in un futuro molto prossimo.

L'intensità di questo tendere al piacere istintivo e immediato fu il segno caratteristico della Swinging Britain, un paese oscillante tra il vecchio e il nuovo, durante gli anni di punta della cultura pop, dal 1965 al 1967. All'estero il fenomeno fu meno evidente, soprattutto in America, dove si stavano sviluppando altri due movimenti socioculturali. Il primo di essi, eredità della Beat Generation degli ultimi anni Cinquanta, si presentava come una corrente di controcultura radicale che, nata spontaneamente in opposizione al materialismo della società dominante, aveva avuto origine

in California e si era concentrata soprattutto a San Francisco e nei suoi immediati dintorni. Per quanto formulata in termini di liberazione sessuale e caricata delle strutture di idee religiose importate dall'oriente, la controcultura aveva un principale supporto, la droga, e una in particolare: la dietilammide dell'acido lisergico, o LSD. Ricavato nel 1938 da una sintesi di un chimico svizzero che cercava una cura per l'emicrania, l'LSD è un potente allucinogeno la cui funzione è quella di allontanare temporaneamente il «custode» neurale del cervello lasciando che la mente affronti liberamente le informazioni che le vengono dai sensi (una incontrollata esperienza della realtà che altera profondamente la propria visione di essa). Aggiunto dal dottor Timothy Leary ai farmaci della controcultura già esistenti, marijuana, mescalina e funghi alla psilocibina, l'LSD attirò l'interesse dei mass media all'inizio del 1966 quando, mentre la legge interveniva a proibirlo, Allen Ginsberg esortò tutti gli americani che fossero in buona salute e avessero più di quattordici anni a sperimentare almeno un trip per capire veramente «la Nuova Selvaggeria della macchina America». «Se ci sarà la necessaria rivoluzione in America» affermava «avverrà così.»

La concezione della vita derivata dall'LSD prese la forma di una sorridente astensione da ogni giudizio, secondo un principio per cui la maniera di pensare dei «normali», compresa tutta la gamma delle opinioni politiche, dall'estrema Destra all'estrema Sinistra, era pura follia. Per gli illuminati dalla droga, tutti i contrasti umani erano una questione non di sostanza ma di percezione. Con l'LSD l'umanità poteva trascendere il suo «primitivo stato di nevrotica irresponsabilità» [16] e, penetrando l'armonia di tutto il creato, arrivare all'utopia. Questa non era, però, l'unica ricetta utopica proposta. Nata dalle *freedom rides* [17] e dalle marce del movimento per i diritti civili, la Nuova Sinistra americana offriva una strada alternativa: una crociata neosocialista di riarmo morale che puntava al discredito del Sistema – la *power élite* che si riteneva alla testa dell'avanzata sonnambulistica di un'«Amerika» drogata dai media – e in particolare a porre sotto accusa la guerra del Vietnam. Questo movimento che aveva il suo centro attorno al gruppo Students for a Democratic Society e la sua base nei campus, si rivolgeva ai giovani, aveva ideali profondi e un'accesa sicurezza dei propri diritti. Tutto questo l'accomunava alla protesta giovanile che nasceva allora in Francia e in

Germania, con le sue edipiche rivolte contro, rispettivamente, il vecchio partito comunista e la cospirazione del silenzio sul nazismo. In entrambi i casi si denunciava la «tolleranza repressiva» di una fredda gerarchia istituzionale, priva di mandato morale e avversa a tutto ciò che fosse nuovo, giovane, scevro da pregiudizi, sperimentale e irresponsabile.

Sebbene esistesse tra loro una competitività reciproca, la iperpoliticizzata Nuova Sinistra e l'apolitica controcultura dell'LSD avevano in America molti aspetti identici. Le comuni hippie e l'economia alternativa si fondavano in parte sull'ideologia delle «strutture parallele» dello Student Non-Violent Coordinating Committee e in parte sulla filosofia dei Diggers, un gruppo anarchico di San Francisco che propagandava l'LSD e si ispirava, anche nel nome, a un movimento inglese protocomunista del Seicento. Durante i sit-in e le frequenti manifestazioni organizzati a Berkeley negli anni Sessanta, spesso era impossibile distinguere l'una dall'altra le due correnti, benché il primato riservato dalla Nuova Sinistra alla discussione e allo scontro apparisse sensibilmente meno adeguato ai tempi nel momento in cui (1966-67) l'influenza dell'LSD toccava la punta massima. Comunque fosse, questo fenomeno dai molti risvolti era indubbiamente affascinante e costituiva una tentazione per centinaia di migliaia di giovani che arrivavano in pellegrinaggio a San Francisco per «suonare i loro bonghi nella polvere» come disse ironicamente Frank Zappa. I Beatles, che in quel periodo stavano registrando *Sergeant Pepper,* furono più sensibili a questo fermento che non qualsiasi altro gruppo inglese e McCartney e Harrison fecero entrambi un viaggio in California per valutare direttamente quello che stava succedendo.

Ancora oggi in molti dischi di allora è percepibile quel soffio di nuovo che era nell'aria: un ottimismo leggero, gioioso e, insieme, una tangibile atmosfera di spiritualità e di una nuova, eccitante indisciplina (McCartney: «*Drugs, basically*»).[18] Per qualcuno, tuttavia – come per il caustico Zappa, per i Velvet Underground e il loro realismo urbano, e per i Doors nelle loro canzoni più cupe – tutto questo non era niente di più che un bizzarro sogno a occhi aperti. Tra i Beatles, a condividere questo scetticismo era Lennon, le cui canzoni più importanti del 1967, 114. ALL YOU NEED IS LOVE e 123. ACROSS THE UNIVERSE sono poco convincenti a

paragone del filosofico brano-cardine di Harrison in *Sergeant Pepper*, 105. WITHIN YOU WITHOUT YOU – e molto meno autenticamente personali della rabbiosa 116. I AM THE WALRUS o della drammatica, trascendente 96. A DAY IN THE LIFE. «Paul diceva: "Come to see the show"» osservò in seguito Lennon. «Io dicevo: "I read the news today, oh boy".» Sotto questo aspetto, Lennon aveva anticipato il passaggio dal 1967, l'anno della pace e dell'amore, al 1968, l'«anno delle barricate». E veramente era così consapevole della crescente opposizione tra controcultura ed establishment che scrisse la polemica 125. REVOLUTION 1 mesi prima degli *événements* del maggio '69, nell'aria rarefatta del ritiro himalaiano del santone Maharishi Mahesh Yogi, a Rishikesh.

Fosse andato anche lui in pellegrinaggio a San Francisco nel 1967, Lennon avrebbe, senza dubbio, avvertito l'inizio della commercializzazione della controcultura e l'incombente caduta nelle droghe pesanti e ne avrebbe tratto una canzone premonitrice, ma in quel momento era troppo interessato all'esplorazione interiore psichedelica per occuparsi d'altro. Individualista impegnato nello sforzo di approfondire la propria personalità e, nello stesso tempo, utopista tendente ad annullare se stesso, Lennon era un tipico consumatore di LSD solo per la determinazione che metteva nel credere che la droga gli facesse bene. Il suo drammatico scontro con la perdita di identità (vedere 77. TOMORROW NEVER KNOWS) non fu la conseguenza di un unico catastrofico trip riuscito male, ma di un prolungato abuso di droga. Altri furono meno fortunati di lui e ne ebbero danni permanenti, a volte con esito letale. Eppure per la maggior parte di coloro che facevano uso di LSD (nei tardi anni Sessanta milioni di giovani tra i più brillanti della loro generazione) gli effetti di questo potente allucinogeno furono meno violenti, anche se poi, a lungo andare, si rivelarono ugualmente insidiosi. [19]

Il paradosso della cosiddetta «droga dell'amore» era che l'empatia universale che essa generava raramente si traduceva in amore per un altro essere umano, a causa dell'autonegazione dell'esperienza LSD nella quale l'individualità in se stessa smetteva di apparire importante. Con l'LSD chiunque poteva ottenere immediatamente quella condizione di «consapevolezza oceanica» che i mistici raggiungevano solo dopo anni di preparazione e dopo aver superato molti stadi intermedi di una crescente

autoconsapevolezza: era perciò comprensibile arrivare per quella via alla conclusione che la realtà era un abisso di energie semoventi senza significato né scopo. Poiché non esisteva alcun modo di analizzare questo fenomeno, non restava che immergersi in esso. Al centro della controcultura, quindi, c'era il vuoto morale: non Dio, ma uno spazio vacante. Ne conseguiva una visione del mondo (espressa nella celebre frase di «Rolling Stone»: «the cosmic giggle», «la risatina cosmica»), senza punti di riferimento, né stabilità; è stato scritto recentemente che gli hippies si compiacevano di una «ontologica insicurezza», trattando chi aspirava a verità e valori assoluti con una ironia sottile che le loro vittime a malapena percepivano e non capivano mai. [20]

Nonostante tutto, però, l'atteggiamento degli hippies, ammesso che per un gruppo di persone così eterogeneo si possa parlare di una condizione comune, non era assolutamente irritante. Paragonata a quella sciatta e talvolta astiosa dei *traveller* di oggi, la loro era una cultura caleidoscopica, ricca di inventiva, sinceramente volta all'acquisizione della conoscenza di sé. I punk del 1976-77 che rifiutavano gli hippies, li vedevano solo come una caricatura, senza avvicinarsi nemmeno il minimo necessario per conoscere il presunto oggetto della propria ribellione. La fede comunitaria degli hippies era autentica senza essere ideologizzata e buona parte delle sue acquisizioni, la libertà sessuale, l'interesse per la vita dello spirito, il pionieristico impegno ecologico, l'entusiasmo per la tecnologia e la medicina alternative, venne subito assimilata dalle frange più aperte della maggioranza. Gli hippies più avvertiti, inoltre, si erano presto resi conto dei pericoli della droga e avevano preferito seguire la strada della ricerca interiore attraverso il misticismo orientale. (Il loro rispetto per la tradizione – purché anteriore alla generazione che li aveva preceduti – risultava in evidente contrasto con l'indiscriminato spirito iconoclasta dei loro rivali della Nuova Sinistra, tra i quali erano anche i maestri dei punk, i situazionisti.) Ma solo pochi di quelli che prendevano l'LSD restarono legati a lungo a quel costume di vita. Per gli altri la contemplazione diventò egocentrismo e l'allegro distacco degenerò in una sorta di nichilistico gioco sintetizzato dalla sordida filosofia Discordian della trilogia dell'*Illuminatus*. [21]

Con le *random lyrics*, i testi creati a caso e gli effetti speciali delle loro ultime composizioni, anche i Beatles contribuirono all'amorale caduta

delle motivazioni; e come essi ne subirono la ripercussione con l'isteria «*Paul is dead*» [144, GLASS ONION] e la morte di Lennon per mano di un fan impazzito nel 1980, così il gioioso relativismo dell'estate del 1967, l'estate del *flower power*, produsse la propria nemesi nel 1968-69, con gli estremisti intossicati dalla droga, come i Motherfuckers, i Manson Family, i Molotov Cocktail Party e gli Weathermen. La verità era che, purtroppo, l'LSD poteva trasformare chi ne faceva uso da un pacifista ornato di fiori a un guerrigliero urbano con il mitra a tracolla.

Il legame più esplicito tra LSD e violenza anarchica si manifestò a opera degli Weathermen. Responsabili di aver attaccato migliaia di volte con lancio di bombe le sedi delle istituzioni durante gli anni 1969-72, gli Weathermen scongiuravano le eventuali infiltrazioni della CIA o dell'FBI nel loro gruppo con riunioni in cui ciascuno dei presenti assumeva una dose di LSD, secondo il principio che nessun agente dei Servizi segreti avrebbe potuto mantenere l'incognito durante il trip. Nel 1970 questo gruppo, che aveva allargato il proprio nome a Weather People in omaggio alle sue numerose e zelanti aderenti femminili, «liberò» il guru Timothy Leary dal carcere, salutandolo come figura chiave della «rivoluzione». Proteggendosi con una pistola, prima di salire su un aereo che l'avrebbe portato in Algeria, l'ex profeta d'amore e di pace esortò quelli che restavano dei suoi ingenui seguaci a muovere i loro «devoti culi non violenti» per andare a liberare con la forza anche gli altri rappresentanti della un tempo pacifica società alternativa. I Beatles erano completamente estranei a tutto questo, ma Lennon, che si era lasciato alle spalle la fase di scetticismo, acconsentì a scrivere 179. COME TOGETHER per la campagna elettorale 1969 di Leary in California e, più tardi, si trovò a comporre un inno di trionfo per la white panther John Sinclair e a invitare il ridicolo Jerry Rubin a suonare i bonghi nel suo pseudorivoluzionario gruppo di New York. Ben poco di importante accadeva in quel periodo, pure sconcertante e disprezzabile, che non entrasse quasi immediatamente a far parte della vita e dell'opera dei Beatles.

La rivolta giovanile degli anni Sessanta degenerò nella squallida farsa della retorica del *right-on* (non mollare!) e della violenza gratuita, ma non si può ignorare, a rischio di alterare grossolanamente la realtà, che tutto fu

in sostanza provocato dalla arroganza repressiva e ottusa dell'establishment di quel periodo.[22] Brutale come la reazione contro il movimento per i diritti civili, l'attacco lanciato alla controcultura dagli interventi repressivi della legge fu massiccio ed ebbe un carattere paramilitare, dal sabotaggio e dall'infiltrazione spionistica all'assalto in massa e all'aggressione individuale. Se agli Yppies di Abbie Hoffmann va imputata buona parte della responsabilità dei tumulti avvenuti in occasione della convention democratica di Chicago, nell'agosto del 1968, è anche vero che la violenza della polizia (come quella esercitata da parte di agenti di stato motorizzati al People's Park nel 1969 e alla Ohio University nel 1970) fu sfrenatamente sproporzionata alle circostanze e destinata fatalmente, se non addirittura deliberatamente, a suscitare una reazione estremistica. E non era questione semplicemente di una intolleranza di «colletti blu» per la «antipatriottica» manifestazione di una folla di ragazzi borghesi cresciuti nella bambagia. Stretto tra il divampare dei ghetti neri e il dilatarsi della protesta contro la guerra del Vietnam, il governo degli Stati Uniti vedeva nella critica sociale avanzata dalla controcultura una esplicita minaccia per la sicurezza nazionale. La combinazione hippie/Nuova Sinistra rappresentava un «nemico interno» che doveva essere sconfitto. Così, quello che all'origine era stato un aperto ma pacifico contrasto tra lo spirito conservatore dei genitori e l'idealismo giovanile degenerò a poco a poco in uno scontro frontale tra un passato repressivo e un futuro ultralibertario.[23]

L'asse portante di questa collisione fu il presente rivoluzionario: il *now*, il «subito», cui tutte le proteste dovevano inderogabilmente convergere. La ripetizione di questa parola magica scandita durante le manifestazioni distingueva più di qualsiasi altra caratteristica gli anni Sessanta dai Cinquanta e segna lo spartiacque tra la precaria instabilità del mondo in cui viviamo oggi e la inutile intransigenza del decennio 1963-73.[24] Le generazioni precedenti erano state caratterizzate da un accorto, disciplinato risparmio basato sulla programmazione del futuro e sul freno dei desideri. Questo programma di vita, imperniato essenzialmente sull'etica della parsimonia, disprezzata come «borghese» dai rivoluzionari degli anni Sessanta ma sostenuta dal proletariato, cominciò ad apparire fuori tempo con l'espandersi del benessere postbellico, quando i più giovani, per la prima volta, si trovarono ad avere dei soldi da spendere.

Ma, anche se una relativa ricchezza potrebbe avere costituito la spinta immediata alla mentalità del «now», un processo più profondo si andava facendo strada, una reazione contro il materialismo paragonabile a quella dei Beat e degli esistenzialisti negli anni Cinquanta. Buona parte di questa reazione (come indicano i Beatles in 86. ELEANOR RIGBY) derivava dall'incapacità della Chiesa di offrire alle comunità locali niente di più che un punto d'incontro settimanale. Con la promessa individuale dell'immortalità, il cristianesimo aveva indirizzato per secoli l'interesse dei fedeli alla ricompensa futura piuttosto che all'ingiustizia presente. Negli anni Cinquanta, mentre i Beatles e il loro pubblico andavano maturando, apparve chiaro che la religione non aveva più complementi soprannaturali cui ricorrere per sostenere la propria autorità. I giovani si accorsero che le certezze dei genitori erano obsolete e che, se questo era l'unico mondo conoscibile, non c'era ragione di rimandare il piacere a più tardi.

Le vite e le opere dei Beatles sono esempi perfetti del «now» postcristiano. Privi del buon senso da proverbio della musica popolare degli anni precedenti il 1963, i testi delle loro prime canzoni sono spensierati, semplici della semplicità di chi sa stare al mondo, immediati, frutto delle sensazioni di menti che ignoravano il rispetto per l'età e per l'esperienza ed erano interessate solo ai fremiti, ai desideri e alle delusioni del presente. Lennon, più tardi, parlò di questi stati d'animo come se fossero derivati dall'LSD, ma l'imperativo «vivere adesso, subito»[25] fu fin dall'inizio al centro della cultura degli anni Sessanta e non limitato a una generazione, ma raccolto anche da chi aveva trenta e quarant'anni. Infatti la forma stessa del pop, con i suoi rapidi capovolgimenti, il suo abuso di ritmi, i suoi legami con mode passeggere e stili diversi è per eccellenza legata al momento. Pochi tra i primi cento dischi dei Beatles durano più di due minuti e la loro struttura musicale è composta da rapide ripetizioni nello stile della intensa e nervosa produzione in serie da juke box. Paragonato alla comatosa tranquillità dei «cantanti confidenziali» degli anni Cinquanta come Andy Williams o Michael Holliday, il pop degli anni Sessanta era, secondo le parole di Pete Townshend, l'analista culturale interno degli Who, «in volo acrobatico».

L'istantaneità caratterizza la cultura pop e, come tale, satura la musica dei Beatles. Il loro comportamento nella vita privata – le Rolls Royce nel viale d'accesso e la casa traboccante di costose cianfrusaglie che, una volta comprate, non venivano più degnate di uno sguardo – è comune tra le giovani star del pop e potrebbe sembrare solo una leggera accelerazione della sindrome del *nouveau riche*, ma secondo una divertita osservazione di George Martin, la stessa indiscriminata voracità del «tutto e subito» era il segno distintivo anche di quello che i Beatles facevano in sala di registrazione. Lennon di rado si curava di imparare a suonare bene uno strumento, voleva arrivare immediatamente a servirsene per esprimersi. Anche McCartney, per quanto più zelante del suo partner, diventava impaziente e irascibile se interveniva un contrattempo a ritardare la realizzazione dei nuovi effetti sonori che lui e gli altri ricercavano senza mai stancarsi. Se c'era bisogno di un arrangiamento o di uno strumento che non veniva usato comunemente o di tutta un'orchestra, i Beatles pretendevano che tutto si ottenesse in un attimo. L'attesa uccideva la spontaneità cui tenevano tanto, li riportava al mondo paziente, tardo, soprattutto lento dei loro genitori. (Anche le lunghe ore dedicate alla improvvisazione, cui indulgevano in studio di registrazione durante l'ultima parte della loro carriera, erano dominate dalla stessa mentalità volta al presente. I tecnici di Martin sbadigliavano e guardavano l'orologio mentre il gruppo seguitava a suonare, perso nel suo collettivo, perpetuo «now».)

Se la fede riposta dai Beatles nell'istantaneità produceva meravigliosi (e solo raramente aberranti) risultati musicali, tradotta nel linguaggio parlato risultava meno efficace. Nelle prime interviste l'irriverente franchezza era bizzarra e piacevole perché era palesemente spontanea: a differenza delle altre pop star che, come se le avessero imparate a memoria, snocciolavano le risposte sui loro progetti futuri e i loro colori preferiti, i Beatles rispondevano ai giornalisti improvvisando scherzosamente sulla base di qualsiasi cosa venisse loro proposta in quel momento. Però, quando entravano in campo argomenti più impegnativi, spesso il loro processo mentale si tradiva da sé come trito e ingarbugliato. Le imprudenti, superficiali osservazioni di Lennon su Gesù Cristo e le sventate ammissioni di McCartney sulla sua abitudine di assumere regolarmente l'LSD si attirarono virtuose urla d'indignazione, mentre

un'aura di confusa trasgressività finì per caratterizzare tutta la filosofia della loro struttura commerciale, la Apple. Quando Yoko Ono, a chi le chiedeva come avrebbe affrontato Hitler, rispose che gli avrebbe fatto cambiare le sue idee andando a letto con lui, la risata che la sua vocazione missionaria «istantanea» provocò tra i giornalisti fece perdere il controllo a Lennon che espose, con altrettanta istantaneità, il proprio credo pacifista. Per i Beatles le scelte di vita erano tutte emotive, fatte prima con l'azione o l'espressione, e solo poi, ma non sempre, col pensiero.

Lo stile delle loro conferenze stampa, dove tutti sparavano affermazioni a raffica, era in parte legato allo spirito autoironico di Liverpool, che non permetteva a nessuno di tenere troppo a lungo su di sé le luci della ribalta, ma soprattutto al fatto che erano un gruppo. Fino a quel momento gli artisti pop erano stati presentati rigorosamente come solisti o come complessi disciplinati, ciascuno con un leader bene identificato. Con quella loro misteriosa somiglianza quasi da cloni e l'abitudine di parlare in fretta e tutti insieme, i Beatles introdussero alla rinfusa nel lessico culturale alcuni elementi chiave degli anni Sessanta: il sentirsi parte della massa, l'informalità della classe operaia,[26] lo scetticismo semplice e allegro e – massima sfida allo status quo – la *simultaneità*, che sovvertiva tutte le convenzioni del passato. Questa espressione, che fu per qualche tempo un parola-culto tra i poeti parigini e i pittori cubisti prima del 1914, venne riportata in vita all'inizio degli anni Sessanta da Marshall McLuhan in testi che auspicavano la liberazione della società dalla «tirannia» della stampa per mezzo dei media elettronici (il più importante dei quali era la televisione). McLuhan disprezzava il pensiero lineare e la fissità dei punti di vista, fonte a suo avviso di conflitti e tensione nella mente occidentale e amava la simultaneità del caotico fluire dei media, lo scambio, l'esperienza sensoriale allargata. Uomo di poche letture, ormai, era un profeta della frammentazione: televisione multicanali, pluralismo culturale, politica multipolare, sessualità polimorfa e l'estremo relativismo critico della Decostruzione. Con i loro temperamenti individualisti e collettivisti insieme, i Beatles erano dei perfetti discepoli di McLuhan. Non solo, ma quel che è più importante, le loro canzoni li presentavano come profeti nel loro campo: pionieri di una nuova arte popolare «simultanea».

Riferendosi con presuntuoso distacco al libro di Lennon *In his own write*, nel 1964 Charles Curran spiegava dalla Camera dei Comuni come il suo autore si trovasse «nella patetica condizione di chi sa appena leggere e scrivere». «Sembra» ironizzava Curran «che abbia colto qua e là qualche brano di Tennyson, Browning e Robert Louis Stevenson, mentre con l'altro orecchio ascoltava alla radio i risultati delle partite di calcio.» Di fatto, sostituendo Lewis Carroll a Tennyson e i Goons ai risultati della partita di calcio, l'osservazione di Curran è particolarmente perspicace. Secondo un'abitudine che venne assimilata poi dalla generazione più giovane, ai Beatles piaceva vivere sullo sfondo di una colonna sonora composta dal chiacchiericcio dei media di consumo: giornali e riviste sparse tutto attorno, radio e Tv perennemente accese. Non solo li divertiva vivere così, gustando coincidenze e contrasti di stile elevato o popolare, ma la simultaneità era per loro preziosa perché dava loro la possibilità di ricavare da tutti questi riferimenti casuali idee che altrimenti non avrebbero avuto. Molte canzoni dei Beatles sono nate dall'incontro occasionale tra un frammento di notizia tratto da un quotidiano e l'ascolto distratto di una battuta musicale trasmessa alla radio. Più avanti, quando ebbero acquistato maggiore sicurezza, accrebbero il peso della casualità nelle loro composizioni, usando molti elementi estranei intervenuti accidentalmente durante la registrazione (come il *Re Lear* trasmesso alla radio e inserito fortuitamente nella coda di 116. I AM THE WALRUS) o scegliendo di dare vita a una composizione musicale tutta creata «a caso» (l'esempio più indicativo è 127. REVOLUTION 9, esplicita affermazione della simultaneità di consapevolezza di cui è saturo il moderno).

Per quanto riguarda i dischi (considerati come tali, e non come canzoni), le registrazioni dei Beatles andarono sempre più caratterizzandosi secondo una linea multifocale, con la voce solista, abitualmente dominante, che entrava in competizione, nella conquista dell'orecchio dell'ascoltatore, con armonie sconcertanti, controcanti all'ottava bassa, nastri fatti scorrere alla rovescia, imprevedibili effetti sonori e così via. Servendosi delle possibilità di sovraincisione dei registratori multitraccia, i Beatles avevano elaborato un nuovo metodo di registrazione secondo il quale la polifonia veniva sostituita da una serie parallela di elementi sonori depositati sulle varie piste senza una regola

apparente, trasformati nel rapporto segnale/distorsione e in seguito ulteriormente modificati durante il processo di mixaggio e postproduzione. La stessa mentalità multifocale sovrintendeva alla stesura dei testi, che, mentre all'inizio, nelle prime canzoni, erano considerati solo proiezioni verbali dell'ispirazione musicale, più tardi diventarono veri flussi di coscienza, tagliati e sparpagliati a pioggia nel ribollire delle sensazioni sonore. Così allo studiato, collaudato, consequenziale metodo compositivo dei rappresentanti della stabilità sociale di un tempo, quali Ira Gershwin, Porter, Hart, Loesser e Hammerstein, si sostituì un vortice indefinibile di impressioni frammentarie, pensieri, percezioni, scherzi, che riflettevano il gusto del collage di una nuova età amante dell'istantaneità, della simultaneità, della casualità.

I Beatles non erano, tuttavia, sostenitori dell'assenza di forma, al contrario. Lennon e McCartney avevano un intuito preciso nell'individuare i punti deboli di un pezzo e il modo per rafforzarli; sapevano dare alle loro canzoni una solida struttura, anche se particolare, e una densa incidenza di invenzione musicale che rivelava un'abitudine all'ascolto minuzioso. Eppure tutto il loro impegno era concettualmente diverso da quello della generazione precedente, in quanto diretto non alla canzone ma al prodotto popolar-tecnologico costituito dal disco. Ciò che colpiva i Beatles nei primi dischi di rock-and-roll e rhythm-and-blues era la pura e semplice originalità del suono. Ciò che li entusiasmava (e nello stesso tempo stimolava la loro creatività futura) era decifrare l'effetto combinato dei diversi elementi: parole, melodia, voci, strumenti, arrangiamenti, produzione. Emergendo da questo background artistico multifocale, Lennon scriveva «per creare un suono» («Le parole erano quasi senza importanza»).[27] E anche se McCartney stabiliva una sorta di continuità con le generazioni precedenti con i suoi pastiche stilistici e i suoi testi narrativi, lo faceva soprattutto per mantenere vivo l'interesse del pubblico, allargando costantemente i confini idiomatici del gruppo. I loro rivali ne seguirono l'esempio e la musica pop si trasformò da mezzo di omologazione sociale a una cultura in espansione di cartoline musicali e di appunti scarabocchiati sulle agende; fu un canale sotterraneo per lo scambio di impressioni individuali in un crescente processo di trasformazione multifocale.[28]

Disimpegnata e sempre pronta al cambiamento, la cultura pop degli anni Sessanta era intrinsecamente democratica. Basata com'era più sul sentimento che sul raziocinio, rappresentava una scalata dell'espressività della classe lavoratrice a un medium fino allora calato dall'alto all'uomo del popolo da professionisti borghesi dotati di scarsa comprensione per la cultura della strada. Leader di questa democratizzazione di una professione esercitata da specialisti qualificati, i Beatles, entrando in Abbey Road nel 1962, furono molto divertiti quando scoprirono che il personale era composto da tecnici in camice bianco, simili a scienziati. A questa scena curiosa corrispondeva un metodo di lavoro asettico e preciso che, all'inizio, ostacolava la realizzazione del loro suono ma che, in sette anni di sistematica contestazione, durante la registrazione di una dozzina di album, si trasformò completamente. (Microcosmo dell'attacco all'ortodossia allora imperante in tutto il mondo della cultura, la rivoluzione della sala di registrazione operata dai Beatles fu ispirata dalla indisciplinata fantasia di Lennon e indirizzata dal più sistematico sperimentalismo di McCartney, in tandem con George Martin.) L'unico aspetto significativo del pop che i Beatles non riuscirono a cambiare fu quello commerciale: si affidarono all'unico manager onesto che, probabilmente, si potesse trovare in quel momento in Inghilterra (certamente l'unico a votare laburista), ma conclusero ugualmente la loro carriera di gruppo sul tradizionale campo di battaglia della disputa contrattuale. Sono passati venticinque anni e gli affari in questo campo vanno sempre nella stessa direzione, quella che porta ai conti in banca degli amministratori.

Tra tutte le manifestazioni di «istantaneità» degli anni Sessanta, la più palesemente sfortunata fu la rivoluzione istantanea dell'euromaoismo. Mentre il cambiamento dell'Inghilterra di metà anni Sessanta si potrebbe tradurre nell'immagine di un fotografo in blue jeans al volante di una Rolls Royce, la spinta democratica fu, altrove, meno allegramente edonistica e più severamente politica. Dopo la rivolta sociale della prima metà del decennio, la guerra del Vietnam provocò nella seconda metà una ribellione morale, ma fu solo con la rivoluzione culturale di Mao Tse-tung, nel 1966, che la Sinistra europea scoprì una fede atta a sostituire quella distrutta dalla denuncia di Stalin fatta da Chruščëv nel 1956. L'attrattiva

rappresentata dalla rivoluzione maoista annata 1966 fu, nell'epoca dell'istantaneità, l'eliminazione delle fasi preparatorie del modello leninista che avrebbe permesso di raggiungere d'un balzo il millennio comunista nel quale tutte le differenze di classe sarebbero state di colpo cancellate. Equivaleva, stabilirono i giovani ideologi occidentali, a una «frattura con la storia». Bastava scendere nelle strade e «abbattere i muri».

Nella eccitante atmosfera degli anni Settanta, volta alla simultaneità e al tempo presente, l'entusiasmo per la rivoluzione istantanea di Mao si diffuse rapidamente nei campus in Francia, in Germania, in Italia, in Spagna e in Inghilterra e, una volta ancora, i Beatles ne furono culturalmente al centro. Poiché lasciava intendere che provocare l'establishment con le bandiere rosse avrebbe fatto esplodere una repressione violenta, la 132. REVOLUTION di Lennon fu aspramente criticata dalla stampa di sinistra di qua e di là dell'Atlantico (vedere 125. REVOLUTION 1). Reduce dall'aver fornito dei Rolling Stones un ritratto politicamente corretto, il regista radicale Jean-Luc Godard accusò violentemente i Beatles di essere apolitici,[29] un attacco dal quale Lennon fu solo superficialmente sfiorato, ma che rifletteva con esattezza gli umori degli attivisti di sinistra di quel tempo. Esortati da demagoghi quali Sartre e Foucault all'«azione diretta» (la violenza) e alla «giustizia popolare» (condannare a morte al di fuori della legge), gli estremisti dirottarono le fiduciose energie degli anni Sessanta facendole convergere in un tumulto che si andò estendendo sempre più. Mentre il sole splendeva ancora nel cielo quasi interamente pacifico dei festival rock, la cui era proseguì per altri cinque anni, il 1968 proiettava un'ombra di pessimismo che si sarebbe estesa al decennio successivo, portando irrimediabilmente alla rabbia del 1976-78 e al cinismo degli anni Ottanta. All'inquietudine degli studenti che percorse l'Inghilterra per i rimanenti anni Sessanta, successe infine il violento Situazionismo della Angry Brigade. Sul continente l'euromaoismo si trasferì agli anni Settanta, in un tumultuare di giovani con la testa protetta dal casco che in Francia si riversavano nelle strade, mentre in Germania gli anarchici «liberavano» i concerti jazz o altri spettacoli entrando di prepotenza. Poi, toccato il fondo, la rivolta uscì decisamente da ogni ordinamento civile e ci furono sequestri di persone,

rapine in banca e omicidi da parte di Action Directe, delle Brigate Rosse e della Rote Armée Fraktion. [30]

Le rivolte studentesche degli ultimi anni Sessanta – non solo nell'Europa occidentale ma anche in Cecoslovacchia, America e Giappone – furono dimenticate con una rapidità sorprendente. Nel 1972 nei campus c'era ormai la tranquillità e «il tempo della rivoluzione studentesca» cantata dai Beach Boys era entrato a far parte del passato tanto che, a metà degli anni Settanta, era possibile frequentare l'università senza neanche sapere, almeno in teoria, quello che era successo poco prima. Nel periodo della sua massima intensità, la ribellione aveva diviso l'America con una violenza che non si era più verificata dai tempi della guerra civile e in Francia si era spinta quasi al punto da provocare la caduta del governo, ma, nella sostanza, i risultati che aveva raggiunto erano scarsi: qualche cambiamento nei programmi scolastici e alcune clausole di poco rilievo aggiunte alle leggi sui diritti civili. Nonostante le richieste della Sinistra rivoluzionaria di «autoregolamentazione» e di «partecipazione democratica» fossero legate ai tempi, la sua veneranda ideologia della lotta di classe già nel 1968 era un anacronismo. Per contro, la vera eredità della spinta democratica degli anni Sessanta venne trasmessa da sorgenti che avevano radici profonde: il movimento per i diritti civili (l'emancipazione dei neri e il pluralismo culturale), gli hippies (gruppi di pressione ambientale e sanitaria), la società permissiva (il femminismo e la liberazione gay). Populista nella sostanza, lo spirito degli anni Sessanta fu, in modo altrettanto sostanziale, non ideologico; ebbe una funzione di riforma sociale piuttosto che di rivoluzione politica. Per questo, ciò che accadde nel 1968 fu una specie di *street theatre* [31] recitato da radicali borghesi troppo imbevuti di teoria per capire che la vera rivoluzione degli anni Sessanta si stava affermando non nell'ambito del potere istituzionale, ma nella mente della gente comune. Le masse, che gli attivisti avavano imparato a considerare materia inerte da plasmare ai loro fini, si dimostrarono impenetrabili ai violenti tentativi di svegliare la loro coscienza o ai pretestuosi happening, designati a rivelarne le «vere aspirazioni»: le masse conoscevano già le proprie aspirazioni e si stavano avviando a soddisfarle.

La vera rivoluzione degli anni Sessanta – più forte e determinante per la società occidentale che per i suoi sottoprodotti esterni – fu una

rivoluzione interiore, una rivoluzione di sensazioni e di certezze, una rivoluzione nella testa. Solo pochi non ne vennero influenzati e il risultato fu che il mondo cambiò più profondamente che a seguito di qualsiasi intervento politico. Fu una rivoluzione fatta dall'uomo comune e avvenuta dentro di lui, una rivoluzione (come osservò Aaron Copland, autore della eponima celebrazione musicale) il cui manifesto – i suoi vizi e le sue virtù, le sue sconfitte e le sue conquiste, la sua ottenebrazione e la sua lucidità – non è mai stato scritto con tanta vivezza come nei dischi dei Beatles. In realtà, la frattura generazionale degli anni Cinquanta si era rivelata non una disputa tra genitori e figli appartenenti a una particolare fascia sociale, ma un solco di portata storica che si era aperto tra un modo di vita e un altro. Dopo gli anni Sessanta, i riferimenti alla frattura generazionale diventarono meno frequenti perché pochi ormai ne avvertivano la presenza e infatti poteva sembrare ragionevole, in quel momento, pensare che la ferita si fosse miracolosamente chiusa e cicatrizzata. Era successo, in realtà, che un nuovo modo di vivere si era sostituito a quello precedente in una forma così persuasiva e penetrante che quasi tutti avevano attraversato il solco senza rendersene conto (così come l'Inghilterra, circa nella stessa epoca, era passata dal sistema monetario imperiale a quello decimale).

Il decennio Sessanta, periodo di transizione, testimoniò il passaggio da una società tenuta debolmente insieme da principi ormai sul punto di sgretolarsi a una società composta da gruppi e da individui che andavano rapidamente perdendo i propri connotati sociali, uniti da poco più che dalla volontà di una immediata soddisfazione dei loro desideri, il passaggio da una tutelata ipotesi di consenso, da un sistema gerarchico, dalla enunciazione di valori immutabili a un'epoca di opinioni multiformi e di livelli gelosamente ridotti alla parità; da un mondo semplice di pazienti rinvii e lenti progressi a una ingorda simultaneità nell'ingurgitare notizie lampo e sprazzi di pensiero politico; da un vuoto e frustrante formalismo morale a un facile empirismo. Quello che il commediografo Alun Owen (che fu anche lo sceneggiatore di *A Hard Day's Night*) aveva definito «il diritto divino dell'establishment» fu annullato in quel decennio e, mentre l'establishment in sé sopravviveva, non così fu della sua compiaciuta illusione di immunità. Oggi, trent'anni dopo, la cultura politica conservatrice dell'Occidente, democratizzata nel fondo e

tartassata dal disprezzo dei media, è ormai spaccata dalle fazioni e deteriorata dalla corruzione. Eppure, paradossalmente, il socialismo – la religione laica dell'umanesimo – appare, nella confusione multifocale dell'egoismo attuale, ugualmente obsoleto. La verità è che gli anni Sessanta hanno dato il via a un'era *postreligiosa* in cui né Cristo né Marx rientrano negli interessi di una società che ora funziona per la maggior parte al di sotto del livello di razionalità, in una dimensione fisico-emotiva di appetiti individuali e di privata insicurezza.

Queste contraddizioni restarono irrisolte negli anni Sessanta e fu soprattutto il loro scontrarsi continuo a suscitare le scintille che a milioni si avvertivano nell'aria. La ribellione giovanile contro l'autorità costituita, interpretata da Bob Dylan e dai Rolling Stones, fu, all'inizio, meno manifesta nei Beatles perché venne soffocata da Brian Epstein, in omaggio ai gusti del pubblico. Anche se confezionati per uso familiare, i Beatles si sentivano però altrettanto anticonformisti dei loro colleghi e, liberatisi nel 1966 dalle buone intenzioni di Epstein, cominciarono, in forma incerta, a dire quello che pensavano, Lennon e Harrison soprattutto, i più inclini alla trasgressione. Lennon, in particolare, pensava che i Beatles si fossero lasciati imborghesire, all'inizio, dalle convenzioni dell'industria dello spettacolo e, più tardi, dal mondo irreale dell'LSD. (Lennon che, socialista per natura, votava per i conservatori a salvaguardia del proprio danaro, era il simbolo di tutte le tensioni e le contraddizioni di quegli anni di transizione, tanto che acutamente Desmond Morris lo definì «L'uomo del decennio».)

Dal momento in cui i Beatles assunsero il controllo del proprio destino, contemporaneamente alla comparsa dell'LSD e all'inizio della controcultura, i giornali di destra cominciarono a preconizzare l'esaurimento dei gruppi beat e ad attaccare un presunto culto della giovinezza e della novità tra i loro rivali di Fleet Street. In *The Neophiliacs* lo scrittore cristiano Christopher Booker disse che si trattava di un isterismo di massa prodotto da un «vitalismo allucinato» e descrisse i giovani emergenti e i loro leader, i Beatles, come una manifestazione del male. Basato su uno stravagante sistema spengleriano di cicli storici, *The Neophiliacs* era stato scritto troppo a ridosso degli avvenimenti che cercava di spiegare perché il suo autore si rendesse conto che, lungi dall'esaurirsi, come presumevano lui e la stampa di destra, quei fenomeni

erano destinati a intensificarsi. Quanto ai Beatles, tutt'altro che finiti, si preparavano a scrivere le loro composizioni migliori in una dimensione religioso-filosofica che era una sfida all'analisi di Booker. Secondo i cristiani medio-borghesi, le crisi spirituali sono appannaggio esclusivo delle «rette coscienze» e si fregiano solo del buon gusto anglicano (certamente senza accompagnamento di chitarre): era quindi difficile per Booker, o Malcolm Muggeridge o Mary Whitehouse ammettere che quanto sembrava irreligioso nella cultura giovanile degli anni Sessanta era invece in gran parte il contrario. Solo tre anni dopo un cristiano di vedute più aperte, Kenneth Leech, seppe cogliere il vero significato degli anni Sessanta: quello di una crisi spirituale di massa.

A differenza di quanto ora molti conservatori amano credere, la transizione di massa del decennio Sessanta dal sacro al profano non fu un fenomeno improvviso, ma rappresentò una fase di punta nello sviluppo storico della scienza. Nella società occidentale, il collante del cristianesimo aveva perso progressivamente presa con gli shock delle scoperte scientifiche (era parso di toccare la catastrofe quando ci si era sentiti dire non solo che la Terra non era al centro della creazione e non contava quattromila anni, ma che l'uomo discendeva dalla scimmia). Con il ventesimo secolo l'impatto sociale della molteplicità degli aspetti tecnologici prodotti dalla scienza diventò sempre più determinante. Durante la guerra 1914-18 il vecchio ordine era stato portato quasi allo sfascio dalla devastante invenzione delle mitragliatrici ed era sopravvissuto alla perdita delle illusioni, negli anni Venti, solo perché il gusto della novità, della promiscuità e della droga, simile a quello che si sarebbe manifestato negli anni Sessanta, era riserva di pochi privilegiati e non poteva rappresentare una minaccia alla stabilità sociale. Negli anni Sessanta, invece, il benessere postbellico, socialmente liberatore, si alleò a un insieme di scoperte scientifiche troppo straordinarie perché si potesse resistervi: televisione, comunicazioni via satellite, mezzi di trasporto privati per tutti, musica amplificata, farmaci contraccettivi, LSD e bomba atomica. Per la gente comune – quella che veramente mise in moto gli anni Sessanta – questi fattori sollecitarono desideri instancabili insieme a possibilità senza precedenti di libertà individuale. Si trattava di abbandonare un mondo cristiano di piaceri rinviati per un laicismo affamato e nutrito di comodità tecnologiche, barattando una compatta

società gerarchica, nella quale ciascuno sapeva qual era il proprio posto, con le ricompense individuali di una moderna meritocrazia.

Lo spostamento collettivo verso il materialismo individualistico ricevette un forte impulso dalla comparsa dei Beatles, e i primi dischi della loro carriera ne sono un'espressione spontanea piena di euforia: musica fatta per divertire, che esprimeva stati d'animo semplici e stimolava l'eccitazione fisica. Nello stesso tempo, come un'ombra sulla crescita di un nuovo laicismo, l'immissione nel tessuto sociale di droghe che abbassavano il livello di coscienza [32] aumentò con tanta rapidità che quando, nel 1965-66, comparvero le sostanze capaci, al contrario, di intensificarlo, come la marijuana e l'LSD, il contrasto fu inevitabile. Le droghe psichedeliche, difese in America dai primi beat come Ginsberg e Ken Kesey, rivelavano il vuoto spirituale del mondo moderno e costituivano una sfida alla «vita inconsapevole» della società dei consumi. La conseguente controcultura dell'LSD, a metà del decennio Sessanta, fu un tentativo di massa di trascendere l'ego in assenza di Dio e insieme un residuo della moda romantica dell'oppio che nell'Ottocento liberava la fantasia dal tedio del razionalismo. [33] Nel passare dalla droga corrente a quella della controcultura (e rifiutando così il grezzo materialismo implicito nelle loro prime composizioni) i Beatles eressero a motivo dominante delle loro composizioni, da *Revolver* in avanti, la qualità della percezione. Più tardi, scrivendo di quei dieci anni, Lennon paragonò il cosiddetto *drug-abuse* suo e della sua generazione a una lotta per liberarsi delle costrizioni della mente come da una camicia di forza, per arrivare *out there*, laggiù. [34] La continuità culturale con i primi movimenti artistici controcorrente, con personalità simboliche come Van Gogh e Dylan Thomas, gli appariva naturale. Il «cielo» e le immagini celesti delle canzoni di quel periodo (Lennon costituisce un caso da manuale, un altro è Jimi Hendrix) testimoniano questa struggente ricerca generazionale di una vita dello spirito che trascenda la banalità della vita materiale. [35]

In quanto coscienza esternata della società in generale, la controcultura si scontrò subito con la sopravvissuta mentalità degli anni Cinquanta, stratificata in classi, conservatrice e religiosa, in una competizione al centro della quale era l'anima del consumismo. Felice di appartenere alla categoria dei consumatori, la gente comune restò insensibile a questa battaglia e, ben lontana dal condividerla, seguitò a godersi quel nuovo

mondo fatto di comodità e indipendenza. Durante il 1967 tutto quello che la colpì nella Guerra della Consapevolezza intrapresa sopra la sua testa fu che alcuni hippies e pop star erano stati «pizzicati» dalla polizia perché trovati in possesso di droga e che i Beatles, come aveva osservato elegantemente la regina, erano diventati «molto, molto strani negli ultimi tempi». Nel 1968, con la violenta reazione difensiva dell'establishment, entrò in gioco un altro elemento: il comunismo anarchico rivoluzionario della Nuova Sinistra. Eppure, se era difficile ignorare le bombe e le rivolte di piazza, anche questa volta la grande massa della società non fu intaccata dalle manifestazioni degli studenti estremisti più di quanto non l'avessero scalfita il chiuso grigiore degli anni Cinquanta o la multicolore controcultura. Sorda a queste opposte sollecitazioni a un consenso sociale, la corrente proseguì il suo corso di possessivo individualismo, e i dischi dei Beatles vennero comprati per ascoltare la musica e ignorare, con spirito di tolleranza, le parole. Così, coloro che pensavano di essere la punta di diamante dello sviluppo sociale degli anni Sessanta – la controcultura, la Nuova Sinistra – si trovarono presto a rimorchio della vera avanguardia sociale di quel periodo: la gente comune. L'individualismo del «decennio dell'Io», come definì Tom Wolfe gli anni Settanta, fu il frutto della corrente di massa degli anni Sessanta, non dei gruppi periferici che l'avevano contestata. I primi hippies e i radicali che negli anni Settanta abbandonarono l'utopia del *noi*, anche se con qualche rimorso, a favore dell'interesse personale, non erano all'avanguardia della tendenza generale, l'avevano semplicemente seguita. Quanto ai punk, nel 1976-78 la loro denuncia del tradimento venne presa dalla agiata, ragionevole maggioranza della società occidentale con un certo perplesso divertimento.

Il paradosso dell'insofferenza della Destra nei confronti degli anni Sessanta è che questo decennio profondamente incompreso fu, tranne che nell'accezione più superficiale, il prodotto di quelle stesse persone che poi negli anni Ottanta votarono per la Thatcher e per Reagan. È a dir poco singolare sentire i sostenitori della Thatcher condannare un decennio in cui la gente comune per la prima volta aspirò all'autodeterminazione e a una vita di sicurezza materiale nell'ambito di un'economia ad alto livello di occupazione e bassa inflazione. La frammentazione sociale degli anni Novanta, che a buon diritto allarma i conservatori, non fu originata né

dagli hippies (che volevano che tutti noi «stessimo insieme») né dai radicali della Nuova Sinistra (che erano tutti, in qualche modo, socialisti). Tutto quello che si può imputare agli anni Sessanta per la scomparsa della struttura unitaria della società è il naturale desiderio delle «masse» di condurre una vita più facile e più piacevole, di possedere la casa in cui si abita, di assecondare le proprie inclinazioni e di liberarsi quanto più possibile del collettivismo comunitario.

La verità è che, una volta spezzato l'obsoleto tessuto cristiano degli anni Cinquanta, niente era rimasto – se non, ultima risorsa, il danaro – a tenere unita la civiltà occidentale. Il risparmio di lavoro portato dagli elettrodomestici immessi sul mercato dal boom dei consumi degli anni Sessanta ha accelerato la disgregazione della vita comunitaria, consentendo l'autosufficienza della sfera privata in un isolamento consentito dalle televisioni, dai telefoni, dagli hi-fi, dalle lavatrici. (Il diffondersi delle segreterie telefoniche negli anni Ottanta – una chiamata cui non si è costretti a rispondere – è un altro segno dell'avanzare della desocializzazione a seguito dell'ingresso nelle case di piccoli strumenti meccanici.) Non a caso l'ottica della Thatcher è impostata sulla convinzione che la società non esiste e non c'è da sorprendersi che la canzone preferita dalla signora sia *Telstar* dei Tornados, che parla di crescita della prosperità e della emancipazione sociale dopo la guerra, grazie alla tecnologia. I veri eredi degli anni Sessanta sono la Thatcher e i suoi radicalizzati elettori conservatori del postconsenso. Sono stati loro, non la controcultura (e certamente non la Nuova Sinistra), a cambiare il mondo. Il movimento cui la società di massa, inconsapevolmente, ha dato inizio negli anni Sessanta è stato elevato dalla Thatcher e da Reagan negli anni Ottanta a livello di ideologia: una assoluta individualizzazione materialistica e una totale frammentazione della società occidentale.

Messa in allarme dal petardo da lei stessa sparato, la Nuova Destra ora cerca di attribuire la responsabilità degli aspetti più infelici della rivoluzione sociale degli anni Sessanta a gruppi la cui influenza nel corso degli avvenimenti dell'ultimo quarto di secolo è stata, nel migliore dei casi, periferica, e nel peggiore inesistente. I movimenti per i diritti delle donne, degli omosessuali, dei neri si sono sempre dichiarati contro lo status quo, nessuno di essi è mai stato parte del consenso né (tranne nei

suoi aspetti estremi) utopistico. Donne, omosessuali e neri, in quanto gruppi di pressione promotori di istanze specifiche, sono sempre stati contro la Sinistra tanto quanto contro la Destra, avendo meno in comune con la faziosità socialista che con la mobilità verso l'alto dell'elettorato conservatore e repubblicano degli anni Ottanta. La logica della loro marcia per l'autodeterminazione prevede una *minore* e non maggiore unità sociale come (date le possibilità che qualsiasi interesse di minoranza ha di imporre una regola totalitaria in Occidente) l'altrimenti illiberale linguaggio della «correttezza politica».

Quasi altrettanto distruttivo, il facile bla bla psicologico disseminato dalle terapie postfreudiane di pronto impiego deriva non dall'altruismo utopico della Nuova Sinistra ma dall'egocentrismo degli anni Settanta, persi nella contemplazione del proprio ombelico, e dallo sfrontato narcisismo degli Ottanta. (L'ascendenza di destra dei moderni culti «potenzianti», da Ayn Rand alla scientologia, è dichiarata, mentre la corrente del buddismo più popolare in Occidente esorta i propri adepti a salmodiare alla Porsche.) Quanto alla filosofia della Decostruzione, chiaramente di sinistra, il suo cinico egualitarismo ha prodotto gravi danni al vecchio consenso culturale dell'Occidente, demolendo, con gusto nichilistico, il rispetto per la tradizione e l'autorità. Un perverso spirito distruttivo si è infiltrato nella mente occidentale dalla metà del decennio Settanta: il virus della demotivazione. Ma questa infezione minaccia tutte le ideologie, a Sinistra e a Destra, perché si tratta in fondo di una crociata egualitaria a vantaggio di chi è depauperato sul piano estetico: un Fronte di liberazione del cattivo gusto. Se il relativismo culturale si è diffuso non è perché la gente comune legge Derrida, ma perché lo spirito lentamente disgregatore della Decostruzione asseconda sia il ciarpame estetico dei fanatici dei media sia il filisteismo dell'uomo qualunque.

Lo stesso vale per i più vasti effetti sociali seguiti al decennio Sessanta e lamentati dai politici in cerca di voti. L'allentarsi della sorveglianza familiare e il calo del livello culturale – e con loro il declino delle aree di conseguimento meno concrete della ricerca di ricchezza, salute, bellezza fisica, capacità sportiva – sono elementi troppo diffusi e si diramano troppo in profondità nella vita moderna perché li si possa attribuire a una cospirazione di Baby Boomer utopisti. Anche non tenendo conto della natura filistea del conservatorismo di allora, l'antielitarismo degli anni

Sessanta, ben lontano dall'essere limitato alla controcultura della Nuova Sinistra, era intrinseco allo spirito democratico dei tempi. In quanto tale, la ribellione popolare contro l'autorità costituita era già avviata prima dell'arrivo, nel 1966, dei suoi futuri leader anarchico-hippie. Sempre attivo sullo sfondo, mentre la controcultura e la Nuova Sinistra godevano del loro warholiano quarto d'ora di fama, lo spirito antiautoritario degli anni Sessanta, nella sua sfrontata capacità di non lasciarsi illudere, seguitò ad avanzare sulla strada di quella silenziosa rivoluzione interiore del costume e delle idee nella cui scia, ci convenga o no, viviamo oggi.

E di nuovo: questa rivoluzione fu, per la maggior parte, ispirata e facilitata nella sua realizzazione dallo sviluppo della scienza. È difficile, per esempio, pensare a un'apparecchiatura destinata al risparmio del lavoro manuale senza, in qualche modo, svalutare virtù tradizionali come l'applicazione e la costanza. Una cultura della comodità è, inevitabilmente, una cultura della pigrizia – e, sotto questo aspetto, il ruolo della televisione, che ha trasformato tutti in ascoltatori passivi, è stato messo sotto il torchio dall'analisi di sociologi di tutte le correnti. Ma è proprio la passività della televisione a piacerci; anzi, proprio per quella sua inclinazione al sensazionale, che è parte della sua stessa struttura, e per quella discontinuità che spezza la partecipazione emotiva («E ora passiamo a qualcosa di completamente diverso…»), la televisione ha determinato il successo della rivoluzione «nella testa», successiva agli anni Sessanta, più di qualsiasi altra innovazione tecnologica. (Un altro simbolico strumento culturale degli anni Ottanta è il telecomando, che ci consente di guardare la televisione in una simultaneità di stati mentali, mentre lo *zapping*, il passaggio da un canale all'altro, preclude la continuità del pensiero e allenta la presa emotiva sul materiale che scorre inutilmente davanti ai nostri occhi.) Anche la musica pop ha fatto la sua parte nel rinforzare l'abbandono degli scopi e dei modelli già percepibile negli anni Sessanta. A prescindere dalla considerazione che questo cedimento era, a livelli diversi, auspicato inevitabilmente dalla maggioranza, la musica pop e quella frammentaria, a sensazione, dei suoi cugini rock e disco è stata colonizzata dalla tecnologia come qualsiasi altro aspetto della vita moderna. I suoi ritmi un tempo umani, flessibili, sono stati sostituiti dallo scandire regolare della produzione di massa, le sue strutture incorporate nell'etica industriale della sequenza di

lavorazione, la sua vitalità digitalizzata a morte e sepolta in una sinteticità stratificata, e ora il pop è poco più che una colonna sonora per accompagnare degli esercizi di ginnastica.[36]

Se da un lato l'istantanea, simultanea mentalità degli anni Sessanta si accordava con il nuovo linguaggio del pop e della televisione (soprattutto perché, sostanzialmente, ne era stata generata), dall'altro la sua influenza su forme più vecchie e più rigorosamente costituite è stata meno positiva. La musica classica, fino allora espressione artistica, è diventata un esercizio di abilità tecnica pseudoscientifico e quasi architettonico, lo schema e gli intenti del quale, oscuri all'orecchio, sono ormai apprezzabili solo mediante l'esame della partitura. Allo stesso modo, la rapida successione di *coups* concettuali nell'ambito della pittura e della scultura, così nuovi e insoliti in quel momento, ha segnato solo la fine del modernismo e, in questo senso, il declino dell'arte occidentale. Scavalcata dall'*artistic discourse* del postmoderno, l'arte figurativa è diventata letteraria nella stessa misura in cui la musica classica post-weberniana è diventata visiva, dando luogo all'arido paradosso di quadri da ascoltare e musica da guardare. Private a colpi di forbici del loro contenuto, arte, musica e letteratura sono degenerate per stadi successivi, senza connessione logica, dall'arte per l'arte agli scherzi sull'arte per l'arte e infine agli scherzi sugli scherzi sull'arte per l'arte.[37] Pura superficie, gli *screen-prints* (quadri istantanei) di Warhol diedero il via, nella pittura, alla vuota iperrealistica perfezione degli aerografi e degli abrasori degli anni Settanta, secondo lo stile della grafica pubblicitaria. Con superfici ugualmente levigate il minimalismo musicale di Glass e Reich si è spostato quasi insensibilmente dalla posizione d'avanguardia che aveva occupato negli anni Sessanta alle più redditizie colonne sonore degli Ottanta, mentre il jazz sfuggiva alla lenta, sfaccettata distruzione dell'istantaneo/simultaneo New Thing e approdava al porto commerciale dell'arte meccanica del funk, per ispessirsi e ottundersi con l'efficienza di qualsiasi altra linea di prodotto.

L'elemento fondamentale venuto meno con la crescita della prospettiva istantanea/simultanea è stato lo sviluppo: sviluppo del tema e dell'idea, del sentire e del pensare, della storia e del personaggio. Mentre la vita postreligiosa ha assistito a un rapido calo d'interesse per il processo del divenire vecchi e saggi, l'arte è stata sospinta in superficie, ha rinunciato

al progredire in cambio del procedere, alla logica in cambio del caos multifocale, al significato in cambio della violenza dell'impatto. Così, in parallelo con la generale aspettativa dell'orgasmo multiplo, instillata dalla proliferazione dell'industria del sesso, il cinema ha inventato il film *multiclimax* nel quale il racconto è sacrificato a un seguito di trovate a sensazione – un genere di film che fa leva sui più bassi denominatori comuni della natura umana: la sollecitazione erotica e la passione infantile per il brivido e l'orrore. (Là dove lo sviluppo lineare rientra ancora nella produzione cinematografica, è sempre in una forma vagamente ironica, esemplificata dalla voluta assenza di significato del *road movie*.)

Il nocciolo del disprezzo dell'intellettuale contemporaneo per ogni forma di narrazione è – oltre al gusto di disprezzare ciò che piace alla gente comune, come una bella storia – una forma di egotismo postreligioso. Egocentrico per sua stessa ammissione, Lennon derideva in McCartney l'autore di canzoni «romanzate» (vedere 102. LOVELY RITA), sostenendo che, nell'arte, l'autenticità esiste solo quando si parla di sé. Ma, mentre nell'unità musica-parole le sue canzoni scavano certamente più a fondo di quelle di McCartney, risultano poi, nella sostanza, maniacalmente intolleranti come quelle di Dylan. Superficiale come appare nella sua produzione, McCartney, proprio per il candore con il quale si pone di fronte al mondo, spesso arriva a conciliare l'esigenza del pubblico con la qualità dell'espressione. Se la differenza tra talento e genio musicale sta nel potere di una melodia non solo di farsi ascoltare ma di raccontare una storia che susciti una partecipazione emotiva, allora, senza dubbio, quello di McCartney è, anche se in modo discontinuo, genio musicale. È un presupposto che autorizza a ritenere il triste declino delle sue doti melodiche dopo la separazione dei Beatles la conseguenza della depressione affettiva sopraggiunta nel momento in cui la sua vita, staccata da quella del gruppo, scivolava in una tranquilla normalità. Perso il vigore espressivo, i motivi delle sue canzoni, anche se, come sempre, tecnicamente perfetti, diventarono sentimentalmente meno intensi, mentre la musica, nell'insieme, perse quel suo cruciale elemento di sorpresa che trascendeva ogni aspettativa. Questo, però, è quanto accadde prima o poi a tutti gli artisti pop. (Lennon, la cui musica era sempre più espressiva che melodica, riuscì a reggere la propria vitalità creativa solo un po' più a

lungo di McCartney.) La radice più profonda di questo tratto degenerativo sta nel mutamento psicologico della vita occidentale durante il decennio 1963-73, in quella rivoluzione nella testa nella quale i Beatles ebbero un ruolo di primo piano e il cui manifesto percorre, più o meno consapevolmente, tutta la loro produzione, rendendola non solo una enorme riserva di arte popolare ma anche un documento culturale di perenne interesse.

La destabilizzante evoluzione sociale e psicologica in atto a partire dagli anni Sessanta deriva dunque dal successo ottenuto dal benessere e dalla tecnologia nel realizzare i desideri della gente comune. Gli elementi della controcultura cui di solito viene imputata questa responsabilità hanno opposto, al contrario, una considerevole resistenza a quel processo endemico di disintegrazione che ha avuto origine nel materialismo scientifico: non hanno contribuito cioè alla frammentazione, ma hanno mirato a sostituirla con un nuovo ordine sociale basato vuoi su «amore e pace» vuoi su una imprecisa versione anarchica europea del maoismo rivoluzionario. Oggi, quando i maestri della Destra attaccano gli anni Sessanta, riconoscono la presenza di un importante sviluppo globale, ma lo attribuiscono proprio alle forze che invece più energicamente hanno reagito contro di esso, mentre l'apporto di disordine della controcultura è stato senz'altro inferiore al suo ruolo di commento marginale, al suo tentativo passeggero di proporre delle alternative a una civiltà in declino.

Paradossalmente, le critiche più severe sono state rivolte agli anni Sessanta da chi ne aveva goduto più direttamente i vantaggi: i rappresentanti politici dell'individualismo materialista. Il loro recente contributo all'accelerazione del collasso sociale iniziato intorno al 1963 – un darwinismo economico avviluppato in contraddittori pregiudizi socioculturali – non ha certo dato buoni frutti, ma neanche la Nuova Destra può essere ritenuta responsabile della tecnodecadenza multifocale e frammentata nella quale il Primo Mondo affonda come in una sabbia mobile blaterante, ammiccante, microelettronicamente pulsante. Negli anni Novanta è invalsa l'abitudine di attribuire agli altri i propri errori, eppure, anche assumendoci le nostre responsabilità per aver ignorato i limiti e distrutto le regole negli ultimi trent'anni, è difficile immaginare,

senza un fascismo o un ritorno di Cristo sulla terra, che cosa potrebbe rimettere insieme i pezzi di Humpty Dumpty.

Gli anni Sessanta ci sembrano un'età dell'oro perché, rispetto al tempo in cui viviamo, lo sono stati. Il loro aspetto essenziale di movimento controculturale che si è ribellato all'avidità e all'egoismo – e soprattutto la impopolare intuizione degli hippies secondo la quale si può cambiare il mondo solo cambiando noi stessi – sembrano rappresentare, a uno sguardo retrospettivo, l'ultimo anelito dell'anima occidentale. Oggi noi, profondamente divisi, viviamo dominati e drogati da piccoli ritrovati meccanici che sono la nostra ragione d'essere, e il senso della comunità si è irreparabilmente spezzato. Anche se i resti del nucleo un tempo saldo della nostra fede religiosa ancora sopravvivono, pochi sono davvero edificanti. Fino a quando non saranno legalizzate le droghe pesanti, il vecchio mondo conserverà qualche ascendente morale su di noi; ma quando questo, come detta il pragmatismo, avverrà, saranno tagliati gli ultimi legami con il nostro vecchio modo di vivere, ormai lontano da noi, che siamo dall'altra parte dell'abisso assolato degli anni Sessanta, dove, grazie alla tecnologia scientifica, si possono ancora sentire i Beatles cantare le loro allegre, intense, fiduciose canzoni che inneggiano all'amore.

Ottobre 1993

PARTE PRIMA
L'ASCESA

«Dove stiamo andando, ragazzi?»

«Al top, Johnny.»

«E dov'è, questo top?»

«Beh, è al più top del più pop!»

John Lennon e Paul McCartney si incontrarono il 6 luglio del 1957, a una festa del sabato sera nell'oratorio della chiesa di St. Peter, nel sobborgo di Woolton, a Liverpool. A quella festa si esibivano i Quarrymen, il gruppo skiffle del quale faceva parte l'allora sedicenne Lennon. Benché fosse di due anni più giovane rispetto al suo futuro partner, McCartney stupì John con la sua conoscenza di accordi, testi di difficili canzoni rock-and-roll, e del modo corretto di accordare una chitarra. Arruolato nei Quarrymen, McCartney fece ascoltare a Lennon le prime canzoni che aveva cercato di comporre, incoraggiandolo così a cimentarsi a sua volta nel ruolo di autore. Nei cinque anni seguenti, i due misero insieme un repertorio di notevoli dimensioni, comprendente anche molte composizioni da loro scritte in collaborazione.

I Quarrymen – composti in maggioranza da compagni di scuola di Lennon – erano un gruppo di dilettanti; la loro formazione subiva variazioni continue, e tra il 1958 e il 1959 il numero di ingaggi che il gruppo riusciva a ottenere fu in continua diminuzione. L'unico fatto di qualche rilevanza accaduto in quel periodo fu l'ingresso nel gruppo, nel marzo del 1958, del quindicenne George Harrison, le cui disinvolte imitazioni di chitarristi come Chet Atkins, Scotty Moore e Carl Perkins aggiunsero un'incongrua aura di professionalità all'atmosfera sgangherata delle esibizioni dei Quarrymen. Sul finire del 1959, ormai i Quarrymen esistevano quasi soltanto come nome, e dei componenti della formazione erano rimasti solo Lennon, McCartney e Harrison.

Il 1960 vide la nascita dei «Beatals», come il gruppo fu ribattezzato da Stuart Sutcliffe, il migliore amico di Lennon e – con qualche riluttanza – nuovo bassista del complesso. In altri due anni assai duri, di esibizioni scarsamente retribuite, e anche fisicamente molto faticose, a Liverpool e ad Amburgo (vedere il capitolo *Cronologia*), poco per volta i ragazzi si

irrobustirono dal punto di vista musicale, trasformandosi in quella che il loro batterista Pete Best descrisse come «una carismatica centrale elettrica» – una presenza selvaggia ai margini del pop inglese, che non risentiva delle inibizioni indotte dalla cronica mancanza di idee e dall'anemica garbatezza della scena londinese, allora dominante in Inghilterra. Il loro manager Brian Epstein cercò di smussarne gli spigoli; e per il provino tenuto presso la Decca nel gennaio del 1962, insistette perché i suoi «ragazzi» offrissero una dimostrazione di versatilità, con una esibizione adeguata ai canoni tradizionali dell'industria dello spettacolo: ma la strategia si rivelò autolesionistica. Costretti dai tecnici del suono della Decca a utilizzare l'attrezzatura dello studio di registrazione, anziché i loro malconci amplificatori Vox, i Beatles non furono in grado di riproporre l'energia e il suono grezzo e sporco che rendeva tanto eccitanti i loro spettacoli in pubblico. Comunque, non riuscendo a credere che un gruppo proveniente da Liverpool potesse interessare il pubblico dell'intera nazione, la Decca rifiutò di mettere i Beatles sotto contratto.

Imperterrito, Epstein tentò approcci con la Pye e la Oriole, prima di riuscire a ottenere un incontro con George Martin alla Parlophone, un'etichetta sussidiaria della EMI la cui attività consisteva principalmente nella pubblicazione di dischi di prosa. Seguendo una prassi irrituale,[1] i Beatles furono messi sotto contratto prima di sostenere il provino del 6 giugno 1962: in quell'occasione stupirono Martin e i suoi collaboratori più grazie al loro senso dell'umorismo che grazie alla loro musica, e registrarono solo quattro provini piuttosto impacciati, fra i quali c'era anche una versione del loro primo singolo 1. LOVE ME DO (gli altri erano 2. P.S. I LOVE YOU, 4. ASK ME WHY, e *Besame mucho*). Tuttavia, a Martin apparve evidente che il gruppo possedeva qualità nuove e originali, anche se egli era ancora abbastanza condizionato dalle convinzioni del tempo da pensare che si sarebbe dovuto promuovere McCartney a leader e personaggio «accettabile» del gruppo. Tre mesi più tardi, quando i Beatles (con un nuovo batterista, Ringo Starr) tornarono alla EMI per registrare il loro primo singolo, il proposito era stato archiviato.

A questo punto della loro attività, i Beatles avevano già registrato numerosi brani per differenti scopi in diverse occasioni, benché nessuno di questi fosse di qualità particolarmente elevata. (Le prime incisioni dei

Beatles, con e senza Tony Sheridan, sono state pubblicate dalla Polydor. Altri dei loro primi brani sono stati raccolti su disco dalla Decca. Contando anche quelli compresi nelle registrazioni dal vivo effettuate allo Star-Club, si tratta complessivamente di 53 brani.) [2]

La descrizione che segue, relativa alla discografia ufficiale del gruppo per la EMI, esamina ogni registrazione in ordine cronologico di incisione, considerando la data in cui ha avuto inizio l'incisione in studio. Molte delle registrazioni alternative, dei missaggi scartati e dei brani inediti che verranno citati più avanti saranno pubblicati dalla EMI nel 1995, in una antologia prodotta da George Martin per l'etichetta Apple.

1. LOVE ME DO

(*McCartney-Lennon*) [1]

McCartney voce, basso; **Lennon** voce, armonica a bocca, chitarra ritmica (?); **Harrison** chitarra ritmica acustica, cori; **Starr** batteria (versione 1); tamburino (versione 2)
Andy White batteria (versione 2)

Registrazione: 6 giugno, 4/11 settembre 1962
UK: 5 ottobre 1962 (singolo; lato B: P.S. I LOVE YOU)
USA: 27 aprile 1964 (singolo; lato B: P.S. I LOVE YOU)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Composta in una mattina del 1958 nella quale aveva marinato la scuola (il Liverpool Institute), LOVE ME DO è una delle prime canzoni del sedicenne Paul McCartney. [2] Incerto su come completarla, la fece ascoltare all'amico John Lennon, che potrebbe aver contribuito con l'elementare middle eight. Il testo è superficiale; e, mentre le canzoni pop di quel periodo erano tipicamente costruite attorno a tre semplici accordi, LOVE ME DO per lo più si accontenta di due.

Inclusa nella mezza dozzina di canzoni provate nel pomeriggio del 4 settembre 1962 nello Studio 3 di Abbey Road, LOVE ME DO fu ripresa nel corso della seduta serale allo Studio 2 insieme a *How Do You Do It*, un

brano allegramente inconsistente – composto da un autore professionista – che George Martin e il suo collega nella produzione Ron Richards avevano deciso dovesse essere il primo disco pubblicato dai Beatles. Ma i Beatles la pensavano diversamente. Dopo aver snocciolato una versione di *How Do You Do It* abbastanza ben riuscita da far credere nella sincerità del tentativo, ma abbastanza tiepida da non suscitare entusiasmo, passarono all'esecuzione di LOVE ME DO. Non avvezzi all'uso delle cuffie, erano irrigiditi dal nervosismo: ebbero bisogno di quindici registrazioni per ottenere quella giusta, dopodiché, insieme a *How Do You Do It*, il brano fu mixato e editato come acetato.

Entrambe le canzoni erano in predicato per la pubblicazione, ma, nel corso delle due ore che erano state necessarie per registrarle, Martin aveva avuto un presentimento su LOVE ME DO. Il titolo disinvoltamente gergale, l'armonica da angiporto di Lennon, le grezze e popolaresche armonie e l'atmosfera complessiva avevano una freschezza che ben corrispondeva al gruppo, e sembravano difficili da etichettare: il che le rendeva intriganti. La malinconica *Hey! Baby* del cantante texano Bruce Channel, che era stata un successo nella classifica inglese quella primavera, era caratterizzata da un uso dell'armonica[3] somigliante a quello di LOVE ME DO; ma, a parte questa analogia, nient'altro sul mercato discografico aveva un suono che potesse esservi messo a confronto. *How Do You Do It*, con il suo ritmo twist-beat che invitava a battere il piede e la sua anonima orecchiabilità, per qualcuno era ovviamente un potenziale successo: ma stilisticamente era sorpassata. (Sarebbe potuta andar bene per Cliff Richard e gli Shadows, i protagonisti più eminenti del pop britannico tra il 1960 e il 1962.) Di conseguenza, Martin la tenne da parte per un altro gruppo sotto contratto con la NEMS,[4] Gerry and the Pacemakers.

C'era ancora, però, qualcosa che lo preoccupava in LOVE ME DO: il modo in cui Starr suonava la batteria. (Vuole la leggenda che non fosse in grado di tenere il tempo, e accelerasse durante i ritornelli.) Secondo il parere del general manager di Abbey Road, Ken Townsend, anche McCartney ne era altrettanto insoddisfatto; sebbene, interrogato venticinque anni più tardi da Mark Lewisohn, l'autore della canzone abbia fornito una diversa spiegazione del fatto.[5] George Martin, ha ricordato McCartney, aveva deciso che LOVE ME DO dovesse essere reincisa

impiegando alla batteria un musicista professionista di sala d'incisione, perché Starr non era riuscito a sincronizzare la sua grancassa con il basso. Questa valutazione tecnica era tipica del convenzionale e ordinato modo di lavorare in sala d'incisione all'inizio degli anni Sessanta; sarebbe stata superata per merito dell'imporsi di uno stile più libero e istintivo come quello di Starr e del batterista dei Rolling Stones, Charlie Watts (per poi ricomparire intorno al 1980, sotto gli auspici automatizzati della batteria elettronica). Comunque, nel 1962 le virtù di Ringo Starr come batterista capace di tenere intuitivamente il giusto tempo dovevano ancora essere riconosciute; di conseguenza, il gruppo ritornò nello Studio 2 una settimana più tardi, per registrare LOVE ME DO di nuovo e per intero. Andy White, che allora era regolarmente impiegato nelle sedute di registrazione alla EMI, sedette alla batteria mentre un Ringo Starr piuttosto deluso forniva col tamburino un superfluo rinforzo al rullante. In questo caso, entrambe le versioni di LOVE ME DO furono poi pubblicate; la prima (con un mixaggio «leggero» che mascherava la grancassa di Starr) uscì come facciata A del primo singolo dei Beatles; la seconda fu pubblicata nelle versioni successive del singolo, e come brano di apertura della facciata B dell'album di debutto del gruppo, *Please Please Me*.

Scritta in quello che il gruppo riteneva essere uno stile «blueseggiante», LOVE ME DO era straordinariamente grezza secondo gli standard del tempo, e spiccava, nel noioso menu offerto dalle trasmissioni di musica leggera della BBC e da Radio Luxembourg, come un muro di mattoni crudi nel salotto di una casa di periferia. In effetti suonava quasi primitiva, a confronto con le solite canzoni pop che salivano e scendevano pigramente nella hit parade presentata da Alan Freeman ogni sabato a «Pick of the Pops». Come tale, il pubblico la accolse con perplessità, e l'andamento delle vendite fu cauto. (Si dice che Epstein avesse ordinato 10.000 copie del disco per il suo negozio, allo scopo di farne sentire il peso nelle classifiche durante la prima settimana di pubblicazione.) Mentre l'irregolare progresso del singolo verso la più alta posizione che riuscì a raggiungere – la numero 17, in dicembre – era seguito con entusiasmo dai fans dei Beatles di Liverpool, molti ritennero che il disco non rispecchiasse adeguatamente l'energia che il gruppo sapeva esprimere dal vivo. I puristi, inoltre, lamentarono che nell'arrangiamento ci fosse

qualche pasticcio. George Martin aveva modificato la linea vocale del solista che intersecava l'intervento dell'armonica a bocca, affidandola a McCartney anziché a Lennon; questo perché, a causa di una sovrapposizione tra l'ultima parola e la prima nota dell'armonica, John cantava «Love me *waahh!*», il che era giudicato scarsamente commerciale. (Secondo McCartney, il gruppo non aveva provato l'esecuzione con l'armonica, e fu costretto a cambiare l'arrangiamento sui due piedi, su indicazione di Martin.)

Con la sua semplicità, LOVE ME DO era davvero un disco accattivante, ed ebbe l'effetto di presentare contemporaneamente al pubblico inglese diversi aspetti dei Beatles. Nell'arrangiamento modificato da George Martin, offriva due hook di cui erano protagonisti i leader (il riff di armonica di Lennon, la frase del testo comprendente il titolo cantata dalla voce di McCartney senza accompagnamento), e una piccola caratterizzazione per Starr (il grintoso colpo di piatti alla fine dell'assolo di Lennon). Solo Harrison restava nell'ombra, strimpellando timidamente. Ma l'effetto più penetrante era fornito dall'atmosfera di onestà pura e semplice emanata dal disco. Benché l'armonia vocale spontanea e istintiva fosse affogata dall'effetto di riverbero, per il resto la produzione era sorprendentemente «asciutta» se paragonata al suono saturato dall'eco che aveva caratterizzato il pop inglese nei quattro anni precedenti. Il risultato era una schiettezza che faceva da perfetto complemento all'immediatezza dell'immagine del gruppo, distinguendolo nettamente da ogni altra proposta della scena musicale.

Ma se un solo elemento del disco può essere ritenuto più significativo ed efficace, quello è l'ululante armonica a bocca di Lennon. Suonata con forza appassionata e senza note *bent*,[6] aveva poco in comune con gli stili blues americani[7] e rammentava piuttosto al pubblico inglese la rude vitalità della classe operaia del Nord, così come era stata espressa, intorno al 1960, dalle colonne sonore di film come *La strada dei quartieri alti*, *Sabato sera, domenica mattina* e *Sapore di miele*.

Molti musicisti pop inglesi hanno in seguito ricordato di aver avvertito qualcosa di epocale in LOVE ME DO, quando venne pubblicata. Acerba com'era, se paragonata alle successive realizzazioni dei Beatles, soffiava una rigenerante brezza d'autunno su una scena pop ormai snervata, e

annunciava un mutamento di energie vitali nell'Inghilterra del dopoguerra; facendo il paio con il contemporaneo apparire sugli schermi cinematografici del primo film di James Bond, *Agente 007, licenza di uccidere*, e del programma televisivo satirico trasmesso dal vivo dalla BBC «That Was the Week That Was». Da quel momento in poi, l'ascendente sociale in Gran Bretagna sarebbe sfuggito al controllo del vecchio ordinamento, basato su un rigido sistema di classi che imponeva il rispetto verso «gli anziani e i migliori»; e avrebbe ceduto all'energia schietta e coraggiosa della più giovane generazione. Primo flebile rintocco di una campana rivoluzionaria, LOVE ME DO rappresentava molto più che la somma delle sue semplici componenti. Veniva allo scoperto un nuovo spirito: incolto, eppure sfrontato – e che niente poteva intimidire.[8]

2. P.S. I LOVE YOU

(*McCartney-Lennon*)

McCartney voce, basso; **Lennon** cori, chitarra ritmica acustica; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** maracas
Andy White batteria

Registrazione: 6 giugno, 11 settembre 1962
UK: 5 ottobre 1962 (singolo; lato A: LOVE ME DO)
USA: 27 aprile 1964 (singolo; lato A: LOVE ME DO)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Scritta da McCartney ad Amburgo, o sulla strada per Amburgo, nel 1962, questa canzone divenne ben presto un punto fermo della scaletta degli spettacoli dei Beatles, anche perché piaceva in modo particolare alle fans del gruppo. Per questo motivo fu una delle quattro canzoni che essi scelsero di eseguire nel provino alla EMI il 6 giugno; fu registrata una settimana più tardi, dopo il rifacimento di 1. LOVE ME DO. Andy White, convocato per suonare la batteria in 1. LOVE ME DO, suonò anche in P.S. I LOVE YOU, aggiungendo rim-shots in stile latinoamericano a quello che è, fondamentalmente, un cha-cha-cha veloce. Costituendo un contributo al

sottogenere delle canzoni pop epistolari, P.S. I LOVE YOU impiega un testo semplice e non troppo ispirato, disposto ordinatamente, con le sue morbide rime femminili, attorno alle forme di una melodia in re maggiore, che sorprende con un malinconico slittamento al si bemolle nel ritornello. [1]

Il dono naturale di McCartney come autore di melodie appare evidente nella linea melodica forte e sicura di questo suo brano. Laddove la pigra ironia di Lennon è riflessa nella sua propensione agli intervalli minimi del parlare quotidiano, il sentimentale ottimismo di McCartney si mette in luce nell'ampio andamento ascendente e discendente delle sue melodie e delle sue frasi di basso. P.S. I LOVE YOU, per esempio, copre più di un'ottava: eppure nel middle eight, che è replicato come introduzione, Lennon armonizza ostinatamente su una nota sola. (Questo, in effetti, è uno dei pochi dischi dei Beatles le cui armonie vocali, che comprendono anche qualche parte inusualmente bassa, non risultano del tutto convincenti: specialmente la frase eseguita da McCartney nel secondo e nel terzo middle eight.)

Molte delle prime composizioni originali del gruppo tradiscono la volontà di adeguarsi alle esistenti categorizzazioni in uso nell'industria dello spettacolo, e P.S. I LOVE YOU ha tutto l'aspetto di un brano che, nelle intenzioni, potrebbe diventare uno standard da offrire a esecutori già affermati. Diversamente da Lennon, che riuscì a destinare solo tre suoi brani – peraltro di non agevole catalogazione – all'esecuzione di altri artisti (7. DO YOU WANT TO KNOW A SECRET, registrata da Billy J. Kramer and the Dakotas, *Hello Little Girl* e *I'm In Love*, entrambe registrate dai Fourmost), McCartney piazzò nel corso della carriera dei Beatles almeno una dozzina di suoi titoli, fra i quali tre delle sue canzoni armonicamente più ambiziose: *Love of the Loved*, *It's For You* e la notevole *Step Inside Love* (tutte cantate da Cilla Black). A dispetto della sua ingenuità, P.S. I LOVE YOU, che è uno dei primi tentativi di McCartney in quella direzione, conserva la sua validità grazie alla forza espressiva della sua sequenza strofa/ritornello.

3. PLEASE PLEASE ME

(*McCartney-Lennon*)

> **Lennon** voce, chitarra ritmica, armonica a bocca; **McCartney** voce, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria
>
> Registrazione: 11 settembre, 26 novembre 1962
> UK: 11 gennaio 1963 (singolo; lato B: ASK ME WHY)
> USA: 25 febbraio 1963 (singolo; lato B: ASK ME WHY)
> I: 12 novembre 1963 (singolo; lato B: ASK ME WHY)

John Lennon scrisse PLEASE PLEASE ME a casa di sua zia Mimi, usando la prima frase di *Please*, un hit degli anni Trenta di Bing Crosby, come punto di partenza per una ballata per voce solista in tempo moderato, dall'atmosfera commovente e drammatica come quelle di Roy Orbison.[1] Fatta ascoltare alla fine dell'ultima seduta di registrazione di 1. LOVE ME DO, interessò George Martin, che però non la ritenne sufficientemente rifinita. Ancora scettico sulle possibilità compositive di Lennon e McCartney, Martin suggerì che venisse velocizzata, riarrangiandola per voci armonizzate.

Con la minaccia di *How Do You Do It* che ancora incombeva su di loro, i Beatles lavorarono duramente alla riscrittura; e, nove settimane più tardi, mentre LOVE ME DO si muoveva esitante nelle classifiche inglesi, ritornarono ad Abbey Road con quello che ritenevano sarebbe stato un sicuro successo. Il rifacimento, che comprendeva un nuovo hook suonato da Harrison, conservava, con il suo ritornello a salti di ottava, la caratteristica progressione alla Orbison, dalla voce profonda al lamentoso falsetto. Tuttavia, l'influenza primaria era diventata ora quella di *Cathy's Clown* degli Everly Brothers, numero uno delle classifiche nel 1960. (Lennon e McCartney erano esperti imitatori degli Everly Brothers, e *Cathy's Clown* era uno dei loro cavalli di battaglia.) Restringendo virtualmente la strofa a un solo accordo, il gruppo andava senza esitazioni alla ricerca dell'effetto d'impatto, con Lennon a cantare la melodia (la parte bassa, alla Don Everly) mentre McCartney (nel ruolo di Phil Everly) teneva un ripetuto mi alto, rispecchiato dal basso. La tensione saliva vividamente attraverso un bridge a chiamata e risposta tra Lennon e i

potentemente armonizzanti McCartney e Harrison, prima di esplodere in tre parti nel ritornello.[2] In realtà, era artificiosa e, per quanto riguarda il testo, anche piuttosto isterica; però l'isteria artificiosa risulta fallimentare solo se la sostanza è debole, e i Beatles avevano fatto un attento lavoro di copertura su tutte le crepe della facciata. (McCartney, in particolare, dimostra la sua attenzione ai dettagli da perfezionista nella linea di basso in controcanto attraverso il bridge e nei cori del middle eight, dove si può ravvisare un pizzico di Buddy Holly nell'intercalare «i-un my heart».[3])

George Martin era molto soddisfatto; aveva poco da aggiungere, se non la richiesta di una sovrapposizione di armonica a bocca per raddoppiare il riff di chitarra di Harrison. «Congratulazioni, signori» disse quando fu terminata l'ultima registrazione, schiacciando il pulsante dell'interfono della saletta di controllo. «Avete appena finito di incidere il vostro primo Numero Uno!»[4] Il fatto che avesse ragione è già notevole, ma ancora di più lo è un'altra considerazione: una persona con l'età e l'esperienza professionale di Martin era stata in grado di capire e apprezzare una musica così nuova, e appena sbozzata, come quella dei Beatles, tanto a fondo da rendersi conto che enfatizzarne le peculiarità l'avrebbe ulteriormente migliorata. Martin ha sempre coscienziosamente rifiutato l'opinione, diffusa dai critici di musica classica, che fosse proprio lui, il produttore, il vero genio dietro i Beatles («Ero semplicemente un interprete. Il genio era tutto loro, su questo non c'è alcun dubbio»); tuttavia, è quasi indiscutibilmente vero che allora nessun altro produttore, di qua e di là dell'Atlantico, sarebbe stato in grado di gestire i Beatles senza danneggiarli. Per non dire della garbata e spregiudicata abilità con la quale seppe educarli e farli crescere professionalmente: un merito universalmente riconosciuto a Martin da tutta l'industria della musica pop inglese.

PLEASE PLEASE ME fece rizzare molte orecchie nell'industria musicale britannica. Fu in seguito all'uscita del disco che l'editore musicale Dick James si mise in contatto con Brian Epstein proponendogli di costituire la Northern Songs, la casa editrice gerente tutti i diritti delle canzoni del gruppo. Intanto il tecnico del suono di Abbey Road, Norman Smith, aveva spedito un nastro registrato di PLEASE PLEASE ME – senza alcuna indicazione di riconoscimento – a Dick Rowe, il leggendario «uomo della

Decca» che aveva rifiutato di mettere sotto contratto i Beatles, nella speranza di indurlo a ripetere lo stesso errore. (Non ci riuscì.) Mentre la stampa musicale britannica recensiva entusiasticamente il disco, e la radio lo trasmetteva con molta frequenza, il singolo stava vendendo tanto bene, già tre sole settimane dopo la pubblicazione, che Martin suggerì a Epstein di richiamare indietro il gruppo – allora impegnato nella tournée inglese di Helen Shapiro – perché registrasse un album. Di conseguenza, furono fissati per i Beatles tre turni di registrazione di tre ore ciascuno nello Studio 2, per l'11 febbraio del 1963 (incisero il loro album di debutto, *Please Please Me*, impiegando solo un'ora in più di quanto stabilito, e tornando a raggiungere la tournée già il giorno seguente!). Due settimane più tardi PLEASE PLEASE ME arrivò in vetta alle classifiche inglesi, realizzando la previsione di Martin.[5]

Come per 1. LOVE ME DO, sorse un problema di traslazione transatlantica. La Capitol, distributrice americana della EMI, non comprese le potenzialità di PLEASE PLEASE ME e rifiutò di pubblicare il disco, ritenendo che si trattasse di un fenomeno prettamente inglese. Secondo il gusto americano, la produzione era troppo grezza e cruda per un gruppo di musicisti bianchi. Ci furono obiezioni anche sul testo, che molti interpretarono come un'esortazione alla fellatio. Epstein prontamente cedette i diritti di pubblicazione del disco all'etichetta Vee Jay di Chicago, che lo pubblicò – senza alcun risultato di mercato apprezzabile – nel febbraio del 1963. Negli Stati Uniti, PLEASE PLEASE ME non ottenne alcun riconoscimento dei suoi meriti fino al gennaio del 1964; allora, ripubblicato sull'onda dell'esplosivo successo di 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND, entrò finalmente fra i cinque dischi più venduti negli USA… quindici mesi dopo la sua prima uscita inglese.

4. ASK ME WHY

(*McCartney-Lennon*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 6 giugno, 26 novembre 1962
UK: 11 gennaio 1963 (singolo; lato A: PLEASE PLEASE ME)
USA: 25 febbraio 1963 (singolo; lato A: PLEASE PLEASE ME)
I: 12 novembre 1963 (singolo; lato A: PLEASE PLEASE ME)

Principalmente, se non interamente, composta da Lennon, ASK ME WHY è il primo dei suoi esercizi nello stile di Smokey Robinson, cantante solista e compositore dei Miracles, un gruppo vocale della Tamla Motown.[1] Provinata alla EMI il 6 giugno, ASK ME WHY fu incisa in sei registrazioni durante la stessa seduta di 3. PLEASE PLEASE ME, di cui divenne la facciata B sul singolo.[2] Per quanto maldestro, il testo lascia trasparire qualche indizio personale che fa ritenere che Lennon possa averlo scritto pensando alla moglie Cynthia. Sfortunatamente, a causa di uno slittamento verso l'ironia autoprotettiva cui Lennon fece ricorso a metà dell'opera, la musica non riesce a essere all'altezza della sincera intensità delle parole, dando origine a un pastiche inconsistente, e armeggiando, nel goffo passaggio al middle eight, con i luoghi comuni del pop britannico dell'inizio degli anni Sessanta. Parte del problema sta nella velocità eccessiva con cui la canzone è eseguita; ma a questo stadio della loro carriera i budget produttivi dei Beatles erano troppo ristretti per permettere ripensamenti. Persino un intervento di dropping in per eliminare piccoli errori (come la sbavatura chitarristica a 1 minuto e 26 secondi dall'inizio) era considerato un lusso eccessivo, per un brano da facciata B snocciolato in chiusura di una seduta rigidamente limitata a tre ore.

5. THERE'S A PLACE

(*McCartney-Lennon*)

Lennon voce, armonica a bocca, chitarra ritmica; **McCartney** voce, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 11 febbraio 1963
UK: 22 marzo 1963 (LP *Please Please Me*)

USA: 22 luglio 1963 (LP *Introducing the Beatles*)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Nessun altro brano, meglio di questo, esemplifica la velocità con la quale in quel periodo di intensa attività i Beatles andavano consolidando le proprie capacità di compositori. Fu il primo a essere registrato, nel corso della seduta d'incisione di dieci ore in cui fu realizzato il loro album di debutto *Please Please Me*. Forse prendendo a prestito qualcosa da «There's A Place For Us» di Leonard Bernstein, il testo di Lennon è la dichiarazione d'indipendenza di un giovane uomo, un'altera asserzione di sfida che, insieme a una musica intensa e piena, costituisce una piccola pietra miliare nell'affermarsi della nuova cultura giovanile. La canzone esprime una convinzione tanto forte da non poter restare inascoltata; arrivando, nell'aprile del 1964, al numero 2 delle classifiche statunitensi dei singoli,[1] il disco colpì profondamente l'immaginazione degli adolescenti americani, abituati alla maniera blandamente commerciale con cui i *beach movies* e la *teen music* raccontavano la loro vita.

Un po' del vigore di THERE'S A PLACE è forse generato dal fatto che Lennon, in origine, aveva avuto l'intenzione di scrivere la canzone in stile Motown (probabilmente pensando agli Isley Brothers), benché scarse tracce di questa ambizione siano poi rimaste nella versione definitiva. Incisa in tredici registrazioni, è un'esecuzione ruvidamente artigianale, la cui armonia a due parti, per quarte e quinte, tradisce – se non altro – il forte raffreddore di cui soffriva Lennon; eppure l'appassionato canto suo e di McCartney è assai toccante, e l'energetica prestazione dei musicisti suggerisce un pressante senso di urgenza. Mentre per consuetudine nelle canzoni dei Beatles è l'autore del testo a cantare da solista, qui la voce di Lennon fornisce le armonizzazioni dei bassi a quella di McCartney, uscendo in primo piano solo nella prima e terza frase del middle eight, e tornando a un unisono in ottava per le eteree frasi di risposta.

Tenendo nel debito conto l'effetto di indebolimento causato dalla compressione del suono, e la pratica – allora abituale negli studi di registrazione inglesi – di attenuare i suoni bassi per evitare salti della puntina nei giradischi casalinghi, quello di questo disco è il vero, genuino suono dei Beatles come lo si ascoltava dal vivo: i cantanti erano

microfonati mentre stavano in piedi davanti alla loro backline di amplificatori, senza essere isolati da schermi acustici. Mentre l'orologio dello studio ticchettava implacabile, scandendo una tabella oraria pressoché impossibile da rispettare, l'immediatezza della registrazione era tutto ciò che contava, e non era consentita alcuna concessione alla pulizia del suono. Gli indicatori di tono lampeggiano, i microfoni «sparano», i tamburi vibrano, le corde vocali si strappano: un minuto e 47 secondi di autenticità.

6. I SAW HER STANDING THERE

(*McCartney-Lennon*)

McCartney voce, basso, battiti di mani; **Lennon** cori, chitarra ritmica, battiti di mani; **Harrison** chitarra solista, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani

Registrazione: 11 febbraio 1963
UK: 22 marzo 1963 (LP *Please Please Me*)
USA: 22 luglio 1963 (LP *Introducing the Beatles*)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Scritto sul finire del 1962, questo esplosivo brano rock-and-roll è spesso accreditato a Paul McCartney, che lo canta da solista; e in effetti Lennon ricordò di avere avuto poca parte in causa nella composizione. Tuttavia McCartney, intervistato nel 1988 da Mark Lewisohn, rievocando il momento della composizione disse che l'aveva scritto con Lennon nel salotto della sua casa di Forthlin Road, Allerton.[1] Sembra che le cose siano andate così: McCartney aveva pronti il testo e un abbozzo della musica, e a questo punto i due sedettero insieme e scrissero, con le chitarre, il resto della musica (aiutandosi anche un po', come ricorda McCartney, «col pianoforte che c'era nella stanza»). Quale sia stato precisamente il contributo di Lennon resta ignoto, anche se, secondo McCartney, il suo partner arricciò il naso di fronte alla frase iniziale del testo, nello stile di George Formby – «She was just seventeen / Never been a beauty queen» – sostituendola con la più colloquiale «She was just

seventeen / You know what I mean». Col titolo *Seventeen* la canzone entrò a far parte della scaletta delle esibizioni dal vivo dei Beatles nel 1962, ed era ancora indicata con quel titolo quando, dopo aver registrato 5. THERE'S A PLACE, le dedicarono il tempo restante della seduta mattutina dell'11 febbraio.

Ora considerata uno standard del rock-and-roll, I SAW HER STANDING THERE è ritenuta, da quanti conobbero i Beatles ai giorni dei loro inizi, come una delle due più rappresentative fra le canzoni allora in voga nei club di Liverpool (l'altra sarebbe la versione dei The Big Three di *Some Other Guy*, un brano che anche i Beatles suonavano dal vivo). Lennon, in particolare, era affascinato da quest'ultima, registrata originariamente da Ritchie Barrett nel 1962 e scritta dallo stesso Barrett con Jerry Leiber e Mike Stoller. In un'intervista concessa a «Rolling Stone» nel 1968, Lennon la menziona due volte come un disco che voleva in qualche modo emulare. I SAW HER STANDING THERE potrebbe essere stata il primo tentativo dei Beatles di scrivere qualcosa sul genere di *Some Other Guy*.

Entrambi i brani citati subivano l'influsso di Tony Sheridan, il cantante rock-and-roll inglese per il quale i Beatles suonarono come gruppo di accompagnamento al Top 10 di Amburgo nel 1960, e il cui stile chitarristico alla Eddie Cochran suggerì le settime blueseggianti che ricorrono nelle loro prime produzioni. Nella speranza di riuscire a catturare l'eccitazione tipica delle sale da ballo, George Martin progettò di registrare l'album *Please Please Me* in presenza del pubblico di casa del gruppo; ed è probabilmente questa idea, peraltro non realizzata, che lo indusse a conservare nella registrazione definitiva il «conteggio» introduttivo che così efficacemente evocava le esibizioni dei Beatles al Cavern e al Casbah.

Nelle serate in pubblico, I SAW HER STANDING THERE veniva dilatata fino a durare dieci minuti e comprendeva numerosi assolo di chitarra. Per la registrazione, le necessità di precisione e le rigorose esigenze di brevità della programmazione radiofonica imponevano una maggiore concisione, e il gruppo si limitò alla struttura di base del brano, affidando a Harrison un intervento strofa/ritornello di sedici battute, nel quale potesse mettere in azione la sua chitarra Gretsch riverberata. È il primo assolo di Harrison in un disco dei Beatles; e lascia intuire che, se il chitarrista fosse stato in

condizioni di spirito più tranquille, e se non avesse avuto le mani che gli tremavano per l'emozione, avrebbe potuto eseguire con molta maggiore autorevolezza questa frase musicale già ampiamente sperimentata dal vivo. A parte ciò, l'esecuzione è elettrizzante, e testimonia che la «carismatica centrale elettrica»[2] che aveva messo a soqquadro i club di Liverpool nel 1961-62 non era una leggenda.

Costruita su passaggi di tonalità blues, I SAW HER STANDING THERE trasmise una scossa di brusca concretezza a una scena pop inglese le cui abitudini armoniche erano in gran parte modellate sull'affettata eleganza di Broadway. Anche dal punto di vista del testo, la canzone smascherava il bluff dei compositori mestieranti di Denmark Street, con i loro «Johnny» sempre malinconici e incompresi e i loro innamoratissimi «angeli» di sedici, dolci anni (sedici anni era l'età legale del consenso al rapporto sessuale). Per contrasto, l'eroina dei Beatles aveva diciassette anni: un aumento d'età calcolato, che – con l'aiuto dell'allusione lennoniana nella seconda riga del testo, «sai cosa intendo dire» – suggeriva passatempi assai più eccitanti di quanto lo fosse il semplice tenersi per mano. Ma ciò che catturò davvero il pubblico dei teenager fu il linguaggio semplice e diretto, quasi gergale. Il protagonista della canzone, quando vedeva apparire la donna amata, non «cantava» né «prendeva il volo»: questo ragazzo sentiva il cuore «fare boom» quando «attraversava quella camera», con una immediatezza metaforica e gestuale che colpiva deliziosamente al plesso solare i giovani che ascoltavano avidamente la radio. Ora che la genuina voce della gioventù tornava a farsi sentire sulle onde dell'etere, la ribellione rock-and-roll, inerte fin dal 1960, riprendeva vigore.[3]

6B[1]. A TASTE OF HONEY

(*Scott-Marlow*)

McCartney voce solista raddoppiata,[2] basso; **Lennon** cori, chitarra ritmica; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 11 settembre 1962

UK: 22 marzo 1963 (LP *Please Please Me*)

USA: 22 luglio 1963 (LP *Introducing the Beatles*)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Girata da Tony Richardson nel 1961, la trasposizione cinematografica della commedia di Shelagh Delaney *Sapore di miele* fu uno dei prodotti meno «impegnati» della «nuova ondata settentrionale» del cinema inglese, all'inizio degli anni Sessanta. Interpretato dall'attrice (nativa di Liverpool) Rita Tushingham, il cui personaggio – occhi bene aperti e niente peli sulla lingua – per un breve periodo divenne una figura consolidata dell'industria cinematografica britannica, il film impressionò vivamente McCartney[3] per la sua ironica rappresentazione del tema dell'autosufficienza sentimentale. Il motivo conduttore della colonna sonora, già precedentemente registrato in diverse versioni strumentali, era stato un piccolo successo nell'autunno del 1962 per Lenny Welch, il cui arrangiamento McCartney riprese apportando qualche modifica alle parole del ritornello. Quando Acker Bilk portò la canzone in classifica, nei giorni in cui il gruppo stava preparando *Please Please Me*, il brano si guadagnò un posto nell'album; benché – come pure altre composizioni di musica leggera del periodo che a McCartney piacevano in modo particolare (*Besame mucho*, 13E. TILL THERE WAS YOU) – avesse poco a che vedere con i Beatles, e nonostante la canzone, con i suoi laboriosi cambi di tempo e la sua complessiva seriosità, probabilmente mettesse a dura prova la pazienza degli altri Beatles. Starr sportivamente mette mano alle spazzole, e Lennon e Harrison riescono a rimanere seri nelle loro risposte corali; ma la pesantezza dell'esecuzione di McCartney rallenta il tempo, e una pomposa terza di Piccardia non riesce a riscattare due minuti di noia.

7. DO YOU WANT TO KNOW A SECRET

(*McCartney-Lennon*)

Harrison voce, chitarra solista; **Lennon** cori, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Starr** batteria

Registrazione: 11 febbraio 1963

UK: 22 marzo 1963 (LP *Please Please Me*)
USA: 22 luglio 1963 (LP *Introducing the Beatles*)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Benché la sua durata sia di poco inferiore ai due minuti, DO YOU WANT TO KNOW A SECRET è la prima composizione originale dei Beatles che all'ascolto risulti più lunga del necessario. Scritta da Lennon per offrire a Harrison l'opportunità di una ribalta da protagonista,[1] era – secondo l'autore – basata sulla canzone di un film di Walt Disney, che sua madre gli cantava quand'era bambino (probabilmente *Wishing Well*, da *Biancaneve e i sette nani*). Il middle eight, invece, è in puro stile Buddy Holly, mentre le tre settime maggiori discendenti della strofa sono prese a prestito dall'arrangiamento di McCartney di 13E. TILL THERE WAS YOU.[2] Incisa in otto registrazioni, la canzone evidentemente non fu presa molto sul serio. L'accompagnamento è svogliato, la produzione si limita a mettere un po' di eco ai colpetti metallici di batteria nel middle eight, il fievole canto di Harrison non è stato corretto e i tecnici del suono commettono un vergognoso errore nella ripulitura della pista della voce (a un minuto e 29 secondi dall'inizio del brano).

Lennon registrò, per il collega della NEMS Billy J. Kramer, un provino di questa insulsa canzoncina mentre stava seduto nel gabinetto di un night club di Amburgo; dopodiché tirò lo sciacquone. (Dichiarò in seguito che non aveva potuto trovare un altro posto abbastanza tranquillo per registrare.) Kramer e il suo gruppo, i Dakotas, la incisero senza entusiasmo e furono i primi a essere sorpresi quando, nel giugno del 1963, riuscirono a portare il disco in vetta alle classifiche inglesi. Pubblicata negli Stati Uniti dalla Vee Jay al colmo della Beatlemania (il singolo aveva sul retro 11. THANK YOU GIRL), la versione dei Beatles guadagnò – immeritatamente – il secondo posto in classifica nel maggio del 1964.

8. MISERY

(*McCartney-Lennon*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** voce, basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria
George Martin pianoforte

Registrazione: 11/20 febbraio 1963
UK: 22 marzo 1963 (LP *Please Please Me*)
USA: 22 luglio 1963 (LP *Introducing the Beatles*)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Con questa canzone, Lennon e McCartney totalizzarono otto crediti come compositori nel primo album dei Beatles: un risultato senza precedenti, per un solista o un gruppo pop del 1963. In quel periodo, in cui la dipendenza dai compositori di professione era pressoché totale, cercare di scrivere qualcosa di proprio era decisamente considerato un'eccentricità da parte di un «artista» (o un *artiste*, come li si chiamava allora). Anche personaggi assai considerati per la loro originalità, come Chuck Berry, Buddy Holly e Roy Orbison, chiedevano aiuto ad altri compositori. L'improvvisa comparsa di un gruppo che componeva «in proprio» la maggior parte del suo repertorio era già di per sé una piccola rivoluzione; e molti autori di canzoni in seguito testimonieranno che fu proprio l'esempio del fai-da-te beatlesiano a spingerli a fondare a loro volta un complesso.

Lennon e McCartney scrissero MISERY durante il tour di Helen Shapiro verso la fine di gennaio,[1] sperando di poterla vendere proprio alla protagonista della tournée: la Shapiro, che aveva appena piazzato due suoi dischi al numero uno delle classifiche inglesi, era sulla cresta dell'onda. Ma quando, nonostante gli affettuosi rapporti di John con la Shapiro, il progetto non andò a buon fine, fu il cantante e attore Kenny Lynch a prendere abilmente possesso del brano; così MISERY divenne la prima canzone dei Beatles a essere incisa da un altro esecutore.

Buffo quadretto di autocommiserazione adolescenziale, MISERY – come la precedente 7. DO YOU WANT TO KNOW A SECRET – non fu presa molto sul serio dal gruppo. Registrata quasi senza convinzione al termine di un turno d'incisione pomeridiano, procede col suo andamento piuttosto imbronciato, senza variazioni dinamiche né interventi di batteria che ne

riempiano i vuoti, e così rispecchia metodicamente il deliberato sentimentalismo del testo.[2] Lennon e McCartney cantano in un unisono un po' strabico la cui vena umoristica è riecheggiata nella scala discendente e nei comici sol diesis «solitari» di pianoforte che Martin aggiunse al middle eight nove giorni più tardi. Anche se il prudente lavoro di chitarra di Harrison è nello stile standard di Chuck Berry, e il «la-la-la-la» di commiato di Lennon rimanda alla (piacevole) stupidità dei primi esempi di doo-wop, MISERY è tipicamente inglese nella sua pungente autoironia. E, come tale, confermava le perplessità della Capitol, rafforzando la convinzione che in America *Please Please Me* non avrebbe mai venduto.

9. HOLD ME TIGHT

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso, battiti di mani; **Lennon** cori, chitarra ritmica, battiti di mani; **Harrison** cori, chitarra solista, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani

Registrazione: 11 febbraio/12 settembre 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With the Beatles*)
USA: 20 gennaio 1964 (LP *Meet the Beatles!*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Scritta in gran parte da McCartney, e inclusa nella scaletta degli spettacoli dei Beatles dal 1961 al 1963, HOLD ME TIGHT fu una canzone di scarsa fortuna, che né McCartney né Lennon, retrospettivamente, tennero in grande considerazione. I Beatles sprecarono la prima parte del turno di incisione serale per *Please Please Me* nel tentativo di registrarla – il diario di sala riporta tredici tentativi, una serie di insuccessi singolarmente lunga per una canzone con la quale il gruppo aveva tanta dimestichezza («una *work song*», come poi disse McCartney). Era previsto che fosse sottoposta a un'ulteriore rifinitura, ma poi della canzone non ci fu più bisogno per l'album, e HOLD ME TIGHT fu tenuta nel cassetto per sette mesi prima di esserne ripescata nel corso della quarta seduta di registrazione per il successivo album del gruppo. Cestinata la prima versione, i Beatles

ricominciarono con la registrazione numero 20 (omettendo per ragioni scaramantiche le sette interposte) e finalmente ottennero il risultato desiderato unendo le registrazioni numero 26 e 29.

Per nulla amata dai Beatles, HOLD ME TIGHT non ha avuto miglior fortuna presso i critici, che hanno definito la canzone «scentrata» e «non rifinita», giudicandone impercettibile il basso, e stonato il canto di McCartney. Indubbiamente il basso è registrato a un livello insufficiente, anche se ciò non è inconsueto nelle canzoni dei Beatles di questo periodo. E a parte ciò, la cattiva qualità della stampa del disco non contribuisce certo positivamente al risultato finale. Lasciando un dubbio sulla tonalità, perché inizia con le ultime battute del middle eight, HOLD ME TIGHT ascende, in aumentazione da un bridge a chiamata e risposta, fino a un inatteso finale in falsetto (si noti come qui il testo si sovrappone al middle eight, con la malinconia del «You don't know…» sostenuta dall'armonia discendente).

Mettendo in evidenza la costruzione verticale caratteristica delle composizioni di McCartney, il giro di basso boogie con le ottave raddoppiate, in stile chitarristico, spinge implacabilmente avanti la canzone nello stile di 9F. TWIST AND SHOUT, prima di inchiodare su un singolare arresto in ritardando. L'arrangiamento, sostenuto da battiti di mani sovraincisi, è altrettanto efficace, con Starr che picchia su tenebrosi tomtom mentre gli accordi sospesi del middle eight precipitano drammaticamente nell'oscurità della tonalità minore, prima di riemergerne nella luce trionfante della tonalità d'impianto. Il testo è probabilmente banale, ma non più di quello di altre delle prime canzoni dei Beatles. Suonatela ad alto volume con i bassi esaltati, e avrete un pezzo rock irresistibilmente trascinante, che mantiene tutta la fragranza del suono del gruppo dal vivo.

9B. ANNA (GO TO HIM)

(*Alexander*)

Lennon voce, chitarra acustica ritmica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 11 febbraio 1963
UK: 22 marzo 1963 (LP *Please Please Me*)
USA: 22 luglio 1963 (LP *Introducing the Beatles*)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Dopo aver sprecato la prima ora del turno d'incisione serale per 9. HOLD ME TIGHT, i Beatles erano costretti ad accelerare. Il progetto prevedeva la registrazione di un gruppo di covers fra quelle incluse nella scaletta abituale dei loro spettacoli: canzoni che avevano suonato tanto spesso da poterle snocciolare facilmente e rapidamente. Cominciarono con ANNA di Arthur Alexander, un cantante di colore dell'Alabama che godeva di buona considerazione tra i fans inglesi del rhythm and blues grazie a brani come *You Better Move On*, che più tardi sarà ripresa dai Rolling Stones, e *A Shot of Rhythm and Blues*, che in quel periodo era una delle canzoni più suonate nei club.[1] Il malinconico romanticismo della rinuncia, soggetto della canzone di Alexander, ovviamente affascinava lo spirito ribelle di Lennon; ma le garbate espressioni di sensibilità del testo – in cui il cantante cerca di intenerire il cuore di Anna, assicurandole di desiderare più la felicità di lei che la propria – a quel tempo non corrispondevano per nulla all'andamento delle relazioni di Lennon con le ragazze. Ne consegue una performance piuttosto smorta, priva della profondità dell'esecuzione di Alexander e del suo arrangiamento (la cui caratteristica principale è una languida frase bassa degli archi).

Lennon fa perdere profondità alla canzone alzandola di tre tonalità, in parte per permettere a Harrison di riprendere la frase di pianoforte in re maggiore eseguita da Floyd Cramer nel disco originale – e facendo così squillare i suoi sonori fa diesis – e in parte per dare alla propria voce un sovrappiù di emozione nel supplichevole middle sixteen. L'espediente funziona in quanto qui le parole del testo («All of my life I've been searching…») rivestivano per lui un significato personale. Però, cantando – nella strofa – fuori dalla sua abituale tonalità (il che fa stranamente rassomigliare la sua voce a quella di Harrison), e superando intervalli più ampi di quelli che avrebbe scritto per sé, Lennon incontra problemi d'intonazione che ne compromettono l'esecuzione. E benché lui e

Alexander fossero coetanei (entrambi ventiduenni), il risultato è quello di un ragazzo appassionato alle prese con una canzone «da uomo».

9C. BOYS

(*Dixon-Farrell*)

Starr voce, batteria; **Lennon** cori, chitarra ritmica; **Harrison** cori, chitarra solista; **McCartney** cori, basso

Registrazione: 11 febbraio 1963
UK: 22 marzo 1963 (LP *Please Please Me*)
USA: 22 luglio 1963 (LP *Introducing the Beatles*)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Moderato ballabile in dodici battute scritto da Luther Dixon e Wes Farrell per l'originale gruppo «tutto femminile» americano delle Shirelles, BOYS [1] svolse tra il 1961 e il 1964 la funzione del principale «numero del batterista», e Ringo Starr lo ereditò da Pete Best. In quanto tale, la sua incisione richiese (e meritava) solo una registrazione. Eseguita con disinvolta sbadataggine, funziona abbastanza bene come esempio degli spettacoli dal vivo del gruppo a quell'epoca: Starr barrisce con gagliarda allegria, ed Harrison tira fuori la decorosa imitazione di un assolo in stile Chet Atkins.

9D. CHAINS

(*Goffin-King*)

Harrison voce, chitarra solista; **McCartney** armonie vocali, basso; **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica, armonica a bocca; **Starr** batteria

Registrazione: 11 febbraio 1963
UK: 22 marzo 1963 (LP *Please Please Me*)
USA: 22 luglio 1963 (LP *Introducing the Beatles*)

I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Piccolo successo nel 1962, su etichetta Dimension, per i Cookies (i coristi di Little Eva), CHAINS non rimase a lungo nella scaletta degli spettacoli dal vivo dei Beatles: e si sente. L'esecuzione, leggermente fuori intonazione, manca di spontaneità, ed è rinforzata soltanto dall'armonica suonata da Lennon nello stile del nord. Offerta a Harrison come seconda occasione da protagonista in *Please Please Me* (la prima essendo 7. DO YOU WANT TO KNOW A SECRET), fa cilecca proprio nella caratteristica che probabilmente l'aveva in origine resa appetibile al gruppo: la stridula armonia vocale a tre parti dei Cookies. La decisione di alzare la tonalità per adattarla alla limitata estensione vocale di Harrison penalizza la spavalderia della versione originale, ed è, in ogni caso, frustrata dalla scelta di evidenziare nel mixaggio la voce di Harrison, con il risultato di rivelarne la fragilità e di coprire l'armonia vocale.

Come un'altra composizione di Gerry Goffin e Carole King dello stesso periodo, la famosa *He Hit Me (And It Felt Like a Kiss)* – incisa dalle Crystals nel 1961 e poi ritirata in tutta fretta dai negozi, così da diventare l'unico, dei singoli pubblicati sull'etichetta Philles di Phil Spector, a non entrare in classifica – CHAINS contiene velate allusioni al sadomasochismo; e, per essere un brano pop di quel periodo, è sufficientemente buono da poter meritare dai Beatles un trattamento migliore di quello ricevuto.[1] Sembra che nessuno degli esecutori ci metta impegno, e la dissolvenza lascia capire che il gruppo sta andando in cerca di una cadenza perfetta, poi eliminata nell'incisione definitiva: o perché, ripensandoci, apparve poco elegante, oppure perché conteneva qualche sbaglio.[2]

9E. BABY IT'S YOU

(*David-Williams-Bacharach*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria

George Martin, celesta

Registrazione: 11 febbraio 1963
UK: 22 marzo 1963 (LP *Please Please Me*)
USA: 22 luglio 1963 (LP *Introducing the Beatles*)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Saranno state sorprese, le Shirelles, nel trovare due delle loro canzoni rieseguite in un solo album da un gruppo maschile inglese (tanto più che quel gruppo erano i Beatles, che presto sarebbero assurti a statura quasi divina). Diversamente dalla mordace 9. BOYS, questa ballata lenta è puro kitsch celestiale, reso più terreno solo da un testo placidamente dispettoso («Cheat! Cheat!»).[1] I Beatles, che tra il 1962 e il 1963 suonavano la canzone dal vivo, ne affrontano con entusiasmo i luoghi comuni di maniera, e l'aggressiva esecuzione vocale di Lennon riesce quasi a trasformare un semplice oggettino curioso in qualcosa di più sostanzioso.

9F. TWIST AND SHOUT

(*Medley-Russell*)[1]

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 11 febbraio 1963
UK: 22 marzo 1963 (LP *Please Please Me*)
USA: 22 luglio 1963 (LP *Introducing the Beatles*)
I: 26 novembre 1963 (LP *The Beatles*)

Conclusa 9E. BABY IT'S YOU, l'orologio dello Studio 2 faceva le dieci di sera. I Beatles stavano registrando già da dodici ore, e il tempo a disposizione era ufficialmente terminato. Però George Martin stava ancora cercando un brano, qualcosa che potesse chiudere l'album con un botto finale. Di conseguenza, lui e i suoi collaboratori si trasferirono con il gruppo nella mensa di Abbey Road, per un'ultima breve sosta e per discutere il problema. Bevendo caffè (o, per quanto riguarda Lennon, latte caldo per la gola infiammata), confrontarono i diversi pareri prima di

scegliere il pezzo più aggressivo del repertorio dal vivo dei Beatles: TWIST AND SHOUT, la loro versione di un brano inciso da un gruppo familiare di colore di Cincinnati, gli Isley Brothers, che l'anno prima era stato un successo estivo negli Stati Uniti. (Considerando il fatto che era la canzone che suscitava i maggiori entusiasmi fra il pubblico degli spettacoli dei Beatles, è difficile credere che non fosse stata inclusa fin dall'inizio tra i possibili brani dell'album; eppure tutti gli informatori disponibili, compresi i testimoni oculari, concordano su questa versione dei fatti.)

Tornato nello Studio 2, il gruppo sapeva di avere a disposizione al massimo due possibilità per riuscire a mettere su nastro quella difficile canzone prima che Lennon restasse del tutto senza voce. Verso le 22.30, con Lennon nudo fino alla cintola e gli altri che cercavano di darsi la carica fingendo che i tecnici della sala di controllo fossero il loro pubblico, i Beatles attaccarono il pezzo. La vulcanica performance che ne seguì lasciò stupiti i tecnici all'ascolto ed entusiasmò il gruppo (come si può capire dal trionfale «Hey!» di McCartney sul finale). Tentando una seconda registrazione, Lennon si rese conto che non aveva più voce da dare, e il turno di registrazione fu interrotto seduta stante: ma l'atmosfera era ancora elettrizzata. Niente di così intensamente vitale era mai stato registrato prima in uno studio d'incisione di musica pop inglese.

Come nella loro versione di 9C. BOYS delle Shirelles, l'arrangiamento dei Beatles per TWIST AND SHOUT evidenzia la frase di basso originale, strutturandola in un riff e raddoppiandola con la chitarra solista di Harrison. La batteria, suonata in maniera straordinariamente martellante da Starr – qui nella sua migliore performance di tutto l'album – fornisce un contributo determinante a questo che è, nei fatti, un prototipo idiomatico di heavy metal,[2] con il gruppo che si trasforma in una gigantesca macchina percussiva. Nella versione degli Isley Brothers, il basso è più rilassato e la costruzione più spontaneamente disordinata, con i sassofoni e le trombe che fanno la loro parte in quello che è fondamentalmente un disco da ballo con influenze latinoamericane.[3] Abbassando l'intonazione, Lennon prende le distanze dallo stridìo da pennuto impazzito che contraddistingue la straordinaria esecuzione vocale di Ronald Isley, e sceglie un'interpretazione meno voluttuosa, più diabolicamente provocatoria. Con il suo rauco «C'mon, c'mon, c'mon,

c'mon, *baby*, now!», indirizza sagacemente la canzone al pubblico femminile bianco, per il quale, nel 1963, una tale liberatoria istintività era furiosamente eccitante.

Coloro che hanno conosciuto il gruppo nei giorni in cui si esibiva nei club sostengono che Martin non riuscì mai a catturare il suono dei Beatles dal vivo. Per quanto questo sia vero, è dovuto in gran parte al fatto che allora gli studi d'incisione inglesi non riuscivano a gestire l'estensione dei bassi che è essenziale nel rock and roll (vedere 5. THERE'S A PLACE, 29B. LONG TALL SALLY). In TWIST AND SHOUT, Martin riesce in qualche modo a supplire a questa limitazione alzando il volume della batteria e manovrando il cursore del «guadagno» («*gain*») per ottenere un suono più presente; ma anche così, riesce a dare solo un'idea del genuino suono da «centrale elettrica» del gruppo dei tempi di Amburgo (ottenuto saturando gli amplificatori Vox AC30 per generare distorsione negli altoparlanti). Tuttavia, il risultato è notevole, per l'epoca: grezzo come quello di nessun altro artista bianco, e certamente troppo selvaggio per poter essere accettato dalle generazioni più anziane. In quanto tale, divenne il momento più simbolico degli spettacoli del gruppo negli anni della Beatlemania: la canzone nella quale i genitori – per quanto di mentalità aperta – non osavano avventurarsi.

10. FROM ME TO YOU

(*McCartney-Lennon*)

> **Lennon** voce, chitarra ritmica, armonica a bocca; **McCartney** voce, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria
>
> Registrazione: 5 marzo 1963
> UK: 11 aprile 1963 (singolo; lato B: THANK YOU GIRL)
> USA: 27 maggio 1963 (singolo; lato B: THANK YOU GIRL)
> I: 18 marzo 1964 (singolo; lato B: DEVIL IN HER HEART)

Benché Lennon e McCartney avessero scritto un sostanzioso numero di canzoni tra il 1957 e il 1962,[1] avevano scarsa fiducia nelle potenzialità di

tutti quei brani, salvo poche eccezioni. La maggior parte del repertorio degli spettacoli dal vivo del gruppo prima del 1963 consisteva in materiale di altri autori, appena temperato dall'umile presenza di qualche composizione originale Lennon-McCartney.[2] Rendendosi conto della debolezza di cui soffriva il catalogo delle composizioni già disponibili firmate dai suoi protetti, George Martin li esortò a scrivere in fretta altre canzoni di successo; un invito che fu ripetuto ancora più insistentemente quando 3. PLEASE PLEASE ME cominciò a vendere grandi quantità di dischi. E i Beatles non persero tempo. Ispirata alla pagina della posta dei lettori del «New Musical Express»,intitolata *From You To Us*, FROM ME TO YOU fu composta il 28 febbraio del 1963 sull'autobus col quale si spostavano i partecipanti al tour di Helen Shapiro: e fu la prima canzone scritta «su ordinazione» dai Beatles in qualità di artisti dell'etichetta Parlophone.

Poco considerata nella maggior parte delle analisi sulla carriera dei Beatles, e ritenuta un semplice momento di transizione tra PLEASE PLEASE ME e 12. SHE LOVES YOU, FROM ME TO YOU era invece una brillante conferma del nuovo suono dei Beatles, e conservò il primo posto in classifica per sette settimane (è il record di permanenza tra i diciotto singoli del gruppo che hanno raggiunto il numero uno della classifica inglese, con l'esclusione di 120. HELLO GOODBYE e 160. GET BACK).[3] Il fatto che fosse stata scritta appunto allo scopo di salire in classifica testimonia il pratico utilitarismo della coppia di compositori del gruppo. Come la maggior parte delle poche collaborazioni fifty-fifty tra Lennon e McCartney incise dai Beatles, FROM ME TO YOU si svolge secondo un andamento a frasi di due battute, quello tipicamente adottato da due compositori quando procedono improvvisando l'uno dopo l'altro. Di solito, il risultato di questo processo artificioso, nel quale nessuno dei due partecipanti ha la possibilità di sviluppare la linea melodica nella sua maniera abituale, è una competizione che ha lo scopo di produrre sviluppi inattesi dell'idea originale. Come in 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND, la variazione a sorpresa di FROM ME TO YOU consiste in un improvviso salto di ottava in falsetto, una formula applicata per la prima volta nel ritornello di 3. PLEASE PLEASE ME (anche questa canzone era stata riscritta con un analogo procedimento di andata-e-ritorno).

Bluesisticamente orizzontale negli intervalli, FROM ME TO YOU evidentemente si sviluppò da una frase originale di Lennon, probabilmente passando a McCartney per la seconda frase, verticale (cantata da Lennon con uno stridulo slittamento verso l'alto in falsetto, armonizzato dal partner un'implorante terza sotto). Il quartetto newyorchese dei Four Seasons, che allora stava salendo nelle classifiche inglesi con *Big Girls Don't Cry*, utilizzava un falsetto analogo, e quasi certamente in questo senso influenzò i Beatles.[4] Però, mentre gli americani includevano il falsetto nella loro armonizzazione vocale a quattro parti, i Beatles lo impiegarono come strumento isolato: e furono in buona misura questi improvvisi gemiti rizzacapelli a rendere i loro primi dischi così fortemente inusuali. Ma, lungi dall'essere semplicemente un'azzeccata originalità, FROM ME TO YOU possiede una sua atmosfera distintiva, con la voce di carta vetrata di Lennon – il marchio di fabbrica del gruppo nella fase della Beatlemania – che trasforma un testo banale in qualcosa di sardonicamente pungente. L'armonica a bocca di Lennon – per l'impiego della quale George Martin insisteva – era un segno di continuità con i primi due singoli del gruppo, contribuendo all'impetuosità che fu tanto determinante nella forza d'urto esercitata fin da principio dai Beatles. (Al culmine del secondo middle eight, la miscela si fa esplosiva quando l'armonizzazione ascendente di McCartney incontra la voce solista di Lennon che sale di ottava sopra una settima aumentata e il pieno di batteria «a rovescio» di Starr, tipicamente idiosincratico.[5])

FROM ME TO YOU è una dimostrazione della professionalità dei Beatles come musicisti pop, e solo la scarsa fantasia del lavoro al basso di McCartney rivela che era trascorsa meno di una settimana tra la composizione e l'incisione della canzone. Così come l'arguzia di cui davano prova nelle interviste alla televisione e alla radio, la destrezza e la capacità di adattamento dei Beatles in sala d'incisione erano già molto superiori a quelle dei loro immediati concorrenti.

A questo punto, era chiaro che stava accadendo qualcosa di imprevedibile e senza precedenti; e mentre la canzone schizzava in vetta alla classifica dei singoli più venduti in Inghilterra nell'estate del 1963, si poteva avvertire un cambiamento in tutta l'atmosfera della vita quotidiana inglese. Il sesso era un nuovo argomento di conversazione consentito,

grazie a Vassall, Ward, Keeler e James Bond; e l'esplicita fisicità della musica dei Beatles – simboleggiata dagli sguardi beffardi di Lennon, dai gesti infingardi con i quali maneggiava la chitarra e dall'atteggiamento di sfida col quale fronteggiava a gambe aperte il microfono – era arrivata proprio al momento giusto.[6] Mentre il centro di gravità della nazione scivolava dal labbro superiore al basso dei fianchi, un'ondata di dionisiaca licenziosità non sarebbe dovuta giungere inattesa; eppure le tempeste di laceranti ululati che cominciarono a salutare l'annuncio del nome del gruppo prima della sua comparsa sui palcoscenici colsero gli stessi Beatles di sorpresa. Le ragazzine si erano dimenate e avevano strillato davanti ai loro idoli della musica pop fin da quando Elvis per la prima volta, nel 1956, aveva agitato su e giù il bacino davanti ai loro occhi; ma quella che stava verificandosi ora era isteria di massa. Jess Conrad, un tipico idolo dei teenager di quel tempo, ricorda di aver partecipato a uno spettacolo televisivo con i Beatles circa in quel periodo: «Ho cantato la mia canzone, e le ragazze come al solito sono impazzite; ma quando sono arrivati i Beatles, la sala è letteralmente esplosa! Ho pensato: "Questi ragazzi hanno proprio qualcosa di speciale"».[7] Questa liberazione orgiastica dell'energia erotica compressa nel corso dei repressivi anni Cinquanta – un incessante stridore come quello di uno stormo di uccelli, così forte che i gruppi, stando in piedi a pochi metri dai loro altoparlanti, non riuscivano a sentire ciò che stavano suonando[8] – avrebbe presto salutato ogni gruppo beat venuto alla ribalta sulla scia dei Beatles.

11. THANK YOU GIRL

(*McCartney-Lennon*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica, armonica a bocca; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 5/13 marzo 1963
UK: 11 aprile 1963 (singolo; lato A: FROM ME TO YOU)
USA: 27 maggio 1963 (singolo; lato A: FROM ME TO YOU)
I: 3 luglio 1964 (singolo; lato B: ALL MY LOVING)

THANK YOU GIRL era stata prevista come terzo singolo dei Beatles prima che fosse disponibile 10. FROM ME TO YOU. Le due canzoni erano state registrate nello stesso turno d'incisione pomeridiano, in quello che era l'unico giorno libero del gruppo per molte settimane. (Quella sera registrarono una versione poi scartata di 166. THE ONE AFTER 909 e lasciarono a metà un tentativo di 72. WHAT GOES ON. Il giorno dopo ripresero il loro febbrile ritmo di vita, percorrendo in lungo e in largo la Gran Bretagna da uno spettacolo all'altro; Lennon lasciò brevemente gli impegni della tournée una settimana più tardi, per sovraincidere la parte di armonica a bocca su questo brano.)

Come 10. FROM ME TO YOU, THANK YOU GIRL fu scritta testa a testa da Lennon e McCartney. Anche qui, lo schema di alternanza tra i due compositori è evidente: di Lennon è la strofa armonizzata in tre accordi, di McCartney il ritornello con il relativo middle eight. La stessa cosa sembra essere accaduta per le parole, con Lennon che dà il via al testo con la prima, colloquiale frase, e McCartney che gli risponde con la tonalità alla Tin Pan Alley [1] e l'abile ritmo interno della seconda. (Come tutti i gruppi pop, stavano sostanzialmente cercando di variare un po' il loro precedente successo, con la scala di semiminime discendenti del middle eight di THANK YOU GIRL riciclata dalla strofa di 3. PLEASE PLEASE ME.)

Intitolato in origine *Thank You, Little Girl*, il testo della canzone dimostra come Lennon e McCartney stessero cercando di tenersi buono il loro pubblico, incoraggiando ognuna delle loro fans a leggerlo come un ringraziamento per il proprio ruolo nel successo dei Beatles. Lennon aveva un atteggiamento tipicamente ambivalente nei confronti degli ammiratori del gruppo: ne disprezzava l'infantilismo, ma era loro riconoscente per la devota fedeltà e ne accettava burbanzosamente la mediocrità, che era per lui una sorta di salvagente psicologico nel mondo – così lontano dalla realtà quotidiana – dell'industria dello spettacolo. (Quando, una notte del 1963, un gruppo di fans entusiasti danneggiò la carrozzeria della sua Rolls Royce, Lennon disse al suo autista di non preoccuparsi: «L'automobile me l'hanno comperata loro. E loro hanno il diritto di sfasciarla».) Nonostante il suo deliberato cinismo, THANK YOU GIRL si segnala come un pezzo rock accattivante, quantunque, se messo a confronto con FROM ME TO YOU, le sue manchevolezze appaiano evidenti. Il ritmo rock-and-roll della

canzone, poi trasmutato nel primo successo americano del gruppo 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND, è qui reso zoppo da una linea di basso che sa di costruzione di studio, e lascia pensare che McCartney non abbia avuto il tempo di mettere insieme qualcosa di più scorrevole; e mentre riprende da FROM ME TO YOU l'abbozzo dello schema voce solista/armonizzazioni (per non dire del saltellante falsetto del ritornello), il brano manca un po' di vita propria, apparendo come una tappa di avvicinamento allo stile poi perfezionato in composizioni successive.

12. SHE LOVES YOU

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** voce, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 1 luglio 1963
UK: 23 agosto 1963 (singolo; lato B: I'LL GET YOU)
USA: 16 settembre 1963 (singolo; lato B: I'LL GET YOU)
I: 12 novembre 1963 (singolo; lato B: I'LL GET YOU)

Lennon e McCartney scrissero SHE LOVES YOU nella stanza di un albergo di Newcastle, dopo uno spettacolo tenuto alla Majestic Ballroom il 26 giugno 1963. L'idea di partenza (fornita da McCartney) consisteva nell'impiegare la terza persona invece delle abituali prima e seconda. A giudicare dal legame espressivo tra le parole della canzone e la melodia, il secondo passo dovrebbe essere stata una stesura abbozzata del testo, dopodiché la coppia presumibilmente si dedicò all'esercizio di scambio di frasi che era loro familiare già da 10. FROM ME TO YOU.

Le linee musicali d'apertura seguono la modulazione del discorso del testo e rimangono nell'estensione dei loro accordi: e questo è chiaramente opera di Lennon. Ciò che le cambia, rendendo sorprendente una sequenza rettilinea, è l'armonia (di McCartney). Già in via di maturazione, la formula compositiva del duo può essere intesa qui come la duplice espressione del fondamentale cinismo di Lennon e dell'ottimismo

iperattivo di McCartney (vedere 2. P.S. I LOVE YOU). Nell'originalità musicale della coppia, molto dipendeva dalla propensione, tipica degli autodidatti, a lasciare che le dita scoprissero sequenze di accordi esplorando la struttura delle chitarre, anziché seguendo progressioni ortodosse (delle quali i due sapevano ben poco). Inoltre, quelle scelte erano indirizzate dalle armonie impiegate: e queste, come è intuitivo, riflettevano le loro differenze caratteriali. Già a questo stadio il loro rapporto non era privo di spigoli, ed essi erano capaci di bisticciare aspramente anche in pubblico; tuttavia sotto questa tensione si conservava un tenace legame emotivo e un reciproco rispetto per il talento e l'intelligenza del partner, che superavano ogni disaccordo.[1] Come tutta la musica destinata a resistere al tempo, le migliori opere dei Beatles sono sia l'espressione di uno stato d'animo sia una costruzione sonora, e in SHE LOVES YOU si può ascoltare come Lennon e McCartney sapessero fondere i loro differenti punti di vista in forme musicali. Il risultato è una genuina essenza dell'atmosfera di quel tempo, e uno dei dischi di musica pop più dirompenti mai realizzati.

Cinque giorni dopo aver scritto la canzone, il gruppo era nello Studio 2 di Abbey Road per darle la forma definitiva. Al di là della struttura di base, le parole e la musica, c'è il vitale lavoro dell'arrangiamento, e in questo frangente i Beatles diventavano non un duo, ma un quartetto. Il contributo di Harrison e Starr a SHE LOVES YOU dimostra l'intensa coesione del gruppo. La batteria nel ritornello, che (a quel che si suppone su parere di George Martin) inizia la canzone, è essenziale alla dinamica del brano, crea tensione sostituendo la battuta in levare con ottavi di tomtom, prima di esplodere nella percussione del charleston aperto nel classico stile Beatlemania di Starr. Guidando l'arrangiamento attraverso i suoi passaggi di tonalità con il suo rauco riff di sette note e i brillanti arpeggi di Rickenbacker, Harrison completa il suo contributo aggiungendo una sesta jazzata all'ultimo «Yeah» del ritornello. Non è stata conservata una documentazione delle registrazioni che furono necessarie per arrivare alla versione finale di SHE LOVES YOU, ed è impossibile sapere quanta parte della struttura definitiva del pezzo sia stata elaborata nel corso delle cinque ore di turno d'incisione nelle quali furono registrati il brano e la canzone destinata alla facciata B del singolo, 13. I'LL GET YOU.[2] I Beatles

erano noti per la loro capacità nel realizzare successive modifiche registrazione dopo registrazione, e Johnny Dean, direttore di «The Beatles Book», che era presente alla seduta d'incisione, ricorda che la canzone gli sembrò aver subìto sostanziali cambiamenti prima di pervenire alla versione poi documentata su disco. Se è così, questa è un'ulteriore testimonianza della compattezza dei Beatles come squadra operativa. In questo gruppo non c'erano pesi morti; e, quando la situazione ne dava motivo, la spinta verso l'obiettivo era sempre concorde.

Pubblicato in Inghilterra nell'agosto del 1963, SHE LOVES YOU fu un grandissimo successo, e resta ancora oggi il singolo dei Beatles più venduto in Inghilterra. Generosamente originale eppure istantaneamente comunicativo, fu debitore del suo successo alla naturalezza dell'incontro tra la sua musica e il linguaggio quotidiano del suo testo. Il profilo della linea melodica si adatta perfettamente al sentimento e al ritmo delle parole; e, dove questo non avviene, i cantanti sanno trarre un vantaggio da questo limite modificando l'inflessione della pronuncia (ne è esempio la persuasiva enfasi della frase «apologise to her»). In effetti, in questo caso Lennon e McCartney erano così presi dal significato del testo che non lasciarono respiro al loro solito middle eight, il cui spazio venne usurpato da un bridge di otto battute di speciale efficacia e violenza. Senza dubbio, tuttavia, la principale attrattiva del disco era il celeberrimo refrain «Yeah, yeah, yeah», grazie al quale il gruppo divenne famoso in tutta Europa come gli Yeah-Yeahs. (Quasi altrettanto celebri divennero gli «ooo» in falsetto, rubati da 9F. TWIST AND SHOUT degli Isley Brothers e trapiantati in SHE LOVES YOU, e la visivamente accattivante mossa di McCartney e Harrison che cantandoli scuotevano i capelli pettinati a caschetto. Quando i Beatles mostrarono questa gag ai loro colleghi in tournée, suscitarono ilarità. Lennon, però, insistette che avrebbe funzionato, e come si è visto aveva ragione. Ogni volta che i Beatles eseguivano i loro «ooo» accompagnati dallo scuotimento della testa, il livello di entusiasmo del pubblico saliva immediatamente.)

Nella loro apparizione al *Sunday Night at the London Palladium* della ITV il 13 ottobre, con la quale si dichiararono pretendenti al trono dell'industria dello spettacolo inglese, i Beatles portarono la loro esibizione al climax con SHE LOVES YOU. Per la prima volta, un fenomeno

della musica pop che aveva entusiasmato le fasce più giovani della popolazione nazionale veniva riconosciuto, benché con riluttanza, anche da parte dei genitori di quei ragazzi.[3] Da un giorno all'altro, l'Inghilterra aveva accolto i Beatles nel suo cuore. (E intanto entravano in scena i cautamente oltraggiosi Rolling Stones.) Nel frattempo, l'America restava immune dal contagio, mentre la Capitol di nuovo rifiutava di pubblicare il disco. Quando anche la Vee Jay rinunciò all'opportunità, Epstein – furibondo – cedette i diritti di pubblicazione di SHE LOVES YOU alla Swan Records di Filadelfia, ma ugualmente i compilatori delle liste di programmazione radiofonica americana non mostrarono alcun interesse per la canzone. Il pubblico statunitense non entrò in contatto con la Beatlemania finché Jack Paar non inserì nella sua trasmissione televisiva del gennaio del 1964 il filmato dei Beatles che eseguivano la canzone;[4] come in Europa, il refrain «Yeah, yeah, yeah» fece istantaneamente presa, ma la Swan Records rinviò la ripubblicazione di SHE LOVES YOU fino a quando la Capitol pubblicò 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND. Il 21 marzo del 1964, il disco finalmente arrivò in vetta alla classifica americana, dove rimase due settimane prima di venirne disarcionato da 23. CAN'T BUY ME LOVE.

13. I'LL GET YOU

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica, armonica a bocca; **McCartney** voce, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 1 luglio 1963
UK: 23 agosto 1963 (singolo; lato A: SHE LOVES YOU)
USA: 16 settembre 1963 (singolo; lato A: SHE LOVES YOU)
I: 12 novembre 1963 (singolo; lato A: SHE LOVES YOU)

Infilata a forza nel tempo rimanente del turno d'incisione dopo la registrazione di 12. SHE LOVES YOU, *Get You In the End*, come allora era intitolata, fu suonata alla meglio in maniera disinvoltamente fiduciosa.

Soltanto le imperfezioni vocali rimaste non corrette (a 0.56", 1.14" e a 1.16" dall'inizio) restano a dimostrare che i pochi minuti ancora disponibili alla fine del turno dovettero essere destinati alla sovraincisione dell'armonica a bocca di Lennon. Uno dei più deliziosi volantini pubblicitari dello stile del gruppo, I'LL GET YOU manipola così sfacciatamente il pubblico che è difficile non sorridere della sua improntitudine. Calcando il più possibile sul loro accento di Liverpool,[1] Lennon e McCartney trascinano le parole a loro modo lungo un testo d'amore fintamente ingenuo incorniciato da sardonici «Oh yeah», echeggianti il refrain del brano del lato A. A giudicare dalla sua immediatezza melodica e dalla settima ascendente del bridge, I'LL GET YOU dovrebbe essere stata scritta sul finire del 1962, in collaborazione paritaria fra McCartney – che probabilmente ne fu l'iniziatore – e Lennon, che potrebbe aver contribuito col ritornello e col beffardo middle eight dalla rustica armonia a tre parti. Essere un sincero ammiratore dei Beatles al principio degli anni Sessanta implicava una devozione fanatica alle canzoni delle facciate B dei singoli; e, con il suo suono di basso grasso e arrotondato e la sua aria di pungente autoironia, I'LL GET YOU è fra queste una delle migliori.

13B. YOU REALLY GOT A HOLD ON ME

(*Robinson*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **Harrison** voce, chitarra solista; **McCartney** armonie vocali, basso; **Starr** batteria
George Martin pianoforte

Registrazione: 18 luglio/17 ottobre 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 10 aprile 1964 (LP *The Beatles' Second Album*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Quindici giorni dopo aver registrato il loro quarto singolo (12. SHE LOVES YOU / 13. I'LL GET YOU), i Beatles si svincolarono dal frenetico calendario

delle tournée per cominciare il loro secondo album. Non avendo ancora pronte nuove composizioni, rifecero all'inverso la procedura adottata per *Please Please Me*, cominciando con l'incidere materiale riempitivo di composizione altrui, e scegliendo di iniziare con YOU REALLY GOT A HOLD ON ME, un brano portato nella Top Ten statunitense l'inverno precedente da Smokey Robinson and the Miracles.[1] Con l'esclusione di 9B. ANNA di Arthur Alexander, il sinuoso brano lento in 6/8 di Robinson, con il suo testo di complessa emotività, era la canzone più impegnativa che i Beatles avessero mai tentato di reinterpretare; e, ancora una volta, a sceglierla fu Lennon. La sua struttura a stop-time metteva a dura prova anche gli eccellenti musicisti dei Miracles, professionisti delle sale d'incisione della Tamla Motown; ma i Beatles suonavano una loro versione del pezzo fin da quando le prime copie d'importazione del disco erano arrivate a Liverpool, ed erano in grado di affrontarne fiduciosamente l'esecuzione. Anche così, però, la versione basilare del brano richiese sette tentativi prima di riuscire nel modo giusto, e fu completata da due interventi di edizione per la coda strumentale in puro stile Motown (che non c'era nella versione originale).[2]

Anche se la produzione EMI è tipicamente leggera nei bassi a confronto con quella della Motown, l'esecuzione – nonostante sia intonata di una terza minore al di sotto rispetto alla tonalità della versione originale – è più scorrevole e sicura. In mancanza della sezione di sassofoni dell'originale, i Beatles con molta efficacia rifraseggiano l'arrangiamento per chitarre, con George Martin che esegue al piano elettrico un semplice accompagnamento tenuto basso nel mixaggio. Lo sciabordante charleston aperto di Starr risulta scarsamente elegante, ma il suo baldanzoso secondo intervento nel middle eight è meglio di tutto ciò che offre la registrazione dei Miracles. Con l'attenta armonizzazione di Harrison, Lennon regala un canto solista appassionato, che compensa con l'intensità le carenze di sfumatura di cui soffre a confronto con la squisita delicatezza di quello di Smokey Robinson. Se il punteggio finale è in pareggio, il risultato è un significativo elogio della versatilità interpretativa dei Beatles.

13C. MONEY (THAT'S WHAT I WANT)

(*Bradford-Gordy*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria
George Martin pianoforte

Registrazione: 18/30 luglio 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 10 aprile 1964 (LP *The Beatles' Second Album*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Se la versione dei Beatles di 13B. YOU REALLY GOT A HOLD ON ME non riesce a sorpassare l'originale dei Miracles, la loro rielaborazione di MONEY, un altro dei successi (uno dei primissimi) della Motown, demolisce completamente la registrazione del 1959 di Barrett Strong.[1] Un pulsante rock-and-roll in dodici battute con un riff blueseggiante e un testo smargiasso, MONEY corrispondeva tanto bene al personaggio di Lennon e alle esigenze degli spettacoli dal vivo del gruppo che i Beatles la eseguirono regolarmente tra il 1960 e il 1964. La loro registrazione, avvenuta immediatamente dopo quella di 13B. YOU REALLY GOT A HOLD ON ME la sera di giovedì 18 luglio,[2] distilla l'essenza delle loro esibizioni in pubblico di quel periodo; è l'istantanea sonora di un fenomeno che già stava suscitando un grande boom nella musica beat, stimolando migliaia di giovani a fondare gruppi simili ai Beatles e provocando l'apertura di centinaia di nuovi locali per accoglierli.

La versione originale di Strong è una cosetta trasandata e disordinata, che ciondola tiepidamente a ritmo di battiti di mani e tamburino. La versione dei Beatles è compatta, piena d'urgenza, guidata da ruvide chitarre risonanti: la personificazione della musica beat dell'inizio degli anni Sessanta. Mentre, nel giro di pochi anni, molti altri gruppi sarebbero stati capaci di produrre un accettabile facsimile dell'energia strumentale contenuta in questa registrazione, nessun altro gruppo inglese, né prima né dopo, è mai riuscito a eguagliare l'intensità dell'esecuzione vocale qui racchiusa. In MONEY si ascoltano insieme, e a piena gola, due delle più belle voci rock-and-roll che siano mai venute alla ribalta al di fuori

dall'America: McCartney in pieno delirio sulla linea melodica acuta dei cori, Lennon che ruggisce da solista con una gutturale ferocia straordinaria anche per i suoi standard.

Certi critici americani sempre pronti alle mitizzazioni hanno sostenuto che i Beatles stavano compiendo un'azione politicamente sovversiva, mettendo a confronto il loro enorme pubblico con questo impudente inno alla cupidigia; pure, mentre l'esecuzione di Lennon brilla della consueta ironia, lui e gli altri incarnano sufficientemente il tracotante spirito del loro tempo da chiarire senza equivoci che loro davvero vogliono soldi, e ne vogliono anche tanti. L'argomento denaro era perfettamente pertinente per quattro giovani «spostati» in carriera che, come ammettevano nelle interviste, stavano lavorando sulla base dell'ipotesi di avere davanti a sé – come altri idoli della musica pop venuti prima di loro – non più di tre anni di buoni guadagni. Quando, sui cori conclusivi di MONEY, Lennon grida «I wanna be free!», non sta sovvertendo il concetto di avidità espresso nel testo o manifestando qualche specie di esistenzialismo rock-and-roll, ma sta semplicemente dicendo ciò che si aspetta che i soldi possano fare per lui (la sua «ambizione professionale», confessava in quei giorni al «New Musical Express», era «essere ricco e famoso»). Benché non fosse mai l'unica motivazione, la ricchezza faceva parte del «pacchetto» del successo: era una realtà con la quale lui e gli altri Beatles fecero sempre più fatica a venire a patti, anche se man mano che il decennio avanzava era diventata meno opprimente da sopportare.

13D. DEVIL IN HER HEART

(*Drapkin*)

Harrison voce raddoppiata, chitarra solista; **McCartney** cori, basso; **Lennon** cori, chitarra ritmica; **Starr** batteria, maracas

Registrazione: 18 luglio 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 10 aprile 1964 (LP *The Beatles' Second Album*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Il terzo brano registrato la sera del 18 luglio fu questa interpretazione di Harrison, una canzone che è un cucchiaio traboccante di melassa, originariamente perpetrata dal semisconosciuto gruppo femminile americano delle Donays e pubblicata su etichetta Oriole nel 1962. Un po' a causa di 7. DO YOU WANT TO KNOW A SECRET, Harrison era evidentemente avviato alla carriera di «bambino sperduto doo-wop» del gruppo. I Beatles si sbarazzano del brano più velocemente delle Donays; ma, a parte ciò, l'unica qualità che salva la loro versione sta nei cori di Lennon, volutamente e ridicolmente bisbetici.

13E. TILL THERE WAS YOU

(*Willson*)

McCartney voce, basso; **Harrison** chitarra solista acustica; **Lennon** chitarra ritmica acustica; **Starr** bongo

Registrazione: 18/30 luglio 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 20 gennaio 1964 (LP *Meet The Beatles!*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

I Beatles esibivano un atteggiamento di ironico rispetto verso la colta e sperimentata tradizione musicale di Broadway che li aveva cronologicamente preceduti. Sentendosi quasi costretti a innalzare il più possibile il livello qualitativo delle loro composizioni, per diventare «i migliori», Lennon e McCartney lavoravano con impegno alle loro canzoni, e componevano essendo coscienti della presenza, sullo sfondo, di quella musica «da show» i cui influssi avevano quasi a forza assorbito da bambini. Nel caso di McCartney, il più mentalmente quadrato e assiduo dei due, suo padre Jim – musicista autodidatta – ebbe un ruolo di persuasore per nulla occulto. La madre di Lennon, Julia, esercitò un'influenza altrettanto profonda sul figlio, benché le melodie di Broadway e di Hollywood – coerentemente col suo stile di vita assai meno disciplinato – avessero penetrato meno direttamente la sua

consapevolezza. Quella sorta di kitsch, che a McCartney piaceva moltissimo, lasciava invece Lennon come combattuto tra il sentimentalismo – che lui aborriva – e il piacere di fantasticare, che invece gli dava grande gioia (la sequenza 133. CRY BABY CRY, 127. REVOLUTION 9 e 130. GOODNIGHT, nell'album *The Beatles*, lascia ben intuire questa contraddizione emotiva). [1]

TILL THERE WAS YOU, una canzone tratta da *The Music Man*, uno spettacolo di Meredith Willson che aveva avuto un grande successo a Broadway nel 1957, arrivò alle orecchie di McCartney tramite una versione più lenta e latineggiante del brano incisa nel 1958 da una delle sue cantanti preferite, Peggy Lee. Da lui abilmente riarrangiata, la canzone restò nel repertorio dei Beatles dal 1961 al 1964; ne veniva ripescata in situazioni strategiche (come l'esibizione al Royal Command del novembre 1963 e l'«Ed Sullivan Show» del febbraio 1964), quando c'era bisogno di rivolgersi a un pubblico più vasto. Ultimo brano di cui fu tentata l'incisione nel corso della prima seduta di registrazione per *With The Beatles*, TILL THERE WAS YOU richiese tre esecuzioni prima di essere provvisoriamente archiviato, e rifatto – con altre otto registrazioni – quindici giorni più tardi (la difficoltà stava nel fatto che la complessità armonica dell'arrangiamento acustico rendeva evidente anche il più piccolo sbaglio). L'unico elemento non convincente è il modo in cui Starr suona i bonghi, definibile tutt'al più volonteroso. Harrison porta a destinazione il suo – molto sperimentato – assolo di chitarra spagnola con disinvolta compostezza, mentre l'accattivante schiettezza dell'esecuzione vocale di McCartney gioca astutamente con un esibito accento britannico: il brano è cantato senza ammorbidire la «t» di «at all» nella «d» americana, un espediente generalmente considerato fondamentale nella tecnica di uso del microfono di un cantante pop.

13F. PLEASE MR POSTMAN

(*Holland-Bateman-Garrett-Dobbins-Gorman*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra acustica; **Starr** batteria

Registrazione: 30 luglio 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 10 aprile 1964 (LP *The Beatles' Second Album*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

La seconda seduta di registrazione per *With The Beatles* iniziò con una versione di PLEASE MR POSTMAN delle Marvelettes, un motivo in quattro accordi ascendenti con il quale la Tamla Motown aveva ottenuto, nel dicembre del 1961, il primo «numero uno» della sua storia nelle classifiche americane. I Beatles lo suonavano spesso nel corso del 1962, ma già l'anno dopo il brano era stato eliminato dai loro spettacoli; così fu necessario un po' di tempo prima di ottenerne in studio una versione soddisfacente. Priva della elastica giocosità dell'originale, la versione dei Beatles passa la canzone al rullo compressore, trasformandola in un muro sonoro che riesce subito pesante all'ascolto. La scelta di raddoppiare la voce di Lennon per aumentare l'impatto serve solo a peggiorare la complessiva pesantezza del brano, eliminando quel contrasto fra il significato delle parole e il modo in cui sono pronunciate che rendeva così affascinante l'esecuzione vocale originale di Gladys Horton.

14. IT WON'T BE LONG

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra acustica; **Starr** batteria

Registrazione: 30 luglio 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 20 gennaio 1964 (LP *Meet The Beatles!*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Prima composizione originale di Lennon-McCartney a essere registrata per *With The Beatles*, IT WON'T BE LONG divenne il brano di apertura dell'album. Identificando fiduciosamente gli «yeah yeah» corali

dell'ancora inedita 12. SHE LOVES YOU come uno spendibile marchio di fabbrica, la canzone non spreca tempo nella costruzione di un adeguato schema di chiamata e risposta. Tuttavia la sua struttura è inusuale: parte con un ritornello in minore, passa a una breve strofa in maggiore, torna al ritornello, e poi va direttamente nella lunga frase musicale discendente del middle eight dal complesso arrangiamento vocale. Basata su tre accordi, IT WON'T BE LONG è lennoniana in ogni battuta (specialmente in quella bruscamente tolta dalla strofa per renderla più veloce). Tutto il brano ruota intorno a lenti semitoni, con il middle eight che li incalza con le aumentazioni e le seste che poi diventeranno tipiche dello stile dell'autore (altrettanto caratteristico è il suo scherzo tra il significato di «be long» e quello di «belong», un gioco di parole che è l'equivalente verbale dei suoi intervalli cadenzati).

Registrata in due sedute d'incisione del 30 luglio – nell'intervallo fra le quali i Beatles schizzarono al Playhouse Theatre per registrare due spettacoli per la BBC – IT WON'T BE LONG richiese ventitré tentativi prima di ottenere una versione che il gruppo ritenesse soddisfacente. Anche così, però, il mixaggio è fiacco: debole nei bassi, e con gli interventi di chitarra di Harrison troppo isolati dall'insieme del suono (c'è anche un tremendo taglio a 1.08" dall'inizio del brano, col quale venne eliminato un impaziente svolazzo della Rickenbacker di Lennon). Mai inclusa nella scaletta degli spettacoli dal vivo, la canzone tradisce i sintomi di un arrangiamento frettoloso, e la linea di basso di McCartney, fatta eccezione per il suo raddoppiamento della frase di chitarra di Harrison al termine di ogni ritornello, è inusualmente guardinga. A parte ciò, l'esecuzione non manca della decisione e della spinta consuete, e cattura l'attenzione con il suo energetico disordine, i pittoreschi cambiamenti d'atmosfera e le improvvise giravolte in crescendo. Aggiungendo sorpresa a sorpresa, il pezzo vira da una stridula ruvidità twist-beat [1] alla morbida eleganza in stile Miracles del middle eight, chiudendosi morbidamente con una delle settime maggiori «da barbiere», sentimentali e popolaresche, predilette dal gruppo. Agli inizi, la filosofia operativa del gruppo per quanto concerneva le registrazioni era di sbrigarsela rapidamente senza perdere un solo secondo, perché il tempo in sala d'incisione era prezioso. La famelica fretta di quel periodo risuona qui forte e chiara.

14B. ROLL OVER BEETHOVEN

(*Berry*)

Harrison voce raddoppiata, chitarra solista, battiti di mani; **Lennon** chitarra ritmica, battiti di mani; **McCartney** basso, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani

Registrazione: 30 luglio 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 10 aprile 1964 (LP *The Beatles' Second Album*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Il secondo brano registrato su nastro nel corso della seduta d'incisione serale del 30 luglio fu ROLL OVER BEETHOVEN di Chuck Berry, originariamente pubblicato negli Stati Uniti nel 1956 su etichetta Chess. Berry, il più autorevole fra i cantanti e compositori degli anni Cinquanta, era riuscito a fare del rock-and-roll un genere usando il semplice stratagemma di citarne costantemente il nome nei suoi testi furbi ed esplosivi. Tra il 1957 e il 1966, Berry era l'artista del quale i Beatles eseguivano più canzoni. [1]

Con le referenze testuali a «these rhythm-and-blues», ROLL OVER BEETHOVEN era uno dei primi tentativi compiuti dal suo autore di dare dimensioni mitiche alla sua categoria di mercato. Come esecuzione, la versione di Berry tenta la transizione tra le battenti semiminime swing del rhythm and blues e le martellanti crome del rock-and-roll, trascorrendo dalle prime a un'anticipazione delle seconde nello spazio di nove ritornelli. All'inverso, i Beatles affrontano la canzone tenendo utilmente presenti brani successivi di Berry, come *Johnny B. Goode* e *Carol*, rallentandola, abbassandone l'intonazione e conferendole il ritmo rotolante del boogie-woogie. Harrison, che nel 1961 aveva rilevato da Lennon il compito dell'esecuzione vocale, la canta piacevolmente, sostituendo il rabbioso ronzio dello staccato chitarristico, tipico dello stile del primo Berry, con un *pastiche* dei suoi più morbidi stili degli anni seguenti. Anche se non può essere definita una performance straordinaria, ha il suo punto di forza nel testo, che definisce con precisione il passaggio generazionale: «Beethoven e Čajkovskij erano ieri: *questo* è il suono di

oggi». Con ROLL OVER BEETHOVEN, i Beatles suscitarono nel loro pubblico una forte reazione emotiva: specialmente in America, dove la loro versione fece un'apparizione nelle classifiche dei singoli nel 1964, ai primi albori della Beatlemania.

15. ALL MY LOVING

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, basso; **Lennon** cori, chitarra ritmica; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 30 luglio 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 20 gennaio 1964 (LP *Meet The Beatles!*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Scritta due mesi prima da McCartney durante il tour con Roy Orbison, ALL MY LOVING ha un testo dalla genesi curiosa. Fu scritto un pomeriggio sull'autobus utilizzato per gli spostamenti del gruppo, e solo più tardi, nel teatro dove si sarebbe tenuto lo spettacolo, McCartney trovò un pianoforte e vi adattò la musica. È una spensierata canzone in forma di lettera, il cui ritmo genera la melodia, che marcia con esultanza su e giù per la scala di mi maggiore, con la sicurezza armonica tipica di McCartney. Come in tanti dei suoi momenti più felici (per esempio 44B. KANSAS CITY/HEY, HEY, HEY, HEY), l'arrangiamento offre un walking bass che procede a grandi falcate, insaporito da svelte terzine di chitarra ritmica che Lennon aveva rubato da *Da doo ron ron* delle Crystals (allora alla vetta del successo nelle classifiche inglesi). Realizzato in tredici registrazioni sul finire della seduta d'incisione serale del 30 luglio, ALL MY LOVING è uno dei brani di *With The Beatles* meglio incisi, avvantaggiato da un suono aperto e spontaneo e da minime sovraincisioni. A dispetto di qualche titubanza nell'intonazione, l'esecuzione vocale di McCartney è irresistibilmente allegra, così come l'intervento di chitarra di Harrison, in stile Carl Perkins, e il vivace, ciondolante beat del brano nella sua interezza.

L'ingenua innocenza del pop britannico dei primi anni Sessanta è perfettamente distillata nell'eloquente semplicità di questo brano. Anche se non fu mai presa in considerazione l'ipotesi di pubblicarlo come singolo, ottenne una programmazione radiofonica così intensa e suscitò tanta attenzione da parte del pubblico che, nel febbraio del 1964, la EMI lo pubblicò come brano eponimo di un vendutissimo extended play. Incluso negli spettacoli dal vivo dei Beatles del 1963 e del 1964, fu eseguito nel corso della prima apparizione del gruppo all'«Ed Sullivan Show», il 9 febbraio del 1964. Interviste dell'epoca testimoniano come, in quel periodo, McCartney considerasse Lennon il leader del gruppo: un atteggiamento abbastanza condiviso dal pubblico degli acquirenti di dischi. Con ALL MY LOVING, McCartney cominciò a essere considerato più alla pari con il suo partner. Nel frattempo, i concorrenti dei Beatles assistevano stupiti al modo in cui canzoni di potenziale commerciale tanto forte venivano con noncuranza «sprecate» sugli album.

16. I WANNA BE YOUR MAN

(*Lennon-McCartney*)

Starr voce raddoppiata, batteria, maracas; **McCartney** cori, basso; **Lennon** cori, chitarra ritmica; **Harrison** chitarra solista
George Martin organo Hammond

Registrazione: 11/12/30 settembre, 3/23 ottobre 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 20 gennaio 1964 (LP *Meet The Beatles!*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Nel 1980, rievocando questa elementare canzone rock, Lennon la ricordava come composta principalmente da McCartney. Tuttavia Ron King, che guidava l'autobus del gruppo nel tour inglese del 1963, sostiene che Lennon – avido spulciatore di media, che spesso pescava frasi e idee dai giornali o dai programmi televisivi – si fosse appuntato questo titolo all'inizio di quell'anno.[1] Richiesti dal manager dei Rolling Stones,

Andrew Loog Oldham, di fornire loro qualche pezzo, Lennon e McCartney si presentarono al club Studio 51 con una mezza idea di McCartney appena abbozzata («Non avevamo mica intenzione di dargli qualcosa di davvero forte, no?»). Mick Jagger e Keith Richards, con i quali Lennon e McCartney erano già in rapporti amichevoli, convennero che quel che ce n'era era compatibile con il loro stile. Mettendosi tranquilli in un angolo della stanza in cui i Rolling Stones provavano, i due Beatles in breve completarono la canzone (fu forse a questo punto che Lennon mise a disposizione la frase «I wanna be your man», che ripetuta quattro volte costituisce il ritornello).[2] Benché il risultato fosse molto lontano dal poter essere considerato un capolavoro, Jagger e Richards furono così colpiti dal fatto che una canzone potesse essere messa insieme in pochi minuti che da quel momento decisero di scriversi da sé il proprio materiale, diventando in breve tempo gli unici seri rivali dei Beatles fra i compositori inglesi di musica pop di quel periodo.

La registrazione di *With The Beatles*, sospesa in agosto per lasciare spazio a un tour di sette settimane, riprese il giorno seguente a quello della composizione di I WANNA BE YOUR MAN. Scelta come ribalta da solista per Ringo Starr nel nuovo album, fu iniziata senza indugio in una versione schiettamente beatlesiana; ma, per essere una canzone così primitivamente semplice, procurò loro molte complicazioni, tanto che fu lasciata da parte due volte, e fu completata soltanto nell'ultima giornata di registrazione. Più veloce della versione degli Stones, e con un tocco di Bo Diddley – che si deve alla messa in funzione del vibrato nell'amplificatore Vox di Lennon – è un brano di poca rilevanza, cantato da Starr con cordiale mancanza di convinzione, benché gli altri si sforzino, con scarsi risultati, di rivitalizzarlo con urletti sempre meno spontanei.

17. LITTLE CHILD

(*Lennon-McCartney*)

> **Lennon** voce, chitarra ritmica, armonica a bocca; **McCartney** voce, basso, pianoforte; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 11/12 settembre, 3 ottobre 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 20 gennaio 1964 (LP *Meet The Beatles!*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Composta in collaborazione fifty-fifty tra Lennon e McCartney, LITTLE CHILD non fu mai inclusa nel repertorio degli spettacoli dal vivo dei Beatles; e, contando anche le sovraincisioni, richiese venti registrazioni in tre diverse sedute d'incisione per essere completata come si deve. Risulta tuttavia spontanea, anche se l'armonica a bocca è suonata senza brillantezza e l'esecuzione vocale (accreditata a Lennon e McCartney, anche se appare piuttosto come un raddoppio della voce del primo) è malamente sincronizzata. Come è tipico nei primi Beatles, il malizioso abbinamento di parole e melodia consente alcune variazioni di tono piuttosto affettate. Con la sua falsa ritrosia, le sue moine, le sue millanterie e le sue allusioni, lo sbrigativo corteggiamento di LITTLE CHILD evoca il popolaresco galateo sessuale della gioventù di Liverpool. Anche quando compongono solo per mestiere, Lennon e McCartney riescono a sollevarsi dalla media grazie alla loro acuta capacità di osservazione.

18. ALL I'VE GOT TO DO

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 11 settembre 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 20 gennaio 1964 (LP *Meet The Beatles!*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Altro brano mai incluso nel repertorio degli spettacoli dal vivo del gruppo, ALL I'VE GOT TO DO fu registrato nel corso del turno d'incisione

pomeridiano durante il quale furono iniziate anche 16. I WANNA BE YOUR MAN e 17. LITTLE CHILD. Otto dei quattordici tentativi di registrazione andarono a vuoto a causa degli errori di esecuzione inevitabili in un brano poco provato, ma al gruppo piacevano l'atmosfera rilassata del pezzo e il dolente, dubitativo andamento della nervosa interazione ritmica tra gli smorzati accordi di chitarra e i distanziati colpi di charleston. Composta da Lennon, la canzone ne tradisce il lato più serio del carattere, che allora era tenuto ben nascosto. Semplice, e persino in alcuni momenti banale, il testo parla della fiducia nella consolazione dalla solitudine, evocata nel sonoro quarto sospeso con cui inizia il brano (un espediente probabilmente mutuato da *You Can Depend On Me* di Smokey Robinson and The Miracles, che potrebbe anche aver suggerito il contenuto generale del testo di Lennon). Dopo l'intensità crescente, in stile Miracles, attraverso il middle eight, la canzone si quieta in armonie simultanee, sciogliendosi in una malinconica dissolvenza che evoca un frustrante vicolo cieco emozionale. Solo la superflua aggiunta di alcuni «yeah» – ormai un marchio di fabbrica – ne sminuisce l'efficacia.

19. NOT A SECOND TIME

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra acustica; **McCartney** basso; **Harrison** chitarra acustica; **Starr** batteria
George Martin pianoforte

Registrazione: 11 settembre 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 20 gennaio 1964 (LP *Meet The Beatles!*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Ultima delle tre canzoni composte dal solo Lennon fra quelle incluse in *With The Beatles* (vedi 14. IT WON'T BE LONG e 18. ALL I'VE GOT TO DO), NOT A SECOND TIME è un pezzo sconnesso, composto da una strofa irregolare di quattordici battute unita a un ritornello di dieci battute che

sembra più un middle eight. Ovviamente in questo pezzo non c'è la mano di McCartney, e alcune fonti sostengono addirittura che egli non fosse presente durante la registrazione (benché si possa sentire, annegato nel mixaggio, il suono del suo basso). Anche le amare parole del testo sono tipiche di Lennon, quantunque siano malamente abbinate a una linea melodica lacrimosa in cui è evidente l'influenza dei Miracles. Colpito dalle eterodossie da autodidatta della canzone, il critico di musica classica del «Times» fece notare l'uso da parte dell'autore delle cadenze eolie. «Ancora oggi,» riconobbe Lennon nel 1980 in un'intervista a «Playboy», «non ho la minima idea di cosa siano. Si direbbero uccelli esotici.»

20. DON'T BOTHER ME

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, chitarra solista; **Lennon** chitarra ritmica, tamburino; **McCartney** basso, legnetti; **Starr** batteria, bongo

Registrazione: 11/12 settembre 1963
UK: 22 novembre 1963 (LP *With The Beatles*)
USA: 20 gennaio 1964 (LP *Meet The Beatles!*)
I: 4 febbraio 1964 (LP *I favolosi Beatles*)

Scritta in una stanza d'albergo di Bournemouth, mentre era a letto ammalato, nel periodo – agosto 1963 – in cui i Beatles erano in cartellone al Gaumont della città, la prima composizione originale di Harrison ha un tono cupamente acrimonioso. (L'autore sostiene che ne è causa il fatto che si sentiva depresso e voleva starsene da solo. Bill Harry, un giornalista di Liverpool, ne rivendica invece la colpa: gli era piaciuto *Cry For a Shadow*, un brano simil-Shadows composto dal chitarrista qualche anno prima, e aveva tormentato Harrison affinché scrivesse altre canzoni.) DON'T BOTHER ME non ha mai ottenuto recensioni positive, e persino il suo autore mette in dubbio che abbia il diritto di essere definita una canzone; eppure la sua atmosfera spettrale e il suo persistente gusto modale restano particolari. Sincera espressione del bisogno di privacy profondamente

radicato in Harrison, aggiunge una indimenticabile, quantunque irregolarmente intonata, nuova voce al repertorio dei Beatles; lo sbaglio sta solo nell'averne prolungato di un ritornello di troppo il deprimente modo minore.

Registrata dopo poco più di quindici giorni dalla composizione, la canzone ribadì i problemi che il gruppo non era riuscito a risolvere nella seduta d'incisione serale dell'11 settembre. Di conseguenza, i Beatles la ricominciarono da capo il pomeriggio seguente (dopo il rifacimento di 9. HOLD ME TIGHT), questa volta sviluppando un ritmo latineggiante in cui l'accento cadeva, stranamente, in levare. Condotta destramente lungo la sua struttura in stop-time da un entusiastico Starr, l'esecuzione, con le sue minacciose terzine di basso e il suo feroce assolo di chitarra, era del tutto differente da qualsiasi altra mai offerta in precedenza dal gruppo.

21. I WANT TO HOLD YOUR HAND

(*Lennon-McCartney*)

> **Lennon** voce, chitarra ritmica, battiti di mani; **McCartney** voce, basso, battiti di mani; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani
>
> Registrazione: 17 ottobre 1963
> UK: 29 novembre 1963 (singolo; lato B: THIS BOY)
> USA: 26 dicembre 1963 (singolo; lato B: I SAW HER STANDING THERE)
> I: 2 febbraio 1964 (singolo; lato A: P.S. I LOVE YOU)

Con 12. SHE LOVES YOU al numero uno nelle classifiche inglesi durante tutto il mese di settembre, i Beatles si presero la loro seconda vacanza dopo la firma del contratto con la EMI, e ritornarono in Gran Bretagna al principio di ottobre. In questa pausa, Lennon e McCartney scrissero i brani per le due facciate del nuovo singolo: le prime canzoni dei Beatles in quasi un anno a non essere state abbozzate nel corso di un tour. Poiché non era ancora riuscito a convincere la Capitol a pubblicare negli Stati Uniti il materiale del gruppo, Brian Epstein raccomandò alla coppia di comporre

«con l'America in mente». La consapevolezza di essere messi alla prova generò quella tensione che si avverte tangibilmente nell'introduzione del brano che ne tirarono fuori: I WANT TO HOLD YOUR HAND.

Composta – «faccia a faccia, guardandosi negli occhi», secondo Lennon – nel seminterrato della casa dei genitori di Jane Asher, in Wimpole Street, I WANT TO HOLD YOUR HAND evidenzia tutti i sintomi del primo stile di collaborazione di Lennon-McCartney (vedere 10. FROM ME TO YOU). Cercando di ottenere prima di tutto la forza d'urto, non fa alcun tentativo di melodia prolungata, procedendo invece per frasi musicali di mezza battuta sorrette dall'armonia dominata dalle quarte: risultato dello sforzo di due autori in reciproca competizione, seduti fianco a fianco allo stesso pianoforte. Come per 3. PLEASE PLEASE ME e 10. FROM ME TO YOU, il metodo faceva affidamento sulla sorpresa; in effetti, la canzone è così fitta di episodi che, sul salto di ottava in falsetto di McCartney alla fine della strofa, esercita diritto di prelazione quattro battute prima un altro shock: un tuffo dalla tonalità d'impianto di sol maggiore a un volubile si minore.[1] Una capacità inventiva così sfacciata era importante quanto lo era stata in PLEASE PLEASE ME. Era eccitante, imprevista, irriverente: e in pratica veniva fatta apparire spontanea dalla gioiosa energia con la quale il gruppo sapeva liberarla.

Portata in studio di registrazione quattro giorni dopo che la stampa aveva annunciato il primo assalto di Beatlemania, a seguito dell'apparizione del gruppo nello spettacolo *Saturday Night at the London Palladium*, I WANT TO HOLD YOUR HAND fu esaurientemente prearrangiata e provata; solo la sezione mediana di undici battute venne modificata nella seconda registrazione, inserendo la frase ritmica rock-and-roll di Lennon per ottenere un contrasto con i tranquilli arpeggi. L'introduzione ripeteva l'espediente, usato per la prima volta in 9. HOLD ME TIGHT, di mascherare la tonalità d'impianto iniziando con le ultime battute della sezione mediana. Questa volta, però, l'espediente veniva rafforzato con una martellante ripetizione e un beat «spinto» che creava ambiguità ritmica, combinata con la scelta di far entrare la voce due ottavi in anticipo sulla strofa («*Oh yeah*, I…»). A completare questo sbarramento di effetti speciali, il gruppo portava la sua performance a una cadenza perfetta su due mezze battute a brusca frenata di 3/8. Oltre a suscitare un'esplosione

di entusiasmo nello studio, i Beatles non avrebbero potuto colpire il loro futuro pubblico americano con niente di più efficace di quei due minuti e mezzo.

In Inghilterra, I WANT TO HOLD YOUR HAND fu il primo successo natalizio dei Beatles: arrivò nei negozi alla fine di novembre, con prenotazioni di oltre un milione di copie. Negli Stati Uniti, la pubblicazione avvenne troppo tardi per poter approfittare della stagione festiva (che, in ogni caso, era stata immalinconita dal recente assassinio del presidente Kennedy). Quando la Capitol infine si arrese alle insistenze di Epstein, e pubblicò I WANT TO HOLD YOUR HAND, l'originalità e la gioiosa energia del disco sollevarono l'America dalla sua depressione; dopodiché, sull'onda della gratitudine, la nazione si prostrò ai piedi dei Beatles. La loro esibizione televisiva all'«Ed Sullivan Show», il 9 febbraio, considerata da molti cronisti l'evento culturale più importante nell'America del dopoguerra, sigillò il patto; e, fin da aprile, i dischi precedenti del catalogo dei Beatles stavano cominciando a inondare le classifiche statunitensi.[2]

I WANT TO HOLD YOUR HAND diede una scossa elettrica al pop americano. Tecnicamente più preparati dei loro cugini britannici, gli aspiranti musicisti e compositori americani ascoltavano con eccitata incredulità le vigorose e spontanee eterodossie dei Beatles. Proprio come Lennon, McCartney e Harrison avevano studiato i trucchi, le novità, e gli effetti di produzione utilizzati nei dischi di rock-and-roll e di rhythm and blues che avevano acquistato nei negozi di Liverpool dove si trovava materiale d'importazione, così ora i giovani americani stavano chini sul giradischi con la chitarra in mano, cercando di scoprire, dall'ascolto delle canzoni, ciò che i Beatles stavano facendo. La maggior parte dei gruppi nordamericani della seconda metà degli anni Sessanta hanno riconosciuto di essere stati ispirati dai Beatles, sottolineandone il ruolo avuto nello spezzare la morsa delle convenzioni commerciali che teneva bloccata l'industria della musica pop statunitense. In effetti, tutti gli artisti americani, bianchi o neri, interrogati a proposito di I WANT TO HOLD YOUR HAND hanno detto quasi la stessa cosa: modificò l'intera situazione, aprì le porte a una nuova era e cambiò loro la vita.[3] Il fatto che i Beatles rappresentassero un'entità che trasmetteva a una frequenza creativa più

elevata appariva chiaro anche a molte persone che non facevano parte del pubblico della musica pop. Il poeta Allen Ginsberg, per esempio, quando per la prima volta sentì la canzone in un night club di New York, sorprese i suoi confratelli intellettuali balzando in piedi e cominciando deliziato a ballare sulle note di I WANT TO HOLD YOUR HAND. Anche Bob Dylan fu capace di guardare oltre l'ingenuità della canzone, scorgendo lo spirito epocale che l'animava. (Affascinato dalle armonie dei Beatles, decise che sicuramente dovevano essere aiutati da sostanze chimiche, confondendo la frase «I can't hide» con «I get high».)

Non in tutti gli Stati Uniti i Beatles ricevettero un'accoglienza ugualmente calorosa. La stampa colta rimase notevolmente sdegnosa, trovando «barbara» la musica del gruppo e «illetterati» i testi delle sue canzoni, mentre l'industria della musica pop ovviamente temeva la prospettiva di ritrovarsi antiquata da un giorno all'altro. (Compiendo disperati tentativi per evitare questo pericolo, molti artisti già affermati cercarono confusamente di aggiornare il loro stile per adeguarsi alla «British invasion» di quei gruppi inglesi meno noti che presto cominciarono a riversarsi negli Stati Uniti a seguito dell'esplosione dei Beatles.[4]) Alcune di queste reazioni negative erano giustificate. Tommy James, una popstar che si interessava anche alla produzione discografica, riteneva che buona parte del primo repertorio discografico dei Beatles fosse mal registrato; e in effetti, rispetto agli standard americani, lo era. Anche se I WANT TO HOLD YOUR HAND (la prima canzone dei Beatles a essere registrata in autentica stereofonia col nuovo banco a quattro piste di Abbey Road) suonava meglio della maggior parte dei precedenti dischi del gruppo, appariva primitiva a confronto con le produzioni discografiche degli studi di registrazione americani: era scarsa nella risposta dei suoni bassi, e il suono della voce era aspro.[5] Però sicuramente possedeva, oltre a potenza e originalità, un grande istinto per i contrasti dinamici e una brillante padronanza di costruzione.

Essendo principalmente un *disco* da classifica, I WANT TO HOLD YOUR HAND è meno sensazionale se considerata come canzone. La sua linea melodica è in gran parte armonia camuffata, tanto che cantandola senza supporto di accordi si ottengono risultati comici, mentre il testo è superficiale in maniera imbarazzante. In America, le parole di I WANT TO

HOLD YOUR HAND vennero sentite come una prova dell'accettabilità sociale del gruppo. Mentre i Rolling Stones trattavano di sesso, i Beatles – stando all'apparenza – rispettavano le convenienze, sapevano fino a che punto un giovane uomo potesse spingersi con una giovane donna, e quindi quanto in là poteva andare un gruppo pop senza risultare scandaloso. Ciò era vero, nella misura in cui Brian Epstein aveva accuratamente ammorbidito l'immagine pubblica dei Beatles (con grande fastidio del riluttante Lennon) per renderla adatta al pubblico consumo.

Ma il vero motivo per cui, a questo stadio dell'attività del gruppo, i testi delle sue canzoni erano poco significativi, è che i Beatles non si preoccupavano granché delle parole, purché fossero in armonia con il suono globale.[6] Ciò che a loro interessava era il disco, più che la canzone. Affascinati dalle produzioni, spesso imponderabilmente insolite, che uscivano dagli studi di registrazione americani negli anni Cinquanta – una delle loro favorite era *Give Me Love* di Rosie and the Originals – McCartney e (specialmente) Lennon erano più dediti alla sostanza che all'apparenza. A loro, il suono e l'atmosfera di un disco importavano assai più del contenuto del suo testo letterario; perciò, il primo requisito di un testo era che non fosse d'ostacolo all'effetto complessivo. Nelle loro canzoni dei primi anni, i Beatles cantavano di «diamond rings» (23. CAN'T BUY ME LOVE, 45. I FEEL FINE, 64. DRIVE MY CAR) non perché desiderassero essere identificati con le convenzioni matrimoniali della maggioranza silenziosa, ma perché allora sembrava loro che un luogo comune sviasse l'attenzione meno di quanto potesse farlo qualcosa di più originale.

Il cambiamento epocale che gli ascoltatori americani avvertirono in I WANT TO HOLD YOUR HAND era, in effetti, niente di meno che la ripresa, a un più alto livello di intensità, dello spensierato sensazionalismo del rock-and-roll degli anni Cinquanta. A partire dall'entusiastico squillo di tromba di Little Richard – «Awopbopaloomop, alopbamboom!» –, la musica pop aveva deviato solo con molte precauzioni dalla retta e stretta via del «buon senso civile». In realtà, il movimento folk americano «di protesta» si era spinto, col suo parlar chiaro, con tanta invadenza nel territorio della musica pop che in quel periodo ogni effimero idolo della gioventù veniva abitualmente interrogato a proposito del «messaggio» che intendeva

lanciare all'umanità. Se c'è un messaggio, quello di I WANT TO HOLD YOUR HAND è «Forza, *provate come è bello*». Ciò tuttavia (come i commentatori conservatori sapevano molto bene) implicava una rottura fondamentale con lo status quo cristiano e borghese. Senza consciamente nutrire alcun intento sovversivo, i Beatles, con questo potente disco, commettevano un gesto culturalmente rivoluzionario. Più tardi, col trascorrere del decennio, e cominciando a rendersi conto della posizione in cui si trovavano, avrebbero iniziato a fare la stessa cosa con maggiore intenzionalità.

22. THIS BOY

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra acustica; **McCartney** voce, basso; **Harrison** voce, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 17 ottobre 1963
UK: 29 novembre 1963 (singolo; lato A: I WANT TO HOLD YOUR HAND)
USA: 20 gennaio 1964 (LP *Meet The Beatles!*)
I: 13 luglio 1965 (LP *The Beatles in Italy*)

Come la canzone pubblicata sulla facciata A del singolo inglese, THIS BOY è un brano d'atmosfera il cui significato letterario non è rilevante (Lennon, che lo scrisse, riconobbe che non c'era «niente nel testo – solo un suono e un'armonia»). Il riferimento è, ancora una volta, al doo-wop (vedere 8. MISERY), con un orecchio particolarmente attento ai primi dischi di Smokey Robinson and the Miracles, i cui caratteristici climax «singhiozzanti» sono riecheggiati nel melodrammatico middle eight. Con le sue calde settime maggiori, THIS BOY rimaneggiava una formula tradizionale del pop degli anni Cinquanta [1] e divenne un punto fermo degli spettacoli dal vivo dei Beatles del 1964, grazie alla compatta e insistita armonia a tre parti che portava insieme ai microfoni Lennon, McCartney e Harrison (secondo McCartney, il gruppo imparò a cantare armonie a tre parti trascrivendo un successo del 1959 dei Teddy Bears, *To Know Him Is To Love Him*). Ma mentre il tenero rimprovero espresso dalla seconda

maggiore discendente della canzone (una caratteristica del doo-wop) la fa assolvere dall'accusa di puro kitsch, l'effetto complessivo è di una melensaggine non mitigata da un testo ritualmente adolescenziale.

Impiegando la batteria solo nel middle eight, l'arrangiamento trae il suo tempo in 12/8, leggermente traballante, da una miscela di charleston scalpicciante e chitarra acustica, registrata con un debole effetto di eco ribattuta, sul canale sinistro. Ciò lascia le voci pressate nel canale destro, con il loro pesante riverbero che tracima nel centro dell'immagine sonora. Come se non bastasse, nell'edizione finale l'intervento da solista di Lennon nel middle eight è brutalmente tagliato. (Vedere anche 50. YES IT IS.)

23. CAN'T BUY ME LOVE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, basso; **Lennon** chitarra ritmica acustica; **Harrison** chitarra solista raddoppiata; **Starr** batteria

Registrazione: 29 gennaio 1964, EMI Pathé Marconi, Parigi [1]
UK: 20 marzo 1964 (singolo; lato B: YOU CAN'T DO THAT)
USA: 16 marzo 1964 (singolo; lato B: YOU CAN'T DO THAT)
I: 18 maggio 1964 (singolo; lato B: YOU CAN'T DO THAT)

La permanenza dei Beatles a Parigi, nel gennaio del 1964, per gli spettacoli tenuti all'Olympia, non fu trionfale; il pubblico faticava a entrare in sintonia con il nuovo linguaggio della musica pop britannica e la stampa francese insultava altezzosamente il gruppo, con definizioni quali «delinquenti giovanili» e «personaggi già finiti». Se l'umore dei Beatles fu tonificato dall'apprendere la notizia che 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND era salita, praticamente con un solo balzo, in vetta alle classifiche americane, il gruppo fu però costretto, il 29 gennaio, a un compito ingrato. Quel giorno i Beatles, assai di malavoglia, entrarono negli studi parigini della EMI francese per registrare le versioni cantate in tedesco di 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND e 12. SHE LOVES YOU.[2] Fatto questo,

utilizzarono l'ora di tempo ancora disponibile per registrare un brano che McCartney aveva scritto solo qualche giorno prima.[3] Originariamente concepita con il rotolante backbeat e l'andamento blueseggiante poi impiegato in 44. SHE'S A WOMAN, CAN'T BUY ME LOVE venne modificata sui due piedi, trasformandosi in una saltellante canzone pop commerciale: una riscrittura ottenuta in sole quattro registrazioni. Il fatto che George Martin avesse dovuto suggerire al gruppo di cominciare con il ritornello invece che con la strofa dimostra come il gruppo, prima di inciderlo, tenesse il brano in scarsa considerazione (questa variazione era così ovvia che l'avrebbero messa in atto loro stessi, se avessero provato la canzone in precedenza).

Fra i più strutturalmente semplici dei successi dei Beatles, CAN'T BUY ME LOVE consiste di un vivace blues in minore con un ritornello di otto battute in maggiore. Come tale, parlava un linguaggio musicale apprezzabile anche dalla generazione dei genitori, e fu quasi logico che Ella Fitzgerald, subito dopo averlo ascoltato, decidesse di inciderne una sua versione.[4] L'unica incongruenza stava nell'ingenuità del testo di McCartney, che, nonostante alcune astute divisioni sillabiche nella seconda riga della seconda strofa, non è paragonabile al lavoro dei parolieri professionisti ai quali la Fitzgerald era abituata. La caratteristica più efficace del testo di CAN'T BUY ME LOVE ebbe un'origine ampiamente casuale: la decisione di McCartney di sostituire il convenzionale «my dear/my love» con un brusco, asessuato «my friend». Anche se McCartney stava qui semplicemente riciclando una rima usa-e-getta dalla poco conosciuta 13. I'LL GET YOU, il risultato faceva colpo, perché pareva dettare il disinvolto galateo di una nuova era nella quale il romanticismo non sarebbe stato più di moda.

In parte per caso, in parte per intuizione, i Beatles riuscirono spesso, con semplici colpi di genio come questo, a collocarsi in un contesto sottilmente futuristico. Col trascorrere del decennio, man mano che i Beatles continuavano a proporre sorprendenti variazioni di questo stratagemma, fra il loro pubblico crebbe la sensazione che il gruppo «sapesse quel che stava succedendo», e che, in qualche modo sospeso sopra ciò che accadeva nel mondo, svolgesse con la sua musica una funzione di autorevole guida. Ma con la stessa intuizione i Beatles

strizzavano l'occhio alle convenzioni, e con CAN'T BUY ME LOVE confermavano in America la loro vitalità transgenerazionale, nel momento di quiete seguito all'onda sismica di I WANT TO HOLD YOUR HAND. Dove quest'ultima canzone faceva intendere la presenza minacciosa di qualcosa di troppo vigoroso per poter essere trattenuto, la colloquialità del linguaggio di CAN'T BUY ME LOVE, trasmessa dal «bravo ragazzo» McCartney con quegli «oomph» che appartenevano alla vecchia tradizione dell'industria dello spettacolo, regalava una tranquillizzante rassicurazione; e questa abile acquisizione di stima verrà presto consolidata dall'impertinente arguzia di *A Hard Day's Night*.

L'abilità dei Beatles di essere allo stesso tempo una cosa e il suo contrario – piacevolmente rassicuranti e sorprendentemente originali – non è stata uguagliata da nessun altro gruppo pop. Sottoprodotto della tensione creativa esistente fra le due personalità dominanti del complesso, questa efficacia andò aumentando man mano che Lennon e McCartney si resero indipendenti l'uno dall'altro come compositori; ed è significativo che, proprio con CAN'T BUY ME LOVE, la loro abitudine di comporre in collaborazione «faccia a faccia, guardandosi negli occhi» giungesse più o meno al termine. Per quanto riguarda i dischi, il momento d'oro della composizione a quattro mani, fifty-fifty, da parte della coppia è stato il 1963, con una lunga serie di canzoni scritte in questo modo (10. FROM ME TO YOU, 11. THANK YOU GIRL, 12. SHE LOVES YOU, 13. I'LL GET YOU, 16. I WANNA BE YOUR MAN, 17. LITTLE CHILD, 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND). Nel 1964 ce ne sarà solo un'altra scritta così (37. BABY'S IN BLACK), e nel 1965 un'altra ancora (61. WAIT). Negli ultimi quattro anni di attività dei Beatles, Lennon e McCartney smisero di lavorare insieme con queste modalità, anche se molte delle loro migliori canzoni sono il risultato di parziali collaborazioni, iniziate dopo che uno di loro aveva scritto una parte di canzone, e aveva bisogno dell'aiuto dell'altro per ultimarla (68. WE CAN WORK IT OUT, 74. THE WORD, 96. A DAY IN THE LIFE, 110. BABY, YOU'RE A RICH MAN, 158. I'VE GOT A FEELING). La verità è che ognuno dei due era ormai un'entità autosufficiente, teneva d'occhio la sua propria carriera professionale, e aveva del gruppo una concezione differente da quella che aveva l'altro.[5] Il loro era un classico esempio di opposti che si attraggono, e questa attrazione si farà sempre più

intermittente dopo CAN'T BUY ME LOVE, il primo singolo dei Beatles eseguito vocalmente da un solo cantante. (Vedere 24. YOU CAN'T DO THAT.)

Con il suo beat ballonzolante e la leggera ritmica acustica, CAN'T BUY ME LOVE fa da introduzione alla seconda fase della carriera dei Beatles: quella del riconoscimento globale e del raggiungimento dello status di «modello». La spontanea precisione del brano – dall'allegra esecuzione vocale di McCartney ai tomtom di Starr, stile Gene Krupa, nel finale, attraverso il primo assolo di chitarra davvero memorabile di Harrison – rivela un gruppo dal talento superiore a quello di ogni altro nel suo ambito. La loro ambizione adolescenziale, spodestare Elvis Presley dal trono di monarca del pop, è qui realizzata.

24. YOU CAN'T DO THAT

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica/chitarra solista; **McCartney** cori, basso, campanaccio; **Harrison** cori, chitarra solista/chitarra ritmica; **Starr** batteria, conga

Registrazione: 25 febbraio/22 maggio 1964 [1]
UK: 20 marzo 1964 (singolo; lato A: CAN'T BUY ME LOVE)
USA: 16 marzo 1964 (singolo; lato A: CAN'T BUY ME LOVE)
I: 18 maggio 1964 (singolo; lato A: CAN'T BUY ME LOVE)

Di ritorno a Londra una settimana dopo aver registrato 23. CAN'T BUY ME LOVE, i Beatles vi sostarono un giorno prima di volare a New York per un breve giro di apparizioni promozionali nelle televisioni e di concerti dal vivo, organizzato per consolidare il successo di 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND. Tornati quindici giorni più tardi, con l'inizio delle riprese del loro primo film da protagonisti fissato per cinque giorni dopo, schizzarono ad Abbey Road per registrare la facciata B del loro sesto singolo, e completarono l'incisione in quattro registrazioni. Come la canzone sul lato A del singolo, YOU CAN'T DO THAT è un blues con una sezione a contrasto

di otto battute, stavolta caratterizzato da un amarognolo giro pentatonico. Scritta da Lennon, la canzone è energicamente aggressiva, con un riff di chitarra arpeggiato incline a una secca dissonanza, e fornita di un testo esplicitamente autobiografico. (In seguito Lennon ricordò di aver scritto la canzone sotto l'influenza di Wilson Pickett. Pickett, peraltro, era allora un semisconosciuto cantante di ballate *talking* in 6/8, e sarebbe dovuto trascorrere ancora un anno prima che registrasse il suo primo successo, *In the Midnight Hour*: ed è questa, presumibilmente, la canzone alla quale Lennon si riferiva.) Dal punto di vista dell'esecuzione, è una delle migliori dei Beatles di questo periodo, con McCartney e Harrison che gridano uno dei più impressionanti arrangiamenti corali, e la tensione che si infittisce al momento dell'assolo di chitarra [2] prima di quietarsi in un fosco unisono del basso solista nel finale. Non sorprende il fatto che durante il 1964 venne inserita nella scaletta dei concerti.

La paranoica possessività di YOU CAN'T DO THAT la identifica in più di un senso come un lavoro «personale». Dopo la collaborazione testa a testa in I WANT TO HOLD YOUR HAND, McCartney e Lennon erano ritornati con impegno ancora maggiore a un'attività compositiva da solisti in forte spirito di competizione reciproca: McCartney cercava di mettersi in evidenza con l'ottimistica CAN'T BUY ME LOVE, Lennon rispondeva alla mossa autopromuovendosi un po' con questa canzone. Questa divergenza sarebbe divenuta più evidente con *A Hard Day's Night*. Nella prima fase della carriera dei Beatles (fino a I WANT TO HOLD YOUR HAND inclusa), Lennon e McCartney si erano mantenuti in equilibrio, per quanto riguarda il contributo di canzoni scritte da soli o in collaborazione, con Lennon leggermente in vantaggio su McCartney nell'album *With the Beatles*. Durante la lavorazione di *A Hard Day's Night*, Lennon cominciò a lavorare molto duramente alla composizione di nuove canzoni, arrivando a fornire quattro quinti del totale di brani originali. Fra i due la rivalità era sempre stata vivace; la rivendicazione d'indipendenza di McCartney, simboleggiata dalla collocazione della sua CAN'T BUY ME LOVE sulla facciata A di un singolo, deve aver colto di sorpresa Lennon: il quale, fino a quel momento, si era sempre considerato l'indiscusso leader del gruppo. Poiché si verificò nello stesso periodo in cui McCartney era dedito a coltivare la recente relazione con l'attrice Jane Asher, l'improvvisa

esplosione produttiva di Lennon gli consentì di fare la parte del leone, nell'ambito della composizione di nuove canzoni per il gruppo, per quasi un anno. Vista sotto questa luce, l'imperiosa YOU CAN'T DO THAT – titolo compreso – suona davvero come il primo squillo di tromba di una premeditata operazione di riconquista.

25. AND I LOVE HER

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso; **Lennon** chitarra acustica ritmica; **Harrison** chitarra acustica solista; **Starr** bongo, legnetti

Registrazione: 25/26/27 febbraio 1964
UK: 10 luglio 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
USA: 26 giugno 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
I: 28 luglio 1964 (LP *Tutti per uno*)

Registrata 23. YOU CAN'T DO THAT al mattino, il gruppo tornò in studio nel pomeriggio per provare a registrare questa tersa ballata, che poi sarebbe diventata uno dei loro brani più ripresi da altri artisti. McCartney cominciò a scrivere la canzone – chesi riferisce a Jane Asher – partendo dalla strofa e dal conciso ritornello. La linea melodica, ascendente e discendente nell'estensione di un'undicesima, senza note vicine ripetute, è un'invenzione di sorprendente bellezza e semplicità. Per contrasto, i tre la bemolle[1] con cui inizia il middle eight sono il marchio di fabbrica dell'orizzontalità di Lennon, come pure lo è il fatto che sono seguiti da una continua evoluzione attorno a un singolo accordo. Il testo, con le sue semplici metafore di «stelle luminose» e «cielo oscuro», più tardi farà vergognare di sé McCartney; ma, come quello di 128. BLACKBIRD, è funzionale nel rendere l'incantamento dell'incontro di due persone, in un personalissimo luogo e momento emozionale. O almeno lo è nella versione finale, alla quale il gruppo approdò dopo averne iniziato le registrazioni con tutta la strumentazione elettrica e la batteria. Il giorno seguente, l'arrangiamento venne modificato; ma, come era già accaduto

per 13E. TILL THERE WAS YOU, la fragilità del suono metteva in evidenza ogni più piccola imperfezione, e quasi tutte le sedici registrazioni tentate risultarono deludenti. Finalmente, nella seconda registrazione del terzo giorno, ottennero quello che volevano: una esibizione così tranquilla e limpida che il semplice cambio semitonale d'intonazione per l'assolo di Harrison appare come una rivelazione, e la conclusiva terza di Piccardia suona quasi celestiale (effetti esaltati dall'ampio uso dell'eco da parte di George Martin).

26. I SHOULD HAVE KNOWN BETTER

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra acustica ritmica, armonica a bocca; **McCartney** basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 25/26 febbraio 1964
UK: 10 luglio 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
USA: 26 giugno 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
I: 28 luglio 1964 (LP *Tutti per uno*)

Scritta il mese precedente, e iniziata a registrare nella stessa seduta d'incisione pomeridiana di 25. AND I LOVE HER, I SHOULD HAVE KNOWN BETTER – composta da Lennon – è un'allegra canzone di cassetta basata sull'imitazione dello sbuffante stile di armonica di Bob Dylan, e sviluppata in una melodia composta prevalentemente da una sola nota (i Beatles si erano infatuati di Dylan dopo che Harrison, in gennaio a Parigi, ne aveva acquistato l'album *Freewheelin'*). Le parole, come poi il loro autore ammetterà, non avevano alcun significato; e alcuni dei ventidue tentativi di registrazione che furono necessari per l'incisione del brano vennero interrotti perché lui non riusciva a trattenersi dal ridere. Con il suo intrigante middle sixteen in minore, è una delle meno significative fra le canzoni dei Beatles di questo periodo; e la sua inclusione nella colonna sonora del film *A Hard Day's Night*, ai danni delle più incisive canzoni poi inserite nella seconda facciata dell'album, può essere stata determinata

soltanto da insuperabili scadenze di calendario nella produzione. Lennon suona una Gibson Jumbo J-160E, che allora era l'abituale chitarra acustica a sei corde dei Beatles, mentre Harrison usa la sua nuovissima Rickenbacker 360 Deluxe elettrica a dodici corde, uno strumento i cui squillanti suoni armonici (come negli accordi tenuti del middle sixteen) danno colore a buona parte dell'album [1].

27. TELL ME WHY

(*Lennon-McCartney*)

> **Lennon** voce, chitarra ritmica; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria
>
> Registrazione: 27 febbraio 1964
> UK: 10 luglio 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
> USA: 26 giugno 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
> I: 28 luglio 1964 (LP *Tutti per uno*)

Come la canzone precedente, anche questa fu composta d'occasione da Lennon, a Parigi o a New York, come riempitivo per *A Hard Day's Night* (sia la strofa sia il ritornello utilizzano gli abituali cambi di tonalità delle ballate doo-wop). Non più significativa di 26. I SHOULD HAVE KNOWN BETTER, TELL ME WHY crea un'illusione di sincerità con il suo vero e proprio assalto sonoro, benché il suo malinconico sentimentalismo venga indebolito dal piccante sapore del *fortissimo* delle armonie simultanee del gruppo. Ultimata in otto registrazioni nella stessa mattinata in cui venne completata 25. AND I LOVE HER, la canzone è interessante per il suo walking bass e le terzine swing, non abituali nella produzione di Lennon, che dimostrano le inimitabili doti di varietà ritmica dei Beatles.

28. IF I FELL

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra acustica ritmica; **McCartney** voce, basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 27 febbraio 1964
UK: 10 luglio 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
USA: 26 giugno 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
I: 28 luglio 1964 (LP *Tutti per uno*)

Il sospetto che, in alcune delle canzoni di *A Hard Day's Night*, i Beatles stessero sfruttando il tema dell'innocenza adolescenziale allo scopo di compiacere il loro pubblico giovane, si fa forte con l'ingenuità da ninna-nanna del preludio di IF I FELL. Lennon, tuttavia, ricordò questa canzone come il suo primo tentativo di scrivere una ballata, paragonandola armonicamente a 67. IN MY LIFE e alludendo ad analoghi contenuti personali. Questo getta una diversa luce sulla canzone, in particolare sull'implorazione d'aiuto nella seconda frase del testo, che anticipa di oltre un anno la più drammatica 56. HELP!. Ma se il timore del giovane Lennon di apparire «tenero» ben corrisponde alla sofferente irresolutezza di IF I FELL, il suo imbarazzo quasi schivo è troppo immaturo per poter appartenere a un uomo di ventitré anni che ne aveva già alle spalle cinque di orgiastica vita «on the road». Come in 17. LITTLE CHILD, qui Lennon scrive da osservatore; certo l'impronta del passato è avvertibile nel suo lavoro, ma in maniera sufficientemente tenue, così che egli non ne è consapevole. (Il fatto che, eseguendo l'armonia grave, sembri nascondersi dietro McCartney che interpreta la melodia acuta, è soltanto una questione di scelta delle migliori opportunità, a seconda delle necessità, nell'attribuzione delle parti vocali.)

Considerando le credenziali di McCartney come compositore di melodie, non ha molta importanza il fatto che tre delle più romantiche fra le prime canzoni dei Beatles (22. THIS BOY, 28. IF I FELL e 50. YES IT IS) fossero opera di Lennon. È invece significativo il fatto che sono tutte canzoni ad armonie strette, il che conferma che il suo procedimento di elaborazione melodica era più legato alla scelta degli accordi di quanto lo fosse quello di McCartney. Mentre si può immaginare McCartney che crea spontaneamente molte delle sue linee melodiche, servendosi solo in

seguito della chitarra o del pianoforte per lavorare sugli accordi, le melodie di Lennon si fanno istintivamente strada attraverso le armonie, in un procedere quasi sonnambulistico, dando così origine alle sequenze anticonformiste e al fraseggio metricamente spezzato tipici dell'autore (George Martin ricorda che Lennon concepiva la composizione di una canzone come «scrivere dei pezzettini e poi metterli insieme»). *A Hard Day's Night*, un album scritto principalmente da Lennon, offre la più vasta messe di armonie implicite di ogni altra raccolta di canzoni dei Beatles, mentre IF I FELL è la canzone più densa di accordi che i Beatles avessero registrato fino a quel momento, con cambi di tonalità che si susseguono quasi a ogni nota del motivo. Presa per i suoi meriti, la melodia della canzone è accattivante e insolita per Lennon, con la sua estensione superiore a un'ottava. (In effetti, la tessitura mette alla prova l'intonazione di McCartney, causandogli nel secondo middle eight un'incrinatura della voce che cercò di rimediare nascondendola con un raddoppio della sua stessa voce.) Incisa in quindici registrazioni nel corso di una seduta pomeridiana, la canzone entrò nell'agosto del 1964 nella Top 20 statunitense, come facciata B di 25. AND I LOVE HER.

29. I'M HAPPY JUST TO DANCE WITH YOU

(*Lennon-McCartney*)

Harrison voce, chitarra solista; **Lennon** cori, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Starr** batteria, tam tam africani

Registrazione: 1 marzo 1964
UK: 10 luglio 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
USA: 26 giugno 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
I: 28 luglio 1964 (LP *Tutti per uno*)

Cominciando, come 9. HOLD ME TIGHT e 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND, con un'anticipazione del middle eight che nasconde la tonalità, I'M HAPPY JUST TO DANCE WITH YOU fu scritta da Lennon per Harrison, e le note ripetute della strofa avevano la funzione di sopperire alla limitata

estensione vocale del chitarrista (la sardonica tetraggine di Harrison è spassosamente colta nella frase del ritornello, dove la sua dichiarazione di felicità coincide con un malinconico slittamento alla relativa minore). Adottando il tono da «fratellino minore» già impiegato in 7. DO YOU WANT TO KNOW A SECRET, la canzone condivide il carattere adolescenziale di 26. I SHOULD HAVE KNOWN BETTER e 28. IF I FELL, tradendo la scarsa attenzione spesa nella scrittura del testo. Realizzata nella mattinata della prima seduta di incisione domenicale del gruppo, fu registrata come base musicale con un giro di basso in ripetuto controcanto, alla quale fu poi sovraincisa la parte vocale. I colpi supplementari sul primo e sul quarto ottavo di ogni battuta della strofa sono derivati dalle «spinte» nel middle eight in minore. Lo schema di chitarra ritmica alla Bo Diddley fu probabilmente suggerito da *Not Fade Away* dei Rolling Stones, che due giorni prima aveva esordito nella Top 40 inglese.

29B. LONG TALL SALLY

(*Johnson-Penniman-Blackwell*)

McCartney voce, basso; **Lennon** chitarra ritmica; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria
George Martin pianoforte

Registrazione: 1 marzo 1964
UK: 19 giugno 1964 (EP *Long Tall Sally*)
USA: 10 aprile 1964 (LP *The Beatles' Second Album*)
I: 30 giugno 1965 (singolo; lato B: SHE'S A WOMAN)

La passione che i Beatles nutrivano per l'iperenergetico *camp* di Little Richard li spinse a includere nel programma dei loro spettacoli dal vivo molti dei suoi travolgenti successi rock-and-roll della metà degli anni Cinquanta. La maggior parte di queste loro versioni era cantata da McCartney, il quale, a differenza di Lennon, riusciva a esibirsi in una efficace imitazione delle scalmanate interpretazioni del cantante americano: capacità della quale la versione beatlesiana di LONG TALL

SALLY divenne una eccellente dimostrazione.[1] Si dice che il testo del brano – originariamente intitolato *Bald Headed Sally* – così come quello, dal significato impenetrabile, del primo successo di Little Richard, *Tutti Frutti*, contenesse numerose allusioni nel codice verbale dell'ambiente gay: un fatto irrilevante per i Beatles, che lo trasformarono in una sperticata esaltazione dell'eterosessualità.[2] Come tale, restò nel repertorio dei loro spettacoli per tutta la loro carriera, dal 1957 fino all'ultima apparizione dal vivo, al Candlestick Park di San Francisco, nel 1966: il che lo rende il pezzo che ha avuto la più lunga permanenza nelle loro scalette. Alcuni documenti relativi alle registrazioni di *A Hard Day's Night* fanno pensare che in origine la canzone fosse destinata a essere inclusa nella colonna sonora del film, presumibilmente per la sua funzione di abituale pezzo di chiusura degli spettacoli dal vivo.

Inciso in una sola registrazione verso le 11 del mattino del primo marzo del 1964, LONG TALL SALLY gode presso i fans dei Beatles di una considerazione paragonabile a quella riservata a un simile tour de force di Lennon, 9F. TWIST AND SHOUT, anch'essa incisa in una sola registrazione, al primo tentativo. Confrontata con la versione originale di Little Richard – un successo di classifica nel 1956, pubblicata su etichetta Specialty – quella dei Beatles è più furiosa, spostata com'è in su di un tono e lanciata a velocità maggiore. È anche arrangiata con una progressione ascendente più accentuata, con due assolo di chitarra simpaticamente disinvolti di Harrison (il secondo preparato da un bridge di accordi ascendenti in 3/8), e arriva a un crescendo con Starr che colpisce la sua batteria in terzine ininterrottamente rullate. Il disco di Little Richard ha una struttura di bassi più ricca e un ritmo più organico, sostenuto dal pianoforte boogie-woogie dell'interprete e dallo swing rhythm and blues del suo gruppo, gli Upsetters. Invece, il walking bass di McCartney si scontra con gli accordi di George Martin (troppo alti di intonazione, e strutturati meccanicamente in ordinati ottavi). Dove i Beatles fanno centro è con l'isterichegiante esecuzione vocale di McCartney, che, nonostante qualche confusione con le parole del testo,[3] conduce il pezzo con torrida potenza. La differenza tra le due versioni è la stessa che c'è fra profonda felicità ed eccitazione selvaggia. Si può discutere se 44B. KANSAS CITY/HEY, HEY, HEY, HEY,

un’altra cover di Little Richard registrata da McCartney qualche mese più tardi, dimostri più stile e più passione.

30. I CALL YOUR NAME

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **Harrison** chitarra solista; **McCartney** basso; **Starr** batteria, campanacci

Registrazione: 1 marzo 1964
UK: 19 giugno 1964 (EP *Long Tall Sally*)
USA: 10 aprile 1964 (LP *The Beatles’ Second Album*)
I: 13 luglio 1965 (LP *The Beatles in Italy*)

Fra le prime canzoni scritte da Lennon, I CALL YOUR NAME era stata rinfrescata con un nuovo middle eight per Billy J. Kramer and the Dakotas nell’estate del 1963. Buona dimostrazione della distanza che intercorre tra i primi, acerbi tentativi del suo autore e l’inizio del suo stile maturo, questa strana canzone contiene un terzo elemento ibrido nel corso dell’assolo di chitarra, quando il gruppo scivola nel ritmo scuotiossa dello ska, una fusione tra rhythm and blues e calypso all’epoca poco conosciuta al di fuori delle baraccopoli di Kingston. [1]

Deludente dal punto di vista del testo, I CALL YOUR NAME si fa interessante durante l’armonicamente tortuoso middle eight. Le imprecisioni dell’esecuzione – Harrison sbaglia i raddoppi nel primo middle eight, McCartney accidentalmente sale di un’ottava alla fine della dissolvenza – lasciano pensare che il gruppo non si stesse impegnando molto, probabilmente cosciente del fatto che su quella canzone non si sarebbe puntato. Con i suoi campanacci rintoccanti in quattro, I CALL YOUR NAME assomigliava troppo a 24. YOU CAN’T DO THAT per poter essere inclusa nell’album *A Hard Day’s Night*, e fu così dirottata nel primo extended play dei Beatles tutto composto di brani inediti, con 31B. MATCHBOX, 32B. SLOWDOWN e la canzone che intitola l’EP, 29B. LONG TALL SALLY. [2]

31. A HARD DAY'S NIGHT

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica ed elettrica; **McCartney** voce raddoppiata, basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, bongo
George Martin pianoforte

Registrazione: 16 aprile 1964
UK: 10 luglio 1964 (singolo; lato B: THINGS WE SAID TODAY)
USA: 26 giugno 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
I: 26 giugno 1964 (singolo; lato B: THINGS WE SAID TODAY)

Il potente accordo d'apertura di A HARD DAY'S NIGHT – undicesima di sol prolungata per 4/4 – ha nel mito beatlesiano un'importanza uguagliata soltanto da quella del mi maggiore che conclude 96. A DAY IN THE LIFE: l'inizio e la fine del periodo centrale della massima creatività del gruppo. I loro rivali devono aver ascoltato sgomenti questo suono prodigiosamente premonitore. Con l'eccezione di Bob Dylan, nessuno avrebbe potuto eguagliare un così grande risultato di forza e ampiezza panoramica.

Tra la precedente seduta di registrazione del gruppo e quella in cui fu registrato questo brano intercorsero sette settimane, durante le quali si svolsero le riprese del film *A Hard Day's Night*; dopo la registrazione, i Beatles tornarono immediatamente sul set londinese del film. La frase del titolo era stata sospirata da Starr il 19 marzo, al termine di una faticosissima giornata di riprese.[1] Più volte citata dal gruppo, come battuta buffa, durante le tre settimane seguenti, fu ufficialmente adottata come titolo del film verso la metà di aprile: dopodiché Lennon corse a casa, per assicurarsi che sarebbe stato lui, e non McCartney, a scrivere la canzone. (23. CAN'T BUY ME LOVE, con la quale McCartney si era avvantaggiato su di lui, era allora al primo posto delle classifiche di qua e di là dell'Atlantico.) Il brano, la cui melodia modale è tipicamente orizzontale, fu completato in fretta, dopo di che Lennon convocò il gruppo, e la canzone fu registrata il giorno seguente: per nessun altro brano, esclusi quelli elaborati in studio, l'intervallo di tempo intercorso fra la composizione e la registrazione è stato così breve.

Incisa in mono, la versione della base strumentale poi utilizzata era quella realizzata alla quinta delle nove registrazioni. Poi Lennon e McCartney eseguirono le loro parti vocali, incidendole prima che venissero aggiunti il bongo, le percussioni supplementari, e un'altra chitarra acustica.[2] L'assolo di Harrison, raddoppiato al pianoforte da Martin, venne registrato a velocità dimezzata, come pure la scampanellante dissolvenza arpeggiata.[3] Quest'ultima, che ebbe tanta influenza sui Byrds, consiste di un ticchettante dondolio tra una settima di la minore senza quinta e un fa maggiore, entrambi contenuti all'interno dell'accordo di apertura (né maggiore né minore). Fungendo, con casuale ma perfetta corrispondenza, da indice musicale per le strutture maggiore/minore utilizzate in tutto l'album, fu aggiunto semplicemente come artificio drammatico. Con questa canzone vigorosa e blueseggiante – un'esecuzione resa incandescente dall'eccitante contributo di Starr – i Beatles completavano l'elenco dei sette brani necessari alla colonna sonora del film.

31B. MATCHBOX

(*Perkins*)

Starr voce raddoppiata, batteria; **Lennon** chitarra ritmica; **Harrison** chitarra solista; **McCartney** basso
George Martin pianoforte

Registrazione: 1 giugno 1964
UK: 19 giugno 1964 (EP *Long Tall Sally*)
USA: 24 agosto 1964 (singolo; lato B: SLOW DOWN)
I: 13 luglio 1965 (LP *The Beatles in Italy*)

Di ritorno da un mese di vacanza che si erano concessi dopo aver finito le riprese di *A Hard Day's Night*, i Beatles si dedicarono alla seconda facciata dell'album. Due pezzi (29.B LONG TALL SALLY e 30. I CALL YOUR NAME) erano già disponibili. Un terzo, 24. YOU CAN'T DO THAT, era già stato pubblicato come facciata B del singolo 23. CAN'T BUY ME LOVE; ma

siccome questa era contenuta nell'album, non c'era ragione perché se ne dovesse escludere quella. Indeciso a proposito degli altri brani, il gruppo cominciò con quello che pensavano sarebbe dovuto diventare la ribalta d'occasione per Starr: una canzone che negli spettacoli dal vivo era cantata dal loro batterista degli inizi, Pete Best, e di cui Lennon – dopo il licenziamento di Best – si era assunto l'onere dell'esecuzione vocale. MATCHBOX era una composizione di Carl Perkins, uno degli iniziatori del rock and roll, che sarebbe potuto diventare più famoso se Elvis Presley, nel 1956, non gli avesse scippato *Blue Suede Shoes* mentre lui – che ne era l'autore – era ricoverato in ospedale per riprendersi da un incidente automobilistico. I Beatles avevano scelto Perkins come uno dei loro modelli americani, e negli spettacoli tra il 1957 e il 1962 eseguirono una dozzina di sue canzoni.[1] Nel 1964 nella loro scaletta non ne era rimasta più nessuna, ma poiché Perkins si era trattenuto a Londra alla fine di un tour, i Beatles lo invitarono in sala d'incisione: e il risultato fu MATCHBOX.

La versione originale di Perkins – un rockabilly di routine su dodici battute, basato su un blues di Blind Lemon Jefferson – deve il suo fascino all'esecuzione vocale sussultante e dinoccolata, e al contrabbasso e al rullante suonato con le spazzole di una sezione ritmica dallo swing impaziente. Invece i Beatles camminano coi piedi piatti: McCartney adotta uno stile quadrato, e Starr non riesce a fare molto più che strillare le parole al momento giusto. Solo Harrison – la cui ammirazione per Perkins era tanto convinta che, nel periodo dei Silver Beatles, circa 1960, si era ribattezzato Carl – trova qualche motivazione, riproducendo fedelmente le ruvide frasi chitarristiche del suo mentore.[2] La produzione, davvero affogata nel riverbero, abbonda di raddoppi della voce assai malfatti.

32. I'LL CRY INSTEAD

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata,[1] chitarra ritmica acustica; **McCartney** basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino[2]

Registrazione: 1 giugno 1964

UK: 10 luglio 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
USA: 26 giugno 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
I: 28 luglio 1964 (LP *Tutti per uno*)

È la meno significativa fra le composizioni contenute in *A Hard Day's Night*. I'LL CRY INSTEAD fu scritta da Lennon per la breve sequenza iniziale del film: di qui la sua concisione.[3] Richard Lester, invece, preferì impiegare la più energetica 23. CAN'T BUY ME LOVE, anche perché lo stizzoso testo autobiografico della canzone di Lennon non si prestava allo scopo. Registrata in due sezioni di edizione dopo 31B. MATCHBOX, è un *pastiche* country-and-western contenente nel middle eight in tonalità minore un rigiro fraseologico del quale, sedici anni più tardi, Lennon ancora si compiaceva.[4] Pubblicata come singolo negli Stati Uniti nel luglio 1964, la sua più alta posizione di classifica fu il numero 25.

32B. SLOW DOWN

(*Williams*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra solista; **McCartney** basso; **Harrison** chitarra ritmica; **Starr** batteria
George Martin pianoforte

Registrazione: 1/4 giugno 1964
UK: 19 giugno 1964 (EP *Long Tall Sally*)
USA: 24 agosto 1964 (singolo; lato A: MATCHBOX)
I: 13 luglio 1965 (LP *The Beatles in Italy*)

Anche se la sua popolarità fu oscurata da quella di Little Richard, Larry Williams compose e registrò verso la fine degli anni Cinquanta numerosi standard di rock-and-roll, due dei quali, *Bony Moronie* e *Short Fat Fanny*, furono successi sia di qua sia di là dall'Atlantico. Lennon, che era entusiasta delle grida singhiozzanti di Williams e dei suoi bizzarri manierismi vocali, cantava con i Beatles, nel periodo 1957-61, entrambi questi brani più almeno altri quattro, tre dei quali registrò col gruppo:

SLOW DOWN, 56B. DIZZY MISS LIZZY e 56C. BAD BOY (il quarto era *Peaches and Cream*). Inclusa nel repertorio degli spettacoli dei Beatles tra il 1960 e il 1962, SLOW DOWN era rimasta in naftalina per ben più di un anno quando Lennon decise di registrarla: il che probabilmente spiega la fiacchezza del risultato. Dopo aver inciso una base strumentale, gli altri si fecero da parte per consentire a Lennon di aggiungere la voce raddoppiata, dopodiché George Martin, tre giorni più tardi, aggiunse la parte di pianoforte. È difficile stabilire quanto sia andato perduto nel mixaggio finale in conseguenza di questo procedimento, anche se appare improbabile che McCartney abbia dimenticato di attaccare lo spinotto del suo basso. Confrontata con l'originale di Williams, pubblicata su etichetta Specialty nel 1958, la versione dei Beatles manca di carattere, spinta e coerenza. L'assolo di chitarra è imbarazzante e il bilanciamento del suono disastroso (a un certo momento – dopo 1.14" dall'inizio – la leggera improvvisazione pianistica di Martin sparisce completamente). Benché l'esecuzione vocale di Lennon sia l'unica cosa che mostri qualche apparenza di passione, confrontata con quella di Larry Williams essa manca di savoir faire. È una delle meno riuscite fra le cover di rock-and-roll del gruppo.

33. I'LL BE BACK

(*Lennon-McCartney*)

> **Lennon** voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica; **McCartney** armonie vocali, basso, chitarra acustica; **Harrison** armonie vocali (?), chitarra acustica solista; **Starr** batteria
>
> Registrazione: 1 giugno 1964
> UK: 10 luglio 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
> USA: 15 dicembre 1964 (LP *Beatles '65*)
> I: 28 luglio 1964 (LP *Tutti per uno*)

Probabilmente composta durante la sua vacanza, in maggio, questa affascinante canzone di Lennon – una delle sue preferite – occupò la

seduta d'incisione serale del primo giugno. È basata sugli accordi discendenti del numero uno del 1961 di Del Shannon, *Runaway*; anche se abbastanza alla larga perché la parentela passi inosservata, tranne che a un altro chitarrista. Iniziando, e terminando, con un esitante dondolio tra la maggiore e la minore [1] (una terzina più un accordo appoggiato prolungato, ricorrente sia nel bridge sia nella sezione mediana), I'LL BE BACK è un malinconico saggio in maggiore/minore sull'insicurezza, il cui tema è rispecchiato nell'instabilità emotiva del testo. È la composizione meno ortodossa scritta fino a questo momento da Lennon: non ha un vero ritornello, essendo costruita come una strofa in dodici battute in due sezioni equivalenti (abbreviata a sei battute nella ripresa finale), un bridge di sei battute e mezza e un middle eight di nove battute e mezza. [2] Nonostante tutto questo, e come accade così spesso nelle costruzioni musicali più sconcertanti di Lennon, la canzone nel suo complesso suona assolutamente sincera, risultando fino a questo punto la sua espressione emozionalmente più profonda.

Con la sua base strumentale acustica calorosamente sonora, I'LL BE BACK è spinta da uno swinging beat reso ancora più rilassato dalla sovrapposizione con un ritmo di terzine in tempo dimezzato in stile flamenco. Lennon è armonizzato da McCartney in terze che si alternano tra maggiore e minore e che si risolvono in una terza di Piccardia alla fine della prima e della seconda strofa (qualcuno – McCartney o Harrison – mantiene per tutta la durata il mi alto dell'armonia). L'esecuzione vocale sarebbe potuta essere più delicata, e l'armonia è a tratti abbastanza astrusa da far esitare l'intonazione di McCartney: ma nel suo complesso questa è una delle canzoni più stringate e complete fra quelle create dai Beatles fino a questo punto. Andando in dissolvenza, con ambiguità tonale, alla fine di *A Hard Day's Night*, era un addio sorprendentemente discreto e un indizio di prossima maturità.

34. ANY TIME AT ALL

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica acustica; **McCartney** armonie vocali, basso, pianoforte; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 2 giugno 1964
UK: 10 luglio 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
USA: 20 luglio 1964 (LP *Something New*)
I: 28 luglio 1964 (LP *Tutti per uno*)

Prima canzone a essere provata nell'ultimo giorno di registrazioni per *A Hard Day's Night*, [1] ANY TIME AT ALL – scritta da Lennon – era di così recente composizione che non aveva ancora il middle eight. Dopo aver registrato nel pomeriggio una base strumentale della struttura strofa/ritornello, il gruppo la lasciò in sospeso mentre si dedicava a 35. THINGS WE SAID TODAY e 36. WHEN I GET HOME, riprendendo in mano ANY TIME AT ALL più tardi nel corso della serata, dopo di che aggiunsero un efficace crescendo strumentale di dieci battute sulla dominante (questo passaggio potrebbe essere stato risolto da McCartney, che lo conduce al pianoforte). In effetti, la canzone fonde la musica di 14. IT WON'T BE LONG con il testo di 18. ALL I'VE GOT TO DO, scambiando la loro profondità con un'effusione di energica allegria bene espressa nel decisivo colpo di rullante alla fine di ogni strofa. Una delle canzoni rock più eminenti dei Beatles, ANY TIME AT ALL mette in mostra una classica esecuzione vocale «urlata» di Lennon, che si sovrappone, in raddoppio, alla sezione di sei battute della strofa, con l'aiuto di McCartney sulla frase alta di risposta del ritornello. Gli interventi di chitarra di Harrison anticipano la centralità sempre maggiore che avrà il suo lavoro in *Help!* e *Rubber Soul*; mentre Starr, perfettamente a suo agio, assicura al brano una vigorosa propulsione.

35. THINGS WE SAID TODAY

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, basso; **Lennon** chitarra ritmica acustica, pianoforte; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 2 giugno 1964
UK: 10 luglio 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
USA: 20 luglio 1964 (singolo; lato A: A HARD DAY'S NIGHT)
I: 26 giugno 1964 (singolo; lato A: A HARD DAY'S NIGHT)

Composta da McCartney nel maggio del 1964, mentre era in vacanza alle Bahamas con Jane Asher, THINGS WE SAID TODAY è atipica per la sua atmosfera sinistra e l'ossessiva, orizzontale tensione verso la tonica nella melodia. (A Lennon – al cui stile, più che a quello di McCartney, tale caratteristica sembra appartenere – questa canzone piaceva in modo particolare.) Benché il testo non riesca a elevarsi all'altezza del titolo, la dolorosa malinconicità della musica, che ricorda quella di 20. DON'T BOTHER ME di Harrison, è intrigante, e resa ancor più tale dall'incessante agitazione della schioccante chitarra di Lennon in contrasto col vivace rullante di Starr. A questa trascinante performance – la prima esecuzione completa del pezzo, dopo una falsa partenza – furono poi aggiunti una seconda voce di McCartney (parte in unisono, parte in armonia), più il tamburino e il pianoforte nel middle eight. [1]

La sua miscela di compostezza ed efficacia fece sì che la canzone entrasse a far parte del repertorio degli spettacoli del gruppo nel corso del 1964. Con la sua strofa in la minore che si consolida sull'ostinata tonica di la maggiore per la difficile sezione mediana, THINGS WE SAID TODAY stabiliva un modello di contrasto stridente e drammatico che i Beatles avrebbero messo in evidenza, nell'album successivo, in brani come 37. BABY'S IN BLACK, 39. EVERY LITTLE THING, 40. I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY e 42. NO REPLY. L'idea di una melodia in levare fu poi analogamente sviluppata da Harrison in *Rubber Soul*, con 66. IF I NEEDED SOMEONE.

36. WHEN I GET HOME

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 2 giugno 1964
UK: 10 luglio 1964 (LP *A Hard Day's Night*)
USA: 20 luglio 1964 (LP *Something New*)
I: 28 luglio 1964 (LP *Tutti per uno*)

Ultimo brano per *A Hard Day's Night*, WHEN I GET HOME è una canzone rock che mette di buon umore; mette in mostra uno dei testi più arringanti e battaglieri di Lennon, e un vigoroso rinforzo nel ritornello che spesso supera il fragore dei piatti di Starr. La canzone, un giro di variazioni tra le tonalità di la maggiore e di do maggiore, è irta di settime blueseggianti e di seconde maggiori discendenti ripetute: le sue radici nella musica soul sono evidenti nello scivolamento di McCartney nel metodo boogie per la sezione mediana di dieci battute.[1] Incisa in undici registrazioni, lascia trapelare il sollievo per aver finalmente completato un album cominciato più di tre mesi prima: il primo album dei Beatles composto interamente di composizioni originali (e anche l'unico, fra tutti, a essere costituito esclusivamente da canzoni di Lennon-McCartney). Dato che, nel 1964, erano pochi gli artisti che si scrivessero anche solo una piccola parte del loro materiale, questa era una mossa brillante, che collocava i Beatles in una categoria condivisa con il solo Bob Dylan.

37. BABY'S IN BLACK

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica acustica; **McCartney** voce, basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 11 agosto 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 15 dicembre 1964 (LP *Beatles '65*)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Le sedute di registrazione per *A Hard Day's Night* erano appena terminate, e già i Beatles erano in partenza per un'ambiziosa serie di tour all'estero (vedere *Cronologia*). Fu nel corso di questo spossante itinerario che Lennon e McCartney composero la maggior parte delle – insolitamente malinconiche – canzoni che andarono a costituire il grosso del quarto album del gruppo, *Beatles For Sale*. Con la pubblicazione prevista per Natale, l'album fu iniziato ad agosto, solo una settimana dopo che *A Hard Day's Night* ebbe raggiunto la vetta delle classifiche di vendita degli album di qua e di là dell'Atlantico.

Le canzoni scritte per la seconda facciata di *A Hard Day's Night* avevano esplorato un genere maggiormente introspettivo; e, insieme ad altre influenze, questa iniezione di novità estese il suo contagio anche alla sfera tecnica delle composizioni di Lennon e McCartney. Scritta in una stanza d'albergo, BABY'S IN BLACK tradisce appunto questi sintomi di deliberata sperimentazione. Probabilmente i due cominciarono a scherzare manipolando canzoni marinaresche e filastrocche infantili, prima di

pervenire a una variazione su *Johnny's So Long At the Fair* (che fornì anche alla canzone l'indicazione del tempo in 12/8). Armonizzata in insistenti terze country-and-western, e ruotando su tre triadi in maggiore, la canzone è un semplice compromesso tra le peculiarità dei suoi creatori, e ha il suo momento più notevole in un drammatico spostamento alla relativa minore nella sezione mediana di quattro battute. Dal punto di vista del testo, però, l'effetto è sprecato dall'insensata rima «only a whim»/«she thinks of him»: una leggerezza che dimostra quanto poco Lennon e McCartney riflettessero sulle parole che allora utilizzavano. (Potrebbe essere stato un inconsapevole rimando dal testo, quello invece abilmente accattivante, di 36. WHEN I GET HOME, con la sua relativamente pretenziosa miscela di articolazioni verbali – la rima «trivialities» – e luoghi comuni dialettali: «till the cows come home».)

Incisa in quattordici disorganizzate registrazioni, BABY'S IN BLACK richiese un'intera serata, principalmente a causa di problemi con la parte di chitarra di Harrison. Anche se pare che il gruppo non fosse entusiasta del risultato, l'esecuzione, grazie a Starr, ha uno swing contagioso, e l'atmosfera da ballata folk piacque ai fans, abbastanza da far restare il brano per i tre anni successivi nel repertorio degli spettacoli dal vivo dei Beatles.

38. I'M A LOSER

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica acustica, armonica a bocca; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 14 agosto 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 15 dicembre 1964 (LP *Beatles '65*)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Composta nell'estate del 1964 – però non, come spesso è stato detto, durante il primo tour americano del gruppo [1] – I'M A LOSER è ritenuta da

Lennon il primo frutto del suo «periodo Dylan». Unico personaggio ad avere esercitato sulla cultura popolare del dopoguerra un'influenza pari a quella dei Beatles, Bob Dylan non si era ancora svincolato dall'etichetta, che gli era stata affibbiata dai media, di «cantante di protesta». Troppo grezza per poter essere compresa dal vasto pubblico, la selvatica energia del suo primo album (*Bob Dylan*, 1962) aveva elettrizzato gli ambienti della musica folk in America e in Gran Bretagna; mentre gli album successivi, *Freewheelin'* e *The Times They Are A-Changin'*, lo avevano fatto conoscere anche agli appassionati di musica pop. Dylan e i Beatles – allora gli unici artisti a essere sufficientemente prolifici da produrre album costituiti completamente da loro composizioni – erano alla fine destinati a entrare in contatto e a influenzarsi a vicenda.

Harrison, il più accanito fan di Dylan all'interno del gruppo,[2] fu anche il primo a scoprirlo. Stupefatto e folgorato dalle sue doti naturali – «una sorta di energia vitale, una voce che piangeva da qualche parte, arrancando nell'oscurità», come disse – Harrison sollecitò Lennon ad ascoltare *Freewheelin'*; e Lennon trascorse l'estate del 1964 studiando l'opera di Dylan con il suo personalissimo approccio, assorbendone il suono, l'atmosfera e il carattere senza prestare particolare attenzione alle parole. In effetti, fu lo stile di Dylan nel suo complesso, più che il suo status di poeta folk, a suscitare nei suoi confronti tanta attenzione da parte della nascente aristocrazia della musica pop britannica. Di questa attenzione è emblematico il fatto che gli Animals, il gruppo di Newcastle, debuttarono nelle classifiche, a metà del 1964, con due loro versioni di canzoni tratte dal primo album di Dylan (*Baby Let Me Take You Home* e *House Of the Rising Sun*; quest'ultima andò in vetta alle classifiche di qua e di là dell'Atlantico). In questo periodo, Lennon trascorreva molte serate andando in giro per locali con Eric Burdon degli Animals e Mick Jagger dei Rolling Stones (un altro ammiratore di Dylan); e l'opinione che Lennon si era venuto formando di Dylan risentiva dell'entusiasmo, condiviso con Burdon e Jagger, per il folk-blues e il rhythm and blues. In realtà, poi, I'M A LOSER è un pastiche di country and western più che di folk di protesta. Pigramente intuitivo, e ben deciso a non lasciarsi troppo mettere in soggezione, qui Lennon si limita ad adottare uno stile. Un tocco di ruvida armonica a bocca, qualche pennata di chitarra acustica, un testo

leggermente più pensoso e tagliente: a questi risultati si limitava l'influenza di Dylan su Lennon quando la canzone fu registrata, proprio poco prima che i Beatles partissero per il loro secondo viaggio in America.

Dieci giorni più tardi, dopo un concerto a Forest Hills, i Beatles incontrarono Dylan all'hotel Delmonico di Manhattan. Nel corso della loro carriera anch'essi, come altri personaggi dello spettacolo britannici, durante i tour avevano alimentato le loro energie con alcool e amfetamine: un cocktail che difficilmente poteva dare esito a un comportamento composto, né tantomeno meditativo. Quando Dylan si offrì di «rollare una canna», il gruppo ammise con imbarazzo che la marijuana non rientrava fra le sue esperienze. Sorpreso dalla rivelazione – ascoltando 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND aveva frainteso una frase del testo, «I can't hide», prendendola per «I get high» – Dylan trovò molto divertente il ruolo dell'uomo che per primo aveva fatto «sballare» i Beatles. Per i quali l'esperienza fu una rivelazione. McCartney, al quale parve di sperimentare un fenomeno di disincarnazione,[3] dichiarò che per la prima volta stava «*davvero* pensando», e ordinò al road manager Mal Evans di trascrivere qualsiasi cosa dicesse. (Il «significato della vita», così come risulta dagli appunti dello zelante Evans, era: «Ci sono sette livelli».)

Il 28 agosto 1964 fu per i Beatles uno spartiacque. «Fino ad allora», ricorda McCartney, «eravamo stati tipi da scotch e Coca-Cola. Quella sera, in qualche modo, le cose cambiarono.»[4] Da quel momento in avanti, la leggerezza mentale indotta dall'alcool e dagli *speed*[5] cedette il passo agli stati d'animo introspettivi e sensuali associati all'impiego di marijuana e, più tardi, di LSD. Mentre, per quanto riguarda Dylan, la vitalità musicale dei Beatles lo indusse a riscoprire il rock-and-roll che lo aveva spronato a far musica quand'era adolescente: il risultato fu *Bringing It All Back Home*, uno degli album più significativi e importanti del decennio.

I'M A LOSER consiste di una strofa di quattro versi con un ritornello: l'assenza del middle eight è il modo in cui allude alla più semplice struttura della ballata folk. Incisa in otto registrazioni, ostenta un assolo di Harrison in stile Carl Perkins, e ha un andamento seducente (specialmente nel ritornello, che, con il suo walking bass raddoppiato, lascia intravvedere la mano compositiva di McCartney). Il testo è autobiografico, anche se non seriosamente. In seguito, Lennon vide in questo un'ambivalenza

congenita – «Una parte di me sospetta che io sia un perdente, una parte di me pensa che io sono Dio onnipotente» – ma il tono della strofa, con la sua comica caduta di una quinta (eseguita toccando il punto più basso della sua estensione vocale), può essere intonato solo allusivamente, e l'umore delle parole deve esserne derivato di conseguenza.[6] Con la sua vivida contrapposizione tra melodia e significato, I'M A LOSER, come 8. MISERY (che ostenta una simile introduzione pseudodeclamatoria), è un'espressione di mesta presa in giro di se stessi, stavolta con un tocco di sincera confessione. Lennon era soddisfatto della canzone: che, come 43. EIGHT DAYS A WEEK, fu considerata come possibile singolo.

38B. MR MOONLIGHT

(*Johnson*)

> **Lennon** voce, chitarra ritmica acustica; **McCartney** armonie vocali, basso, organo Hammond; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista, tam tam africani; **Starr** percussioni (?)
>
> Registrazione: 14 agosto, 18 ottobre 1964
> UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
> USA: 15 dicembre 1964 (LP *Beatles '65*)
> I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Iniziato dopo 38. I'M A LOSER, questo grezzo quasi-calypso[1] arrivò alla quarta registrazione prima di essere scartato e rifatto due mesi più tardi. Imbottita di armonie massicciamente raddoppiate, la feroce esecuzione vocale di Lennon spazza via gran parte della vistosa frivolezza della canzone, ma questa è fatta riemergere in tutto il suo sbrilluccicante squallore dall'assolo all'organo Hammond di McCartney (quanto di tutto ciò sia stato fatto per scherzo è difficile da stabilire, dato che i Beatles non erano affatto immuni dal cattivo gusto). La pista delle percussioni resta una piccola curiosità; in quanto, mentre le botte affibbiate da Harrison ai tam tam vanno al di là di ogni discussione razionale, quelli che dovrebbero essere i suoni del bongo prodotti da Starr fanno invece pensare ad altro:

alle custodie degli strumenti percosse con le mani, quello stesso effetto di cui Derek Taylor, nelle note di copertina del disco, indica come responsabile lo stesso Starr nell'altrettanto straziante 46D. WORDS OF LOVE.[2]

39. EVERY LITTLE THING

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica; **McCartney** armonie vocali, basso, pianoforte; **Harrison** chitarra solista raddoppiata; **Starr** batteria, timpani

Registrazione: 29/30 settembre 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 14 giugno 1965 (LP *Beatles VI*)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Uno degli enigmi del catalogo Lennon-McCartney, EVERY LITTLE THING è cantato da Lennon ed evidenzia più la sua maniera melodica che quella del suo partner. A giudicare dall'appassionata emozionalità, se ne dedurrebbe che ne sia stato autore Lennon, specialmente considerandone le peculiarità a questo stadio della carriera dei Beatles. Invece, intervistato da «Playboy» nel 1980, Lennon accreditò il brano, senza commenti, a McCartney.[1] Anche se le sue dichiarazioni a proposito delle responsabilità compositive non erano sempre attendibili – dichiarò, falsamente, di aver composto 161. TWO OF US,[2] «circa il settanta per cento» del testo di 86. ELEANOR RIGBY[3] e la maggior parte della musica di 67. IN MY LIFE[4] – non disconobbe mai niente di quanto avesse *davvero* composto (a meno che questa non sia l'unica eccezione). Poiché parte dell'inaffidabilità di Lennon era dovuta a una memoria confusa dalla droga, che a volte non gli permetteva di ricostruire l'ordine cronologico dei fatti e degli album, è pensabile che quando il titolo di questa canzone gli venne messo sotto gli occhi in mezzo a una lunga lista di titoli dei Beatles, quindici anni dopo che il brano era stato composto, Lennon semplicemente si sia ricordato

male. Allo stato delle cose, tutto ciò che si può dire è che McCartney non l'ha mai rivendicata come sua, e nemmeno menzionata.

Il rompicapo è ancor più strano considerando che EVERY LITTLE THING è uno dei brani più emotivamente ricchi di *Beatles For Sale*. Generando una possente spinta da semplice materiale armonico, sostiene un testo analogamente immediato così perfettamente che il sollievo di un middle eight ne avrebbe fatalmente allentato la tensione. Le impronte digitali di Lennon sono sulle seconde maggiori del ritornello («me-e, yea-eah»), così come è sua l'intensità del sentimento e dell'atmosfera. Meno caratteristici sono gli ampi intervalli della quinta e della sesta battuta della strofa e della prima e della quinta battuta del ritornello. (La frase d'apertura di 67. IN MY LIFE, di McCartney, è ugualmente complessa; ma le armonie corali di EVERY LITTLE THING, con le loro – quasi sgradevoli – quarte e quinte giuste parallele, sembrano troppo smaccate per il suo stile, e invece riconducono a Lennon.) Come molte altre canzoni di *Beatles For Sale*, EVERY LITTLE THING si mantiene nella tonica per la sezione a contrasto (in questo caso, il ritornello) prima di precipitare nella sottodominante con un movimento enfatizzato da Starr ai timpani. Con le sue ottave battenti e l'assolo di chitarra tipicamente attenuato, questa canzone fortemente drammatica necessitò per l'incisione di nove registrazioni, suddivise in due giornate.

40. I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica acustica; **Harrison** voce, chitarra solista; **McCartney** armonie vocali, basso; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 29 settembre 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 15 febbraio 1965 (singolo; lato A: EIGHT DAYS A WEEK)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Se 38. I'M A LOSER è un aggiornamento di 8. MISERY, I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY è una revisione di 32. I'LL CRY INSTEAD e un'anticipazione di 53. YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY. Con la sua malinconica armonia in terza minore, l'intonazione alta del rullante, e l'assolo di chitarra in stile Carl Perkins (eseguito da Harrison con la Gretsch Tennessean), questo è il più esplicito esercizio in stile country-and-western del gruppo all'interno di un album che a questo genere è improntato. Ancora, come in 38. I'M A LOSER, la confessione è protetta dallo scudo del *pastiche* stilistico, e Lennon nasconde i suoi sentimenti, per propria ammissione «molto personali», dietro il cliché di genere. (La risacca di solitudine della canzone, in sol maggiore, emerge nell'ingegnoso tuffo in re minore della quarta riga di ogni strofa.) Come in altre canzoni scritte in questo periodo (vedere 35. THINGS WE SAID TODAY), nella sezione mediana si verifica un'esplosiva progressione, con uno spostamento ritardato alla sua relativa minore. L'atmosfera della struttura strofa/ritornello è resa più intensa dallo spostamento dominante-tonica, attraverso un'inversione rivolta verso l'alto della tonalità d'impianto, prima di uscire dalla tonalità prevalente, con un rinforzo della tonalità maggiore impiegato con analoghi risultati anche in 37. BABY'S IN BLACK, 39. EVERY LITTLE THING e 42. NO REPLY.

41. WHAT YOU'RE DOING

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso; **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica acustica; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria
George Martin pianoforte

Registrazione: 29/30 settembre, 26 ottobre 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 14 giugno 1965 (LP *Beatles VI*)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Scritto principalmente da McCartney, questo semplice brano di tre accordi procurò inattesi problemi al gruppo: iniziato dopo l'incisione di 40. I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY, fu proseguito la sera seguente, e poi abbandonato e rifatto un mese più tardi. Il modo in cui Mark Lewisohn descrive la situazione delle varie piste magnetiche al termine del secondo giorno [1] fa pensare che ne possa essere stata causa il fatto che l'evoluzione del brano avvenne in studio di registrazione. Convincere Starr e Harrison a suonare la canzone nel modo in cui il suo autore voleva che fosse eseguita potrebbe aver provocato qualche risentimento e aver portato via tempo, come poi spesso accadrà nella successiva attività del gruppo. Lo schema di batteria che apre e chiude il pezzo sembra di mano di McCartney, come pure il tirato riff e l'assolo di chitarra che anticipa gli effetti di distorsione degli alti impiegati in *Help!* (McCartney aveva imparato a suonare la batteria da ragazzo, sullo strumento di suo fratello Mike).

Con il suo pianoforte barrelhouse in drop in e la sonora base di bassi (sfumata in un brontolio nella sequenza strofa/ritornello), questa è in qualche modo una registrazione sperimentale; anche se, per determinare se questa sia la prima volta che i Beatles ricorrevano a trucchetti col banco di mixaggio modificando idee ortodosse di arrangiamento e struttura del brano, bisognerebbe poter paragonare la prima versione con il rifacimento (registrato una settimana dopo 45. I FEEL FINE, il brano solitamente citato come quello in cui i Beatles per la prima volta compirono esperimenti sonori). [2] Con il suo tono sdegnoso e le rabbiose enfatizzazioni, WHAT YOU'RE DOING è atipica per McCartney, benché le facciano buona compagnia altre canzoni tempestose che gli furono ispirate dalla sua relazione sentimentale con Jane Asher (per esempio 35. THINGS WE SAID TODAY e 70. I'M LOOKING THROUGH YOU; vedere anche 68. WE CAN WORK IT OUT, nella nota).

42. NO REPLY

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica, battiti di mani; **McCartney** armonie vocali, basso, battiti di mani; **Harrison** chitarra ritmica acustica, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani
George Martin pianoforte

Registrazione: 30 settembre 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 15 dicembre 1964 (LP *Beatles '65*)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Composta da Lennon probabilmente durante la vacanza del maggio 1964, NO REPLY fu registrata il 3 giugno come provino per l'artista della NEMS Tommy Quickly. Esibendo il ritmo di bossa nova diffuso dal Brasile nel mondo da Carlos Jobim, Stan Getz e Charlie Byrd, la canzone era nel testo influenzata da *Silhouettes*, un brano entrato nella Top 5 americana sul finire del 1957 e inciso dal quartetto rhythm-and-blues dei Rays. Nell'ambito della produzione musicale di Lennon, è un'evoluzione di 36. WHEN I GET HOME, con la quale condivide la stessa frase «spinta» («Woh-oh-woh *I*…»; «I saw the *light*»).

Inciso nella seduta serale, NO REPLY richiese sei registrazioni. Il mixaggio finale dimostra come i Beatles stessero incominciando a padroneggiare lo studio di registrazione, impiegando il tracking e l'eco per ottenere profondità e spazialità. Come in 33. I'LL BE BACK, è un cuscinetto di chitarre acustiche a fornire il timbro di base, con il pianoforte di George Martin che, paradossalmente, dà esito a un suono più ampio proprio essendo ridotto a una presenza tenebrosamente riverberata anziché essere una voce vera e propria. Con un massiccio alone di eco, e tenuta «alta» sopra la base strumentale, la parte vocale raddoppiata genera una sorprendente potenza nel middle sixteen in progressione, che ribadisce la tonica. Questa sezione del brano era così efficace che il gruppo tentò di ripeterla insieme alla strofa seguente, aggiungendo un intero minuto di durata al brano. Saggiamente – e seguendo la filosofia del «meno c'è meglio è», che in questa fase improntava il loro concetto di arrangiamento e produzione – decisero di bocciare l'idea, lasciando che le battute centrali di NO REPLY, con la loro dinamica saturata e la spinta trainante della

batteria e dei battimani, restassero fra i trenta secondi più eccitanti della loro produzione.

Scelta come attraente e rilassata apertura dell'album, NO REPLY è una delle più accattivanti canzoni di Lennon di questo periodo, con le parole del testo che sposano bene la malinconica asciuttezza della melodia. Quasi nulla viene detto, ma la storia è compiuta e la singhiozzante nona aggiunta del do maggiore finale è l'accettazione della cattiva notizia: non c'è risposta, e non ci sarà mai.

43. EIGHT DAYS A WEEK

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica acustica, battiti di mani; **McCartney** voce, basso, battiti di mani; **Harrison** voce, chitarra solista, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani

Registrazione: 6/18 ottobre 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 15 febbraio 1965 (singolo; lato B: I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Probabilmente composta come canzone del titolo per il secondo film dei Beatles, per il quale l'inizio delle riprese era stato fissato a cinque mesi più tardi, EIGHT DAYS A WEEK fu portata in studio da McCartney ancora incompleta. Come quello di 31. A HARD DAY'S NIGHT, il titolo derivava da un'osservazione casuale di Starr (un'espressione tipica del gergo di Liverpool).[1] Lennon si unì al partner per la composizione del middle eight, e in coppia i due misero insieme un'introduzione armonizzata con la quale giocherellarono in molti modi prima di lasciarla cadere nella sesta registrazione. Il brano venne completato con sette ulteriori registrazioni, e le sezioni di edizione per l'introduzione e il finale vennero realizzate nel corso della penultima seduta di registrazione dell'album, dodici giorni più tardi.

Con un classico walking bass di McCartney, EIGHT DAYS A WEEK procede smargiasso su e giù per la scala di re, un po' come fa 15. ALL MY LOVING in mi. E ancora come ALL MY LOVING, dà indizi di essere stata elaborata al pianoforte (specialmente nel bridge di quattro battute – «Hold me, love me» – con la sua armonia in quarte giuste e il conclusivo sol diesis discendente). Niente, di questo testo usa-e-getta, sarebbe stato fuori posto nella produzione 1963 del gruppo, e la brillante semplicità dell'intero brano porta inconfondibile l'etichetta «singolo di successo». Sfortunatamente per McCartney, Lennon stava per tirar fuori 45. I FEEL FINE – il cui riff continuava a canticchiare negli intervalli delle registrazioni – e l'autore di EIGHT DAYS A WEEK sarebbe stato costretto ad attendere il marzo del 1965 prima di vedere la sua canzone installarsi per due settimane in vetta alle classifiche in America, dove fu pubblicata su singolo dopo che I FEEL FINE, in gennaio, aveva mantenuto la stessa posizione per tre settimane.

Lennon più tardi tenne in scarsa considerazione questa canzone, e accennò alla sua artificiosità e alla sua superficialità: ma niente di questo atteggiamento si può rintracciare nella sua parte vocale, che è cantata con tutta l'eccitazione del momento creativo. (Resta ignoto il motivo per cui non fu McCartney a cantarla; forse l'intonazione era più adatta alla voce di Lennon, o forse McCartney ritenne che la squillante sfacciataggine della sua voce raddoppiata fosse più efficace.) In ogni elenco di dischi pop capaci di catturare il sublime e solare ottimismo della metà degli anni Sessanta, EIGHT DAYS A WEEK sarebbe fra i primissimi della lista, insieme a 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND e a 95. PENNY LANE. Musicalmente meno coinvolgente di entrambe, merita di star loro a fianco grazie alla sua energia pura e all'accogliente calore del suono, il cui intreccio di chitarra elettrica solista a carillon e di scampanellanti chitarre acustiche ebbe tanta influenza sulla nascente scena folk-rock americana.

44. SHE'S A WOMAN

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso, pianoforte; **Lennon** chitarra ritmica; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, chocallo [1]

Registrazione: 8 ottobre 1964
UK: 27 novembre 1964 (singolo; lato A: I FEEL FINE)
USA: 23 novembre 1964 (singolo; lato A: I FEEL FINE)
I: 30 giugno 1965 (singolo; lato A: LONG TALL SALLY)

Scritta da McCartney (alcuni dicono l'abbia composta in studio di registrazione, su due piedi) SHE'S A WOMAN è un teso blues di 24 battute in la con due brevi variazioni di quattro battute al do diesis minore.[2] Col suono più drastico mai confezionato fino a questo momento dai Beatles, il brano è interamente propulso dal rotolante ritmo legato del basso (registrato così alto, per gli standard del 1964, che i tecnici del suono lo affondano nel mixaggio ogni volta che abbandona la triade fondamentale). La struttura portante centrale del pezzo – senza di essa, gli altri elementi di questo gagliardo arrangiamento non avrebbero senso – è la prima delle frasi di basso di alto profilo di McCartney. Da questo momento in avanti, egli farà ogni sforzo per portare «su» il suo strumento di volume, tono e ottava.

Cominciando, scherzosamente, in battere, una chitarra ritmica aspramente saturata e strettamente controllata col gate passa al levare mentre la canzone procede, staccando un accento reggae di sorprendente violenza. Con l'abituale ruolo metronomico del rullante della batteria usurpato dal saliscendi del basso, la batteria di Starr è pressata, tanto da risultare quasi inintelligibile, e priva di grancassa, nel canale sinistro, e ne emerge solo per raddoppiare lo scoppiettante chocallo con colpi sull'area centrale del piatto maggiore. Riecheggiando 41. WHAT YOU'RE DOING, il pianoforte come tessitura arriva dal nulla, atterrando senza preavviso, nel secondo ritornello, sul canale destro. Anche la voce di McCartney è all'orlo, strizzata fino al limite superiore della sua estensione, così da far temere che possa rompersi in qualsiasi momento. In breve, ogni cosa, qui, è spinta fuori dal suo posto abituale. (Anche l'assolo di chitarra è come messo lì tra virgolette.)

Registrazione sperimentale sotto ogni punto di vista, SHE'S A WOMAN è trainata dalla curiosità del suo autore – nutrita dalla cannabis – di esplorare ogni ipotesi operativa che gli venisse in mente. Con il suo potente e oscillante beat, si meritò l'approvazione, non facile da ottenere, dei musicisti di sala d'incisione americani (il singolo del 1965 dei Sir Douglas Quintet, *She's About A Mover*, è un esplicito omaggio alla canzone). Sapientemente funzionale, il testo merita attenzione per la frase «turns me on»,[3] inserita su insistenza di Lennon come un segnale della conversione del gruppo alla marijuana, e per dare a Dylan una *vera* allusione alla droga da individuare (vedere 38. I'M A LOSER).

44B. KANSAS CITY / HEY, HEY, HEY, HEY

(*Leiber-Stoller/Penniman*)

McCartney voce solista, basso; **Lennon** cori, chitarra ritmica; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria
George Martin pianoforte

Registrazione: 18 ottobre 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 14 giugno 1965 (LP *Beatles VI*)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Il giorno dopo avere registrato 44. SHE'S A WOMAN, i Beatles partirono per un altro febbrile tour in Gran Bretagna. Con un terzo di *Beatles For Sale* ancora da incidere, avrebbero dovuto darsi da fare nei giorni di riposo del tour; e per il 18 ottobre fu messa in programma una giornata-blitz di registrazione veloce. Dopo aver iniziato questa sessione domenicale di nove ore con gli interventi di edizione su 43. EIGHT DAYS A WEEK, si tuffarono poi in KANSAS CITY / HEY, HEY, HEY, HEY, un medley di Little Richard del 1959. L'avevano sentito eseguirlo e avevano inserito la sequenza nella scaletta dei loro spettacoli, dove però non era sopravvissuta fino al 1963.[1] Due anni più tardi, la rispolverarono nella penultima esibizione del loro primo tour americano – proprio a Kansas City, il 17

settembre del 1964 – un mese prima di registrarla. La reazione entusiastica che suscitò fra il pubblico le conquistò un posto nell'album.

Stanco di gingillarsi con EIGHT DAYS A WEEK, Lennon incitò McCartney a mettercela tutta, e il risultato fu ottenuto in una sola registrazione. Con il suo disagevole ritmo shuffle, la versione di Little Richard non è una delle sue registrazioni migliori, anche se il timbro della sua voce è gradevolissimo. I Beatles semplificano il ritmo punteggiato della versione originale con un walking bass e con un pianoforte in terzine, conferendo un andamento provocatorio a un'esecuzione penalizzata solo dal superficiale mixaggio in mono. McCartney strombazza il testo con grande vigore, tenendosi lontano dal microfono per poterlo gridare dal fondo della strozza. Dopo l'assolo di Harrison, Starr caratterizza il seguito con un bizzarro battito di charleston/grancassa, e il pezzo si avvìa con sicurezza attraverso la coda, con Lennon che restituisce a McCartney il favore ricevuto in 13C. MONEY impiegando nell'armonia corale un sarcastico tono nasale. Una delle migliori cover dei Beatles.

45. I FEEL FINE

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra solista/chitarra ritmica; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista/chitarra ritmica; **Starr** batteria

Registrazione: 18 ottobre 1964
UK: 27 novembre 1964 (singolo; lato B: SHE'S A WOMAN)
USA: 23 novembre 1964 (singolo; lato B: SHE'S A WOMAN)
I: 21 dicembre 1964 (singolo; lato B: KANSAS CITY)

Dopo aver registrato 44B. KANSAS CITY e il rifacimento di 38B. MR MOONLIGHT, il gruppo si dedicò alla nuova canzone di Lennon, I FEEL FINE, scritta – o perlomeno iniziata – «durante una seduta di registrazione» [1] e poi pianificata come singolo seguente (43. EIGHT DAYS A WEEK era stata la prima scelta, soltanto sei giorni prima, prevalendo su 38.

I'M A LOSER e 42. NO REPLY). Il bisogno di Lennon, dettato dal suo spirito competitivo, di ottenere con una sua canzone la facciata A del singolo (vedere 24. YOU CAN'T DO THAT e 56. HELP!) gli aveva fatto produrre in questo caso una dichiarazione di benessere inusualmente semplice ed esplicita, espressa (come aveva fatto McCartney nella zelantemente commerciale 43. EIGHT DAYS A WEEK) con le parole ingenue impiegate nei loro primi testi. Come 44. SHE'S A WOMAN, I FEEL FINE è un blues con mutazioni (il che fa di questa coppia di canzoni il secondo singolo dei Beatles basato su sequenze blues);[2] ma non c'è nulla di malinconico nella canzone, che trae la sua atmosfera esuberante, come pure la sua forma, dal difficile riff di chitarra che Lennon e Harrison suonano, spesso in unisono, più o meno per tutta la durata del brano.

Il pezzo si apre con un la grave tenuto dal basso, come base per il feedback della Rickenbacker di Lennon (ottenuto suonando la nota con il volume al minimo, e poi alzandolo orientando i pickup in direzione dell'amplificatore). Lennon ne andò smodatamente fiero negli anni seguenti – «la prima volta che il feedback viene usato in un disco» – e il risultato è spesso citato come il primo esperimento di registrazione dei Beatles. Tuttavia, McCartney può vantare una precedenza in tre casi, tutti (come I FEEL FINE) registrati nel primo impeto creativo seguito all'incontro del gruppo con la marijuana: la chitarra saturata e il pianoforte drop-in di 41. WHAT YOU'RE DOING, la pionieristica assolvenza in 43. EIGHT DAYS A WEEK, e 44. SHE'S A WOMAN, tutta abbastanza sopra le righe. Per quanto riguarda le origini dell'ispirazione di Lennon, egli poi ammise che «chiunque» allora suonasse dal vivo usava il feedback. Per chi suona la chitarra elettrica, il feedback è un rischio di amplificazione, che dev'essere o evitato o incorporato in maniera controllata nel suono. L'unico chitarrista inglese che usasse il feedback con funzioni puramente rumoristiche nel 1964 era Pete Townshend, che presto comincerà a manipolare l'effetto, con risultati spettacolari, nel secondo furioso singolo degli Who, *Anyway Anyhow Anywhere*. Un paio di giorni dopo aver registrato 38. I'M A LOSER, i Beatles condivisero uno spettacolo a Blackpool con gli High Numbers (poche settimane prima che il gruppo cambiasse nome in Who). Forse Lennon – come già aveva fatto due anni

prima, dopo aver sentito l'armonicista Delbert McClinton alla Tower Ballroom di New Brighton – aveva preso nota, imparato e assimilato? [3]

Inciso in nove registrazioni, I FEEL FINE non sembra un brano nuovissimo, ma piuttosto una canzone che il gruppo suonasse già da anni. Senza l'impiego di una convenzionale chitarra ritmica, il suono si allarga, consentendo alle sobbalzanti sincopi del riff di far faville. Starr da parte sua risponde con una performance esuberante, suonando in stile latineggiante sul piatto grande con accenti di conga sul tomtom acuto. In considerazione del fatto che è principalmente la sua energia che sostiene il pezzo – per esempio nell'uscita dai middle eight (a 0.54" e a 1.50" dall'inizio) – è un peccato che la produzione lo confini all'estrema sinistra dell'arco stereofonico, anziché al centro. [4] Analogamente, l'intervento di quattro battute della chitarra di Harrison distilla l'essenza dell'atmosfera complessiva del brano: non è tanto un assolo, quanto un conciso sommario della forma e dell'umore blues della canzone. Benché non sia un brano straordinario, I FEEL FINE andò diritto al numero uno delle classifiche inglesi, rimanendovi sei settimane. In America, la sua permanenza in vetta fu più breve; però il brano del lato B del singolo, 44. SHE'S A WOMAN, salì a sua volta fino al quarto posto, sospinto dalle numerose richieste degli acquirenti.

46. I'LL FOLLOW THE SUN

(*Lennon-McCartney*)

> **McCartney** voce, chitarra solista acustica; **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica acustica; **Harrison** chitarra solista; **Starr** percussioni [1]
>
> Registrazione: 18 ottobre 1964
> UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
> USA: 15 dicembre 1964 (LP *Beatles '65*)
> I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Può darsi che siano state le settime discendenti dell'introduzione di 44. SHE'S A WOMAN a far tornare alla memoria di McCartney il ricordo di

questa sua composizione dei primissimi anni. (Oppure, viceversa, può darsi che cercando di suonare I'LL FOLLOW THE SUN con la chitarra elettrica gli sia venuta l'idea per 44. SHE'S A WOMAN.) Composta durante l'estate del 1960 ad Amburgo, è una canzoncina che esprime rimpianto ma anche, in fondo, un certo cinismo, composta – come 94. WHEN I'M 64 – come diversivo dalle notti di rumoroso rock and roll. Secondo il primo batterista dei Beatles, Pete Best, il diciottenne McCartney la eseguiva al pianoforte tra uno spettacolo e l'altro al Kaiserkeller, annunciando euforicamente a chiunque fosse a portata d'orecchio: «Ho composto una canzone». Ne aveva, in effetti, già scritte altre: aveva cominciato a farlo almeno due anni prima. Incisa in otto registrazioni dopo 45. I FEEL FINE, I'LL FOLLOW THE SUN conteneva un assolo di chitarra acustica (presumibilmente suonato da McCartney) sostituito, proprio nell'ultima registrazione, da una semplice asserzione della melodia con la chitarra elettrica. Nonostante la canzone sia opportunamente breve, la sua irrisolta sequenza scalare risulta presto stucchevole.

46B. EVERYBODY'S TRYING TO BE MY BABY

(*Perkins*)

Harrison voce, chitarra solista; **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica acustica; **McCartney** basso; **Starr** batteria

Registrazione: 18 ottobre 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 15 dicembre 1964 (LP *Beatles '65*)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Diversamente da quanto veniva detto in giro per ragioni promozionali (e cioè che Lennon e McCartney avevano una riserva di composizioni originali di prima qualità sufficiente per riempire i loro album fino agli anni Settanta e oltre), di canzoni nuove disponibili ce n'erano invece pochine, come dimostrò l'inserimento di 46. I'LL FOLLOW THE SUN. Fare il bis di *A Hard Day's Night*, tutto costituito solo di nuove composizioni

originali, era fuori questione. Il problema stava nel fatto che, poiché ormai la scaletta degli spettacoli dal vivo dei Beatles consisteva quasi interamente di brani di loro composizione, ormai il gruppo si dava scarso pensiero del suo vecchio repertorio di canzoni di altri artisti. Di conseguenza, la scelta di quelle confluite in *Beatles For Sale* fu piuttosto eccentrica.

EVERYBODY'S TRYING TO BE MY BABY – la prima delle tre cover snocciolate nell'ultima ora della seduta di registrazione domenicale – era un blues rockabilly tratto dall'album di Carl Perkins *Teen Beat*, pubblicato nel 1958 dall'etichetta Sun. Era comparsa di quando in quando negli spettacoli dei Beatles tra il 1961 e il 1964, e, in seguito a questa incisione, ritornò nelle loro scalette nel 1965. Più o meno identico all'originale, il loro arrangiamento ha in più uno scherzoso falso finale e un curioso errore nell'introduzione, dove la voce di Harrison e la chitarra di Lennon sono fuori sincrono di due misure. (Lennon aveva spesso problemi a non andare fuori tempo, ed era famigerato per confondere battere e levare.) Inciso in una sola registrazione, il brano costituisce per *Beatles For Sale* un finale imperfetto. Il lavoro chitarristico di Harrison consiste praticamente di un solo intervento, mentre la sua esecuzione vocale, sovraccarica di eco e di pleonastici raddoppi, non riesce a emulare la garbata arguzia dell'originale di Perkins.

46C. ROCK AND ROLL MUSIC

(*Berry*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** basso; **Harrison** chitarra acustica; **Starr** batteria
George Martin pianoforte

Registrazione: 18 ottobre 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 15 dicembre 1964 (LP *Beatles '65*)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Procedendo con eccezionale velocità, i Beatles passarono dalla deludente 46B. EVERYBODY'S TRYING TO BE MY BABY a una versione meravigliosamente spontanea, e incisa in una sola registrazione, di ROCK AND ROLL MUSIC, uno dei successi che a metà degli anni Cinquanta crearono il mito di Chuck Berry (vedere 14B. ROLL OVER BEETHOVEN). Buona parte del segreto della potenza di questa esecuzione sta nel fatto che la canzone era rimasta ininterrottamente nel loro repertorio dal vivo fin dal 1959 (e ci resterà fino al 1966). L'impetuosità della performance di Lennon è nondimeno notevole, dopo più di otto ore trascorse in studio di registrazione, ed è quasi certamente motivata dal suo desiderio di rendere giustizia a una canzone che egli evidentemente considerava un vero e proprio testo sacro. Non c'è segno della minima traccia di ironia nel modo in cui Lennon ruggisce le parole del testo di Berry, creando un'ondata di isterica euforia che trascina George Martin nel più convincente dei suoi rock-and-roll pianistici. Intonata una quinta sopra rispetto al disco di Berry, la cover beatlesiana di ROCK AND ROLL MUSIC è anche più energica della versione originale, e può sostenere a testa alta il confronto sotto ogni punto di vista.

46D. WORDS OF LOVE

(*Holly*)

McCartney voce, basso; **Lennon** voce, chitarra ritmica; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, custodia

Registrazione: 18 ottobre 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 14 giugno 1965 (LP *Beatles VI*)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

L'ultima canzone incisa nella maratona di registrazione del 18 ottobre 1964 era un tardivo omaggio a uno dei personaggi che esercitarono un'influenza significativa sulla formazione musicale del gruppo: Buddy Holly. Prima della sua morte, avvenuta nel 1959 in un incidente aereo,

questo giovane cantante, compositore, chitarrista e produttore texano era stato il prototipo della pop star moderna. Durante l'adolescenza, i Beatles avevano per Holly una vera e propria adorazione, e – in diversi momenti della loro attività – eseguirono una dozzina di sue canzoni.[1] WORDS OF LOVE – che, uscita nel 1957, non era stata un successo – fu dai Beatles inserita in repertorio nel 1958; ma, come le altre canzoni di Holly da loro eseguite, nel 1962 uscì dalle scalette degli spettacoli dal vivo. A testimonianza del pionieristico interesse nutrito dal suo autore per le tecniche di registrazione, la versione originale contiene il primo esempio conosciuto di raddoppio della stessa voce: Holly armonizza con se stesso nello stile degli Everly Brothers. Lennon e Harrison cantavano il pezzo dal vivo, ma i crediti di questa registrazione indicano che Harrison fu sostituito da McCartney (anche se all'ascolto non si direbbe). Incisa in due registrazioni, con una sovraincisione vocale, la versione del gruppo di questo brano piuttosto sdolcinato non si discosta molto da quella di Holly, pur evitandone la frenesia e sottolineando l'armonia superiore. Harrison suona una Gretsch Tennessean rockabilly[2] con il controllo degli acuti spinto verso l'alto, e Starr percuote una custodia con un gancio aperto, il cui suono ricorda un battito di mani fuori tempo (vedere 38B. MR MOONLIGHT).

46E. HONEY DON'T

(*Perkins*)

Starr voce, batteria; **McCartney** basso; **Lennon** chitarra ritmica acustica; **Harrison** chitarra solista

Registrazione: 26 ottobre 1964
UK: 4 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)
USA: 15 dicembre 1964 (LP *Beatles '65*)
I: 1 dicembre 1964 (LP *Beatles For Sale*)

Realizzata nell'ultimo giorno di incisioni per *Beatles For Sale*, HONEY DON'T richiese cinque registrazioni; dopodiché il gruppo chiuse i lavori

con un rifacimento di 41. WHAT YOU'RE DOING. Comparsa sulla facciata B del singolo di Carl Perkins *Blue Suede Shoes* (vedere 31B. MATCHBOX), la canzone era nel loro repertorio fin dal 1962: la cantava Lennon. Starr ne rilevò il compito in occasione di questa registrazione, poi mantenendolo fino al 1965, quando il brano fu eliminato. La versione del gruppo manca dello spirito essenziale di Perkins, e la malinconica esecuzione vocale di Starr, punteggiata da disperati tentativi di vivacizzare un po' l'atmosfera, regala solo una piccola dotazione – in rapida diminuzione – di rassegnata simpatia. I Beatles erano comprensibilmente esausti: ma già il giorno seguente sarebbero tornati alle fatiche del tour inglese, e non avrebbero avuto una vera pausa fino a dicembre.

47. TICKET TO RIDE

(*Lennon-McCartney*)

> **Lennon** voce raddoppiata, chitarra ritmica; **McCartney** armonie vocali, basso, chitarra solista; **Harrison** armonie vocali, chitarra ritmica; **Starr** batteria, tamburino, battiti di mani
>
> Registrazione: 15 febbraio 1965
> UK: 9 aprile 1965 (singolo; lato B: YES IT IS)
> USA: 19 aprile 1965 (singolo; lato B: YES IT IS)
> I: 21 aprile 1965 (singolo; lato B: YES IT IS)

Dopo il tour inglese degli ultimi mesi del 1964, e un'altra lunga serie di spettacoli natalizi (all'Hammersmith Odeon), il gruppo si prese un mese di riposo prima di cominciare a lavorare al secondo dei suoi film. Intitolato a questo stadio *Eight Arms To Hold You*,[1] il progetto era piuttosto incoerente e confuso, e infatti degenerò rapidamente in una stravagante vacanza di lavoro alle Bahamas e in Austria. Nella settimana precedente alla partenza per Nassau, i Beatles si ritrovarono ad Abbey Road per iniziare a lavorare sull'album della colonna sonora del film, tornando allo Studio 2 il giorno in cui 43. EIGHT DAYS A WEEK arrivava al

numero uno nella classifica americana. E cominciarono col nuovo singolo, una canzone di Lennon.

TICKET TO RIDE – una canzone aspra e dissonante, in tempo moderato con un beat strascicato – era una scelta discutibile per un singolo dei Beatles, e si disse che dietro le quinte non tutti l'avessero condivisa. Nei giorni immediatamente successivi alla sua pubblicazione in Inghilterra, la stampa specializzata in musica pop la salutò come un nuovo indirizzo artistico per il gruppo: qualcosa di atipico, persino di non commerciale.[2] Nella circostanza, mentre gli acquirenti inglesi fecero mantenere al disco il primo posto in classifica per tre settimane, l'America ne fu meno impressionata, e ne acquistò un numero di copie appena sufficiente a farlo salire faticosamente in vetta per una sola settimana, prima che ne venisse scalzato dall'allegro *Help Me Rhonda* dei Beach Boys. Con la sua malinconica facciata B, 50. YES IT IS, TICKET TO RIDE era il disco psicologicamente più cupo che i Beatles avessero mai registrato, e costituiva una stridente anomalia in un panorama pop nel quale il compito di suscitare profonde commozioni era di competenza delle tragiche e melodrammatiche ballate cantate da personaggi come Gene Pitney e P. J. Proby.

Eppure quel disco possedeva qualcosa di più che un'insolita profondità emozionale. Dal punto di vista puramente sonoro, TICKET TO RIDE è un brano straordinario per il suo tempo: ha un suono solido, con le chitarre elettriche che rintoccano, il ritmo pesante e i tomtom rimbombanti. Come uno dei primi tentativi di riportare su disco l'impatto che sapeva fornire dal vivo un gruppo amplificato elettricamente, Lennon più tardi lo definì «uno dei primissimi dischi heavy metal». Come tale, può darsi che fosse il risultato del tentativo di ottenere l'effetto sonoro che aveva sentito produrre dagli Who sette mesi prima (vedere 45. I FEEL FINE); anche se va detto che in quel periodo c'era in giro molto interesse per l'esplorazione delle possibilità espressive del suono amplificato. A parte le avventure nel campo del rumore puro degli Who, delle quali ancora non esistevano documentazioni discografiche, proprio in quei giorni Jeff Beck – un maestro del feedback controllato – stava per rimpiazzare il chitarrista blues Eric Clapton nel ruolo di solista degli Yardbirds, uno dei gruppi inglesi capaci di suscitare maggiore eccitazione con le loro esibizioni dal

vivo. Un suono più robusto si era fatto spazio, verso la fine del 1964, anche nelle classifiche inglesi dei singoli, con *I'm Crying* degli Animals, *You Really Got Me* dei Kinks, *Baby Please Don't Go* dei Them, e *It's All Over Now* dei Rolling Stones, con l'assolo ferocemente minimalista di Keith Richards. Dopo aver suonato la chitarra acustica in quasi tutti i brani di *A Hard Day's Night* e *Beatles For Sale*, Lennon ritornava all'elettrica in 45. I FEEL FINE e in TICKET TO RIDE, con un'energia che in parte gli derivava dal vento di novità che stava soffiando sulla scena musicale inglese. Ma c'era, forse, una ragione ancora più forte che lo spingeva verso questo rinnovato interesse nei confronti delle strutture musicali rese possibili dall'amplificazione ad alto volume.

In qualche momento all'inizio del 1965 – la data precisa non è nota, ma potrebbe essere stato in gennaio o in febbraio, prima che i Beatles andassero all'estero per le riprese del film *Help!* – Lennon e Harrison ebbero il loro primo incontro con l'LSD.[3] Dopo cena, un conoscente in vena di scherzi aveva «corretto» di nascosto il loro caffè con questa sostanza e i due si ritrovarono a scorrazzare di notte in giro per Londra, abbacinati e quasi isterici, mentre il potente allucinogeno faceva il suo effetto. In seguito Lennon riconobbe che l'esperienza lo aveva lasciato a bocca aperta, rivelandogli una maniera di percezione che la marijuana gli aveva a malapena suggerito. È impossibile dire, per quanto ne sappiamo ora, se TICKET TO RIDE sia stata la sua prima risposta creativa all'incontro con l'LSD. Il ritmo pesante e l'immersione nei suoni elettrici del brano potrebbero anche essere una conseguenza dell'ispirazione da cannabis testimoniata dalle ultime composizioni per *Beatles For Sale*. D'altra parte, il pezzo possiede più intensità di ogni altro brano che i Beatles abbiano composto negli ultimi mesi del 1964, e guarda avanti al 1966 e a dischi esplicitamente psichedelici come 81. RAIN, col quale condivide il clangore da gong delle note saturate della chitarra, e 77. TOMORROW NEVER KNOWS, che ne imita la linea alta di basso su una sola nota e lo schema frammentato di batteria. (È anche il primo brano dei Beatles che porti segni di variazioni di velocità, essendo intonato nell'intervallo di un quarto di tono tra il sol diesis e il la.) TICKET TO RIDE è anche più atipica per i Beatles per il suo restare abbarbicata, ipnoticamente, all'accordo iniziale per sei lunghe battute (dieci, contando anche l'introduzione).

Come gli esperimenti con i middle eight di *Beatles For Sale*, l'effetto era evidentemente deliberato e potrebbe essere stato, in questo caso, suggerito dagli analogamente ossessivi successi «di un solo accordo» registrati per la Tamla Motown, sul finire del 1964, da Martha and the Vandellas: *Dancing in the street* e *Wild one*. Di nuovo anticipando il 1966, la melodia sale e scende con un ipnotico stile *raga*[4] – la,[5] do diesis, re, mi, sol – facendo sì che l'armonia di McCartney, in quarte e terze blueseggianti, appaia sorprendentemente aspra.[6]

Benché fosse già apparsa in una mezza dozzina di canzoni dei Beatles, la parola «sad» qui ha un'importanza espressa graficamente nell'opprimente tonalità di sol pedal e nella batteria deliberatamente ingombrante. C'è, anche, una narcotica passività nel testo di Lennon: pur se la ragazza lo sta lasciando, egli non fa alcun tentativo di fermarla né di minacciarla, come avrebbe fatto in precedenti canzoni; tutto ciò che fa – nel cogitabondo, monocorde middle eight – è brontolare amaramente mentre lei «viaggia in alto», tutta assorta in se stessa (un «se stessa» la cui principale caratteristica è quella di non preoccuparsi d'altro). Già nel 1966, secondo Lennon, egli «mangiava» LSD, compiendo «migliaia» di viaggi e scivolando per giorni di seguito in uno stato di introspezione. Questo egocentrico, maniacale punto di vista, che alla fine lo condurrà all'eroina, è vividamente prefigurato nel suono ronzante e nell'atmosfera letargica di TICKET TO RIDE. Primo disco dei Beatles a superare la barriera dei tre minuti,[7] è una straordinaria precognizione del loro prossimo stadio evolutivo, che avrà inizio quindici mesi più tardi con 77. TOMORROW NEVER KNOWS.

48. ANOTHER GIRL

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, basso, chitarra solista; **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica acustica; **Harrison** armonie vocali, chitarra ritmica elettrica; **Starr** batteria

Registrazione: 15/16 febbraio 1965

UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 13 agosto 1965 (LP *Help!*)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Registrata la sera, dopo 47. TICKET TO RIDE, questa composizione di McCartney riprende più morbidamente la struttura di chitarra in levare di 44. SHE'S A WOMAN. È una canzone in tre accordi disinvoltamente commerciale, che si cura poco della metrica del suo testo, perché la melodia viene fuori da un gioco armonico tra la maggiore e la minore, modulante a un sorprendente si bemolle maggiore[1] nel middle eight. Harrison aveva un'idea per la parte di chitarra solista, ma McCartney la sostituì il giorno dopo con un prepotente contrappunto country-and-western alla sua parte vocale, eseguito su una Epiphone semiacustica. Come registrazione, ANOTHER GIRL è contraddistinta dalle sue sfumature cupe, con McCartney che canta all'estremità bassa della sua estensione vocale. Dal punto di vista del testo, potrebbe essere un'altra riflessione sul suo rapporto affettivo con Jane Asher, per tutta la durata del quale egli si tenne a disposizione un appartamento segreto a Londra, destinato a ospitare i suoi appuntamenti con molte altre ragazze (vedere 68. WE CAN WORK IT OUT, nella nota).

49. I NEED YOU

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, chitarra solista; **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica acustica; **McCartney** armonie vocali, basso; **Starr** batteria, campanacci

Registrazione: 15/16 febbraio 1965
UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 13 agosto 1965 (LP *Help!*)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Questa canzone tipicamente malinconica fu presumibilmente scritta per Patti Boyd, una giovane fotomodella che Harrison aveva conosciuto nel

marzo del 1964 durante le riprese di *A Hard Day's Night*. Vuole la leggenda che, essendo lontano da lei per le riprese di *Help!* nelle Bahamas, le parlasse col cuore in mano con questa canzone. In realtà, il brano fu registrato una settimana prima che cominciassero le riprese alle Bahamas. Tuttavia il sentimento è espresso con sufficiente sincerità, ed è enfatizzato col pedale del volume che conferisce al suo riff di accordi una rantolante, piangente qualità (lo stesso dispositivo fu utilizzato la sera seguente nell'altrettanto commovente 50. YES IT IS di Lennon). Seconda composizione di Harrison per i Beatles (vedere 20. DON'T BOTHER ME), I NEED YOU, benché sia efficace nelle prime otto battute della struttura strofa/ritornello, è indebolita da un bridge armonicamente banale. Un arrangiamento appena abbozzato e una registrazione poco limpida fanno pensare che Harrison non sia stato granché spalleggiato dagli altri.

50. YES IT IS

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino (?)

Registrazione: 16 febbraio 1965
UK: 9 aprile 1965 (singolo; lato A: TICKET TO RIDE)
USA: 19 aprile 1965 (singolo; lato A: TICKET TO RIDE)
I: 21 aprile 1965 (singolo; lato A: TICKET TO RIDE)

Benché Lennon fosse spesso crudelmente rude con le donne, il suo comportamento celava lo spirito di un idealista che credeva nel destino e nell'Unico Vero Amore. YES IT IS, la più romantica e struggente delle sue composizioni, è decisamente ottocentesca nella sua febbrile ossessione, nella sua invocazione del colore scarlatto che rimanda a Edgar Allan Poe, e nell'allusione all'eventualità che l'amante perduta di cui parla il testo sia morta. La figura fantastica qui evocata è probabilmente una trasmutazione della scomparsa madre di Lennon, Julia (vedere 156. JULIA). L'eroina di YES IT IS ha qualcosa in comune con le misteriose

donne di certe canzoni di Dylan quali *Love Minus Zero/No Limits* e *Sad-Eyed Lady of the Lowlands*, e con quelle che ossessionavano Jimi Hendrix nelle canzoni che Charles Shaar Murray ha indicato come l'«Angel cycle».[1] Nella tradizione popolare, queste figure di amore/morte dimorano in una crepuscolare terra di confine della psiche maschile nella quale l'identità mascolina svanisce. Nelle loro differenti maniere, Dylan, Hendrix e Lennon si sono tutti arresi a questo archetipo di Belle Dame (gli ultimi due, più manifestamente, con la loro bramosa sottomissione all'imprevedibile capricciosità della dea LSD). In YES IT IS, il fondamentale masochismo di questa fissazione traspare nell'atmosfera gotica della canzone e nello sfogo autoflagellatorio della sezione mediana di dieci battute. L'«orgoglio» che Lennon maledice deriva dalla sua devozione a questo ideale femminino; esso stesso, come si può arguire, un riflesso di quella convinzione di essere unico e solo che lo accompagnava fin dall'infanzia. (Ciò che gli impedisce di amare la donna «normale» alla quale la canzone è indirizzata è proprio l'orgoglio di questa sua unicità, impersonificata da quell'Ideale che è il suo riflesso speculare; il titolo della canzone può così essere inteso come un riconoscimento della sua ossessione, dalla quale l'autore, per sua stessa ammissione, si sentiva insieme esaltato e imprigionato.)

In seguito, Lennon descrisse YES IT IS come una riscrittura non riuscita di 22. THIS BOY. Ma, sebbene formalmente simili – entrambe sono in 12/8, utilizzano una complessa armonia a tre parti di settime maggiori, e impiegano la sequenza di strofa in quattro accordi tipica del doo-wop – le due canzoni hanno poco altro in comune, dato che THIS BOY è soltanto un ben costruito prodotto «di genere» dell'adolescenza dei Beatles. Oltre a ciò, mentre reagiva con irritazione ai tentativi di affibbiare significati impropri al suo lavoro, Lennon lesse le analisi critiche su questo brano con interesse, e ne riconobbe la capacità di fornire inconsciamente indizi rivelatori su se stesso.[2] Scritta nello spirito di 47. TICKET TO RIDE, YES IT IS può, retrospettivamente, aver perduto per Lennon la sua risonanza emotiva. È anche possibile che egli l'abbia scritta da un giorno all'altro, dopo aver sentito Harrison usare il pedale del volume in 49. I NEED YOU, e che le parole del testo gli siano uscite di getto, senza che stesse molto a pensarci su. Più probabilmente, l'espressione di schiavitù emotiva a un

tragico passato insita nella canzone divenne per lui una storia ormai chiusa dopo che ebbe trovato finalmente appagamento con Yoko Ono.

51. THE NIGHT BEFORE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, basso; **Lennon** armonie vocali, piano elettrico; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino (?)

Registrazione: 17 febbraio 1965
UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 13 agosto 1965 (LP *Help!*)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Come 48. ANOTHER GIRL, questa fragile composizione di McCartney contiene una debole eco di 44. SHE'S A WOMAN, qui travestita sostituendo l'originale inflessione reggae con l'entusiastico accompagnamento ritmico di Lennon al piano elettrico. Nell'armonia non accade niente di sorprendente, il testo è debole, e la canzone nel suo complesso è solo un buon esempio di pop commerciale del suo tempo. Anche la voce di McCartney suona stanca. Raddoppiato all'ottava, l'assolo di chitarra è l'ingrediente più notevole del brano, efficacemente profetico del genere di lavoro solistico che da questo momento in avanti il gruppo prediligerà. Di solito accreditato a Harrison, suona però, dal punto di vista tonale, più in stile McCartney. Lo strumento a percussione che Starr suona nel middle eight non è identificato (lo stesso suono compare in 50. YES IT IS).

52. YOU LIKE ME TOO MUCH

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, chitarra solista; **McCartney** basso, pianoforte (con **George Martin**); **Lennon** chitarra ritmica acustica, piano elettrico; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 17 febbraio 1965
UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 14 giugno 1965 (LP *Beatles VI*)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Terzo brano composto da Harrison a essere registrato dai Beatles (vedere 20. DON'T BOTHER ME e 49. I NEED YOU), YOU LIKE ME TOO MUCH sostituisce la malinconia del suo predecessore con un goffo sogghigno e una strofa sgraziata che frana ansimante alla fine di ogni frase. Il testo ironicamente felice, probabilmente riferito alla storia d'amore di Harrison con Patti Boyd (vedere 49. I NEED YOU), esprime autodisapprovazione anziché profondità emotiva, una forzata allegria raccolta nel drop-in di pianoforte barrelhouse suonato a quattro mani. Come nel brano precedente, Lennon suona l'Hohner elettrico, questa volta con il riverbero.

53. YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica acustica; **McCartney** chitarra ritmica acustica; **Harrison** chitarra solista acustica; **Starr** tamburino
Johnnie Scott flauto contralto e flauto tenore

Registrazione: 18 febbraio 1965
UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 13 agosto 1965 (LP *Help!*)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Registrato rapidamente in una seduta d'incisione pomeridiana, questo è il primo brano dei Beatles completamente acustico: una formula che fu loro ispirata dall'infatuazione per Dylan. Ironicamente, proprio nello stesso momento in cui i Beatles mettevano da parte le chitarre elettriche e la batteria sotto l'influenza di *Another Side* di Dylan, questi era in uno studio di registrazione di New York, impegnato nell'incisione della sua prima raccolta di canzoni «elettriche», *Bringing It All Back Home*: una mossa

che aveva deciso di compiere dopo avere ascoltato e incontrato i Beatles. Contenendo la prima esecuzione vocale di Lennon in due anni che non fosse raddoppiata, YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY è una specie di seguito di un suo precedente brano «alla Dylan», 38. I'M A LOSER. In effetti, la somiglianza stilistica in entrambi i casi è superficiale, essendo limitata essenzialmente a una moderata asciuttezza del suono e dell'esecuzione. (Più diretto è il furto da Dylan denotato dai ricorrenti «Aaah» di 47. TICKET TO RIDE.) Musicalmente, il debito è nelle terzine maggiori e nella chitarra in 12/8 dello stile folk internazionale, con un'unica anomalia che sta nella poetica coda per due flauti, scritta e suonata da Johnnie Scott, arrangiatore della EMI. Tom Robinson, cantante e difensore dei diritti dei gay, ha suggerito che il testo contenga dei riferimenti all'omosessualità e tratti della relazione tra Lennon e Brian Epstein: ma non è corretto supporre che un cantante e autore lavori sempre in chiave autobiografica, e in questo caso Lennon evidentemente si mette nei panni di un personaggio.

54. TELL ME WHAT YOU SEE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso, piano elettrico; **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino, legnetti, guiro [1]

Registrazione: 18 febbraio 1965
UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 14 giugno 1965 (LP *Beatles VI*)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

La melodia di questa canzone semplice, quasi infantile, che gravita per tutto il tempo attorno al sol maggiore, ne suggerisce la datazione agli inizi della carriera di McCartney. Incisa dopo un tentativo, non riuscito, di registrare una canzone scritta da Lennon-McCartney per Starr (*If You've Got Troubles*), TELL ME WHAT YOU SEE è notevole soprattutto per l'arrangiamento e la produzione: batteria compressa, percussioni

latinoamericane e piano elettrico, quest'ultimo registrato in drop-in come già era stato sperimentato in 41. WHAT YOU'RE DOING. La futilità di questa e di altre canzoni di *Help!* è in contrasto con la malinconica profondità della maggior parte di *Beatles For Sale*, ed è possibile che il gruppo avesse deciso di alleggerire il suo approccio. D'altra parte, il comportamento dei Beatles durante le riprese del film *Help!* suggerisce semplicemente una eccessiva confidenza con la marijuana.

55. YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica; **McCartney** cori, basso, pianoforte; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, bongo

Registrazione: 19 febbraio 1965
UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 13 agosto 1965 (LP *Help!*)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Registrata in una seduta d'incisione pomeridiana – ultima canzone per *Help!* realizzata prima che il gruppo volasse alle Bahamas per iniziare le riprese[1] – YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL è più consistente della maggior parte degli altri brani dell'album, pur restando sostanzialmente un riempitivo. Il mordente testo di Lennon è coerente alla musica ed è molto ben cantato, particolarmente il la in falsetto che lega il mi maggiore di base del brano al beffardo sol maggiore del middle eight.[2] L'esplosivo scatto di questa sequenza elettrizza gli altri spingendoli a una performance vigorosa, con Starr che pesta piuttosto disordinatamente sui bongo e McCartney e Harrison che emettono i loro squillanti vocalizzi «a risposta». Grazie anche al suono delle voci, che è il migliore fra tutti quelli catturati nei dischi dei Beatles di questo periodo, YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL – diversamente dalla maggior parte del materiale di *Help!* – regge alla prova del tempo.

56. HELP!

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 13 aprile 1965
UK: 23 luglio 1965 (singolo; lato B: I'M DOWN)
USA: 19 luglio 1965 (singolo; lato B: I'M DOWN)
I: 1 settembre 1965 (singolo; lato B: I'M DOWN)

Dopo sette settimane di riprese, il secondo film dei Beatles era ancora intitolato provvisoriamente *Eight Arms To Hold You*: ma né Lennon né McCartney erano attirati dall'idea di scrivere una canzone che si adattasse a questo concetto polipoide, e alla fine il regista Richard Lester – fors'anche rendendosi conto di come il progetto, nel suo complesso, fosse abborracciato e diventasse sempre più ondivago – decise di intitolare il film *Help!*. Composta quasi interamente da Lennon nella sua nuova casa di Weybridge, la canzone dallo stesso titolo nacque come una ballata in tempo moderato, ma fu poi accelerata nel corso delle registrazioni per renderla più commerciale. In seguito Lennon si risentì di questo intervento, che secondo lui comprometteva la sua concezione iniziale; ma il gruppo aveva bisogno di un altro successo, e il lavoro compiuto nel rivestire a festa l'abbozzo iniziale di Lennon fu paragonabile a quello, altrettanto efficace, svolto su 3. PLEASE PLEASE ME e 12. SHE LOVES YOU.

In effetti, HELP! resta relativamente semplice nella struttura, e la passione nella voce di Lennon emerge tagliente attraverso la frenetica attività musicale che le si svolge intorno. Ripensando a questa canzone nel 1980, Lennon la ricordò come un grido d'aiuto dagli abissi di quello che definì come il suo periodo «Elvis grasso».[1] Mentalmente esaurito da due anni di continue tournée, Lennon era isolato ed estraniato nella sua grande villa situata nel «quartiere degli agenti di cambio» della zona ovest di Londra. Il suo matrimonio era ormai incrinato dall'orgiastico girotondo di prostitute e *groupies* cui indulgeva durante i tour, e lui si sentiva incompreso da Cynthia, la fedele e premurosa moglie che – preoccupata

per la salute del marito – non gli nascondeva di disapprovare la sua abitudine agli stupefacenti. E tutto questo contribuiva a far crescere in lui un malessere emotivo che, nei due anni successivi, avrebbe assunto dimensioni schiaccianti.

Dal punto di vista del testo, HELP! è un concentrato dell'infelicità di Lennon, e costituisce uno spartiacque della sua vita. Qui il guscio protettivo che si era costruito attorno alla sfera emotiva dopo la morte della madre finalmente si spezza, ed egli riconosce di aver bisogno degli altri. Musicalmente, la canzone non utilizza artifici né mediazioni. Tanto tipicamente orizzontale che la strofa consiste di una sola nota ripetuta che si trascina fino a diventare un gemito, il brano si allarga in un dolente si minore, salendo attraverso una sesta fino a un grido d'invocazione quando il la maggiore[2] arriva a stabilizzare l'armonia (questa sequenza è una sintesi del ritornello). Senza un middle eight di respiro – la cui funzione è usurpata da una ripetizione della prima strofa – HELP! scivola continuamente nell'ansietà e nella tensione del si minore. Questo scontro di chiavi è faticosamente risolto solo nella piangente sesta finale della canzone.

Nonostante fossero trascorsi quasi due mesi dalla precedente seduta d'incisione, i Beatles ripresero da dove avevano smesso con 55. YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL, sviluppando uno schema corale altrettanto complesso che questa volta anticipava la melodia, anziché risponderle. Questo arrangiamento, e una duplicazione della parte vocale solista di Lennon, furono aggiunti con la nona e la decima registrazione. Per concludere, Starr sovraincise il tamburino e Harrison registrò la sua parte di chitarra, discendente alla fine di ogni ritornello su un arpeggio a ritmo incrociato nello stile del chitarrista di Nashville Chet Atkins. (Questo, e gli interventi rigidamente in ottavi di Ringo sul veloce shuffle beat della canzone, sono buoni esempi di come il gruppo ponesse cura a dipingere tocchi caratterizzanti in ogni angolo dei suoi migliori lavori.)

Inserita nella scaletta degli spettacoli dal vivo durante il 1965, HELP! salì al numero uno delle classifiche sia inglesi sia americane. In America detronizzò *I Got You Babe* di Sonny & Cher, per essere in seguito a sua volta rimpiazzata da *Eve of Destruction* di Barry McGuire, entrambi brani rappresentativi del nuovo stile di cui erano stati iniziatori Dylan e i suoi

seguaci Byrds: il folk-rock. Propagandato come la risposta americana alla «British Invasion» dei gruppi di Liverpool e di Londra del 1964 (vedere 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND, nella nota), il fenomeno folk-rock fu contemporaneo alla mossa protezionistica, dettata dal panico, con la quale il ministero del Lavoro americano bandiva i gruppi inglesi dagli Stati Uniti. Ma il Beatles-business era troppo redditizio per poter lasciare il gruppo fuori dai confini: di conseguenza i Beatles ritornarono in America, nell'agosto del 1965, per promuovere *Help!* e l'inconsistente, incoerente film al quale l'album era formalmente abbinato (e che il gruppo detestava).

56B. DIZZY MISS LIZZY

(*Williams*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** basso, piano elettrico; **Harrison** chitarra solista raddoppiata; **Starr** batteria, campanaccio

Registrazione: 10 maggio 1965
UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 14 giugno 1965 (LP *Beatles VI*)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Era un gruppo stanco quello che quel lunedì, dopo una giornata di frettolose riprese per *Help!*, entrò controvoglia ad Abbey Road per sottoporsi a una indesiderata serata di lavoro, imposta dalle pressanti richieste della Capitol che esigeva nuovo materiale. Rimescolando le pubblicazioni inglesi dei Beatles, e rifilando al pubblico americano degli LP contenenti un numero minore di canzoni, i distributori statunitensi della EMI erano riusciti a diluire quattro album in sei. In realtà, l'ufficio artistico della Capitol aveva manipolato tanto sapientemente la sua dotazione di canzoni dei Beatles che aveva già in mano nove pezzi non ancora utilizzati: quasi sufficienti per un settimo album. Con una durata complessiva inferiore ai venticinque minuti, tuttavia, questo fu ritenuto insufficiente persino per l'insaziabile mercato americano; da qui la

necessità di organizzare in tutta fretta questo turno di registrazione. Non avendo nuove canzoni pronte, il gruppo – ligio al dovere – snocciolò due brani di Larry Williams, DIZZY MISS LIZZY e 56C. BAD BOY (vedere 32B. SLOW DOWN). La versione originale di DIZZY MISS LIZZY, incisa da Williams e pubblicata su etichetta Specialty nel 1958, è un monotono boogie in dodici battute con una sezione ritmica surriscaldata. La versione dei Beatles, un poco attraente e confuso miscuglio di pseudoisteria e di raddoppi alla rinfusa, non è molto migliore.

56C. BAD BOY

(*Williams*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** basso, piano elettrico; **Harrison** chitarra solista raddoppiata; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 10 maggio 1965
UK: 9 dicembre 1966 (LP *A Collection of Beatles Oldies… but Goldies*)
USA: 14 giugno 1965 (LP *Beatles VI*)
I: 19 dicembre 1966 (LP *A Collection of Beatles Oldies… but Goldies*)

Pubblicata su etichetta Specialty nel 1959, BAD BOY di Larry Williams era un vano tentativo di ritornare in classifica imitando le «commediole» musicali scritte da Jerry Leiber e Mike Stoller per i Coasters. Buttata giù nella stessa seduta di registrazione di 56B. DIZZY MISS LIZZY, la versione dei Beatles è un frettoloso lavoretto da mercenari.

57. I'VE JUST SEEN A FACE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra acustica; **Lennon** chitarra acustica; **Harrison** chitarra solista acustica; **Starr** rullante spazzolato, maracas

Registrazione: 14 giugno 1965

UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Tutto preso dalla vita con Jane Asher, con la famiglia della quale ora alloggiava come pensionante nella casa di Wimpole Street, McCartney era rimasto produttivamente molto indietro a Lennon, dopo lo slancio come compositore in proprio di 23. CAN'T BUY ME LOVE diciotto mesi prima. Il suo partner aveva composto le canzoni degli ultimi quattro singoli dei Beatles, cantato da solista e composto un terzo di 43. EIGHT DAYS A WEEK, un singolo extra pubblicato solo in America. Anche le canzoni scritte da Lennon per gli album erano diventate più profonde, più originali e più variegate. Anche se non era mai rimasto a corto di idee di produzione, McCartney aveva praticamente smesso di scrivere canzoni, e solo 44. SHE'S A WOMAN si segnalava fra i suoi contributi alle ultime venti registrazioni del gruppo. Fino a questo momento, gli unici lavori di qualche consistenza per il debole album *Help!* erano quelli di Lennon. Se McCartney non si dava una mossa, rischiava di perdere la sua posizione paritaria nella partnership.

Trascorso un mese dalla loro ultima, precipitosamente convocata seduta di registrazione, i Beatles interruppero il lavoro di post-produzione sul film per completare l'album. I'VE JUST SEEN A FACE, la prima delle tre nuove composizioni di McCartney registrate il 14 giugno, è una semplicissima canzone di chitarra a sequenza discendente, resa indimenticabile da una melodia basata su un altrettanto semplice gioco con i primi tre intervalli della sua scala di la maggiore.[1] Poiché piaceva a sua zia Gin, McCartney l'aveva provvisoriamente intitolata *Auntie Gin's Theme*, fino a quando le aggiunse un testo di amore-a-prima-vista che, con le sue rime interne a ripetizione e l'assenza mozzafiato di spazi per respirare, è un perfetto complemento alla musica. Inciso in tre registrazioni, senza fronzoli o ripensamenti, il brano colpì tanto l'attenzione dell'ufficio artistico della Capitol che fu deciso di espungerlo dall'edizione americana dell'album *Help!* e trasformarlo nel titolo di apertura dell'edizione americana dell'album *Rubber Soul*, contribuendo così a dare al pubblico statunitense l'impressione che quest'ultimo fosse

«l'album folk-rock dei Beatles» (vedere 56. HELP!). Come per 59. YESTERDAY, non ci sono dubbi sul fatto che, se I'VE JUST SEEN A FACE fosse stata pronta tre mesi prima, sarebbe stata inclusa nella colonna sonora del film. Così, risollevò le ultime fasi di lavorazione dell'album *Help!* con la sua scoppiettante freschezza: un corrispettivo nella musica pop del veloce e impressionistico montaggio di certe coeve pellicole della Swinging London come *Non tutti ce l'hanno* di Richard Lester, *Darling* di John Schlesinger e *Catch Us If You Can* di John Boorman.

58. I'M DOWN

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso; **Lennon** cori, chitarra ritmica, organo Hammond; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, bongo

Registrazione: 14 giugno 1965
UK: 23 luglio 1965 (singolo; lato A: HELP!)
USA: 19 luglio 1965 (singolo; lato A: HELP!)
I: 1 settembre 1965 (singolo; lato A: HELP!)

Realizzato tra la lieve 57. I'VE JUST SEEN A FACE e la delicata 59. YESTERDAY, questo pezzo delirante e frenetico mette in evidenza la versatilità, vocale e stilistica, di McCartney. I'M DOWN, considerato negli Stati Uniti un classico del rock-and-roll, è in effetti una parodia del genere lanciata a tutta forza verso il bersaglio. Con il suo schietto andamento di dodici battute in sol maggiore,[1] è in parte una derivazione dal blues e in parte un'ironica risposta alla tormentata confessione personale di Lennon in 56. HELP! (e, come tale, una sorta di anticipazione di 139. YER BLUES). Lennon, che esegue con l'organo Hammond un buffo ritornello alla Jerry Lee Lewis, evidentemente gradisce l'ironia anche quando ne è per metà il bersaglio. Guardandosi attorno alla ricerca di una nuova direzione dopo le sedute di registrazione di *Help!*, lui e McCartney si sarebbero per un po' trastullati con l'idea di «canzoni-commedia» (vedere 63. NORWEGIAN WOOD): uno stimolo probabilmente suggerito dalla pseudo «crisi di nervi»

di I'M DOWN, che, per quanto eccitante, era stata pensata soprattutto come uno scherzo.

59. YESTERDAY

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra acustica
Tony Gilbert, **Sidney Sax** violini; **Kenneth Essex** viola; **Francisco Gabarro** violoncello

Registrazione: 14/17 giugno 1965
UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 13 settembre 1966 (singolo; lato B: ACT NATURALLY)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Secondo George Martin, McCartney compose YESTERDAY nel gennaio del 1964, durante un soggiorno all'hotel George V di Parigi (cioè nel periodo in cui si stavano scrivendo le canzoni dell'album *A Hard Day's Night*).[1] Se fosse vero, significherebbe che questo famoso brano – che per il *Guinness Book of Records* detiene il primato della canzone che vanta, in assoluto, il maggior numero di versioni da parte di altri artisti – era stato lasciato fuori da due album dei Beatles, e rifiutato fin quasi al termine della lavorazione di un terzo prima di essere considerato sufficientemente meritevole di registrazione; il che, a giudicare dalle apparenze, non è molto probabile. È tuttavia vero che McCartney inizialmente era titubante a proposito di YESTERDAY: la suonava agli amici chiedendo loro «È di qualcun altro o l'ho proprio scritta io?», incapace di credere che quella melodia non circolasse nell'aria almeno da una generazione.

La sua insicurezza aveva origine dalle circostanze in cui la canzone era stata composta. Svegliandosi un giorno con il motivo che gli ronzava in testa, si trascinò fino al pianoforte per metterne giù gli accordi. In effetti, YESTERDAY nacque, già perfettamente formata, a ciel sereno. «Quando stai cercando di scrivere una canzone», osservò in seguito, «accade a volte che ne cogli l'essenza, ed è già tutta lì. È come un uovo che viene deposto:

senza una crepa, senza una fessura.»[2] Anche se non è l'unica canzone dei Beatles ad avere avuto questa origine quasi medianica (vedere 69. NOWHERE MAN, 123. ACROSS THE UNIVERSE), YESTERDAY ne rimane, nella discografia del gruppo, l'esempio più magico. (Non che la leggenda della sua perfezione sia del tutto giustificata: il middle eight è sensibilmente meno ispirato della sequenza strofa/ritornello.)

Un ulteriore mistero circonda la registrazione di YESTERDAY la sera del 14 giugno. Questa seduta di incisione, per la quale fu convocato appositamente un quartetto d'archi, apparentemente ebbe luogo soltanto due ore dopo che McCartney aveva coronato il pomeriggio con gli urlati ritornelli di 58. I'M DOWN; ma, se George Martin avesse convocato per la sera un gruppo di costosi musicisti, è davvero improbabile che avrebbe permesso a McCartney di mettere prima così scandalosamente a repentaglio la voce per un'altra canzone. Oltretutto, McCartney ha poi detto che, prima di pervenire alla versione definitiva, YESTERDAY fu provata in diverse versioni, in una delle quali Lennon suonava l'organo.[3] Dato che in I'M DOWN era stato impiegato l'organo Hammond, e che lo strumento era ancora in studio il giorno seguente per 60. IT'S ONLY LOVE, questo suggerisce che la versione con l'organo di YESTERDAY fosse recente, se non addirittura contemporanea. L'affermazione di Lewisohn (in *The Beatles Recording Sessions*) che YESTERDAY, quartetto d'archi compreso, sia stata realizzata nelle tre ore del turno di incisione serale del 14 giugno è incompatibile con l'abituale pratica delle registrazioni; la quale avrebbe richiesto che McCartney e la sua chitarra fossero già felicemente salvati su nastro magnetico prima di far entrare i musicisti convocati. La soluzione dev'essere questa: McCartney provò YESTERDAY alla fine del turno pomeridiano (proprio con la mancanza di premeditazione indicata dall'essersi sgolato su I'M DOWN nel pomeriggio); i vari esperimenti sulla canzone, compresa la versione con l'organo, ebbero luogo la sera stessa prima della esecuzione finale da solista; e il quartetto d'archi fu sovrainciso qualche giorno più tardi.[4]

La stesura di YESTERDAY fu il primo, importante contributo da arrangiatore di George Martin alla discografia dei Beatles. Inizialmente scettico a proposito degli archi, McCartney insistette che non voleva che la canzone finisse col sembrare «una cosa alla Mantovani»;[5] e, anche dopo

che Martin gli ebbe fatto ascoltare qualche disco di quartetti, restò fermo sulla decisione che non ci sarebbe dovuto essere nessun vibrato.[6] Cosciente che questa sarebbe parsa una forzatura ai suonatori d'archi moderni, Martin distolse l'attenzione di McCartney chiedendogli di dirigere l'arrangiamento; come conseguenza di ciò, McCartney aggiunse la frase di violoncello nella quarta battuta del middle eight (1.25"-1.27") e la nota di la alta tenuta dal primo violino nella strofa finale.[7] Grazie in parte a questo sforzo di collaborazione, il risultato possiede una severa limpidezza che, nonostante qualche piccola imperfezione,[8] merita gli elogi di cui fu sommerso. Pubblicato come singolo negli Stati Uniti, sfidò l'avversione del pubblico americano per gli «intellettualismi» rimanendo al numero uno delle classifiche per un mese.

Con le sue nostalgiche none sospese, il rapido movimento armonico e l'irregolare lunghezza delle frasi, YESTERDAY è stata analizzata più attentamente di ogni altra composizione dei Beatles.[9] La sua importanza, per quanto concerne il gruppo, risiede non tanto nei meriti musicali della canzone, quanto nel fatto che diede ai Beatles l'occasione di scoprire, grazie a George Martin, un mondo di timbri strumentali classici fino ad allora inimmaginato. Impediti dalle necessità delle tournée, essi attesero un anno prima di profittare appieno di questa scoperta.

60. IT'S ONLY LOVE

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica; **Harrison** chitarra solista; **McCartney** basso; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 15 giugno 1965
UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Lennon era imbarazzato da IT'S ONLY LOVE, una canzoncina messa nell'album tanto per fare peso. Scritta probabilmente per un altro

interprete – forse Billy J. Kramer, che aveva appena avuto successo con *Trains and Boats and Planes*[1] di Bacharach e David – la canzone è solo in parte riscattata dal suo vigoroso ritornello, mentre il testo è il più scadente mai perpetrato da Lennon. Quanto lui stesso lo valutasse può essere sentito dal modo in cui sembra trattenere a stento una risata mentre intona la frase «Just the sight of you makes night-time bright… Very bright». (Il titolo originale della canzone – che dà l'idea di quanto seriamente la tenesse in considerazione l'autore – era *That's a Nice Hat*, «Ma che bel cappellino».)

La produzione, che dà suoni diversi a ognuna delle due piste vocali di Lennon, mette in mostra il recente interesse del gruppo per gli esperimenti in studio di registrazione. È significativo notare che un'analoga moltiplicazione di toni viene applicata alle piste di chitarra di Harrison; nella più «lontana» di esse il segnale venne processato mediante un apparecchio Leslie 145 (probabilmente quello dell'organo Hammond usato in 58. I'M DOWN). Questo celebre componente dell'attrezzatura della musica pop conteneva un altoparlante rotativo per gli alti, controbilanciato da un altoparlante per i bassi rivolto in su e orientato all'interno di un tamburo rotante: le forme delle due onde sonore producevano un subacqueo effetto di coro. I Beach Boys spesso trattavano le loro chitarre col Leslie (per esempio nella canzone che intitola l'album *Pet Sounds*), mentre i Beatles, una volta o l'altra, lo impiegarono praticamente in ogni suono da loro registrato, compresa la voce (77. TOMORROW NEVER KNOWS).

60B. ACT NATURALLY

(*Morrison-Russell*)

Starr voce, batteria, bacchette; **McCartney** armonie vocali, basso; **Lennon** chitarra ritmica acustica; **Harrison** chitarra solista

Registrazione: 17 giugno 1965
UK: 6 agosto 1965 (LP *Help!*)
USA: 13 settembre 1966 (singolo; lato A: YESTERDAY)
I: 28 settembre 1965 (LP *Aiuto!*)

Fatta eccezione per la loro versione della ballata popolare di Liverpool 161B. MAGGIE MAE, registrata durante le sedute d'incisione di *Let It Be*, fu questo l'ultimo dei ventiquattro brani non di loro composizione pubblicati nella discografia ufficiale dei Beatles. ACT NATURALLY, un successo country-and-western per Buck Owens nel 1963, è l'unica, fra le canzoni di altri interpreti registrate dal gruppo, che non avesse mai precedentemente fatto parte dei loro spettacoli dal vivo. Sostituendo all'ultimo momento IF YOU'VE GOT TROUBLES, uno sfortunato tentativo di Lennon-McCartney per offrire una ribalta da cantante a Starr (vedere 54. TELL ME WHAT YOU SEE), questo brano fin troppo semplicistico richiese una dozzina di registrazioni per essere eseguito nel modo giusto, con il gruppo forzatamente costretto a provarlo direttamente in studio. Alla fine, si rivelò una scelta azzeccata. Registrato un mese dopo la conclusione delle riprese cinematografiche di *Help!*, il brano trovò opportuna collocazione all'inizio della seconda facciata dell'album, alleggerendo l'atmosfera dopo l'intensa 47. TICKET TO RIDE di Lennon, e costituendo un omaggio al personaggio cinematografico di Starr, quello della classica «persona normale» all'interno del gruppo.

La versione dei Beatles è più frizzante di quella di Owens, e contiene un tocco di umorismo nell'ingenuamente esclamativo suono di grancassa spinto in alto nel mixaggio alla fine di ogni middle sixteen. Harrison, tipicamente, trasforma la parte di chitarra in qualcosa di più nitido, ma McCartney, che fornisce le armonie vocali in stile Nashville alla voce solista di Starr, stranamente trascura i chioccianti raddoppiamenti di basso che l'accompagnano nella versione originale.

61. WAIT

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica; **McCartney** voce raddoppiata, basso; **Harrison** chitarre; **Starr** batteria, maracas, tamburino

Registrazione: 17 giugno, 11 novembre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

I Beatles conclusero le registrazioni per *Help!* con una seduta d'incisione serale nella quale realizzarono questo brano, prima collaborazione fifty-fifty Lennon-McCartney dopo 37. BABY'S IN BLACK. Alla fine, WAIT fu lasciata fuori dall'album: stranamente, perché – pur non essendo un capolavoro – era una canzone più efficace di molte altre che invece avevano trovato posto nel disco. Riesumata cinque mesi più tardi nella seduta di registrazione conclusiva per *Rubber Soul*, fu ravvivata con qualche percussione supplementare e aggiunta alla seconda facciata dell'album.

WAIT rivela Lennon e McCartney in un momento di transizione, mentre scientemente si guardano attorno alla ricerca di una nuova direzione, della quale, in quella seconda metà del 1965, sapevano di avere bisogno. In parte riempitiva, in parte sperimentale, possiede una qualità ipotetica che rende difficoltoso formarsene un'opinione precisa. Benché sia più meditato del solito, il testo resta artificioso: una sequenza di luoghi comuni eroico-romantici nei quali né l'uno né l'altro degli autori sembrava credere. Il tono caustico della strofa di Lennon, dettato dalla sua sequenza discendente in minore, va perduto – con un effetto curioso, ma non convincente – a causa dell'ottimistico passaggio in maggiore del ritornello. Se qui il cambio di tonalità era opera di Lennon, il pretenzioso salto di ottava appare più tipico di McCartney, che probabilmente contribuì con il piuttosto insapore middle eight.

Come esecuzione, WAIT riesce in qualche modo a bilanciare le sue carenze compositive. La produzione è forse scarsa (Harrison e Lennon usano similmente il pedale del volume impiegato per la prima volta in 49. I NEED YOU e 50. YES IT IS), ma il pezzo innegabilmente ha grinta e carattere. Molto di ciò è dovuto a Starr, che evidentemente gradisce i cambi di ritmo e di atmosfera tra strofa e ritornello, e regala uno dei suoi inconfondibili tocchi «alla Ringo» che i batteristi di musica pop ricordano con tanta tenerezza: un secco colpo al charleston chiuso, seguito da una spumeggiante tripletta rullata sul tomtom alto allentato.

62. RUN FOR YOUR LIFE

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica acustica, chitarra solista (?); **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista (?); **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 12 ottobre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

Subito dopo aver completato *Help!*, i Beatles lasciarono la Gran Bretagna per due settimane di concerti in Francia, Italia e Spagna. Poi si presero un mese di riposo prima di cominciare il loro tour estivo negli Stati Uniti, che merita di essere ricordato sia per un'esibizione – rimasta famosa perché la performance del gruppo risultò pressoché inaudibile, sommersa com'era dalle urla del pubblico – allo Shea Stadium di New York, sia perché fu un'occasione di incontro fra il gruppo e personaggi celebri come Dylan e Presley. In agosto, durante una settimana di vacanza trascorsa in una villa di Bel Air, Los Angeles, Lennon e Harrison ebbero il loro secondo contatto ravvicinato con l'LSD (McCartney rinviò la sua iniziazione per un altro anno). Fu in quell'occasione che Lennon visse l'esperienza documentata da 92. SHE SAID SHE SAID. Di ritorno a Londra, i Beatles si rilassarono per un mese, nel corso del quale composero il materiale per il loro sesto LP, di cui iniziarono le registrazioni il 12 ottobre ad Abbey Road.

La prima canzone destinata all'inclusione in quello che sarebbe diventato *Rubber Soul* – RUN FOR YOUR LIFE – costituì un inizio per nulla promettente. Rubando le frasi d'apertura a una vecchia canzone di Presley (*Baby, Let's Play House*), Lennon produsse un testo accidiosamente sessista e privo di ogni accenno di ironia che potesse ammorbidirne i toni (influenzato dal femminismo di Yoko Ono, più tardi Lennon avrebbe ripudiato tali indecenze, alludendo implicitamente proprio a questa canzone). Registrata – compresa di sovraincisioni e tutto il resto – in un solo lungo pomeriggio, RUN FOR YOUR LIFE abbandona il suo idioma country-and-western solo per la squillante sesta minore del ritornello

(«catch you with another *man*»). L'esecuzione è abborracciata: Lennon pasticcia con le parole del suo testo e provoca numerosi popping avvicinandosi troppo al microfono. Il lavoro di chitarra, parte del quale è malamente fuori tono, è altrettanto approssimativo, e lo straziante semplicismo dell'assolo lascia pensare che a suonarlo non sia stato Harrison, ma lo stesso Lennon. Un brano deludente è completato da un mixaggio che spinge troppo in alto la parte vocale.

63. NORWEGIAN WOOD (THIS BIRD HAS FLOWN)

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** sitar raddoppiato; **Starr** tamburino, maracas, cimbalini

Registrazione: 12/21 ottobre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

Nel periodo in cui erano in corso le registrazioni di *Rubber Soul*, «Melody Maker» riportò una dichiarazione di Lennon e McCartney secondo la quale avevano deciso di muoversi in una nuova direzione: le «canzoni-commedia». È impossibile stabilire se questa fosse, appunto, una commedia, o una sincera meditazione sulla loro insicurezza, in questo momento di transizione nell'evoluzione del gruppo. Probabilmente entrambe le cose: quel che è fuor di dubbio è che *Rubber Soul* – il cardine sul quale girano le due fasi dell'evoluzione stilistica dei Beatles – contiene più di una canzone scritta in forma di breve commedia. Una di queste, 64. DRIVE MY CAR, è persino corredata di una battuta comica.

Evidentemente Lennon e McCartney stavano esaurendo le loro capacità di variazione sul tema della semplice storia d'amore, e sapevano di non avere scelta: o allargavano le proprie tematiche, o la loro vena creativa si sarebbe inaridita. Probabilmente, in privato, convenivano con il loro editore musicale Dick James sul fatto che i loro testi, nella maggior parte

dei casi, «non andavano da nessuna parte» o «non raccontavano una storia». Sicuramente si rendevano conto che Bob Dylan, con singoli turbolenti e innovativi come *Subterranean Homesick Blues* e *Like a Rolling Stone*, aveva allargato gli orizzonti della musica pop in un modo che non potevano negare, e che anzi in qualche maniera avrebbero dovuto superare. In effetti, molti dei loro rivali inglesi si erano avvantaggiati su di loro proprio seguendo l'esempio di Dylan. *Satisfaction* dei Rolling Stones, *See My Friend* dei Kinks, *We've Gotta Get Out Of This Place* degli Animals, l'imminente *My Generation* degli Who possedevano un taglio assai più profondo rispetto a quello della solita canzone pop, offrendo spunti di riflessione sociale e sessuale al cui confronto i testi dei Beatles apparivano privi d'interesse. Dal punto di vista puramente tecnico, le classifiche britanniche dell'estate del 1965 erano state insolitamente ricche di canzoni al di fuori degli schemi abituali, come *Anyway Anyhow Anywhere* degli Who, *For Your Love* degli Yardbirds e *Concrete and Clay* degli Unit 4 Plus 2. Anche gli apparentemente conservatori Beach Boys avevano abbandonato la formula del surf pop per il più raffinato mondo sonoro del loro sognante poemetto *California Girls*. Se i Beatles non fossero riusciti in fretta a trovare una nuova strada, avrebbero rischiato di apparire sorpassati (oltre che di annoiare: unico peccato mortale ufficialmente riconosciuto nel mondo del pop).

NORWEGIAN WOOD, di cui solitamente si dice che sia stata composta principalmente da Lennon, è la prima canzone dei Beatles nella quale il testo è più importante della musica. Nello spirito degli intriganti componimenti narrativi degli ultimi album di Dylan, con le loro enigmatiche figure femminili e le loro allusioni minacciose, il brano fu salutato come una vera rivelazione; e, nonostante la sua tanto celebrata elusività fosse principalmente il risultato di un bluff e di un espediente, trovò posto in una raccolta di poesia moderna. Da parte sua, Lennon non si sentiva a suo agio nell'avventurarsi sul terreno di Dylan;[1] e quando quest'ultimo, nel suo successivo album *Blonde on Blonde*, realizzò un'imperscrutabile parodia di NORWEGIAN WOOD intitolata *4th Time Around*, il leader dei Beatles divenne – come confessò in seguito – «paranoico»: cosa significava quel titolo? NORWEGIAN WOOD, 38. I'M A LOSER, 53. YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY e… 37. BABY'S IN

BLACK? O era per via del berrettino?[2] E a cosa alludeva Dylan in quelle frasi finali: «I never asked for your crutch / Now don't ask for mine» («non ho mai chiesto il tuo appoggio / Ora non chiedermi il mio»)…? Alla fine, l'argomento fu chiarito amichevolmente quando i due si incontrarono – per la quinta volta[3] – nell'aprile del 1966, a Londra. In verità, Dylan si trovava abbastanza bene con Lennon, col quale aveva parecchie cose in comune.[4] Nei confronti di McCartney, invece, era più freddino, e disprezzava canzoni come 59. YESTERDAY e 71. MICHELLE ritenendo che fossero concessioni al pop «morbido» (ignaro del fatto che Lennon era coautore della seconda, e che McCartney aveva contribuito in buona misura a NORWEGIAN WOOD).

Precisamente quanta parte di NORWEGIAN WOOD sia stata composta da McCartney rimane un punto controverso. Intervistato da «Playboy» nel 1980, Lennon la rivendicò come «una canzone interamente mia». Qualche anno più tardi, McCartney dichiarò di aver contribuito con l'idea che la casa dovesse andare a fuoco: una drammatica interpretazione delle ultime tre, accidentalmente oscure, righe del testo. Se è così, potrebbe anche aver fornito il titolo definitivo del brano, al quale Lennon pervenne dopo averlo cominciato come *This Bird Has Flown*.[5] Discutibile per quanto riguarda il testo, anche l'attribuzione della paternità della musica è altrettanto dibattuta. Non ci sono dubbi sul fatto che Lennon scrisse la melodia in mi maggiore,[6] dalla modulazione modale, della sequenza strofa/ritornello. Il più leggero middle eight in mi minore,[7] tuttavia, suona più come opera di McCartney (la cui frase vocale qui costituisce la melodia dell'armonia di Lennon); in effetti, intervistato da «Rolling Stone» nel 1970, Lennon rivelò che questa sezione *era* di McCartney, il che fa di NORWEGIAN WOOD una collaborazione quasi fifty-fifty.

Presumibilmente ispirata a una relazione che Lennon stava in quel periodo coltivando con una giornalista, la canzone attira l'attenzione in parte grazie all'ambiguità del suo testo, e in parte grazie al suo inusuale timbro strumentale, fornito da Harrison che raddoppia col sitar la frase principale discendente: un suono che probabilmente Lennon aveva immaginato fin dall'inizio. Nel corso del loro tour americano del 1965, i Beatles avevano preso in affitto una villa sulla Mulholland Drive di Los Angeles: e fu qui, il 24 agosto, che incontrarono due dei Byrds, Roger

McGuinn e David Crosby. Nel corso di una giornata trascorsa «viaggiando» in acido – un'esperienza che poi trovò espressione in 92. SHE SAID SHE SAID – Lennon e Harrison sedettero con McGuinn e Crosby, suonando la chitarra a 12 corde e discutendo della musica del suonatore di sitar indiano Ravi Shankar. Harrison aveva provato interesse per questo strumento fin da quando l'aveva sentito impiegare per insaporire la musica della colonna sonora di *Help!*, ma il sitar era una novità per Lennon: il quale, reso particolarmente ricettivo dall'LSD, fu affascinato dalle esotiche frasi musicali *raga* che Crosby gli faceva ascoltare. Quasi sicuramente, il mi maggiore [8] sostenuto della parte di sua composizione di NORWEGIAN WOOD costituisce la sua versione dei bordoni comuni in tutta la musica classica indiana, mentre la melodia discendente è un tentativo di riprodurre gli intervalli orientali che, sette settimane prima, aveva conosciuto per merito dei Byrds.

Il sitar causò problemi di limiting, perché le sue acute onde sonore facevano saltare al rosso le lancette dei quadri di controllo senza lasciare dietro di sé abbastanza sonorità. E i Beatles non erano nemmeno convinti dell'arrangiamento, che nel corso di due sedute di registrazione passò attraverso quattro diverse versioni, compreso un rifacimento completo. Il risultato, dal loro punto di vista, meritava lo sforzo. NORWEGIAN WOOD divenne uno dei brani più noti di *Rubber Soul*, e uno dei preferiti dei musicisti folk inglesi e americani.

64. DRIVE MY CAR

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso, pianoforte; **Lennon** voce; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria, campanacci, tamburino

Registrazione: 13 ottobre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 20 giugno 1966 (LP *«Yesterday»... and Today*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

La seconda delle «canzoni-commedia» di *Rubber Soul* (vedere 63. NORWEGIAN WOOD), DRIVE MY CAR, scritta da McCartney, vide la luce come canzone a proposito di una «puttana»[1], con un ritornello che cominciava con le parole «You can buy me diamond rings». Poiché i Beatles avevano in precedenza utilizzato questa abusata espressione già due volte (23. CAN'T BUY ME LOVE, 45. I FEEL FINE), Lennon pose il suo veto; e i due riscrissero insieme il testo in forma di lepido bozzetto a proposito di un'aspirante star, completo di uno scherzoso slogan quasi pubblicitario e di un doppio senso sessuale nel titolo.

DRIVE MY CAR fu incisa in una seduta di registrazione serale inusualmente lunga: la prima dei Beatles a durare oltre la mezzanotte. McCartney arrivò con in mente un arrangiamento, ma Harrison aveva ascoltato *Respect* di Otis Redding (allora un piccolo successo negli Stati Uniti su etichetta Volt) e, scorgendo una familiare rassomiglianza fra le due canzoni, suggerì una frase di riff raddoppiata dal basso e dalla chitarra bassa. Poiché l'elaborazione dell'arrangiamento aveva portato via la maggior parte del tempo della seduta d'incisione, Harrison e McCartney, insieme a Starr alla batteria, lo registrarono come base ritmica; il resto – compresa la parte vocale – fu sovrainciso in seguito. Con la sua base sonoramente ronzante, sostenuta dal pianoforte nei ritornelli, DRIVE MY CAR ha più «fondo» di ogni precedente registrazione dei Beatles: un risultato presumibilmente ispirato dal pesante suono del basso realizzato nello studio d'incisione di Memphis nel quale Redding aveva registrato la sua canzone. Ispirati alla musica nera sono pure il gridato refrain in due parti e il brusco tiro alla fune tra re maggiore e si minore, scoppiettanti di ritmo serrato più di qualsiasi altro brano realizzato dai Beatles dopo 44. SHE'S A WOMAN. Con il suo ritornello in tre parti a movimento parallelo, la parte di batteria concatenata e l'assolo di chitarra crudelmente spigoloso (molto difficile, e probabilmente registrato con l'effetto varispeed), DRIVE MY CAR è fra i pezzi del gruppo più attentamente arrangiati, e resta uno dei più efficaci brani d'apertura di tutti i loro album.[2]

65. DAY TRIPPER

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica/chitarra solista; **McCartney** voce raddoppiata, basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 16 ottobre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (singolo; sull'altro lato: WE CAN WORK IT OUT) [1]
USA: 6 dicembre 1965 (singolo; sull'altro lato: WE CAN WORK IT OUT)
I: 3 gennaio 1966 (singolo; sull'altro lato: WE CAN WORK IT OUT)

Tornati in studio d'incisione il sabato, dopo un giorno di riposo, i Beatles conservarono lo stesso stile blueseggiante di 64. DRIVE MY CAR con una canzone che Lennon e McCartney, in seguito, ammisero di essere stati «costretti» a scrivere dalla necessità di un nuovo singolo. Presumibilmente composero DAY TRIPPER il venerdì, dopo aver riesaminato un mixaggio provvisorio di DRIVE MY CAR (il che spiegherebbe il motivo per il quale la seduta d'incisione del giovedì andò per le lunghe).[2] Completamente dipendente dal suo riff – più accattivante, anche se assai meno ingegnoso, della frase musicale usata in DRIVE MY CAR – DAY TRIPPER rimborsò a Otis Redding il furto subìto per mano di DRIVE MY CAR. (Solleticato da quanto aveva sentito, Redding incise la sua versione – forsennatamente veloce – di DAY TRIPPER per l'etichetta Stax nel 1967.[3])

Anche se Lennon non si era ancora avviato nel suo periodo di «LSD a tempo pieno», evidentemente si sentiva già sufficientemente esperto nella «controcultura» associata alla droga da potersi far beffe di coloro che prendevano l'LSD senza cambiare il loro punto di vista sul mondo. Il testo di DAY TRIPPER, spiegò in seguito, era un attacco agli «hippies del weekend», quelli che portavano camicie floreali e nastri nei capelli per ascoltare l'*acid rock* nelle pause del lavoro d'ufficio. Mentre è possibile che già nell'ottobre del 1965 Lennon avesse in mente qualcosa del genere, va detto che a quell'epoca erano pochi, al di fuori di un ristretto circolo di persone negli Stati Uniti, ad aver provato l'LSD; che la parola «hippie» non fu coniata fino al 1966; e che l'*acid rock* sarebbe nato più di un anno dopo. Il testo può, in effetti, riferirsi in parte alla riluttanza di McCartney a sperimentare la droga, e in parte alla distaccata protagonista di 63.

NORWEGIAN WOOD (la frase del testo registrata come «she's a big teaser», «è una vera scocciatrice», fu originariamente scritta come «she's a prick teaser», «è una stuzzicacazzi»). Sia come sia, si tratta di un testo non particolarmente interessante, anche se continua la vena ironicamente narrativa iniziata nelle due precedenti registrazioni del gruppo.

Registrato con una separazione dei canali stereo particolarmente accentuata, DAY TRIPPER inizia con una frase di dodici battute in mi bemolle maggiore che fa finta di modulare nella relativa minore (per esempio nel ritornello) prima di passare al previsto si bemolle maggiore: un altro giochetto da parte di un gruppo che evidentemente aveva deciso di fare dell'arguzia il suo nuovo trucco. Raggiungendo il si bemolle, attraverso questo tortuoso percorso, al secondo giro, la canzone ci si attiene in un crescendo pedal-point di dodici battute, sul quale Lennon esegue l'assolo mentre Harrison sale per una lunga scala che termina in gloria nella tonalità d'impianto. (Un altro scherzo a uso interno è nelle misure del ritornello della parte di batteria di Starr, suonate con la cassa in quattro nello stile di Al Jackson degli MGs, il gruppo di casa dell'etichetta Stax.) Poco ispirata dal punto di vista musicale (secondo gli standard dei Beatles), e sconciata da un pessimo punch-in nella pista della voce (a 1.50" dall'inizio), DAY TRIPPER fu tuttavia messa in nota come prossimo singolo del gruppo fino alla registrazione di 68. WE CAN WORK IT OUT, avvenuta pochi giorni più tardi. Le discussioni a proposito di quale delle due canzoni dovesse essere la preferita (Lennon voleva DAY TRIPPER) portarono alla decisione di pubblicare il 45 giri come il primo «singolo con due facciate A». La programmazione radiofonica e le richieste nei negozi presto rivelarono che WE CAN WORK IT OUT era la più gradita dal pubblico.

66. IF I NEEDED SOMEONE

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, chitarra solista; **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica;
McCartney armonie vocali, basso; **Starr** batteria, tamburino
George Martin armonium

Registrazione: 16/18 ottobre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 20 giugno 1966 (LP *«Yesterday»... and today*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

Altri riferimenti per iniziati sono nascosti in questa canzone, fino a questo punto la composizione di maggior successo di Harrison, il cui disegno chitarristico è tratto da *The Bells of Rhymney* dei Byrds (una verità comunicata dal responsabile dell'ufficio stampa dei Beatles, Derek Taylor, a Roger McGuinn, che se n'era già accorto). In effetti, IF I NEEDED SOMEONE era molto più influenzata dal recente interesse del suo autore per la musica classica indiana: il brano, come NORWEGIAN WOOD, è fondato su un bordone (un la bemolle tonico che persiste dopo lo spostamento al sol bemolle maggiore nel ritornello). In questo contesto, il disegno della chitarra si comporta come un tanbur[1] a registro alto: potrebbe essere appunto questo il modo in cui i Byrds l'avevano concepita. Stagliato su questo pedal-point, il sincopato modo misolidio di Harrison dà alla sequenza strofa/ritornello un senso di continua ascesa che, insieme al risonante scampanio della sua Rickenbacker Fireglo a dodici corde e al coro angelico dell'armonia simultanea a tre parti, crea un effetto notevole, anche se piuttosto pomposo. Purtroppo, la persistenza della sincope nel middle eight smorza ogni premeditato contrasto, e la canzone si fa rapidamente monotona (un risultato aggravato da una pleonastica sezione strofa/ritornello tra l'assolo e il secondo middle eight). Come molte composizioni di Harrison, IF I NEEDED SOMEONE possiede un carattere di ostinazione che, unito alla sua preferenza per le arcigne progressioni, la rende sgraziata a confronto con la gentilezza delle canzoni di McCartney, e anemica a confronto con l'animosità di quelle di Lennon.

67. IN MY LIFE

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica; **McCartney** armonie vocali, basso, piano elettrico; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino,

campane
George Martin piano elettrico

Registrazione: 18/22 ottobre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

Nel corso degli stadi preparatori di *Rubber Soul*, Lennon e McCartney avevano discusso dell'idea di scrivere qualcosa su Liverpool. Più o meno nello stesso periodo, il famoso giornalista Kenneth Allsop – che Lennon teneva in grande considerazione – gli chiese, quasi in tono di sfida, come mai nelle sue canzoni non utilizzasse i pungenti giochi di parole dei suoi libri *In His Own Write* e *A Spaniard In the Works*.[1] Seguendo entrambe le linee-guida, Lennon cominciò a scrivere un abbozzo di testo nel quale raccontava una corsa in autobus dalla casa della sua infanzia, in Menlove Avenue, fino al centro della città di Liverpool, elencando ogni punto di riferimento e ogni quartiere dell'itinerario (compresa Penny Lane).[2] Quando l'elenco si fece lungo e ingombrante, Lennon si sforzò senza risultato di condensarlo. Rinunciando infine al tentativo di completezza, lasciò perdere ciò che stava facendo: e il testo di IN MY LIFE prese forma quasi immediatamente. Meditazione sul passato e sul dolceamaro piacere di ricordarlo, IN MY LIFE tocca un tema più profondo rispetto a qualsiasi altro precedente testo dei Beatles, comprendendo il pensiero della morte senza renderlo retorico (come, per esempio, era accaduto in 50. YES IT IS). Il suo tranquillo fatalismo conferisce a *Rubber Soul* un peso di cui altrimenti avrebbe potuto avvertire la mancanza, nonostante l'aura di stupefatta dolcezza – prodotta dall'LSD – che fa sì che l'album appaia più profondo dei suoi predecessori.

Lennon era orgoglioso di questa canzone, la considerava la sua prima opera «seria» e rivendicava la paternità anche della musica, tranne l'armonia della strofa e il middle eight, dei quali riconosceva il merito a McCartney. Il suo partner, d'altra parte, ricordò di aver lavorato sul testo di Lennon con una tastiera (il mellotron di proprietà di quest'ultimo) e di avergli adattato la musica dall'inizio alla fine. Mentre è difficile

convenire con l'opinione di McCartney che la melodia sia «ispirata ai Miracles», la sua angolosa verticalità, che spazia su un'ottava con salti tipicamente ampi e difficili, sicuramente rivela il suo tocco più che quello di Lennon, nonostante si adatti agevolmente alla voce del secondo (per quanto riguarda il middle eight, non c'è: la canzone consiste di un'alternanza tra strofa e ritornello esteso).

Registrata – con una strofa nel mezzo lasciata «aperta» per un non specificato riempimento strumentale – nello stesso pomeriggio di 66. IF I NEEDED SOMEONE, IN MY LIFE fu completata quattro giorni più tardi, quando George Martin arrivò in studio di registrazione prima degli altri per sovrapporre un assolo di tastiera (probabilmente perché in questo modo il gruppo avrebbe sentito il risultato finale, invece che rifiutare l'idea prima ancora di vedere cosa Martin avesse in mente). Dopo aver provato prima con l'organo passò al piano elettrico, registrando il suo intervento a velocità dimezzata per conferirgli, al riascolto, un'ispida tonalità quasi da arpicordo.[3] Abile pastiche barocco, completo di autentici mordenti,[4] questo intervento strumentale di Martin era – dopo quello in 59. YESTERDAY – il suo secondo contributo diretto a una canzone dei Beatles, e divenne uno dei passaggi strumentali più ammirati dell'album *Rubber Soul*. Se poi la danzante lievità e la conclusiva sparizione nel trabocchetto di un brioso glissando siano davvero in linea con l'atmosfera di dolente introspezione della canzone, questa è un'altra questione.

68. WE CAN WORK IT OUT

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, basso; **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica acustica, armonium; **Harrison** armonie vocali (?); **Starr** batteria, tamburino [1]

Registrazione: 20/29 ottobre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (singolo; sull'altro lato: DAY TRIPPER) [2]
USA: 6 dicembre 1965 (singolo; sull'altro lato: DAY TRIPPER)
I: 3 gennaio 1966 (singolo; sull'altro lato: DAY TRIPPER)

WE CAN WORK IT OUT, che è il risultato della maggior quantità di tempo di studio di registrazione – undici ore – che fino a questo momento i Beatles avessero dedicato a un solo brano, è un classico esempio di collaborazione paritaria fra Lennon e McCartney. McCartney scrisse le parole e la musica della sequenza strofa/ritornello di otto battute, Lennon scrisse le parole e la musica del middle eight di sedici battute. Ispirata dalla spesso turbolenta relazione di McCartney con Jane Asher,[3] la canzone è un'aperta confessione, vivace e pressante. La consueta osservazione critica, fondata su un commento in proposito contenuto in un'intervista di Lennon a «Playboy» del 1980, è che la sezione del brano composta da Lennon è realisticamente insofferente, a confronto con l'adulatorio ottimismo della sezione composta da McCartney. Questo punto di vista, tuttavia, fraintende la canzone, che non soltanto è lucidamente sincera in tutto e per tutto, ma anche bruscamente esplicita in parti nelle quali Lennon non ha messo mano. Col suo costituire in qualche modo una rottura degli schemi per McCartney, la sua parte del testo di WE CAN WORK IT OUT evidenzia quell'istinto teatrale che presto comincerà a farsi predominante nel suo lavoro.

Dal punto di vista melodico, la strofa in re maggiore[4] di McCartney è inusualmente fitta di ripetizioni, suggerendo che (come nel caso di 137. HEY JUDE e 164. LET IT BE) sia stata composta sotto la spinta urgente di un bisogno emotivo, piuttosto che per l'impulso di un'ispirazione puramente convenzionale. Con i suoi ansiosi ritardi e le irregolari lunghezze di fraseggio, rivela un McCartney al massimo del suo lennonismo, che esprime pienamente il vigore del testo. Il middle eight di Lennon – uno dei suoi più ingegnosi – sposta l'attenzione dal concreto realismo di McCartney a una visione filosofica in si minore,[5] illustrandola con un intervento di armonium «tenuto», in stile ecclesiastico, e un caricaturale valzer che prefigura la solenne danza di Henry the Horse in 101. BEING FOR THE BENEFIT OF MR KITE!. Questo valzer doveva probabilmente suggerire la fatica del conflitto emotivo, ma diventa anche un ironico simbolo della giostra karmica di negligente egocentrismo: un concetto con il quale Lennon aveva familiarizzato discutendo con Harrison.[6] L'armonium, con il suo suono da Esercito della Salvezza, si addice tanto a queste sequenze che è difficile pensare che esse non siano state composte

proprio su questo strumento. I crescendo di pedale che Lennon aggiunge alle strofe sono, d'altra parte, coloriture strutturali sovrapposte in studio di registrazione: le prime di questo genere in un disco dei Beatles, già indicatrici di quella che sarà l'arricchita tavolozza sonora di *Revolver*.

Prodotta al risparmio, nonostante le dodici ore che vi furono spese sopra, WE CAN WORK IT OUT era, comprensibilmente, una delle canzoni preferite dai suoi autori, il cui reciproco rapporto creativo in un singolo brano sarà più stretto solo nel loro capolavoro, 96. A DAY IN THE LIFE. Arrivando immancabilmente al numero uno nelle classifiche sia inglesi sia americane, il disco divenne il loro 45 giri dalle vendite più veloci dopo 23. CAN'T BUY ME LOVE, che era stato il precedente singolo inglese con la facciata A cantata da McCartney. Nonostante il suo tentativo da ultima trincea di spingere 65. DAY TRIPPER come facciata A, Lennon deve essersi reso conto che la sua epoca di predominio sulla produzione del gruppo, iniziata con 24. YOU CAN'T DO THAT, era finita. Da questo momento in avanti, il suo partner sarebbe stato in ascesa non solo come compositore, ma anche come strumentista, arrangiatore, produttore, e di fatto direttore musicale dei Beatles.

69. NOWHERE MAN

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 21/22 ottobre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 21 febbraio 1966 (singolo; lato B: WHAT GOES ON)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

NOWHERE MAN, terza confessione creativa da parte di Lennon di manchevolezze personali (vedere 38. I'M A LOSER e 56. HELP!), è allo stesso tempo una considerazione su un genere diverso di persona e una riflessione su se stesso nel suo periodo «Elvis grasso»:[1] tagliato fuori

dalla realtà dalla necessità di recitare un'immagine pubblica costruita da Brian Epstein, sperduto nell'isolamento delle troppe stanze della sua magione di Weybridge, non più innamorato di sua moglie, stava sistematicamente annegando i confini della sua identità in un mare di droga. Il carico di malinconia di questa canzone, simile a un lamento funebre, si riversa con sin troppa efficacia sull'ascoltatore. Inusualmente regolare per lo stile di Lennon, la sua melodia, fitta di armonie, ha un andamento discendente così desolato da far accogliere come un sollievo l'arrivo dell'assolo di Harrison, scintillante di brillanti acuti, subito dopo il primo middle eight. Suonato con la sua nuova Fender Stratocaster Sonic Blue – che, con una Telecaster palissandro, aveva ora sostituito le vecchie Gretsch e Rickenbacker nel ruolo di principale chitarra da studio di registrazione – questo passaggio, che culmina con una luminosa armonica sospesa, è il momento più alto del disco. La canzone, il cui interesse da lì in avanti comincia a scemare, muore per una superflua terza dose del suo supplicante middle eight.

Come 59. YESTERDAY, NOWHERE MAN fu «ricevuta» medianicamente all'alba, dopo una notte trascorsa nel tentativo di scrivere qualcosa per il prossimo album. Come gli era accaduto per il testo di 67. IN MY LIFE, Lennon scoprì che smettendo di sforzarsi otteneva buoni risultati: non appena il suo pensiero cosciente si lasciò andare, la canzone «uscì fuori» *(sic)*. Ma da dove? Se YESTERDAY era parsa a McCartney abbastanza completamente formata da indurlo a chiedersi se non l'avesse inconsciamente rubacchiata, NOWHERE MAN, con le sue molte ripetizioni di frase e la monotona prevedibilità dei suoi movimenti armonici, è altrettanto atipica per Lennon (l'unico tocco caratteristico si trova nelle ultime tre battute del middle eight, dove egli sembra essersene annoiato e rivolta il fraseggio sul beat). Ornato con un fitto tappeto armonico nel corso dei due giorni della sua registrazione, il brano è memorabile soprattutto per la sontuosità della sua produzione, con le parti vocali tutte ammassate che fiammeggiano su un arazzo di suoni di chitarra saturati, mentre il basso di McCartney tesse una trama elaborata. [2]

70. I'M LOOKING THROUGH YOU

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica, basso, chitarra solista (?); **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica acustica; **Harrison** chitarra solista (?); **Starr** batteria, tamburino, organo

Registrazione: 24 ottobre, 6/11 novembre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

Come 68. WE CAN WORK IT OUT, I'M LOOKING THROUGH YOU documenta una rottura nella relazione sentimentale di McCartney con Jane Asher: questa volta abbastanza seria da spingerlo a insistere, con tre tentativi separati, per ottenere la registrazione giusta.[1] Nitidamente costruita nell'infrequente tonalità di la bemolle maggiore,[2] la canzone, che evidenzia sintomi di essere stata cominciata come un esercizio alla maniera di Dylan, usa i suoi passaggi di tonalità per sottolineare le ambiguità e gli interrogativi del testo. Anche la chitarra acustica introduttiva, probabilmente suonata da McCartney, entra a tempo di valzer prima di scivolare, ingannevolmente, nel 4/4. A giudicare dallo stile della chitarra solista, McCartney potrebbe aver suonato anche questa; il che rende possibile supporre che in questo brano Harrison non abbia suonato per nulla (come potrebbe essere accaduto anche nel caso di WE CAN WORK IT OUT).[3] Con Starr che mena colpi a un organo Vox Continental, McCartney grida sdegnosamente il ritornello al suo registro vocale più alto, impartendo ogni volta un'iniezione di vivacità a un meditabondo brano di second'ordine.

71. MICHELLE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra acustica, chitarra solista, basso, batteria (?); **Lennon** cori (?); **Harrison** cori (?); **Starr** batteria (?)

Registrazione: 3 novembre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

In linea con la strategia delle «canzoni-commedia» attorno alla quale si stava allora discutendo (vedere 63. NORWEGIAN WOOD), McCartney aveva buttato giù sei battute di una «canzone francese per scherzo» che gli piaceva cantare accompagnandosi alla chitarra, improvvisando il testo in francese grammelot, nei party con pretese artistiche degli amici di Jane Asher. A corto di nuove canzoni per *Rubber Soul*, McCartney la fece ascoltare a Lennon, il quale, rubacchiando una frase da *I Put a Spell On You* di Nina Simone (un piccolo successo in Inghilterra nell'agosto del 1965), la riportò nella sua sezione mediana in fa minore con un appassionato getto di terzine («I love you, I love you, I love you»). Poi i due collaborarono alla parte restante del brano, acquietando la melodia su un ritardo, e riportandola al fa maggiore attraverso una discesa cromatica.[1] Reclutando la moglie, insegnante di professione, di Ivan Vaughan (un compagno di scuola di Lennon), perché fornisse una frase in autentico francese, completarono il testo e portarono la canzone in sala d'incisione.

Realizzata in nove ore, MICHELLE pare essere stata suonata per la maggior parte da McCartney, impiegando le sovraincisioni (il suo «assolo di chitarra», registrato collegando lo strumento direttamente al banco di mixaggio, potrebbe essere stato suonato col basso). La registrazione, che presenta una leggera riduzione di velocità tra il ritornello finale e la dissolvenza, sarebbe stata la prima da solista per McCartney, se non fosse stato per gli scaltri cori a due voci di Harrison e Lennon (ammesso che siano proprio Harrison e Lennon, e non di nuovo McCartney). Una delle canzoni più ricche dei Beatles dal punto di vista armonico, MICHELLE è stata una delle preferite dai chitarristi folk. Eppure, a dispetto della sua raffinatezza, non riesce a sfuggire al suo essere ironicamente tra virgolette, e resta un divertito esercizio di stile (una traccia dell'originale spirito scherzoso sopravvive nella frase «I want you, I want you, I want you/I think you know by now»). Benché non sia mai stata popolare quanto

59. YESTERDAY, MICHELLE fu considerata come un possibile singolo dei Beatles finché un invidioso Lennon cassò l'idea (vedere 68. WE CAN WORK IT OUT). Al gruppo degli Overlanders fu lasciato il compito di portare la canzone al numero uno della classifica inglese, dove rimase per tre settimane nel mese di febbraio del 1966.

72. WHAT GOES ON

(*Lennon-McCartney-Starkey*)

Starr voce, batteria; **Lennon** armonie vocali, chitarra ritmica; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** chitarra solista

Registrazione: 4 novembre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 21 febbraio 1966 (singolo; lato A: NOWHERE MAN)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

WHAT GOES ON, ribalta da solista per Starr in *Rubber Soul*, ha la stessa sdolcinata atmosfera country-and-western di 60B. ACT NATURALLY. Antica composizione originale di Lennon – una versione precedente arrivò quasi a essere registrata il 5 marzo 1963, nella seduta d'incisione in cui fu realizzato 10. FROM ME TO YOU, ma il gruppo aveva esaurito il tempo a disposizione – venne riesumata sul finire del 1965 con l'aggiunta di ciò che in seguito Lennon descrisse come un middle eight di McCartney. Tuttavia, in WHAT GOES ON non c'è un middle eight; ci sono soltanto un prolungato ritornello di venti battute e una briosa strofa di quattordici battute. Se McCartney fu l'autore della seconda, come pare, la canzone diventa una collaborazione fifty-fifty. Starr, pure, sembra aver fornito un contributo al testo (nel quale è da notare l'espressione pseudo dylaniana «tides of time»).

Avendo sforato la tabella di marcia, i Beatles ora erano costretti a registrare fino alle ore piccole. WHAT GOES ON, di conseguenza, fu snocciolata in una seduta di registrazione fissata tra le undici di sera e le due e mezza del mattino successivo (buona parte della quale fu dedicata a

provare un brano strumentale, rimasto inedito, nello stile di Booker T and the MGs). Il canto di Starr è malinconico, Harrison tira fuori i suoi cliché alla Chet Atkins, e così altri due minuti e quarantacinque secondi di *Rubber Soul* sono sistemati.

73. THINK FOR YOURSELF

(*Harrison*)

Harrison voce, chitarra solista; **Lennon** armonie vocali, piano elettrico (?); **McCartney** armonie vocali, basso; **Starr** batteria, maracas, tamburino

Registrazione: 8 novembre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

Un'altra seduta di registrazione alle ore piccole fornì il secondo contributo di Harrison a *Rubber Soul*: una tirata tipicamente bisbetica, presumibilmente di ispirazione «politica». Stranamente mixata (come per nascondere l'effetto di leakage sfuggito nel corso di un bounce-down), la canzone contiene due bassi: uno registrato, come d'abitudine, da un amplificatore Vox nello studio, l'altro suonato attraverso un distorsore [1] e registrato collegando lo strumento direttamente al banco di mixaggio. La seconda linea di basso sembra essere stata aggiunta per aiutare l'ascoltatore ad attraversare i bruschi passaggi da un accordo all'altro di Harrison (una collerica progressione circolare dal la minore, attraverso una settima di re, a un lontano si bemolle e ritorno, attraverso il do e il sol). Sottovalutata a confronto della remissiva 66. IF I NEEDED SOMEONE, THINK FOR YOURSELF è meno insinuante ma più incisiva. Anche se l'esecuzione sarebbe potuta essere migliore, serve allo scopo; e l'armonia di McCartney alla discesa del ritornello in mi bemolle maggiore possiede un sincero calore.

74. THE WORD

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica; **McCartney** voce, basso, pianoforte; **Harrison** voce, chitarre soliste; **Starr** batteria, maracas
George Martin armonium

Registrazione: 10 novembre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

Registrata alla fine del turno d'incisione serale, prima di passare alla versione definitiva di 70. I'M LOOKING THROUGH YOU, che fu registrata in un turno di notte, THE WORD fu un colpo fortunato dell'ultimo momento nelle sedute di registrazione di *Rubber Soul*. Un blues in re minore [1] con un bridge di quattro battute, il suo ritmo rivela la lontana influenza di singoli soul dell'epoca, come *In the Midnight Hour* di Wilson Pickett e *Papa's Got a Brand New Bag* di James Brown, allora in evidenza nelle classifiche inglesi. [2] (Anche se nella musica dei Beatles gli elementi dalla musica nera americana erano assorbiti in maniera spesso così idiosincratica da renderli quasi non identificabili, essi ritennero sempre che tali influenze fossero vistosamente evidenti: da qui la fiacca battuta del titolo dell'album. [3] A causa della politica di disassemblaggio e riassemblaggio dei brani praticata dalla Capitol, *Rubber Soul* fu ingannevolmente commercializzato negli Stati Uniti come un album folk-rock.)

Descritta da McCartney come un tentativo di scrivere una canzone su una sola nota, THE WORD era una collaborazione tra Lennon (strofa/ritornello, testo) e McCartney (il bridge di quattro battute?). In effetti, segna il momento culminante del periodo «della marijuana» del gruppo: è un brano che profetizza l'amore militante come panacea dei mali della società, e la contemporanea affermazione della controcultura hippie. In questo, i Beatles anticipavano i tempi. Nel novembre del 1965, lo stile di vita della controcultura era ancora riserva di caccia di una élite di consumatori di LSD (in California e a Notting Hill, a Londra). Anche la

parola «hippie» doveva ancora essere coniata, mentre la «Summer of Love» non sarebbe arrivata che dopo un anno e mezzo.

La buffa introduzione di pianoforte di McCartney lascia prevedere l'imminente periodo di sperimentazione del gruppo. Questa stessa maniera di suonare, tratta dalle comiche sequenze al pianoforte del «Goon Show» televisivo – molto amate dai Beatles, che poi le prenderanno a modello per 112. YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER) – comparirà presto nel finale del primo disco «psichedelico» del gruppo, 77. TOMORROW NEVER KNOWS. Avendo in comune con quest'ultimo brano una ipnotica monotonia, THE WORD è un pezzo rock sincopato che cresce fino a una mini-rivelazione con le armonie in falsetto a contrasto con un'aureola di accordi ritardati dell'armonium (vedere 68. WE CAN WORK IT OUT). Starr fornisce a sazietà i suoi originali «pieni all'indietro»,[4] mentre McCartney, liberato dalla frase in registro alto di 71. MICHELLE, esegue la parte di basso più istintiva che abbia mai suonato fino a ora, comprendente una fioritura (a 1.15" dall'inizio) poi ampiamente sviluppata in 81. RAIN.

75. YOU WON'T SEE ME

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso, pianoforte; **Harrison** cori, chitarra solista; **Lennon** cori; **Starr** batteria, tamburino, charleston [1]
Mal Evans organo [2]

Registrazione: 11 novembre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

Altro brano che segnala la delusione di McCartney nei confronti di Jane Asher (che lo aveva temporaneamente lasciato per lavorare a Bristol con una compagnia teatrale di repertorio), YOU WON'T SEE ME è una canzoncina di tre accordi basata sul successo del momento dei Four Tops, *It's the Same Old Song*.[3] Intonata sotto di una terza minore rispetto al

modello, la melodia di McCartney si allarga negli intervalli (si-re-la in luogo di mi-fa-re) ma il debito con l'originale resta evidente. (Ironicamente, Holland-Dozier-Holland avevano scelto il titolo *It's the Same Old Song* perché la canzone era una sfacciata riscrittura della loro precedente canzone per i Four Tops, *I Can't Help Myself*.)

YOU WON'T SEE ME aveva in comune con 69. NOWHERE MAN una certa tediosità e aveva bisogno di qualcosa che la alleviasse. Sfortunatamente, a tarda notte il gruppo era troppo stanco per escogitare qualcosa di nuovo, e si limitò a ripetere l'irritante formula corale «oo-la-la». Non sarebbe stato così grave, se non avessero poi deciso di collocare, nell'album, le due canzoni una dopo l'altra: la scelta di sequenza meno felice di tutti gli album dei Beatles. Risollevata da un'interessante linea di basso – molto spontanea, nel nuovo stile «liberato» di McCartney – YOU WON'T SEE ME rapidamente crolla sotto il peso del suo stesso autocompatimento, e si spegne molto prima di sbandarsi alla fine di una dissolvenza insolitamente prolungata.

76. GIRL

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra acustica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** chitarra solista acustica; **Starr** batteria

Registrazione: 11 novembre 1965
UK: 3 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
USA: 6 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)
I: 30 dicembre 1965 (LP *Rubber Soul*)

Ultima canzone registrata per *Rubber Soul*, GIRL è la risposta di Lennon a 71. MICHELLE di McCartney: un'altra «euro-canzone», che sostituisce il suadente pseudo-francesismo del partner con un decadente two-step alla tedesca. Muovendosi languidamente dalla strofa in do minore al ritornello in mi bemolle maggiore, GIRL è un perfetto pastiche, le cui chitarre, suonate col capotasto, rimandano al suono dei mandolini e delle

fisarmoniche viennesi che il gruppo doveva avere ascoltato alla radio nel corso delle sue permanenze ad Amburgo tra il 1960 e il 1962. Il malinconico andirivieni del middle eight è sardonicamente incorniciato da cori salmodianti («tit, tit, tit, tit»), mentre il sibilo della presa di fiato nel ritornello è così volgarmente impudico che è impossibile non immaginarsi Lennon che ridacchia scostandosi dal microfono. Fedele all'idioma lennoniano, il testo – che esprime stanchezza della vita – è uno dei suoi più accuratamente rifiniti. Rievocandolo nel 1980, Lennon osservò che la «ragazza di sogno» della canzone era stata una delle sue fantasie ricorrenti, e che l'aveva poi finalmente trovata in Yoko Ono. Il suo ideale – un'artista enigmatica e bohémienne, alla Juliette Gréco – poteva in parte essere stato impersonato da Astrid Kirchherr, la fidanzata tedesca del suo amico Stuart Sutcliffe; ed è possibile che in questi versi sia evocata anche l'immagine di Astrid. [1]

Con *Rubber Soul*, i Beatles ritrovarono il senso della direzione che aveva cominciato a sfuggire loro nelle ultime fasi del lavoro su *Beatles for Sale* e che, a causa del loro indulgere alla marijuana, era quasi completamente svanito in *Help!*. Rendendosi conto a poco a poco – sull'esempio di Dylan – che non dovevano tener separato il loro lavoro dalla loro vita intima, in buona parte del materiale di *Rubber Soul* i Beatles si dedicarono con consapevolezza alla sperimentazione, cercando la strada verso un nuovo stile; uno stile che, caratterizzando la seconda metà della loro carriera comune, sarebbe stato ispirato dall'incontro con uno dei fattori che esercitarono gli influssi più profondi sulla vita e sulla cultura della fine degli anni Sessanta: l'LSD.

PARTE SECONDA
LA VETTA

Col nostro amore potremmo salvare il mondo.

77. TOMORROW NEVER KNOWS

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, organo, tape-loops; **McCartney** basso, tape-loops; **Harrison** chitarre, sitar, tape-loops; **Starr** batteria, tamburino, tape-loops
George Martin pianoforte

Registrazione: 6/7/22 aprile 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Immediatamente dopo aver completato *Rubber Soul*, i Beatles, esausti, partirono per il loro ultimo tour in Gran Bretagna; un tour breve, grazie a Dio, a confronto con quelli dei primi anni, e seguito da tre mesi di ozio: il più lungo periodo di riposo del quale avevano potuto godere fin dal 1962. In questa pausa di lavoro, andarono in vacanza, frequentarono i più recenti club di Londra, si arredarono la casa, si comperarono nuove automobili e assorbirono idee e influenze utili per l'album seguente.

Mentre Harrison si dedicava alla musica indiana, e McCartney alla musica classica, Lennon aveva cominciato a interessarsi all'esplorazione del suo «spazio interno» mentale per mezzo dell'LSD. Poiché in Inghilterra, nel 1966, non esisteva una subcultura «dell'acido», Lennon non disponeva di alcuna guida a questa pericolosa droga, e si rivolse così a un frutto della scena americana: *The Psychedelic Experience*, un manuale per l'espansione della mente scritto da due psicologi apostati di Harvard, Timothy Leary e Richard Alpert.

Desiderando fornire all'imprevedibile «viaggio» con l'acido un quadro di riferimento paragonabile a quelli degli ordini mistici del Cattolicesimo e dell'Islamismo, Leary e Alpert scelsero *Il libro tibetano dei morti*, un'antica raccolta di testi scritti per essere sussurrati ai moribondi al fine di guidarli attraverso gli stati illusori che, secondo il buddismo tibetano, esercitano il loro dominio tra l'una e l'altra incarnazione. Leary e Alpert scelsero questo libro sacro perché credevano che l'LSD fosse un «prodotto chimico sacramentale» capace di procurare rivelazioni spirituali. Leary aveva incontrato Aldous Huxley (un altro personaggio del quale Lennon aveva un'alta opinione) nel 1960, ed era stato colpito dalla sua predizione che la droga avrebbe reso l'esperienza mistica disponibile alle masse e avrebbe prodotto «una reviviscenza religiosa» che sarebbe stata «allo stesso tempo anche una rivoluzione». Huxley, tuttavia, aveva parlato – in termini tipicamente aristocratici – di «trascendenza dal sé», una condizione nella quale sia la coscienza consapevole sia l'universo materiale che la circonda cessano di apparire reali: una base di partenza assolutamente poco pratica per qualcosa che sia sufficientemente strutturato da poter essere chiamato una religione. Leary, oltretutto, aveva la tendenza a divulgare Huxley parlando di trascendenza dal sé e di LSD come fossero la stessa cosa, in questo modo trasformando un fenomeno chimico in uno scopo in se stesso.[1] La condiscendente autogratificazione che ciò implicava non aveva alcuna connotazione religiosa. In effetti, il camuffamento religioso che travestiva l'ideologia psichedelica di Leary nascondeva un segreto progetto che sarebbe stato sinistro, se non fosse stato ispirato prima di tutto da una spocchiosa ingenuità.

Tra i più comuni degli «stati alterati» indotti dall'LSD c'è la spersonalizzazione o «perdita dell'ego». In questa condizione, la consapevolezza di sé come entità distinta si dissolve in ciò che Jung definì «coscienza oceanica»: il senso che tutte le cose siano una cosa sola, e la coscienza consapevole individuale sia un'illusione. Era la similarità fra la spersonalizzazione e la trascendenza dal sé del misticismo che aveva colpito Huxley quando, alla metà degli anni Cinquanta, aveva assunto mescalina e LSD. I mistici, però, abitualmente si muovono all'interno di processi evolutivi controllati attraverso la meditazione. La spersonalizzazione – se è questo ciò che essi provano, e non qualcosa di completamente diverso – non potrebbe mai coglierli impreparati. Per

contrasto, il viaggio con l'LSD, mentre entro certi limiti può essere guidato, è provocato da una forza invasiva che interagisce, con imprevedibile potenza, con i mutevoli fenomeni chimici del corpo stesso. Il padrone è la droga, e non il soggetto.

Il fatto che l'LSD fosse una roulette russa giocata con la mente di una persona deve essere stato chiaro a Leary, il quale però era tanto impressionato dal suo potenziale «rivoluzionario» che gettò al vento ogni cautela e lo propugnò come una panacea sociale. La rivoluzione che Leary immaginava non aveva nulla in comune con quella di Lenin, essendo fondata su una miscela di psicologia postfreudiana, Zen e idealismo utopistico della Nuova Sinistra. Il nemico era il Sistema: la macchina materialistica che spingeva la gioventù americana dai capelli corti, attraverso la scuola superiore, dentro aziende senza volto o nell'esercito: una società rigidamente chiusa di «normali», tanto alienati dal proprio corpo e dai propri sentimenti da vivere il sesso come una fonte di sensi di colpa, mitigabili solo bruciando vivi i contadini vietnamiti. Il nucleo di questo Sistema, secondo l'analisi «acida», era l'arido intelletto razionale, la mente scissa dal corpo, l'Ego separato dal resto della creazione. In alcuni tipi di psicologia umanista, questo Ego privato del corpo era visto come un ipercritico genitore interno, il cui ruolo era quello di opporsi ai naturali (e di conseguenza, secondo i teorici della nuova tendenza, incontestabilmente salutari) desideri dell'infantile Id. Presto l'Ego sarebbe stato identificato dal movimento pacifista con il complesso militare-industriale (manifestato nella forma del Pentagono), dalle femministe con il «patriarcato» e dai radicali di sinistra con il privilegio «borghese» del privato. Durante gli anni dal 1965 al 1968 – quelli in cui l'influenza di Leary fu più incisiva – l'Ego era indicato, familiarmente, come «la testa»: una fortezza di spaventevoli specchi che doveva essere «liberata» dall'invasione dell'acido. In breve, sul finire degli anni Sessanta si pensava all'Ego come a qualcosa di sporco e cattivo di cui liberarsi; ed è questo il motivo per cui la spersonalizzazione sotto gli effetti dell'LSD interessava tanto Leary.

Sfortunatamente, giocherellare con concetti come quelli di *satori*[2] e «morte dell'Ego» è estremamente pericoloso. Per esempio, l'anima individuale è considerata tanto concreta dal buddismo tibetano che *Il libro tibetano dei morti* suppone che ci siano poche possibilità di impedirle di

reincarnarsi. *The Psychedelic Experience* di Leary e Alpert, d'altro canto, equivale a un piccolo imbroglio umanistico per la generica affermazione che, attraverso la perdita dell'importanza del sé e la visione della vita come un gioco, si smette di combattere e si arrivi alla riconciliazione con un'esistenza insignificante, e dunque senza scopo, e dunque pacifica. Anche senza chiedersi quanto sia desiderabile un mondo popolato da passivi sostenitori del partito della «risatina cosmica» (e senza analizzare gli esili legami tra l'essere insignificante e l'essere pacifico), bisogna riconoscere che non c'è, contrariamente alle assicurazioni di Leary, alcuna garanzia di prevedibilità di risultati nell'LSD, che può provocare qualsiasi reazione, dall'autonegazione suicida alla megalomania paranoica. Certo è solo che, se si esorta la gente a sacrificare il proprio senso del sé a una droga, le probabilità di provocare un disastro sono alte. Di conseguenza, mentre l'uso dell'LSD si diffondeva grazie all'influenza di Leary, sulla sua scia si mosse una fila di «vittime di guerra dell'acido»: individui che avevano lasciato la loro identità in qualche zona inesplorata dello spazio interno ed erano ormai incapaci di operare nel mondo reale, quello che si riteneva illusorio. Fra coloro che in questo modo, in pochi anni a venire, resteranno invalidi permanenti, c'erano alcune delle persone più sensibili e talentuose della musica pop. E John Lennon quasi diventò uno di loro.

Secondo Albert Goldman, Lennon assunse LSD per la terza volta nel gennaio del 1966.[3] Evidentemente intenzionato a compiere un importante viaggio di scoperta di sé, seguì le istruzioni fornite in *The Psychedelic Experience*, leggendone le parafrasi del *Libro tibetano dei morti* a un registratore e riascoltandole mentre la droga faceva effetto. Il risultato fu spettacolare, e Lennon si affrettò a trasformarlo in canzone, prendendo molte delle frasi del testo direttamente dal libro di Leary e Alpert; prima di tutto l'estatica invocazione dell'ipotetica realtà oltre le apparenze: «the Void», il Vuoto. Col titolo *The Void*, la canzone fu la prima a essere registrata per *Revolver*.[4] Col titolo definitivo, TOMORROW NEVER KNOWS, presentava l'LSD e la rivoluzione psichedelica di Leary ai giovani del mondo occidentale, diventando uno dei dischi più socialmente influenti mai realizzati dai Beatles.

Anche se più tardi fu ben contento di essere sfuggito agli artigli della droga, Lennon riconobbe sempre che l'LSD lo aveva cambiato, in qualche

modo, in meglio. Chi lo conosceva nel 1966 dice che la sua personalità improvvisamente si ammorbidì, e la sua aggressività lasciò il passo a una disposizione d'animo nettamente più gentile.[5] La droga ebbe una conseguenza analoga sulla sua musica, giocando un ruolo importante nelle sue creazioni più immaginifiche: 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER, 96. A DAY IN THE LIFE e 116. I AM THE WALRUS. Ma di tutte le canzoni di Lennon sollecitate dall'LSD, TOMORROW NEVER KNOWS è quella che più esplicitamente parla della droga. Iniziando con una frase da *The Psychedelic Experience*, la canzone prende il titolo da un modo di dire di Starr, analogo alla massima hippie «Be here now».[6] Tipicamente orizzontale, l'indolente melodia misolidia col mi sale e scende lungo un bordone di do del basso e del sitar, dando origine a una morbida successione ravvicinata di accordi quando si sposta in si bemolle (come in 66. IF I NEEDED SOMEONE di Harrison). L'influenza della musica indiana è evidente, ma c'è un precedente sia per il basso su una sola nota alta sia per lo schema frammentato di batteria della canzone: 47. TICKET TO RIDE. (Entrambi gli schemi di batteria erano stati suggeriti da McCartney.)

Nel suo resoconto delle sedute d'incisione di *Sergeant Pepper*, Goldman osserva che, a confronto con i coevi studi di registrazione americani, quelli di Abbey Road erano primitivi, e i Beatles erano pazzi a rassegnarsi alle loro restrizioni, quando avrebbero potuto seguire i Rolling Stones a Los Angeles e ottenere gli stessi risultati con la metà delle complicazioni. Ma questo non coglie il punto. Oltre alla comodità e all'ambiente familiare, Abbey Road offriva un suono molto particolare, per non dire dell'aura di domestica eccentricità inglese che colorisce le migliori opere dei Beatles. E più ancora, le sue caratteristiche tecniche limitate diedero origine all'inventiva acustica più splendida che si sia manifestata in qualsiasi studio di registrazione, in Gran Bretagna o in America, sul finire degli anni Sessanta. Con i suoi tecnici del suono Geoff Emerick e Ken Scott, George Martin creò per i Beatles un mondo di suoni che lasciava stupefatti i loro concorrenti, molto meglio attrezzati, degli Stati Uniti. Il cantante e produttore americano Tommy James ricorda che interi studi di registrazione furono smontati e ricostruiti da capo, nella ricerca di un suono di batteria che i Beatles riuscivano a ottenere e i

tecnici americani no: «Quello che loro facevano, qualsiasi cosa loro facessero, diventava "lo stato dell'arte"».[7]

Il primo di questi singolari effetti di batteria fu creato per l'ipnotica parte di Starr in TOMORROW NEVER KNOWS. Eseguita prevalentemente su una coppia di tomtom accordati «lenti» – smorzato, compresso, e registrato con uso massiccio dell'eco – evocava l'immagine di un tabla[8] cosmico suonato da una divinità vedica galoppante in una nuvola tempestosa. Questo, tuttavia, era solo l'inizio di una produzione che, in termini di innovazioni nella costruzione, sta alla musica pop come la *Sinfonia fantastica* di Berlioz sta alla musica orchestrale dell'Ottocento. Cominciando il 6 aprile con la base ritmica (chitarre, basso, batteria, organo, pianoforte, tamburino), il gruppo proseguì il giorno seguente sovraincidendo i tape-loops realizzati a casa sui loro registratori Brennell. Il tape-loop – un tratto di nastro magnetico inciso e giuntato ad anello per dare origine a un segnale continuamente ciclico – è un elemento fondamentale degli effetti sonori di studio e dell'idioma dell'arte rumoristica noto col nome di «musica concreta». La musica pop, tuttavia, non aveva mai sentito niente del genere prima di allora, e i tape-loops che i Beatles crearono per TOMORROW NEVER KNOWS erano particolarmente straordinari.

Erano cinque in tutto: ognuno di essi scorreva su un registratore supplementare immesso nel registratore multitracce attraverso il banco di controllo dello Studio 2, ed era poi mixato in diretta: 1) un effetto «gabbiano»/«pellerossa» (in realtà McCartney che rideva) realizzato, come la maggior parte degli altri tape-loops, per sovrapposizione e accelerazione (0.07"); 2) un accordo orchestrale di si bemolle maggiore (0.19"); 3) un Mellotron suonato col registro del flauto (0.22"); 4) un altro Mellotron suonato col registro degli archi oscillante in 6/8 dal si bemolle al do (0.38"); e 5) una scala ascendente di sitar, registrata con forte saturazione e accelerazione (0.56"). I più notevoli di questi tapeloops sono il 5, che costituisce le prime quattro battute dell'intervento strumentale centrale e in seguito domina la parte restante della canzone, e il 3 che, lavorando su intrecci ritmici, invita l'ascoltatore a smarrire il senso del tempo in un'evocazione magnificamente autentica dell'esperienza con l'LSD. (La seconda metà dell'intervento strumentale consiste di parti

dell'assolo di chitarra di McCartney per 84. TAXMAN rallentato di una tonalità, tagliato e fatto scorrere all'indietro; vedere 81. RAIN. [9])

Con la sua dissolvenza di pianoforte nello stile dei Goons (vedere 74. THE WORD), il panorama sonoro di TOMORROW NEVER KNOWS è un'attraente miscela di anarchia e sgomento, con i suoi tape-loops che si incrociano in uno schema casuale di cerchi che si scontrano. [10] Anche la registrazione della voce di Lennon avvenne con modalità senza precedenti. Nella prima metà della canzone, la voce è raddoppiata con una nuova invenzione di Abbey Road: il double-tracking automatico (automatic double-tracking, ADT). Per la seconda metà, Lennon voleva che la sua voce suonasse come quelle del Dalai Lama e di migliaia di monaci tibetani salmodianti sulla vetta di una montagna. George Martin risolse il problema facendo passare la registrazione della voce attraverso l'altoparlante rotativo dell'apparecchio Leslie di un organo Hammond (vedere 60. IT'S ONLY LOVE), con un procedimento che richiedeva un inserimento fisico nella circuitazione. (Benché l'effetto fosse sorprendente – l'ultimo colpo di scena acustico in un album ricco di effetti abbaglianti – Lennon non ne fu soddisfatto, e avrebbe preferito che invece si fossero assoldati dei veri monaci.)

In Gran Bretagna, le quattordici canzoni di *Revolver* furono fornite alle emittenti radiofoniche per la programmazione a gruppi di due o di tre nel corso del mese di luglio del 1966, facendo crescere l'attesa per quella che sarebbe evidentemente stata una fase radicalmente nuova nella carriera discografica del gruppo. TOMORROW NEVER KNOWS, l'innovazione più estrema nell'album, fu tenuta di riserva fino all'ultimo, echeggiando sulle onde sonore nell'etere solo pochi giorni prima che *Revolver*, con la sua innovativa copertina psichedelica in bianco-e-nero, finalmente arrivasse nei negozi. La strategia servì a confermare che i Beatles avevano iniziato una seconda rivoluzione nella musica pop: una rivoluzione che, pur galvanizzando i loro rivali già sulla piazza e ispirandone molti di nuovi, li lasciò tutti molto indietro.

Lennon, frattanto, era diventato psicologicamente dipendente dall'LSD, che assumeva ogni giorno vivendo in un tardo, indolente stato di alterazione chimica. Poco per volta, la stanchezza e il sovraccarico sensoriale, insieme alla ricetta di Leary per la volontaria «morte

dell'Ego», contribuirono alla dissoluzione del suo senso del sé. Per i due anni seguenti, secondo le sue stesse dichiarazioni, Lennon mantenne scarsa padronanza della propria identità. Vivendo in una condizione di passività e di emotività dominata dall'LSD, restò fedele all'ideologia della rivoluzione psichedelica nonostante il verificarsi con frequenza sempre maggiore di «cattivi viaggi», che Leary aveva affermato fossero impossibili dopo la morte dell'ego. All'arrivo del 1968 – quando Leary stava festevolmente salutando i Beatles come «Messia divini, le più sagge, le più sante, le più efficaci apparizioni che il genere umano avesse mai prodotto, prototipi di una nuova razza di uomini liberi e ridenti» – Lennon era ridotto a un rottame mentale, che combatteva per ricucire insieme i suoi pezzi. Fortunatamente, la sua costituzione era abbastanza robusta da evitargli il collasso fisico, mentre lo scetticismo che controbilanciava la sua credulità indagatrice riusciva a respingere la definitiva eclissi della sua razionalità. Ma molti altri come lui non ritornarono mai.

78. GOT TO GET YOU INTO MY LIFE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, basso; **Lennon** chitarra ritmica (?); **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino
George Martin organo; **Eddie Thornton**, **Ian Hamer**, **Les Condon** tromba; **Alan Branscombe**, **Peter Coe** sax tenore

Registrazione: 7/8/11 aprile, 18 maggio, 17/20 giugno 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Messa a confronto con il futuristico brano che l'aveva preceduta, la prima canzone fornita da McCartney a *Revolver* era nettamente conservatrice, essendo un pastiche degli ultimi successi scritti da Holland-Dozier-Holland per le Supremes.[1] Nel corso del periodo di riposo dei Beatles, all'inizio dell'anno (vedere 77. TOMORROW NEVER KNOWS), McCartney e

Jane Asher erano stati visti spesso in nightclub di Londra tipo il Bag O'Nails di Kingly Street, a Soho, dove andavano ad ascoltare la figura più rappresentativa del soul-jazz inglese, Georgie Fame. Quando si trattò di aggiungere i fiati a GOT TO GET YOU INTO MY LIFE, McCartney assunse due dei musicisti del gruppo di Georgie Fame, i Blue Flames: Eddie Thornton e Peter Coe. Gli altri musicisti che suonarono nella seduta di registrazione erano jazzisti professionisti di sala d'incisione.

Non sentendosi del tutto a suo agio alle prese con questo linguaggio musicale, McCartney sembra non avere avuto un'idea precisa di come voleva che la canzone fosse eseguita, e furono necessari due giorni di tentativi e di errori per registrarne la base strumentale. Dopo averla lasciata da parte per un mese, McCartney chiamò i fiati e improvvisò un arrangiamento scritto insieme a George Martin, mentre Lennon coordinava dalla sala di controllo. Dopo un altro mese di ulteriori meditazioni, vennero sovraincisi ancora chitarra, una nuova parte vocale e una copia desincronizzata della pista dei fiati. A questo punto, la produzione era diventata disordinata, con le voci soliste imperfettamente accoppiate e il leakage dei fiati in una delle piste magnetiche della chitarra.

Tenendo una frase di basso a una sola nota (sol) per le prime otto battute, GOT TO GET YOU INTO MY LIFE ha un rigido disegno la cui tensione si allenta solo nelle grida in successione ascendente del ritornello. Registrati tenendo i microfoni molto vicini, e trattati con il limiter per ottenere un suono più robusto, i fiati tengono in piedi l'atmosfera della canzone, portandola alla liberazione di una strillante dissolvenza. I pieni di batteria di Starr sono piuttosto freddini, come trattenuti dal beat metronomico, ma il crescendo di chitarra di Harrison cattura con precisione la tesa e aggrovigliata urgenza sessuale della musica.[2]

79. LOVE YOU TO[1]

(*Harrison*)

Harrison voce più volte raddoppiata, chitarra acustica, chitarra elettrica, sitar (?); **McCartney** armonie vocali (?); **Starr** tamburino

Anil Bhagwat tabla; **altri anonimi musicisti indiani** sitar, tanbur

Registrazione: 11/13 aprile 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Primo frutto dell'interesse di Harrison per la musica indiana (vedere 63. NORWEGIAN WOOD), LOVE YOU TO si segnala per l'autenticità della strumentazione e delle tecniche classiche dell'Indostan. Basata sulle cinque note superiori del modo misolidio di do, la melodia è acidamente ripetitiva, nella consueta vena imbronciata dell'autore, ma il disegno sonoro – un preludio di improvvisazione in tempo libero (*alap*[2]) seguito da un lento e veloce *gat*[3] – è ben risolto, considerando che Harrison non aveva avuto alcun insegnamento in proposito. Il testo – in parte filosofico, in parte una canzone d'amore alla moglie Patti – sviluppa il tema dello scetticismo di 73. THINK FOR YOURSELF. Per la registrazione furono assoldati musicisti del North London Asian Music Circle, fra i quali c'era anche un suonatore di sitar – non accreditato – che ora si ritiene abbia eseguito la maggior parte di quanto un tempo era stato attribuito a Harrison.

80. PAPERBACK WRITER

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso; **Lennon** cori, chitarra ritmica; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 13/14 aprile 1966
UK: 10 giugno 1966 (singolo; lato B: RAIN)
USA: 30 maggio 1966 (singolo; lato B: RAIN)
I: 6 giugno 1966 (singolo; lato B: RAIN)

Il dodicesimo singolo dei Beatles pubblicato in Inghilterra fu il loro primo, dopo 12. SHE LOVES YOU, a non andare direttamente al numero uno nella classifica inglese. Composto da McCartney, il brano – secondo di una serie consecutiva di tre facciate A di singolo di sua composizione – eccedeva nello sforzo di definire un nuovo stile per il gruppo, e la sua impressione di artificiosità suonava falsa dopo l'ideale equilibrio di forma e sentimento di 68. WE CAN WORK IT OUT. Evidenziando la seduzione – indotta dalla marijuana – che esercitava sui Beatles la sfida di ottenere il massimo possibile da un solo accordo (66. IF I NEEDED SOMEONE, 74. THE WORD, 77. TOMORROW NEVER KNOWS), PAPERBACK WRITER presenta un testo scherzoso che ben rispecchia l'ambizione a superare le barriere di classe tipica del tempo in cui fu composta la canzone: quella della generazione delle «giovani meteore» che, a metà degli anni Sessanta, si elevò da ambienti sociali provinciali e operai per brillare ai vertici della moda, del cinema e dell'editoria.[1] Al di là di questa acuta considerazione sociale, ogni potenziale causticità è sacrificata a vantaggio dell'eccitazione, dei giochi di parole e degli effetti sonori di studio. In fondo, questo è un disco che parla più dei dischi pop dell'inizio del 1966 che del suo tempo e del suo luogo. Pur compiendo brevi e intermittenti apparizioni nella musica dei Beatles, la «Swinging London» per loro, ragazzi del nord in visita alla capitale, era meno interessante di quanto lo fosse per gruppi locali come i Kinks e i Rolling Stones.

McCartney, che ora viveva a due passi da Abbey Road (in Cavendish Avenue, St. John's Wood), arrivava spesso in studio di registrazione prima degli altri, e qui sperimentava idee musicali ed effetti di produzione che poi presentava ai colleghi come fatti compiuti. Anche se il gruppo trasse immensi benefici dalla sua attentissima cura dei dettagli, questa non lo rendeva benvoluto, e la sua pedante insistenza perché Harrison suonasse ogni frase di chitarra proprio nel modo da lui preferito spesso fu causa di tensioni. (Non si sa se sia stato McCartney o Harrison a suonare il riff di chitarra in PAPERBACK WRITER, anche se questo è chiaramente un'idea del primo, basata – come più tardi fece notare Lennon – su una analoga figura musicale di 65. DAY TRIPPER.)

Registrato in undici ore, il brano ha un'immagine stereofonica nettamente separata; fra le altre innovazioni, la parte di batteria è

suddivisa, nello spettro, con il rullante e i piatti a sinistra, i tomtom al centro e la grancassa a destra. Per la sua cospicua parte di basso sul registro alto, McCartney sostituì il suo Hofner con un Rickenbacker a tastiera estesa, uno strumento che consentiva un gesto più fluido e possedeva una tonalità tagliente e acuta che egli modificò microfonando il suo amplificatore con un secondo altoparlante, e spianando gli alti con la compressione per ottenere un suono più morbido.[2] Con un ritornello echeggiato in registrazione, l'arrangiamento vocale comprende passaggi polifonici a quattro parti modellati su quelli dei Beach Boys, che con *Sloop John B* erano appena entrati nella classifica inglese. Il fatto che Lennon e Harrison non restassero del tutto seri eseguendo le loro parti in falsetto può essere sentito nell'ansimare delle risate intelligibile in una pista della voce molto «sporca» (e dal loro intonare *Frère Jacques*[3] durante la seconda sequenza strofa/ritornello).

81. RAIN

(Lennon-McCartney)

> **Lennon** voce, chitarra ritmica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino
>
> Registrazione: 14/16 aprile 1966
> UK: 10 giugno 1966 (singolo; lato A: PAPERBACK WRITER)
> USA: 30 maggio 1966 (singolo; lato A: PAPERBACK WRITER)
> I: 6 giugno 1966 (singolo; lato A: PAPERBACK WRITER)

Unanimemente considerata la migliore delle facciate B dei singoli dei Beatles, RAIN manifesta la vibrante lucidità di una esperienza positiva con l'LSD. Tuttavia, le immagini del linguaggio meteorologico sarebbero banali se si limitassero a svolgere funzione di metafora. Ciò che le modifica è la mera presenza sonora del brano: un tentativo di comunicare il lucente *peso* del mondo così come appare a chi sia sotto l'influsso della droga. Il «sole» e la «pioggia» di Lennon sono fenomeni fisici sperimentati in una condizione di coscienza intensificata, e il disco ritrae

uno stato mentale nel quale un individuo si sente quietamente a casa sua in un universo unificato (diversamente da quanti vedono in esso solo differenti elementi da manovrare o da temere). In quanto tale, RAIN è la prima canzone pop a tracciare una netta distinzione «noi e loro» tra i figli della rivoluzione psichedelica di Leary e il supposto inconsapevole materialismo della cultura dei loro genitori. Qui il gap generazionale del dopoguerra acquisisce quel significato filosofico che presto avrebbe conquistato l'immaginazione della gioventù occidentale.

Rivolta spirituale contro le coercizioni delle convenzioni culturali e dei formalismi sociali, il movimento hippie era stato solennemente proclamato al Trips Festival di San Francisco tre mesi prima che i Beatles entrassero in studio di registrazione ad Abbey Road per cominciare *Revolver*. Gli hippies, discendenti psichedelici dei movimenti per la libertà di parola, antinucleari, pacifisti dell'inizio degli anni Sessanta, rifiutavano la società dei «normali» per un'utopistica comunità nella quale il sesso era libero, la mente («the Head») era vista con diffidenza e l'autodeterminazione pacifica era considerata la cosa più importante. Ispirato dall'LSD, l'ideale sottinteso del movimento era il ritorno all'Eden: un recupero della visione senza pregiudizi del bambino. Una visione analoga è rivelata in RAIN, ma ciò che la riscatta (e riscatterà più tardi le canzoni «scritte con l'occhio del bambino» da Lennon) è il suo tono acre. Qui non c'è niente di innocente, l'occhio che osserva è critico, e le frasi cantilenanti della canzone inclinano a un ghigno («can you *hear* me?»).

In RAIN i Beatles riuscirono a trasmettere una sensazione di peso e di profondità registrando la base strumentale a un tempo più veloce, e poi rallentandola – probabilmente di un tono – così da alterare le frequenze degli strumenti. Risultando da sedici ore di attenti bouncing down e sovraincisioni, questa struttura sonora fragorosamente saturata risuona attorno al basso di McCartney, mixato «largo» e suonato «alto», nello stile che egli aveva cominciato a esplorare nelle ultime canzoni di *Rubber Soul*.[1] Sopra a questo, parti vocali trattate con il varispeed e più volte raddoppiate si scontrano con effetto simbolico, mentre le chitarre scampanano un do maggiore contro un ostinato sol, con una variazione dell'analogo effetto in 66. IF I NEEDED SOMEONE. (Il quasi-bordone di sol

che attraversa tutto il brano mostra la crescente influenza esercitata dallo stile classico indiano sulla musica dei Beatles del 1966, ribadita dagli esotici melismi della parte di basso e della parte vocale del ritornello.)

Dal punto di vista strumentale, i due punti focali di RAIN sono la superba prestazione solistica di batteria di Starr (che egli ritiene sia la sua migliore performance documentata su disco) e la frase di basso sul registro alto di McCartney, a tratti così inventiva che minaccia di sopraffare il brano. Con la sua densità sonora e la sua esecuzione strumentale tanto intuitiva, RAIN è un incrocio tra la ben pettinata disciplina della musica pop e il suono fortemente amplificato e improvvisato del «rock»: uno stile che, di pari passo con la controcultura dell'acido, venne alla luce nel 1967-68. Più significativo per lo stile proprio dei Beatles è un effetto impiegato nella dissolvenza, dove le frasi di apertura della canzone sono riascoltate a ritroso: un espediente, come il varispeed, che avevano scoperto giocherellando con i tape-loops preparati per 77. TOMORROW NEVER KNOWS. Addicendosi al significato di RAIN, con il suo riecheggiare la mistica indifferenza nei confronti del mondo fenomenico espressa nel testo, questo effetto «a ritroso» fu per qualche tempo – come l'altoparlante rotativo del Leslie – applicato quasi in ogni registrazione del gruppo. [2]

82. DOCTOR ROBERT

(*Lennon-McCartney*)

> **Lennon** voce, chitarra ritmica, armonium; **McCartney** cori, basso; **Harrison** chitarra solista, maracas; **Starr** batteria
>
> Registrazione: 17/19 aprile 1966
> UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
> USA: 20 giugno 1966 (LP *«Yesterday»... and Today*)
> I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Benché sia un brano minore, DOCTOR ROBERT è uno dei più penetranti dei Beatles. La canzone, che riguarda un medico di New York che aveva

assuefatto i suoi clienti dell'alta società ai narcotici mescolando metedrina alle loro pillole di vitamine, cambia ambiguamente di tonalità, stabilizzandosi solo nel middle eight: un evangelico predicozzo propagandistico/commerciale al quale fanno da coro un armonium religioso e coristi trillanti. La caustica esecuzione vocale di Lennon, registrata con l'automatic double-tracking e separata lungo lo spettro stereofonico, è accompagnata da McCartney con un'armonia in quarte che ricorda gli slogan dei venditori ambulanti («he's a man you must believe») e dalla chitarra raddoppiata di Harrison, con la sua singolare miscela di sitar e country-and-western. Tonalmente inconcludente, la canzone può essere intesa come un messaggio di ribellione dal subconscio di Lennon, riguardante la credibilità del «dottor» Timothy Leary (77. TOMORROW NEVER KNOWS).

83. AND YOUR BIRD CAN SING

(*Lennon-McCartney*)

> **Lennon** voce, chitarra ritmica, battiti di mani; **McCartney** cori, basso, battiti di mani; **Harrison** cori, chitarra solista, battiti di mani; **Starr** batteria, tamburino, battiti di mani
>
> Registrazione: 20/26 aprile 1966
> UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
> USA: 20 giugno 1966 (LP *«Yesterday»... and Today*)
> I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Durante gli intensi ultimi giorni di lavorazione di *Rubber Soul*, i Beatles avevano ottenuto la libertà di organizzare le sedute di registrazione più o meno a loro piacimento, e avevano preso l'abitudine di installarsi ad Abbey Road per giornate intere, elaborando le canzoni in studio e registrandole man mano che andavano avanti. AND YOUR BIRD CAN SING (compreso un rifacimento completo del brano) occupò la maggior parte di due turni di dodici ore e passò attraverso molte modifiche prima di pervenire alla sua forma conclusiva nelle ore piccole del 27 aprile. In

questa canzone, che più tardi rinnegherà definendola «un pezzo usa-e-getta», Lennon elabora l'onniscienza psichedelica dell'«io-sono-più-avanti-di-te» di 81. RAIN, facendosi beffe della limitatezza della mente analitica che, per quanto istruita, non può mai comprendere la creatività.[1] Concludendo col sopracciglio alzato di una sottodominante irrisolta, il brano è memorabile soprattutto per il suo swing rotolante (probabilmente basato su *Sorrow*, un successo del momento per i Merseys) e per la complessità delle sue parti di chitarra, che comprendono un passaggio cromatico arpeggiato e un ricorrente arabesco in terze parallele suonato da Harrison e McCartney (o forse da Lennon).

84. TAXMAN

(*Harrison*)

Harrison voce, chitarra solista; **Lennon** cori; **McCartney** cori, basso, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino, campanaccio

Registrazione: 20/21/22 aprile, 16 maggio 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Prendendo le mosse dalla disillusa insofferenza delle sue più recenti composizioni (73. THINK FOR YOURSELF, 79. LOVE YOU TO), Harrison smette di tergiversare e sferra un attacco alla percentuale di tassazione massima del reddito (diciannove scellini per sterlina) stabilita dal governo laburista di Harold Wilson.[1] TAXMAN, con la sua compatta struttura di dodici battute con settime blueseggianti, rivela indizi dell'influenza subìta da parte di molti successi (della musica nera, o ispirati alla musica nera) del marzo del 1966: *I Got You* di James Brown, *Get Out Of My Life Woman* di Lee Dorsey, e *Somebody Help Me* dello Spencer Davis Group. Considerando che la sua costruzione durò circa venti ore, il brano è sorprendentemente gagliardo: consiste principalmente di un riff di basso su accordi di chitarra in levare eseguiti con il fuzz-tone. Il mixaggio

accentua l'effetto tenendo il canale destro aperto per il tamburino e il suono «di monete tintinnanti» fornito dal campanaccio echeggiato, fino all'ingresso del sorprendente assolo di chitarra di McCartney: una selvaggia faccenda di sette battute che raccoglie al volo il salto d'ottava del riff, aggiungendovi di passaggio uno scintillante movimento discendente pseudoindiano.[2]

Con la sua introduzione «registrata dal vivo in studio», TAXMAN era una scelta naturale come brano di apertura di *Revolver*, con il suo conteggio iniziale gridato che ricordava l'inizio di *Please Please Me* e fu inevitabilmente interpretato come il simbolo di un nuovo inizio nella carriera discografica del gruppo. Mentre Harrison era giustamente soddisfatto di questo brano, esso dovrebbe essere inteso come un'impresa del gruppo nel suo complesso, con il contributo di McCartney che vi ha un grande peso. A parte l'eccellente assolo di chitarra, McCartney esegue alcune notevoli frasi di basso, sfruttando al meglio il tono, l'estensione e la fluidità di funzionamento del suo nuovo Rickenbacker (vedere 80. PAPERBACK WRITER), specialmente nell'agitato riff accessorio della terza strofa della canzone.

85. I'M ONLY SLEEPING

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica acustica; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 27/29 aprile, 5/6 maggio 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 20 giugno 1966 (LP *«Yesterday»... and Today*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Forse subdolamente influenzata dal cambio di direzione dei Kinks, che con *Dedicated Follower of Fashion* si erano indirizzati verso una forma di sgangherato music-hall inglese, questa evocativa canzone costituisce – dopo la ballata in stile tedesco di 76. GIRL – il primo caso di impiego, da

parte di Lennon, di un linguaggio espressivo diverso dalle sue corde abituali (e questo spiega il paradosso per cui una canzone che parla di apatia è armonicamente più mossa di qualsiasi altro brano Lennon avesse composto dopo la stessa GIRL). Dal punto di vista del testo, il soggetto gli era familiare, vivendo come faceva in un ininterrotto sogno psichedelico a occhi aperti (vedere 77. TOMORROW NEVER KNOWS). I'M ONLY SLEEPING, confessione personale camuffata dai borbottamenti di un moderno Oblomov, respinge le vane attività del mondo terreno con una neghittosità che porta in sé i semi della successiva assuefazione di Lennon all'eroina.

Le registrazioni erano cominciate dopo un'interruzione per il mixaggio dei brani già messi su nastro per *Revolver*. Questa era la prima seduta di mixaggio alla quale i Beatles avessero mai partecipato, il che costituisce un'indicazione di quanto il gruppo fosse preoccupato di mantenere integro il nuovo mondo di suoni che stava creando. In circa ventiquattr'ore di registrazioni, suddivise in quattro giorni, i Beatles avevano lavorato duramente per ottenere i timbri sonori che volevano, usando il varispeed per alterare le frequenze. (La sottile, cartacea voce da vecchio che Lennon voleva fu ottenuta attraverso un tortuoso procedimento di accelerazione e decelerazione che si concluse con il brano abbassato di un semitono sotto alla sua originaria intonazione di mi minore.[1]) Il più sorprendente degli effetti impiegati è la parte di chitarra a ritroso, costruita da Harrison nel corso di una faticosa seduta d'incisione di sei ore. Dopo aver suonato col suo stile indiano in sequenza normale, chiese a Martin di effettuarne una trascrizione rovesciata, e poi la registrò in questo modo, per poi sovraincidere il risultato a ritroso per ottenere i caratteristici crescendo strascicati e i rumori come di risucchi viscerali. Solo la brillante dissolvenza in tempo libero ricorre alla *serendipity,*[2] combinando un arpeggio ciclico con parte del «*gat* veloce» di 79. LOVE YOU TO (suonato con la chitarra invece che col sitar).

Benché non sia così appariscente come quella di TOMORROW NEVER KNOWS, la struttura di I'M ONLY SLEEPING, con i suoi sognanti raddoppi plurimi, l'indistinto alone di suoni rallentati di piatti e il basso morbidamente avanzante in punta di piedi, è altrettanto intensamente ingegnosa. I Beatles non erano più interessati a simulare in studio

d'incisione il suono delle loro esibizioni dal vivo, e invece andavano creando con ogni successivo brano un nuovo ambiente sonoro.

86. ELEANOR RIGBY

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce; **Lennon** cori; **Harrison** cori
Tony Gilbert, **Sidney Sax**, **John Sharpe**, **Jurgen Hess** violino; **Stephen Shingles**, **John Underwood** viola; **Derek Simpson**, **Norman Jones** violoncello

Registrazione: 28/29 aprile, 6 giugno 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

La morte è un argomento che la musica pop di solito preferisce evitare. Quando ne ammette l'esistenza, o lo sterilizza con cori celestiali o lo tratta come una storiella di umorismo macabro (per esempio nel classico *camp* degli Shangri-Las *Leader of the Pack*). Di conseguenza, il triste decesso di una zitella in ELEANOR RIGBY – per non dire della brutale immagine del prete che «si ripulisce le mani dalla terra allontanandosi dalla sepoltura» – fu nel 1966 un vero shock per gli ascoltatori di musica pop. Arrivando insieme al triste arrangiamento per ottetto d'archi di George Martin, il suo impatto fu stupefacente.

In effetti, la macabra strofa finale fu decisa solo dopo molte perplessità, e all'ultimo minuto. Secondo McCartney, ELEANOR RIGBY cominciò come una semplice melodia con una frase malinconicamente discendente, e con l'immagine di una zitella, miss Daisy Hawkins, che spazza il riso rimasto sul pavimento della chiesa, dopo un matrimonio. A Bristol, dove si era recato per incontrare Jane Asher che stava lavorando in quella città con una compagnia teatrale di repertorio, McCartney – a suo dire – prese il cognome Rigby dall'insegna di un negozio di abbigliamento, aggiungendo «Eleanor» per via di Eleanor Bron, l'attrice che era stata la protagonista femminile del film *Help!*. Contro questa

ricostruzione sta il fatto che i Rigby erano una famiglia ben nota di Liverpool, e che una Rigby, Eleanor (1895-1939), è sepolta nel cimitero della chiesa di St. Peter a Woolton, vicino al sobborgo di Allerton nel quale abitò McCartney.[1]

Armato solo della prima strofa, McCartney si recò alla casa di Lennon a Weybridge; e qui, durante una serata alla buona con amici, lui e gli altri Beatles misero insieme pezzo per pezzo il resto della canzone. Debuttando col nome di padre McCartney, il prete nella seconda strofa presto diventò il più neutrale padre MacKenzie (un nome trovato sfogliando l'elenco del telefono). Starr suggerì l'idea del prete che «la sera si rammenda i calzini». Il ritornello «Ah, guarda tutta la gente sola» sembra essere stato realizzato su commissione, probabilmente in seguito, in studio di registrazione (dove alcuni sostengono che fu decisa anche l'ultima strofa); altri restano convinti che la canzone fu completata nella stessa sera. (Pare che Lennon, il quale successivamente rivendicò «circa il 70 per cento del testo», avesse cercato di bocciare l'idea dei due personaggi che «si incontrano» nel finale.[2])

Considerando la sua genesi caotica, ELEANOR RIGBY è straordinariamente convincente e concentrata. Il viso che l'eroina «conserva in un vaso vicino alla porta» (per mascherare la disperazione, inammissibile per il galateo della *middle-class* inglese) resta la singola immagine più memorabile di tutta l'opera dei Beatles.[3] E la vividezza televisiva del testo («Guardalo che lavora») non è mai ingiustificata, anzi è coerentemente funzionale all'inesorabile sconforto della canzone. Eleanor Rigby muore sola perché non è stata capace di comunicare a nessuno come si sentiva. La predica di MacKenzie non sarà ascoltata – non che a lui importi granché dei suoi parrocchiani – perché la fede religiosa si è deteriorata, così come lo spirito comunitario («Nessuno fu salvato»). Spesso rappresentati come produttori di fantasticherie avulse dalla realtà, nei confronti della loro società i Beatles erano, nei loro momenti migliori, più penetranti e realisti di qualsiasi altro artista popolare del loro tempo.

Il pessimismo monocromo del testo ha un parallelo nella disadorna semplicità della musica: una sobria melodia dorica in mi minore su due accordi in tutto. Arrangiato da Martin su un'idea approssimativa di

McCartney,[4] l'accompagnamento d'archi fu registrato insieme a una voce-guida nelle tre ore standard di una seduta di registrazione, e la parte vocale finale fu aggiunta in seguito. Pubblicata come singolo (in coppia con 88. YELLOW SUBMARINE), ELEANOR RIGBY restò al numero uno della classifica inglese per quattro settimane, in agosto e settembre. (80. PAPERBACK WRITER, scialba al suo confronto, restò in vetta solo due settimane.) Nell'attivamente ottimista America, tuttavia, la combinazione ottenne risultati sensibilmente inferiori, e lo spensierato diversivo di YELLOW SUBMARINE risultò più popolare. Ma né l'una né l'altra canzone raggiunsero il numero uno in classifica.

87. FOR NO ONE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso, pianoforte, clavicordo; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 9/16/19 maggio 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Scritta nel marzo del 1966, mentre era in vacanza in Svizzera con Jane Asher, FOR NO ONE è la descrizione curiosamente imperturbabile della fine di una storia d'amore, ed è tanto realistica nel prendere atto della scomparsa di un amore quanto lo è la storia di una morte solitaria di 86. ELEANOR RIGBY. (Il titolo originario della canzone era *Why Did It Die?*.) L'unica emozione di cui rechi traccia questo elegante «valzer in 4/4» è un perplesso computo attuariale: «un amore che sarebbe dovuto durare anni». Nessuno dei due partner, nella distaccata sceneggiatura di McCartney, ispira grande simpatia, e il suo distacco non ammette la pietà di ELEANOR RIGBY. Entusiasta frequentatore di sale cinematografiche, McCartney potrebbe aver inteso realizzare qualcosa con l'asciutto occhio cinematografico del regista John Schlesinger in *Darling*.

FOR NO ONE è, dal punto di vista formale, una delle opere più compiute di McCartney: è costruita con l'abituale logica del suo autore, e procede metodicamente, per gradi classici, come un giocatore di scacchi. O per caso o intenzionalmente, questo procedere riproduce con precisione l'ossessiva analisi della propria difficile situazione compiuta dal protagonista: che ha esaurito ogni possibilità, eppure esita (su una sospensione al termine di ogni ritornello) prima di ricominciare daccapo per essere certo di aver preso in considerazione tutte le opzioni. (Alla fine, come se fosse incapace di affrontare una conclusione spiacevole, la canzone termina sulla dominante irrisolta.)

L'andamento classico di FOR NO ONE suggerì a Martin l'impiego di un corno francese, per il quale convocò uno dei migliori solisti inglesi, Alan Civil. Poiché il brano era stato trattato col varispeed per l'esecuzione vocale di McCartney, Civil restò sconcertato quando gli venne presentato con l'intonazione nell'intervallo di un quarto di tono tra si e si bemolle. Dopo che furono compiuti i necessari adattamenti, Civil registrò il suo assolo (di sua composizione), incassò il compenso standard per una seduta di registrazione e se ne andò. Universalmente ammirato negli anni a venire, questo passaggio, pur memorabile e raffinato, non ha molto da spartire con l'atmosfera o il significato della canzone, e le aggiunge solo un'altra specie di pura indifferenza.

88. YELLOW SUBMARINE

(*Lennon-McCartney*)

Starr voce, batteria; **McCartney** cori, schiamazzi, basso; **Lennon** cori, schiamazzi, basso; **Harrison** cori, tamburino

Mal Evans grancassa; **Mal Evans**, **Neil Aspinall**, **George Martin**, **Geoff Emerick**, **Patti Harrison**, **Brian Jones**, **Marianne Faithfull**, **Alf Bicknell** cori

Registrazione: 26 maggio, 1 giugno 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Scritta da McCartney una sera, a letto, come canzone per bambini, YELLOW SUBMARINE potrebbe essere stata una derivazione musicale da *Rainy Day Woman Nos. 12 and 35*, che era entrata nelle classifiche inglesi quindici giorni prima. Recandosi a incontrare Dylan al Savoy Hotel la sera prima di iniziare la registrazione del brano,[1] i Beatles s'imbatterono in Donovan, col quale familiarizzarono.[2] Il giorno seguente, McCartney si fermò nell'appartamento di Donovan e gli fece ascoltare YELLOW SUBMARINE, chiedendogli un suggerimento per le ultime frasi del testo. Donovan cortesemente fornì le parole «Sky of blue, sea of green». Quella sera, dopo molte prove, il gruppo registrò una base ritmica con una parte vocale, ritornando in studio dopo una settimana per dare un party nello Studio 2 e sovraincidere gli effetti sonori. Diretti da George Martin, la cui esperienza come produttore di dischi di prosa ora riprendeva possesso dei suoi diritti, i Beatles compirono un'incursione nella stanza di sbarazzo di Abbey Road, trovandovi un tesoro di arnesi rumorosi, comprendente catene, fischietti, trombette, tubi di gomma, campanelli, e persino una vecchia tinozza di stagno. Trovandosi nel suo elemento, Lennon riempì d'acqua un secchio e vi soffiò dentro bolle d'aria con un tubo di gomma, mentre l'autista del gruppo, Alf Bicknell, scuoteva catene nella tinozza e Brian Jones dei Rolling Stones faceva tintinnare dei bicchieri. (Altri effetti sonori sembrano essere stati recuperati da dischi, e fra questi un frammento di fanfara i cui esecutori non sono accreditati.) Per la sezione centrale della canzone, Lennon e McCartney entrarono nella camera dell'eco dello studio per strillare vocaboli marinareschi senza senso compiuto, e Lennon vi restò per ripetere le frasi di Starr, nello stile dei Goons, per tutta la lunghezza dell'ultima strofa. Tutto compreso, questo procedimento richiese quasi dodici ore:[3] tempo ben speso per produrre una canzoncina scintillante, che non può non piacere.

89. I WANT TO TELL YOU

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, chitarra solista, battiti di mani; **McCartney** armonie vocali, basso, pianoforte, battiti di mani; **Lennon** armonie vocali, tamburino, battiti di

mani; **Starr** batteria, maracas, battiti di mani

Registrazione: 2/3 giugno 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Terzo contributo di Harrison all'album [1] (fatto finora senza precedenti nella discografia dei Beatles), I WANT TO TELL YOU assomiglia a 73. THINK FOR YOURSELF per il suo uso dei cambiamenti di accordi con funzione espressiva anziché funzionale. La canzone, che secondo le parole del suo autore tratta della «valanga di pensieri che sono così difficili da scrivere o da dire», esprime i problemi di comunicazione in termini orientali, vedendoli come contraddizioni fra diversi livelli di esistenza («sono solo io, non è la mia mente / a confondere le cose»). Così la sua sequenza di undici battute sale agognante dal la maggiore al si maggiore, [2] solo per poi procedere da qui in due direzioni contemporaneamente, creando in questo modo una frustrante dissonanza bitonale (settima diminuita di sol bemolle contro la settima di mi, o la settima di mi contro la nona diminuita di mi bemolle) prima di ricadere nella tonalità d'impianto. [3] Analogamente, le frasi incessantemente irregolari del middle eight (ostinatamente affrettate, con le stesse semiminime sincopate di 66. IF I NEEDED SOMEONE) ruotano scoraggiate attorno al si minore, finché comincia ad albeggiare la luce interna e torna la risolutezza, con una salita a una quarta sospesa sul la maggiore, fieramente rinforzata dalla battente batteria di Starr. Il pensiero indiano sotteso al testo – un riferimento karmico al tempo nelle frasi finali – è ribadito da un melisma discendente (cantato da McCartney?) nella dissolvenza.

Certamente il più riflessivo, pur se non il più talentoso, fra i Beatles compositori, Harrison era considerato da Lennon e McCartney come un partner più giovane; e I WANT TO TELL YOU fu sbrigata celermente, a confronto col tempo che i due prodigavano al materiale di loro composizione. [4] Harrison, nel frattempo, portava avanti pazientemente il suo itinerario, maturando il suo interesse in tutto ciò che fosse indiano. Durante il giugno del 1966, Ravi Shankar rese visita a Harrison nella sua

casa di Esher con un collega musicista, il suonatore di tabla Alla Rakha, e suonò per i Beatles riuniti. Presto il chitarrista diventò uno dei pupilli occidentali di Shankar e, di lì a un anno, la sua passione per la filosofia orientale era diventato l'elemento dominante della vita sociale del gruppo.

90. GOOD DAY SUNSHINE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso, pianoforte, battiti di mani; **Lennon** armonie vocali, chitarra (?), battiti di mani; **Harrison** armonie vocali, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani
George Martin pianoforte

Registrazione: 8/9 giugno 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

L'estate del 1966 fu particolarmente splendida, e GOOD DAY SUNSHINE di Harrison, scritta un caldo pomeriggio a casa di Lennon, fu uno dei molti dischi che ne catturarono l'atmosfera.[1] Realizzata velocemente e senza intoppi in due sedute d'incisione, la canzone è al tempo stesso deliziosamente semplice e piena della libera e disinvolta scherzosità musicale con la quale i Beatles stupivano i critici di musica classica. (Questa canzone piaceva particolarmente a Leonard Bernstein.) Avvicinandosi di soppiatto attraverso l'ingannevole tonalità di mi maggiore, balza allegramente nella luce della dominante – spargendo pulsazioni ritmiche a destra e a manca – prima di atterrare, con un 4/4 barrelhouse, sul la maggiore. Nel timore che questo diventi troppo familiare, la seconda strofa si tronca le parole in bocca a favore di una rotolante digressione pianistica al re, suonata con sicurezza (e trattata col varispeed) da George Martin, prima di modulare in una coda a incastro di attacchi a canone da tutte le parti dello spettro stereofonico.[2] Splendidamente cantata da McCartney, e squisitamente prodotta da Martin

e dalla sua squadra, GOOD DAY SUNSHINE mostra i Beatles al meglio della loro spontaneità.

91. HERE, THERE AND EVERYWHERE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, chitarra acustica, basso, schiocchi delle dita; **Lennon** cori, schiocchi delle dita; **Harrison** cori, chitarra solista, schiocchi delle dita; **Starr** batteria, schiocchi delle dita

Registrazione: 14/16/17 giugno 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Scritta ai bordi della piscina della casa di Lennon a Weybridge, questa canzone d'amore a ninna-nanna di McCartney è spesso ritenuta influenzata dalle dolciastre composizioni romantiche del 1966 di Brian Wilson per i Beach Boys (in particolare *God Only Knows*). Tuttavia, è pur vero che l'album *Pet Sounds*, ideato come una «risposta» a *Rubber Soul*, colpì profondamente McCartney e lo spronò a far di meglio nel successivo album dei Beatles, *Sergeant Pepper*; ma il capolavoro di Wilson (appunto *Pet Sounds*) non venne pubblicato in Inghilterra che in luglio. Comunque, anche supponendo che McCartney ne avesse ricevuto una copia promozionale in anteprima, non esiste alcuna connessione musicale fra HERE, THERE AND EVERYWHERE e qualsiasi brano di *Pet Sounds*; anche se l'atmosfera di *Don't Talk (Put Your Head On my Shoulder*) è simile a quella della canzone di McCartney.

Il brano richiese tre giorni per essere registrato, soprattutto per la particolare attenzione dedicata alla struttura dei cori a tre parti vocali (che, secondo l'arrangiamento di Martin, seguono la sequenza in armonie simultanee, pur apparendo più sontuosi e più complessi). Il suono di mandolino della chitarra fu ottenuto impiegando il Leslie, mentre il timbro da corno delle battute finali fu realizzato con l'impiego del pedale

del volume (61. WAIT). HERE, THERE AND EVERYWHERE – la canzone che McCartney preferisce fra tutte le sue composizioni («con YESTERDAY immediatamente al secondo posto») – è una melodia elegante, abilmente elaborata e preceduta da un'introduzione di tre battute che con provetta maestria introduce la sua tonalità di sol/si bemolle maggiore. Benché il testo cerchi di stare alla pari con l'ingegnosità della musica, non riesce a evitare il sentimentalismo, e nonostante tutto il suo morbido incanto la canzone appare complessivamente piuttosto stucchevole e azzimata.

92. SHE SAID SHE SAID

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica, organo Hammond; **McCartney** basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, shaker

Registrazione: 21 giugno 1966
UK: 5 agosto 1966 (LP *Revolver*)
USA: 8 agosto 1966 (LP *Revolver*)
I: 25 agosto 1966 (LP *Revolver*)

Al polo opposto dell'impeccabile precisione di McCartney, l'angosciata SHE SAID SHE SAID di Lennon è una canzone di tormentosa insicurezza che si dibatte lungo un'asimmetrica trama armonica e ritmica. Rassomigliando al chioccio stile in ritmo moderato dei Byrds, trae ispirazione da quanto accadde quel giorno dell'agosto del 1965 a Los Angeles, in cui Lennon prese l'LSD insieme a Roger McGuinn e a David Crosby (vedere 63. NORWEGIAN WOOD). Lennon aveva appena visto *Cat Ballou*, l'ultimo film interpretato da Jane Fonda, e l'aveva trovato terribilmente noioso; ed ecco che gli si presentò l'attore Peter Fonda, il fratello di Jane, il quale insisteva a volergli raccontare di un'operazione chirurgica subìta in ospedale, nel corso della quale sosteneva di aver vissuto un'esperienza di «quasi-morte». Già infastidito dall'interpretazione cinematografica della sorella, Lennon fu assai irritato dall'inquietante asserzione di Fonda, il quale diceva di sapere come ci si

sentisse a essere morti; e nel timore di un «cattivo viaggio», fece mettere alla porta l'attore. La sgradevolezza dell'incontro gli rimase nella memoria, e pare essersi fusa con la sua esperienza di «morte dell'ego» vissuta all'inizio del 1966 (vedere 77. TOMORROW NEVER KNOWS) per diventare il testo di SHE SAID SHE SAID, un'altra delle sue creative confessioni di disorientamento spirituale. (Cfr. 38. I'M A LOSER, 40. I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY, 50. YES IT IS, 53. YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY, 56. HELP! e 69. NOWHERE MAN.)

Ultimo brano registrato per *Revolver*, SHE SAID SHE SAID tende una melodia misolidia in si bemolle maggiore dallo svolgimento ininterrotto attorno a una progressione standard di accordi, dalla quale si sforza di liberarsi, ma riesce a sfuggirle solo due volte, e molto brevemente, rifugiandosi nell'infantile fa dorico in 3/4 («When I was a boy»). Composizione fra le più ritmicamente irregolari mai scritte da Lennon, la canzone richiese per essere provata la maggior parte delle nove ore della seduta di registrazione: e il risultato giustifica ogni minuto speso. Come esecuzione, SHE SAID SHE SAID è il brano più notevole di *Revolver*, emozionalmente intenso e tristemente toccante come 86. ELEANOR RIGBY. Come ogni volta che il sentimento è sincero, Starr risponde all'appello, e qui tiene insieme il brano con una performance tecnicamente anche più raffinata di quella dell'altro suo tour de force, 81. RAIN.

Aiutato da Harrison con le armonie vocali e la chitarra solista, Lennon (come già con 76. GIRL in *Rubber Soul*) sfodera con questo brano un colpo di scena dell'ultimo momento, andando in qualche modo a pareggiare il conto della competizione in corso con McCartney (il quale, curiosamente, qui partecipa solo suonando il basso). In verità, però, *Revolver* – che alcuni considerano il miglior album dei Beatles – reca impronte digitali di McCartney assai più numerose di quelle di Lennon. Mentre l'ex leader del gruppo se ne stava contemplativo nel suo sogno psichedelico, il suo versatile partner stava assumendo il controllo delle operazioni: e, fortunatamente per il gruppo, questo accadeva proprio mentre McCartney stava per raggiungere i suoi vertici di creatività.

93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarre, pianoforte; **McCartney** Mellotron, basso, bongo; **Harrison** chitarra, svarmandal, timpani; **Starr** batteria, maracas
Tony Fisher, **Greg Bowen**, **Derek Watkins**, **Stanley Roderick** tromba; **John Hall**, **Derek Simpson**, **Norman Jones** violoncello; **Mal Evans** tamburino

Registrazione: 24/28/29 novembre, 8/9/15/21/22 dicembre 1966
UK: 17 febbraio 1967 (singolo; facciata B: PENNY LANE)
USA: 13 febbraio 1967 (singolo; facciata B: PENNY LANE)
I: 14 febbraio 1967 (singolo; facciata B: PENNY LANE)

Nell'estate del 1966, la carriera dei Beatles si trovava in una situazione di acuta autocontraddizione. Dopo essersi costruito in studio di registrazione una nuova identità musicale, il gruppo era stato costretto dagli impegni dei tour a ritornare al suo iniziale stile pop e a trascinarsi in giro per il mondo, snocciolando spettacoli che non aveva abbastanza provato per pubblici che strillavano troppo forte per rendersi conto di quanto i Beatles suonassero e cantassero male. Due soli giorni dopo aver terminato le registrazioni di *Revolver* (un album del quale praticamente nemmeno una nota era riproducibile dal vivo), il gruppo con riluttanza cominciò a sfacchinare senza alcun entusiasmo in giro per la Germania e il Giappone.[1] Arrivati nelle Filippine, i Beatles fecero arrabbiare l'egregia signora Imelda Marcos per non averle reso il doveroso omaggio che lei si attendeva, e di conseguenza si ritrovarono a essere maltrattati dai tirapiedi del marito all'aeroporto di Manila. Già seccati con Brian Epstein per essere stati da lui forzati ad andare in tour, i Beatles lo attaccarono rabbiosamente per averli non solo costretti a un programma di lavoro irragionevolmente esigente, ma anche per averli lasciati in balìa della brutalità poliziesca. Quando gli chiesero quali sarebbero stati i programmi dei Beatles dopo il rientro a Londra, Harrison rispose tetro: «Ci prenderemo un paio di settimane per rimetterci in sesto, prima di andare a farci malmenare dagli americani».

Grazie a un malaccorto commento rilasciato da Lennon a un giornalista, a proposito della popolarità dei Beatles in relazione a quella di Gesù,[2] la predizione di Harrison si rivelò fin troppo esatta. Quando arrivò

in America per il suo terzo e ultimo tour, il gruppo era diventato un oggetto d'odio in tutta la fascia della Bibbia; in quegli Stati, tutta l'oggettistica in qualche modo connessa ai Beatles veniva gettata con esaltato entusiasmo in grandi falò sacrificali. Le pubbliche scuse che Lennon rivolse da Chicago acquietarono i tumulti, ma il tour in sé fu un supplizio di stadi mezzi vuoti e di organizzazione approssimativa, nel quale i Beatles, per loro stessa ammissione, suonarono terribilmente male, con un Lennon impazzito che gridava oscenità inaudibili contro l'incessante strepito da uccelliera delle urla del pubblico femminile. Dopo l'ultimo concerto dei Beatles – al Candlestick Park di San Francisco – Harrison informò seccamente Epstein della sua intenzione di lasciare il gruppo; e, per un po', ci fu molta incertezza sulla possibilità che i Beatles continuassero l'attività. Per tenerli a freno, Epstein promise che non ci sarebbero più state tournée; e questo disinnescò la pericolosità della situazione, mentre un periodo di quattro mesi di raffreddamento degli animi, e l'accoglienza universalmente entusiasta ricevuta da *Revolver*, un po' alla volta risanavano il morale del gruppo.

L'ironica valutazione di Lennon sulla statura quasi divina dei Beatles, discutibile prima di *Revolver*, apparve abbastanza rispondente al vero dopo l'uscita del disco. L'inventiva sonora dell'album era così imperiosa che parve, alla gioventù occidentale, che i Beatles *sapessero*: che possedessero la chiave interpretativa degli eventi correnti, e fossero in qualche modo loro stessi a orchestrarli per mezzo dei loro dischi. Le aspettative montanti per l'album che avrebbe seguito *Revolver* erano intense, e non soltanto fra gli ammiratori del gruppo. Fin dal 1965, i più importanti protagonisti della musica pop inglese e americana avevano avviato un'amichevole competizione intesa a produrre la musica più eccezionale possibile, e nel 1966-67 ciò aveva dato origine a una fondamentale modifica nella struttura dell'industria della musica. La continua alternanza di successi e insuccessi di «artisti» prodotti per il grande pubblico improvvisamente lasciò spazio a una situazione più stabile, fondata su «artisti» capaci di autodeterminazione e non più manipolati dalle case discografiche.[3] Inoltre, invece che spacciare merce a scopo di puro profitto, quegli artisti erano ansiosi di diventare un'espressione dei loro tempi (i quali, da eccitanti che già erano, di conseguenza divennero elettrizzanti).

Anche se il 1966 vide l'uscita di molti singoli futuristici,[4] il nuovo terreno di competizione era diventato il LP, visto come il naturale supporto per un idioma espressivo che stava esplodendo fuori dai suoi limiti commerciali e creativi. Nei mesi che precedettero l'inizio della lavorazione di *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* da parte dei Beatles, una fila di artisti si fece avanti per espandere i confini visibili dell'album di musica pop. *Aftermath* dei Rolling Stones, *A Quick One* degli Who, l'epico *Blonde on Blonde* di Bob Dylan, *Fifth Dimension* dei Byrds, e *Freak Out!* dei Mothers of Invention[5] aprirono nuove prospettive, stabilendo nuovi standard di possibilità realizzative. Ma la pubblicazione discografica più importante del 1966, per quanto riguardava i Beatles, fu *Pet Sounds* dei Beach Boys. Consapevolmente creato da Brian Wilson come una replica a *Rubber Soul*, questo succoso omaggio all'adolescenza californiana fu lanciato sul mercato poche settimane dopo che i Beatles avevano terminato di registrare *Revolver*. Benché Lennon mantenesse un certo distacco nei confronti di *Pet Sounds*, i suoi colleghi invece ne furono profondamente colpiti. McCartney lo definì «Il miglior album di sempre», e riconobbe che i Beatles avrebbero dovuto superare qualsiasi altra loro precedente realizzazione per poterlo eguagliare. (Quando questo avvenne, Wilson stava già facendo ogni sforzo per eguagliare *Revolver*; e, al momento dell'apparizione di *Sergeant Pepper*, si era sprofondato in un esaurimento creativo dal quale non si sarebbe più ripreso. Ma anche altri risentirono gli effetti di analoghi sforzi. Un Dylan esausto si era clamorosamente chiamato fuori dai suoi impegni di tournée e si era ritirato a vita privata,[6] mentre i Rolling Stones, che ormai facevano baldoria con l'LSD, erano sul punto di perdere completamente la strada.)

Ritrovandosi, rinvigoriti, ad Abbey Road giovedì 24 novembre 1966, i Beatles si dedicarono al nuovo album con un misto di sicurezza di sé e di propositività competitiva. Poiché le sedute di registrazione serali non avevano più un orario di chiusura, e non avendo più limiti di budget,[7] finalmente potevano lavorare senza costrizioni. Ancor meglio, avevano un'idea precisa di quale fosse il loro obiettivo: un album autobiografico, che sviluppasse le risonanze liverpooliane di dischi come 67. IN MY LIFE e 86. ELEANOR RIGBY.

Il brano inaugurale sarebbe stato una delle avventure allucinogene di Lennon nell'entroterra mentale: STRAWBERRY FIELDS FOREVER. Riprendendo dal punto in cui era arrivata 92. SHE SAID SHE SAID, STRAWBERRY FIELDS FOREVER esaminava la tematica delle sensazioni troppo sconcertanti, intense o personali per poter essere chiaramente formulate (un'impressione, riprodotta in un testo deliberatamente titubante, che Lennon potrebbe aver preso a prestito da *My Generation* degli Who). Questa volta, il personaggio che fatica a esprimere se stessa era un'orfana della Strawberry Fields, una casa di correzione femminile nei pressi dell'abitazione in cui Lennon aveva trascorso l'infanzia, a Woolton. Non essendo abituato a ripetersi, Lennon trasformò l'ansioso disorientamento di SHE SAID SHE SAID in qualcosa di più ambiguo: da una parte, un bozzetto sul tema dell'incertezza dell'identità, mista alla solitudine del solingo ribelle contro tutto ciò che è istituzionale; dall'altra, una misteriosa nostalgia per un'infanzia sfrenata fatta di nascondino e di scalate agli alberi: gli immaginari campi di fragole della sua fantasia.[8] Questa seconda caratteristica della canzone dava effettivamente inizio a quell'inclinazione pastorale della musica pop inglese esplorata sul finire degli anni Sessanta da gruppi quali i Pink Floyd, i Traffic, i Family e i Fairport Convention. Più significativo, però, era lo «sguardo fanciullo» della canzone: perché il vero argomento della psichedelia inglese non fu né l'amore né la droga, ma la nostalgia per la visione innocente che è propria del bambino. Avviata da Lennon e McCartney con il singolo STRAWBERRY FIELDS FOREVER/ 95. PENNY LANE, la nostalgia per il perduto territorio dell'infanzia che ricorre nel pop dei tardi anni Sessanta suscitò reazioni prevedibilmente sempliciste da parte di compositori che, cogliendo al volo l'idea, semplicemente seguivano una tendenza di moda (per esempio Keith West con *Excerpt From a Teenage Opera*). Per Lennon, tuttavia, l'infanzia era stata un'esperienza assai confusa; e solo l'Incredible String Band – per la quale lui e gli altri Beatles manifestarono un vivo interesse durante il 1967-68 – fu capace di rievocare con altrettanta intensità emotiva lo stesso ambiguo scenario.

Come SHE SAID SHE SAID, anche STRAWBERRY FIELDS FOREVER era il frutto di un periodo di profonda insicurezza dell'autore. L'LSD, che aveva spostato i suoi punti di vista, stava indebolendo la sua fiducia in se stesso

(a tal punto che, dopo essersi scusato per le sue osservazioni «contro Gesù» nel corso di una conferenza stampa tenuta in agosto, in privato era poi scoppiato a piangere). Tutto ciò esercitava forti pressioni sul suo matrimonio che, già in stato d'assedio, era stato vieppiù indebolito dall'incontro, avvenuto poco prima dell'inizio delle registrazioni di STRAWBERRY FIELDS, di Lennon con Yoko Ono alla galleria d'arte di Indica: un evento che, nelle sue condizioni aleatorie, egli ricordò paragonandolo all'incontro con il Don Juan di Castaneda.[9] Mettendo insieme la canzone pezzo per pezzo alla chitarra acustica (nelle pause fra le riprese del film *Come ho vinto la guerra*, che si svolsero in Spagna, in settembre), Lennon sembra aver perso e riscoperto la sua voce artistica, attraversando una fase intermedia di incapacità di espressione creativa riflessa nell'esitante, infantile carattere del suo testo.[10] E anche la musica rivela Lennon al colmo del sonnambulismo, mentre si muove insicuro tra pensieri e tonalità, come un uomo momentaneamente privato della vista che percepisce qualcosa che gli è familiare.

In effetti, era così atipica la direzione intrapresa da Lennon con STRAWBERRY FIELDS FOREVER che i primi tre giorni di registrazione equivalsero a una prolungata falsa partenza. Si cominciò con una versione completa molto diversa da quella definitiva: più lenta, stipata degli strumenti elettrici e acustici del gruppo e stratificata di sovrapposizioni ed effetti sonori. (Conservata negli archivi della EMI, questa edizione di STRAWBERRY FIELDS FOREVER prima versione è nota solo a poche persone, una delle quali – Mark Lewisohn – la descrive come «magnifica» e meritevole di essere pubblicata di per se stessa.) Altre cinque registrazioni di STRAWBERRY FIELDS FOREVER prima versione vennero poi accumulate in seguito, l'ultima delle quali fu mixata nell'ipotesi che potesse andare a costituire la base strumentale. Lennon, però, era irrequieto; e, dopo una sospensione di una settimana, lui e George Martin convennero di ricominciare daccapo impiegando una strumentazione differente: trombe e violoncelli. Fu così stesa, durante una lunga notte nello Studio 1, una nuova e densa base ritmica; e una settimana più tardi i musicisti professionisti assoldati per la bisogna eseguirono le loro sovrapposizioni seguendo la stesura di George Martin.

Lennon però non era ancora soddisfatto. Finalmente, dopo un'altra settimana di meditazione, annunciò che voleva che la prima parte della versione originaria fosse congiunta alla seconda parte della nuova versione: un'impresa che avrebbe richiesto di far combaciare due registrazioni effettuate a velocità diverse, e separate da un semitono di intonazione. Martin azzardò timidamente che questo sarebbe stato impossibile; ma Lennon fu irremovibile (e si scoprì che aveva ragione). Per un puro e semplice colpo di fortuna, accadde che la differenza di tempo tra le due registrazioni fosse quasi esattamente proporzionale alla distanza fra le loro intonazioni. Lavorando col varispeed per portare le due registrazioni approssimativamente allo stesso tempo, Martin e il suo tecnico del suono Geoff Emerick realizzarono uno dei più efficaci lavori di edizione nella storia della musica pop, del quale l'unico indizio è un cambiamento di ambiente sonoro (a un minuto dall'inizio del brano). Questa calata a precipizio dall'ariosità della prima sequenza strofa/ritornello in qualcosa di più tenebroso, grave e pressante era ciò che Lennon aveva continuato a cercare a tastoni, ma che alla fine fu ottenuto lavorando su un effetto casuale. (Lennon in seguito si confessò insoddisfatto del risultato, sostenendo che non corrispondeva a ciò che lui aveva in mente e minacciando di registrare di nuovo la canzone.)

Un altro effetto casuale poi elaborato sta dietro al particolare suono «ondeggiante» del brano, che deriva dalle tecniche d'impiego del varispeed sviluppate nel corso delle sedute di registrazione di *Revolver*. In effetti, durante l'incisione di STRAWBERRY FIELDS FOREVER si fece ricorso tanto intensivamente al varispeed che il mixaggio definitivo vaga tra due intonazioni, in una terra di nessuno microtonale. (La canzone comincia con un la diesis non temperato prima di scivolare impercettibilmente in un ortodosso si bemolle.[11]) Per avere un'idea di quanta accelerazione fu necessario applicare alla prima versione per farla combaciare con la seconda, si può paragonare il suono su una frequenza alta del rullante di Starr del primo minuto del brano con la più naturale intonazione del prosieguo della canzone. Il che non deve essere considerato un grave difetto; le piste delle percussioni di STRAWBERRY FIELDS FOREVER – il charleston registrato «a ritroso» delle strofe, i sonanti tomtom, i timpani

in tempo doppio e i bongo negli ultimi ritornelli – erano state accuratamente studiate.

Pur essendo per eccellenza una canzone di Lennon, STRAWBERRY FIELDS FOREVER raccolse precisi contributi da tutti coloro che furono coinvolti nella sua realizzazione. A parte l'indispensabile lavoro di costruzione di Starr, le caratteristiche eminenti della tessitura sonora furono fornite dal Mellotron suonato da McCartney e da una specie di cetra da tavolo indiana chiamata *svarmandal* (impiegata da Harrison per la scala discendente *raga* che si diffonde attraverso lo spettro stereofonico nei finali dei ritornelli centrali). Rifacendosi a questa modulazione indiana, George Martin intreccia esoticamente i suoi violoncelli attorno agli interventi di chitarra simil-sitar nella dissolvenza, e la sua fanfara con gli ottoni su una sola nota – probabilmente basata sullo *scat* [12] di Lennon, McCartney e Harrison nella versione originaria [13] – si mette in evidenza come il tratto più emozionante di un arrangiamento in superba progressione. (Celebre nell'ambiente degli studi di registrazione per il suo risonante suono di batteria, STRAWBERRY FIELDS FOREVER – insieme a 116. I AM THE WALRUS – è anche particolarmente apprezzata per le sue parti di violoncello, sulle quali gruppi come gli Electric Light Orchestra e i Wizzard costruirono intere carriere.)

Inghiottendo – fatto senza precedenti – cinquantacinque ore di tempo di studio, STRAWBERRY FIELDS FOREVER ampliò la gamma delle tecniche di studio d'incisione sviluppata con *Revolver*, aprendo alla musica pop nuove possibilità che, se esplorate con sufficiente inventiva, erano suscettibili di dare origine a immagini sonore assolutamente inedite. Tali inclinazioni e tessiture erano in precedenza state di competenza della musica classica, e quando George Martin descrisse la canzone come «un completo poema tonale, come un Debussy moderno», sicuramente lo faceva con qualche ragione. Indipendentemente dalle distinzioni stilistiche, la principale differenza tra un brano di Debussy e una canzone come STRAWBERRY FIELDS FOREVER sta più nella gamma dei toni e nella fluidità dell'articolazione che nelle ambizioni espressive. Qui, i Beatles dimostrano che le scorciatoie tecniche non solo non limitano l'immaginazione, ma anzi le permettono di espandersi in aree inaccessibili a una mente scolasticamente educata. Ascoltata per quel che è – una sorta

di musica folk tecnologicamente evoluta – STRAWBERRY FIELDS FOREVER è una forma espressiva di grado molto elevato. Mentre ci sono innumerevoli compositori contemporanei capaci di scrivere musica assai più sofisticata nella forma e nella tecnica, sono pochi – ammesso che ce ne siano – quelli capaci di rivelare emozione e fantasia in maniera tanto immediata, spontanea e originale.

94. WHEN I'M 64

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, piano, basso; **Lennon** cori, chitarra; **Harrison** cori; **Starr** batteria, campane
Robert Burns, **Henry MacKenzie**, **Frank Reidy** clarinetto

Registrazione: 6/8/20/21 dicembre 1966
UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

La versatilità dei Beatles era una sfaccettatura che i loro rivali potevano solo guardare con invidia. Registrata negli intervalli fra le sedute d'incisione di 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER, questa canzone di McCartney difficilmente sarebbe potuta essere più in contrasto con quella di Lennon: è scherzosa nel tono e nella tessitura, musicalmente passatista ed eseguita con gradevole noncuranza. Guardando indietro al music-hall di George Formby e alle «cartoline dalla spiaggia» di Donald McGill, WHEN I'M 64 sembra, a giudicare dalle apparenze, tipica del gusto, diffuso a metà degli anni Sessanta, per i pastiche di musica popolare inglese anteguerra di cui si occupavano gruppi come i Temperance Seven, la New Vaudeville Band e la Bonzo Dog Doo Dah Band. In realtà, era una delle prime composizioni di McCartney ed era stata usata dal gruppo, ai tempi in cui suonava nei club, come un riempitivo quando il sistema di amplificazione si guastava. Venuta in mente all'autore quando suo padre Jim compì sessantaquattro anni, il 2 luglio del 1966, scivolò pulitamente all'interno

delle pluristratificate tessiture di *Sergeant Pepper*, fornendo un interludio realistico dopo la complessa e seriosa 106. WITHIN YOU WITHOUT YOU di Harrison. Pochi arrangiamenti dei Beatles sono tanto scarsi: le principali attrazioni sono il basso contegnoso e laborioso di McCartney, le insolenti frasi di clarinetto di George Martin, e alcuni cori insolitamente elaborati. [1] Coronata da una delle esecuzioni vocali più seducenti di McCartney – che fu resa più birichina accelerando il brano di una tonalità – WHEN I'M 64 era destinata soprattutto ai genitori, e di conseguenza ricevette un'accoglienza distaccata dai coetanei del gruppo.

95. PENNY LANE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, pianoforte, basso, armonium, tamburino, effetti; **Lennon** cori, pianoforte, chitarra, conga, battiti di mani; **Harrison** cori, chitarra; **Starr** batteria, campanello
George Martin pianoforte; **Ray Swinfield**, **P. Goody**, **Manny Winters**, **Dennis Walton** flauto, ottavino; **David Mason**, **Leon Calvert**, **Freddy Clayton**, **Bert Courtley**, **Duncan Campbell** tromba, flicorno; **Dick Morgan**, **Mike Winfield** oboe, corno inglese; **Frank Clarke** contrabbasso

Registrazione: 29/30 dicembre 1966; 4/5/6/9/10/12/17 gennaio 1967
UK: 17 febbraio 1967 (singolo; facciata A: STRAWBERRY FIELDS FOREVER)
USA: 13 febbraio 1967 (singolo; facciata A: STRAWBERRY FIELDS FOREVER)
I: 14 febbraio 1967 (singolo; facciata A: STRAWBERRY FIELDS FOREVER)

Chiunque sia abbastanza sfortunato da non avere avuto un'età compresa tra i quattordici e i trent'anni nel periodo 1966-67 non potrà mai capire quanto siano stati eccitanti quegli anni per la cultura popolare. Un solare ottimismo permeava ogni cosa, e le possibilità apparivano illimitate. Dominando una scena inglese che comprendeva musica, poesia, moda e cinema, i Beatles erano al loro massimo ed erano guardati con riverente timore come gli arbitri di una nuova era positiva, nella quale le sterili consuetudini della generazione più vecchia sarebbero state rinvigorite e

rinnovate con l'energia creativa dei giovani, senza distinzione di classi. Con la sua visione di «azzurri cieli dei sobborghi» e la sua illimitata, fiduciosa energia, PENNY LANE distilla l'essenza del suo tempo più compiutamente di qualsiasi altro frutto della creatività della metà degli anni Sessanta. Dipinta con i colori primari di un libro illustrato per bambini, eppure osservata con la malizia di una banda di ragazzini usciti da scuola che vagabondano in direzione di casa, PENNY LANE è al tempo stesso ingenua e furba; ma, soprattutto, elettrizzata all'idea di essere viva.

Lennon e McCartney si trastullavano con questo titolo da un anno e mezzo, dopo che avevano messo insieme un elenco di nomi di luoghi di Liverpool mentre, nel corso del 1965, scrivevano le canzoni per *Rubber Soul* (vedere 67. IN MY LIFE). Anche se pare che sia stato Lennon a proporre il nome di questo quartiere, fu McCartney che si assunse il compito di metterlo in musica. Entrambi, però, contribuirono al vivido testo, che faceva precisi riferimenti alle effettive caratteristiche del luogo. In seguito Lennon disse a «Rolling Stone»: «La banca era *proprio lì*, e *là* c'erano le tettoie del tram e la gente che lo aspettava, e il controllore stava in piedi *lì*, e le autopompe erano *laggiù*. Era proprio come rivivere l'infanzia».[2]

I caratteristici accordi di pianoforte *staccato* (che diventeranno un cliché nelle mani degli imitatori) riciclano uno stile sperimentato per la prima volta con 78. GOT TO GET YOU INTO MY LIFE (a sua volta fondato sulle prime canzoni di Holland-Dozier-Holland per le Supremes). L'effetto riuscì tanto bene in PENNY LANE che McCartney prontamente lo ripeté, con tempi differenti, in altre quattro canzoni: 100. FIXING A HOLE, 105. GETTING BETTER, 107. WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS e 115. YOUR MOTHER SHOULD KNOW. Se, in PENNY LANE, questa figura sonora appare semplice, il suo effettivo suono era il frutto di un duro lavoro, guidato dall'interesse del suo autore per gli effetti di produzione. Suonando, presumibilmente, su una click-track, McCartney cominciò con una registrazione di base di accordi di pianoforte. Dopo aver aggiunto un secondo pianoforte (passato, con riverbero, attraverso un amplificatore Vox), ne registrò un terzo a mezza velocità, in questo modo alterando i suoni armonici dello strumento. Sopra a questo super-pianoforte a tre piani furono stesi vari effetti di percussioni «trattate» e alcuni suoni di

armonium in frequenza alta. Dopo essere stato sottoposto al consueto procedimento di bouncing-down per fare spazio a una voce guida – registrata, per qualche ragione, a velocità ridotta – il brano fu lasciato a maturare fin dopo Natale. Si ricominciò a lavorarci sopra all'inizio di gennaio del 1967, quando Lennon sovraincise un quarto strato di pianoforte, e due giorni dopo altro pianoforte fu aggiunto da Lennon e George Martin. A questo punto, finalmente McCartney si disse soddisfatto del suono.[3] Ulteriori registrazioni rallentate furono realizzate per la sua parte di basso e per la maggior parte delle altre sovraincisioni del gruppo; invece, il famoso assolo di cornetta in si bemolle aggiunto nell'ultimo giorno di registrazione fu, contrariamente alla leggenda, inciso in tempo normale e non accelerato. (Almeno così dice David Mason, il trombettista della Philarmonia che eseguì la parte. Nessuno mette in dubbio la sua affermazione di essere in grado, ancora oggi, di suonare la frase simultaneamente a quella del disco, ma questo non prova che il brano non sia stato sottoposto al trattamento di varispeed – a sua insaputa – durante la registrazione.[4])

Continuando lo stile creato in *Revolver*, PENNY LANE è fitta di effetti sonori con funzione descrittiva e di tocchi di arrangiamento, che spaziano dall'ovvio (la campana del pompiere) al quasi inintelligibile (il contrabbasso artritico che descrive l'Allibratore[5] mentre si cala lentamente sulla sedia del barbiere per farsi tagliare i capelli). Pur essendo un lavoro di gruppo in termini di esecuzione, il brano è tipicamente di McCartney così come 94. STRAWBERRY FIELDS FOREVER è lennoniano. Briosamente verticale nel tono e nell'armonia, mentre STRAWBERRY FIELDS FOREVER è pigramente orizzontale, PENNY LANE – con la sua melodia in eleganti terzine, contrappuntata da un basso saliente – non potrebbe essere opera di un altro compositore. A McCartney va anche riconosciuto il merito per l'assolo di cornetta quasi barocco di David Mason. Anche se fu Martin a scriverne la stesura, fu McCartney a cantargli la frase, imitando il Secondo concerto brandeburghese di Bach che egli aveva sentito alla televisione, suonato proprio da Mason, una settimana prima. (Notare, anche, la sagace citazione motivica della melodia nella settima battuta dell'assolo.)

Un trionfo per McCartney almeno quanto STRAWBERRY FIELDS FOREVER lo fu per Lennon, PENNY LANE diede origine, nella musica pop inglese, a un gusto un po' provinciale per le bande di ottoni e per il linguaggio rudemente immaginifico del nord. Tuttavia, come più tardi dimostrò il film *Yellow Submarine* impiegando analoghe immagini in un contesto psichedelico, tutta quanta la canzone è sovversivamente allucinatoria quanto STRAWBERRY FIELDS FOREVER. Nonostante la sua apparente ingenuità, in tutta l'opera dei Beatles ci sono poche frasi tanto fragranti di LSD quanto quella (cantata con un estatico brivido di fioriture) in cui l'Infermiera «si sente come se fosse in una commedia»… e «in qualche modo, lo è». [6]

96. A DAY IN THE LIFE

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra acustica, pianoforte; **McCartney** voce, pianoforte, basso; **Harrison** conga; **Starr** batteria, maracas
Erich Gruenberg, **Granville Jones**, **Bill Monro**, **Jurgen Hess**, **Hans Geiger**, **D. Bradley**, **Lionel Bentley**, **David McCallum**, **Donald Weekes**, **Henry Datyner**, **Sidney Sax**, **Ernest Scott** violino; **John Underwood**, **Gwynne Edwards**, **Bernard Davis**, **John Meek** viola; **Francisco Gabarro**, **Dennis Vigay**, **Alan Dalziel**, **Alex Nifosi** violoncello; **Cyril MacArthur**, **Gordon Pearce** contrabbasso; **John Marston** arpa; **Basil Tschaikov**, **Jack Brymer** clarinetto; **Roger Lord** oboe; **N. Fawcett**, **Alfred Waters** fagotto; **Clifford Seville**, **David Sandeman** flauto; **Alan Civil**, **Neil Sanders** corno francese; **David Mason**, **Monty Montgomery**, **Harold Jackson** trombe; **Raymond Brown**, **Raymond Premru**, **T. Moore** trombone; **Michael Barnes** tuba; **Tristan Fry** timpani, percussioni

Registrazione: 19/20 gennaio, 3/10/22 febbraio 1967
UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

Completate 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER e 95. PENNY LANE, i Beatles erano fiduciosi che la loro replica a *Pet Sounds* dei Beach Boys fosse bene avviata. La Capitol, però, aveva bisogno di pubblicare un nuovo singolo: e i due brani registrati furono, di conseguenza, requisiti per un singolo a doppia facciata A, pubblicato nel febbraio del 1967. Poiché il protocollo delle classifiche inglesi, negli anni Sessanta, prevedeva che qualsiasi brano pubblicato come singolo non potesse essere incluso in un album pubblicato nel corso dello stesso anno, il gruppo dovette rassegnarsi di malagrazia alla situazione. La decisione, oltre che riportarli al punto di partenza col nuovo album, mandò a monte l'idea-chiave di una collezione di canzoni interamente dedicata alla loro infanzia a Liverpool. Fortunatamente, erano al massimo delle loro capacità creative; e, solo due giorni dopo aver dato gli ultimi tocchi a PENNY LANE, erano di nuovo ad Abbey Road, al lavoro su quello che sarebbe diventato il miglior risultato, per quanto riguarda i singoli brani, della loro carriera: A DAY IN THE LIFE.

Sono state scritte più sciocchezze su questa registrazione che su qualsiasi altra produzione dei Beatles. È stata descritta come un sobrio ritorno nel mondo reale dopo l'ebbra fantasticheria di «Pepperland»; come una dichiarazione concettuale sul tema della struttura dell'album di musica pop (o l'artificiosità dello studio di registrazione, o la doppiezza dell'esecuzione registrata); come l'evocazione di un «cattivo viaggio»; come «*La terra desolata* della musica pop»;[1] persino come una morbosa celebrazione di morte. La maggior parte di queste errate interpretazioni trae origine dall'ignoranza del fatto che – con l'eccezione della relativamente futile 94. WHEN I'M 64 – A DAY IN THE LIFE fu la prima canzone iniziata per *Sergeant Pepper*. A questo stadio, i Beatles non avevano nessuna idea, o quasi, dei temi che avrebbero trattato nel nuovo album. Concepita a sé stante, A DAY IN THE LIFE – quattro mesi più tardi, una volta concluso il lavoro – si incastrò al suo posto, in chiusura dell'album, con una naturalezza che difficilmente sarebbe stata pensabile quando fu registrata. Ancora meno probabile è l'ipotesi che i Beatles abbiano cominciato a costruire un album destinato a essere «sovvertito» o «chiosato» da una composizione musicale diversa da qualsiasi altra cosa avessero fatta in precedenza (e fra le diversità, non è certo la meno importante il fatto che A DAY IN THE LIFE è di due minuti più lunga della

più lunga canzone della loro precedente discografia). Lontana dall'essere il gran finale, costruito appositamente, di un progetto accuratamente pianificato, era semplicemente un altro episodio speculativo nell'evoluzione parallela dei suoi autori.

Se qualcosa aveva avuto un ruolo nella genesi di A DAY IN THE LIFE, era stato l'LSD. Canzone sulla percezione – un soggetto centrale tanto nell'ultimo periodo dei Beatles quanto, più generalmente, nella controcultura del tempo – A DAY IN THE LIFE riguardava la «realtà» solo in quanto essa, come l'LSD aveva rivelato, risiedeva in larga misura nell'occhio dello spettatore. Un certo scetticismo a proposito delle apparenze era già apparso in alcune delle canzoni di *Rubber Soul*, per poi venire in evidenza in 81. RAIN, 83. AND YOUR BIRD CAN SING e 77. TOMORROW NEVER KNOWS. STRAWBERRY FIELDS FOREVER e PENNY LANE sono altri anelli in una catena di canzoni sulla percezione e sulla realtà della quale A DAY IN THE LIFE è l'evidente culmine.

Non una canzone di disillusione della vita in se stessa, ma una canzone di disincanto nei confronti dei limiti della percezione terrena, A DAY IN THE LIFE descrive il mondo «reale» come un'ottusa sovrastruttura che soggioga, umilia e infine annienta. Nella prima strofa – basata, come l'ultima, su una cronaca del «Daily Mail» del 17 gennaio 1967 – Lennon fa riferimento alla morte di Tara Browne, un giovane milionario amico dei Beatles e di altri fra i più importanti gruppi inglesi. Il 18 dicembre del 1966, a South Kensington, Browne (un fanatico della controcultura londinese e – come tutti i membri di essa – un consumatore di droghe «capaci di espandere la mente») guidando ad alta velocità la sua automobile sportiva attraversò un incrocio col rosso e si uccise schiantandosi contro un furgone. Se in quel momento fosse o no sotto l'effetto degli stupefacenti non si sa: però Lennon evidentemente lo credeva. Leggendo il verbale del verdetto del magistrato che aveva indagato sull'incidente, Lennon ne tenne memoria nelle strofe di apertura di A DAY IN THE LIFE, mettendosi dal punto di vista degli astanti incuriositi soltanto dalla notorietà del morto. Trasformata così in uno spettacolo, la tragedia di Browne perdeva ogni senso: e la stanca tristezza della musica che Lennon trovò per il suo testo rivela un distacco che da spassionato diventa insensibile.[2]

Sullo stesso giornale, nella pagina seguente Lennon trovò una notizia la cui ridicolaggine era il perfetto complemento alla storia di Tara Browne: «Ci sono quattromila buche sulle strade di Blackburn, nel Lancashire; ovvero un ventiseiesimo di buca ogni abitante, secondo uno studio del consiglio di contea». Questa frase – rafforzata da una surreale allusione alla Albert Hall, la sala da concerti vittoriana (di forma circolare) che pure si trova a South Kensington – diventò l'ultima strofa. Frammezzo, Lennon inserì una strofa nella quale il suo affaticato spettatore sta a vedere come l'esercito inglese vince la guerra. Stimolata dal ruolo da lui interpretato tre mesi prima nel film *Come ho vinto la guerra*, questa potrebbe essere stata una velata allusione al Vietnam; un tema che, pur considerato da Lennon un problema serio, avrebbe surriscaldato la canzone se formulato esplicitamente.

A un certo livello, A DAY IN THE LIFE riguarda l'efficacia alienante dei media. A un altro livello, guarda, oltre quella che i Situazionisti chiamavano «la società dello spettacolo», alla consapevolezza poetica invocata dagli slogan anarchici scritti sui muri di Parigi nel maggio del 1968 (per esempio, «Sotto il selciato, la spiaggia»). Quindi la dolente tragicità delle strofe è compensata dalla frase «I'd love to turn you on», che diventa il punto focale della canzone. Il messaggio è che la vita è un sogno, e noi abbiamo il potere, in quanto sognatori, di renderla meravigliosa. In questa prospettiva, i due *glissando* orchestrali ascendenti possono essere visti simboleggiare simultaneamente il momento del risveglio dal sonno e l'ascesi spirituale dalla frammentarietà all'integrità, conseguita nell'accordo finale di mi maggiore. Non è chiaro come il gruppo da parte sua si fosse immaginato questi passaggi, anche se sembra che Lennon avesse in mente qualcosa di cosmico, richiedendo a Martin «un suono come la fine del mondo», e poi descrivendolo come «un po' alla *2001: Odissea nello spazio*». Quel che è certo è che l'accordo finale non fu inteso, come molti in seguito hanno sostenuto, come un gesto ironico di banalità o di frustrazione. (Era stato originariamente concepito e registrato come un accordo vocale a bocca chiusa.) All'inizio del 1967, la deflazione era l'ultima cosa che i Beatles avessero in mente [3] (e che avesse in mente chiunque altro, con l'eccezione di Frank Zappa e Lou Reed). Sebbene oscurata di pena e di sarcasmo, A DAY IN THE LIFE è espressione di

ottimismo mistico-psichedelico quanto il resto di *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Il fatto che raggiunga il suo traguardo trascendentale attraverso un confronto, potenzialmente disingannatore, con il mondo «reale» è appunto ciò che la rende tanto stimolante.

I Beatles cominciarono a registrare A DAY IN THE LIFE due giorni dopo che Lennon ebbe l'ispirazione di scriverne le strofe. Nel tempo intercorso, McCartney aggiunse la sezione mediana in tempo raddoppiato: un frammento di una canzone sui giorni in cui andava a scuola che, in questo nuovo contesto, diventò la descrizione di una vita abitudinaria vacuamente indaffarata. (Il «fumo» era in origine quello di una sigaretta Woodbine; ma, come convennero McCartney e Lennon, «vaffanculo, stiamo per scrivere una canzone davvero da sballo!»). A questo punto, la composizione era tanto nuova che non avevano ancora avuto il tempo di studiare il problema di come unire la sezione di Lennon a quella di McCartney, sicché dovettero registrare la traccia di base lasciando due intervalli di ventiquattro battute (contate dal road manager Mal Evans, la cui voce è rimasta nella registrazione definitiva[4]). La registrazione fu successivamente ricostruita daccapo nelle tre settimane seguenti – Lennon e McCartney ricantarono le loro parti vocali, McCartney e Starr rifecero le loro parti di basso e di batteria sostituendo le precedenti – fino a che venne ottenuto l'effetto desiderato.

Per le sovraincisioni conclusive, venerdì 10 febbraio fu organizzato un party nello Studio 1, quasi come era stato fatto il 1° giugno del 1966 per 88. YELLOW SUBMARINE: ma stavolta era coinvolta un'orchestra. McCartney aveva deciso che i bridge di ventiquattro battute sarebbero stati riempiti da un'orchestra sinfonica in formazione completa, che saliva dalla nota più bassa alla nota più alta con una scivolata non sincronizzata: uno «sballo», o un «happening uditivo». Incaricato della realizzazione, George Martin dimezzò il numero dei musicisti e scrisse le partiture dei *glissando* una per una, per assicurarsi di ottenere il giusto effetto «casuale». Invece che un caotico grappolo di suoni, a ogni musicista fu chiesto di finire sulla nota più alta della triade di mi maggiore – qualunque essa fosse – ottenibile col suo strumento. Un secondo registratore a quattro piste fu collegato a quello sul quale scorreva il nastro con la traccia stereofonica dei Beatles (era la prima volta che questo procedimento

veniva sperimentato in uno studio d'incisione inglese) e ogni *glissando* orchestrale fu registrato in mono quattro volte, prima di essere mixato di nuovo sul master come un unico, mostruoso frastuono (probabilmente rimixato con l'ADT per occupare la pista disponibile). Alla fine di quella sera festiva, le persone in studio istintivamente applaudirono il risultato.[5] L'accordo finale, suonato da Lennon, McCartney, Starr, Evans e Martin su tre pianoforti (e passato quattro volte al multi-track) fu registrato a parte, dodici giorni più tardi.

Realizzata in un totale di circa trentaquattro ore, A DAY IN THE LIFE costituisce il più alto dei risultati ottenuti dai Beatles. Con uno dei loro testi più controllati e convincenti, la sua forza espressiva musicale è sbalorditiva, la sua struttura è al tempo stesso assolutamente bizzarra e completamente naturale. La performance è altrettanto notevole. La parte vocale di Lennon, fluttuante e trattata con l'eco su nastro, si contrappone idealmente all'asciutta vivacità di quella di McCartney; la batteria di Starr tiene insieme il brano, cominciando con un idiosincratico dialogo con Lennon su tomtom intonati allentati;[6] i contributi di McCartney al pianoforte e (specialmente) al basso sono pieni d'inventiva, coloriscono la musica e di quando in quando forniscono il principale centro d'attenzione. La brillante produzione della squadra di Martin, costretta a lavorare con limitazioni che metterebbero in imbarazzo la maggior parte degli odierni studi di registrazione, completa un'opera che resta fra le riflessioni artistiche più penetranti e innovative della sua epoca.

97. SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso, chitarra solista; **Lennon** armonie vocali; **Harrison** armonie vocali, chitarra; **Starr** batteria

James W. Buck, **Neil Sanders**, **Tony Randall**, **John Burden** corno francese

Registrazione: 1/2 febbraio, 3/6 marzo 1967

UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

Nel corso dell'ultimo tour dei Beatles negli Stati Uniti, McCartney era stato colpito dai nomi fantasiosi adottati dai nuovi gruppi americani, e dalla miscela grafica Op Art di psichedelia e vaudeville[1] utilizzata nei poster dei gruppi pop della West Coast. Una libera associazione così anarchica faceva apparire «i Beatles» tanto vecchio stile quanto l'attività di esibizioni dal vivo che il gruppo stava per abbandonare. Meditando su questa riflessione, McCartney aveva concepito l'idea di una rinascita dei Beatles nella forma di un alter ego collegiale: la Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band (l'Orchestra del Club dei Cuori Solitari del Sergente Pepe). «Pensavo che sarebbe stato simpatico perdere le nostre identità, cancellarci nel personaggio di un gruppo finto. Avremmo potuto costruirgli intorno tutta una storia culturale, e raccogliere tutti i nostri eroi in un solo posto.»[2] La brillante idea di McCartney – che più tardi sarà riportata sulle scene dagli esponenti del teatrale *glam rock* degli anni Settanta[3] – non andò immediatamente a genio a Lennon, che però se ne lasciò persuadere man mano che il nuovo album progrediva. Reso passivamente indulgente dall'LSD, Lennon era ben lieto di starsene in seconda fila e di lasciare che fosse McCartney (il quale, mentre Jane Asher era in tournée teatrale in America, aveva molta energia da offrire) a dirigere lo spettacolo.

Non tanto una canzone, quanto piuttosto una ouverture appositamente progettata, SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND è una scaltra fusione di orchestra da varietà edoardiano e di *heavy rock*[4] contemporaneo. Da una parte, McCartney stava pensando alla moda d'epoca allora in vendita in negozi londinesi come I Was Lord Kitchener's Valet e Granny Takes A Trip; dall'altra, era influenzato dai Jimi Hendrix Experience, che lui e Lennon avevano ascoltato al Savile Theatre di Brian Epstein due sere prima di cominciare a registrare questo brano.[5] Così, SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND adotta una forma simmetrica che comprende entrambi i linguaggi: una strofa di tre accordi con voci e chitarra urlanti in stile heavy rock; un delicatamente anacronistico bridge di cinque battute suonato da un quartetto di corni (arrangiato da George Martin secondo frasi musicali che gli aveva cantato

McCartney); un ritornello centrale che mischia i due; una riproposizione vocale del bridge; e un ritorno finale alla strofa. Come certi tentativi posteriori in stile heavy dei Beatles, limitati al lavoro in studio (vedere 134. HELTER SKELTER), il brano suggerisce il paragone con un mansueto peso medio che si gonfia di boria per sembrare un prepotente peso massimo, con la strillante chitarra di Harrison (o forse McCartney?) che suona più petulante che possente. D'altra parte, il suono della batteria di Starr, ottenuto con nuove metodologie di damping e di microfonazione ravvicinata, è eccezionalmente tridimensionale per l'epoca, e il rullante limitato dal gate rumoreggia ferocemente mentre intorno la grancassa e i tomtom perforano la tessitura sonora. (I tecnici del suono americani si affrettarono a copiare queste tecniche, destinate, come molte altre sperimentate dai Beatles durante le registrazioni, a diventare procedure standard degli studi d'incisione.)

Come canzone, analogamente a molti dei brani di *Sergeant Pepper*, questa è evidentemente inferiore alla media qualitativa di quelle contenute in *Revolver*; ma il paragone non è corretto. Diverso negli intendimenti, *Sergeant Pepper* richiedeva di essere considerato come un tutt'uno, e in questa prospettiva SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND è ben funzionale allo scopo. Inoltre, per il gruppo il contenuto stava diventando più importante della forma. Allen Ginsberg ha fatto notare che, con *Sergeant Pepper*, i Beatles offrivano una visione complessiva che, insieme ad altri fattori, induceva a disinnescare le tensioni del dislivello generazionale. Se fossero stati creati in America, dove lo scontro tra l'establishment e la controcultura già infuriava con violenza, il Sergente Pepe sarebbe stato un porco reazionario e Lovely Rita una rigida burocrate. I Beatles, con i loro pregiudizi generazionali disciolti dall'LSD, erano lontani da simili intenzioni. La loro era una visione ottimistica, olistica.[6] *Sergeant Pepper* è superiore a *Revolver* non nella forma, ma nello spirito.

98. GOOD MORNING GOOD MORNING

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica; **McCartney** cori, chitarra solista, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino
Barrie Cameron, **David Glyde**, **Alan Holmes** sassofoni; **John Lee**, **Anonimo** trombone; **Anonimo** corno inglese

Registrazione: 8/16 febbraio, 13/28/29 marzo 1967
UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

In seguito rinnegato da Lennon («una roba usa-e-getta, spazzatura»), GOOD MORNING GOOD MORNING è una biliosa risposta alla gioiosa 90. GOOD DAY SUNSHINE di McCartney. Generata dall'abitudine del suo autore di lavorare tenendo la televisione accesa in sottofondo, era ispirata da un'irritante pubblicità dei fiocchi di granturco Kelloggs e contiene una beffarda allusione a una popolare serie televisiva britannica dell'epoca, «Meet the Wife». Nessuno, nella musica pop, sapeva essere insultante in maniera più divertente di Lennon, e solo un cadavere riuscirebbe a non ridere dello stizzoso piacere con il quale qui mena colpi a destra e a manca. Nauseata cavalcata al piccolo galoppo attraverso il letame, le storture e le terrene debolezze della fattoria umana, GOOD MORNING GOOD MORNING smentisce la reputazione di eterea leggiadria che *Sergeant Pepper* si è a posteriori procurata, ed è una delle canzoni più rusticamente grossolane mai registrate dai Beatles.

Indisciplinato dal punto di vista ritmico, il brano procede con un galoppo sghembo e goffo, frustato da potenti schiacciate pugilistiche sul piatto centrale. La produzione di Martin porta al massimo l'aggressività comprimendo perversamente ogni suono, e prendendo spunto dall'atmosfera da battuta di caccia per una briosa scrittura degli ottoni, suonata da una formazione strumentale che comprendeva componenti del miglior gruppo di musicisti di studio britannico del decennio, i Sounds Incorporated. Starr fornisce un'ottima prestazione, superbamente registrata, e il brano è sferzato fino al suo punto culminante da uno scintillante assolo di chitarra pseudo-indiano eseguito da McCartney (vedere 84. TAXMAN).

99. FIXING A HOLE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, chitarra solista, basso; **Harrison** cori, chitarra solista e chitarra solista sovraincisa; **Lennon** cori; **Starr** batteria, maracas
George Martin clavicembalo

Registrazione: 9/21 febbraio 1967
UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

Di questa agile canzone di McCartney, ispirata nelle immagini ai lavori di restauro che il suo autore aveva di recente eseguito nella sua fattoria in Scozia, si disse per qualche tempo che fosse riferita all'eroina. Come 91. HERE, THERE AND EVERYWHERE, dispiega le sue mercanzie armoniche in un breve preludio, dopo il quale una sezione strofa/ritornello in minore, malinconicamente introspettiva, si alterna con un più fiducioso middle eight, con gli accordi collocati sul battere come in 78. GOT TO GET YOU INTO MY LIFE, 95. PENNY LANE, 104. GETTING BETTER, 107. WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS e 115. YOUR MOTHER SHOULD KNOW.

FIXING A HOLE era l'unica canzone di *Sergeant Pepper* la cui parte di basso non fosse stata sovraincisa in seguito. (Per questo motivo, vi si dovette lasciare un piccolo errore, a 1.09" dall'inizio.) Registrata con l'ADT per ottenere il suono del basso *fretless* (senza sbarrette), la frase di basso di McCartney, piuttosto esitante, quando non si limita a un andirivieni tonica-dominante, impiega un disegno in aumento con ariosi cambi di ottave che ricordano le frasi di Brian Wilson per i Beach Boys (per esempio, *Good Vibrations*). Canzone perplessa e introversa, FIXING A HOLE rinuncia alla scorrevole costruzione abituale nei brani del suo autore in favore di un qualcosa di più pensieroso: uno stato d'animo espresso nell'assolo di chitarra (suonato su una Stratocaster con i livelli degli acuti molto alti, analogamente all'assolo di 69. NOWHERE MAN).

100. ONLY A NORTHERN SONG

(*Harrison*)

Harrison voce, organo, effetti di nastri magnetici, rumori; **McCartney** basso, tromba (?), effetti di nastri magnetici, rumori; **Lennon** pianoforte, glockenspiel, effetti di nastri magnetici, rumori; **Starr** batteria

Registrazione: 13/14 febbraio, 20 aprile 1967
UK: 17 gennaio 1969 (LP *Yellow Submarine*)
USA: 13 gennaio 1969 (LP *Yellow Submarine*)
I: 17 gennaio 1969 (LP *Yellow Submarine*)

Nel contesto del ruolo di minima rilevanza ricoperto da Harrison fino a questo momento nel progetto *Sergeant Pepper*, questa nenia autocompiaciuta (registrata, secondo il suo autore, «per scherzo», per ottemperare a un obbligo contrattuale con la Northern Songs) [1] fa pensare che, sei mesi dopo aver minacciato di lasciare il gruppo, non avesse ancora recuperato l'entusiasmo di essere un Beatle. Prontamente messa da parte e dimenticata, fu in seguito pubblicata, insieme a qualche altro scarto di qualità analogamente scadente, nel disco della colonna sonora del film a cartoni animati *Yellow Submarine*. [2]

101. BEING FOR THE BENEFIT OF MR KITE!

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, organo; **McCartney** basso, chitarra; **Harrison** armonica a bocca; **Starr** batteria, tamburino, armonica a bocca
George Martin armonium, organo, glockenspiel (?), effetti di nastri magnetici; **Mal Evans**, **Neil Aspinall** armonica a bocca

Registrazione: 17/20 febbraio, 28/29/31 marzo 1967
UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

Il 31 gennaio, mentre i Beatles erano impegnati nelle riprese di un filmato promozionale per 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER a Sevenoaks, nel Kent, Lennon fece una capatina in un negozio di antiquariato e vi trovò un manifesto di circo d'epoca vittoriana, che pubblicizzava «l'ultima di tre serate» di uno spettacolo messo in scena da una compagnia di saltimbanchi a Rochdale, nel 1843.[1] Questo solleticò il suo senso dell'assurdo, e – quando il nuovo album richiese una sua nuova composizione – Lennon appese il manifesto alla parete del suo studio di registrazione domestico e, suonando il pianoforte, cantò frasi prese dal poster fino a che ne ricavò una canzone. Portandola ad Abbey Road, Lennon chiese a George Martin una produzione «da fiera paesana», nella quale si potesse annusare l'odore della segatura: e questa, benché non si potesse considerare una precisa indicazione musicale nel senso più stretto del termine, era – secondo gli standard lennoniani – una richiesta chiara e ragionevole. (Lennon una volta chiese a Martin di fare in modo che una delle sue canzoni avesse il suono di un'arancia.) Mentre il produttore dei Beatles lavorava più agevolmente con McCartney, il cui modo di esprimersi era articolato in maniera più convenzionale, generalmente la sfida a dare soddisfazione all'approccio intuitivo di Lennon lo spronava a fornire i suoi arrangiamenti più originali: dei quali quello di BEING FOR THE BENEFIT OF MR KITE! è un esempio notevolissimo. Impiegando l'armonium, le armoniche a bocca e la registrazione di un organetto a vapore e di una calliope[2] di epoca vittoriana tagliata e montata in un caleidoscopico acquerello, Martin ricreò un'impressione brillantemente stravagante dello spettacolo di varietà dell'epoca, che completava idealmente l'impassibile esecuzione vocale di Lennon. Pochi produttori musicali hanno saputo fare sfoggio di un decimo dell'inventiva qui dimostrata.

Lennon fu soddisfatto del risultato, ma non della canzone, che riteneva troppo facile. I più si dichiarerebbero d'altro avviso. Il testo, che sposa ingegnosamente la sua sinuosa melodia dorica in do, rielabora il contenuto del manifesto con autentica sapienza, mentre, con la sua irresistibile immagine di un cavallo che balla sussiegosamente il valzer, il brano nel suo complesso costituisce, per la solare 88. YELLOW SUBMARINE, una parodistica continuazione che solo un misantropo di professione potrebbe

non trovare gradevole. Ma Lennon era per natura – e diventò più tardi per principio – diffidente nei confronti dell'arte oggettiva (cioè di qualsiasi cosa che non lo riguardasse direttamente e personalmente). Incapace di riconoscere il valore del piacere che la sua fantasia poteva dare al prossimo, Lennon confezionava cose come questa canzone con scorrevole disinvoltura, per poi rifiutarle perché non avevano richiesto il faticoso tormento che era per lui la misura dell'autenticità del processo creativo. BEING FOR THE BENEFIT OF MR KITE!, espressione spontanea dell'allegro edonismo dell'autore, fu ripudiata dal puritano che c'era dentro di lui.

102. LOVELY RITA

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, pianoforte, basso, pettine e carta velina; **Lennon** cori, «percussione vocale», chitarra ritmica acustica, pettine e carta velina; **Harrison** cori, chitarra ritmica acustica, pettine e carta velina; **Starr** batteria, pettine e carta velina
George Martin pianoforte

Registrazione: 23/24 febbraio, 7/21 marzo 1967
UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

Quel che Lennon guardava con sospetto in canzoni come 101. BEING FOR THE BENEFIT OF MR KITE!, all'estroverso McCartney veniva naturale. Riferendosi a LOVELY RITA, in seguito Lennon riversò il suo disprezzo sulle canzoni «romanzate» del suo partner: «Queste storie di gente noiosa che fa cose noiose… postini e segretarie che scrivono a casa. Non sono interessato a canzoni scritte in terza persona. Mi piace scrivere di me stesso, perché io *conosco* me stesso». Il preconcetto di Lennon, radicato nell'egocentrismo, fu consolidato in dogma da Yoko Ono, che aderiva alla teoria postmodernista secondo la quale l'oggettività è illusoria e ogni creatività è inevitabilmente autoreferenziale. Troppo concreto per lasciarsi attrarre da un solipsismo tanto antisociale, McCartney aveva un approccio

più sano, anche se spesso più superficiale. LOVELY RITA ne è un buon esempio: è una canzone per molti versi sciocca, ma è permeata di un'esuberante curiosità per la vita che solleva lo spirito e fa dimenticare l'egocentrismo. (Basato sull'amichevole scontro con una vigilessa di nome Meta Davis, avvenuto in Garden Road, a St. John's Wood, il testo ebbe inizio come satira contro l'autorità, in cui la protagonista era un personaggio da odiare; ma poi, coerentemente con l'umore cordiale di quel periodo, McCartney decise che «sarebbe stato meglio amarla».)

Intonacato con l'eco ribattuta ovunque presente in *Sergeant Pepper*, il brano fu sottoposto a un abbondante trattamento di varispeed, e finì con l'avere un'intonazione in mi bemolle maggiore,[1] tipica delle bande di ottoni, non molto usata nella musica pop. George Martin suonò l'assolo di pianoforte (accelerato e reso tremolante per simulare un suono honkytonk[2]), mentre Lennon produsse con la bocca suoni di percussione simili a quelli poi impiegati in 116. I AM THE WALRUS. Un mixaggio eccentrico confina la batteria sul canale sinistro, così che la frase di walking bass di McCartney, sovraincisa in un secondo tempo (come ormai era diventato abituale nella procedura del gruppo) risulta innaturalmente protuberante.

103. LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra solista; **McCartney** armonie vocali, organo, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista, tanbur; **Starr** batteria, maracas

Registrazione: 28 febbraio, 1/2 marzo 1967
UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS, una delle canzoni più sognanti di Lennon, gira lentamente in tondo, in mulinelli armonici, con un iridescente flusso sonoro. Prendendo il titolo da un disegno fatto con i

pastelli da Julian, il figlio di quattro anni di Lennon, e l'atmosfera da un capitolo allucinatorio di *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll,[1] fu naturalmente intesa come un'allusione in codice all'LSD. In effetti, un tale codice non era premeditato; e, benché il testo ricreasse esplicitamente l'esperienza psichedelica, i Beatles rimasero sinceramente sorpresi quando fu loro fatto notare.[2] Lennon, che scrisse la maggior parte del testo (con l'aiuto di McCartney per qualche immagine), in seguito lo ritenne artificioso. Col senno di poi, non gli piaceva nemmeno la produzione – realizzata con insolita rapidità, rispetto agli standard di *Sergeant Pepper*[3] – ed espresse il desiderio di reincidere la canzone.

Cosa avesse in mente non si sa; ma è probabile che, come per 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER, il suo impulso creativo originario si fosse smarrito nel corso della realizzazione in studio, perdendo la delicata tenerezza simile a quella di 130. GOOD NIGHT e 156. JULIA.[4] Il primo giorno di registrazione consistette in otto ore di prove nel corso delle quali la canzone, che probabilmente era ancora incompiuta, potrebbe aver subito cambiamenti radicali. Una singola parte può modificare drasticamente un brano musicale; e, considerando lo stato d'animo di arrendevole passività di Lennon (vedere 97. SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND), può darsi che egli abbia accettato lo scintillante controtema[5] di McCartney, quando tutto ciò che davvero voleva era la ciclica fuga di nuvole della sua sequenza di strofe, con la frase di basso cromatica discendente (in seguito riutilizzata in 143. DEAR PRUDENCE). Sicuramente, la più efficace delle sezioni della registrazione è la più leggera: il bridge, con il suo bordone di re finemente armonizzato e il suo basso leggero come una piuma. Sfortunatamente questa considerazione cola a picco nel ritornello: uno sgraziato spostamento a un rock di tre accordi in 4/4 che rovina il cullante incantesimo che il brano aveva tanto faticosamente lanciato. La verità è che LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS è scarsamente meditata, ed è più riuscita come produzione accattivante (voce e chitarra attraverso l'apparecchiatura Leslie; eco e varispeed dovunque) che come canzone nella sua interezza.

104. GETTING BETTER

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, basso; **Lennon** cori, chitarra solista; **Harrison** cori, chitarra solista, tanbur; **Starr** batteria, conga
George Martin pianoforte

Registrazione: 9/10/21/23 marzo 1967
UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

Per suono e sentimento, GETTING BETTER gioca in *Sergeant Pepper* un ruolo analogo a quello giocato in *Revolver* da 90. GOOD DAY SUNSHINE. Con le sue chitarre ben pettinate e metronomiche, il brano rischia di essere poco più che un debole rimaneggiamento di 95. PENNY LANE, ma, grazie allo slancio della sua produzione e alla performance – la più effervescente di tutto l'album *Sergeant Pepper* – se la cava a bandiere spiegate.

Il titolo venne in mente a McCartney pochi giorni prima della registrazione, quando – mentre portava a spasso il cane ad Hampstead – vide il sole uscire dalle nubi. (Originariamente la frase era l'abituale intercalare, senza alcun significato particolare, di Jimmy Nicol, il batterista che aveva temporaneamente rimpiazzato Starr nel corso del tour in Australia del 1964, ed era stata per un po' una delle battute abituali dei Beatles: Lennon la trovava particolarmente divertente.) Dopo aver preparato la musica, McCartney invitò il partner nella propria casa di St. John's Wood per scrivere il testo con lui: da qui i riferimenti alla gioventù arrabbiata, ai problemi scolastici e alle botte alle donne (per non dire della tipicamente sarcastica replica alla frase del titolo: «Non potrebbe andar peggio»). [1]

Dal punto di vista musicale, GETTING BETTER è allegramente anomala. Forse influenzata armonicamente dalla strofa di 103. LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS, la canzone comincia con due chitarre che suonano simultaneamente la sottodominante (sinistra) contro la dominante (destra): una nona maggiore di fa dalla quale il do tonico emerge quando comincia la strofa. Costruita su accordi scalari, la canzone non abbandona

mai questo dominante staccato, che, rinforzato da ottave del basso e poi da corde di pianoforte pizzicate, funge da bordone (ed è un altro ingrediente «indiano», scherzosamente sottolineato dall'uso del tanbur nella terza strofa). La produzione, supervisionata da McCartney, è retta dalla sua ariosa frase di basso, sovraincisa alla stesura di base per iniezione diretta (cioè collegando lo strumento direttamente al banco di mixaggio) e trattata con l'ADT. [2]

105. WITHIN YOU WITHOUT YOU

(*Harrison*)

Harrison voce, sitar, chitarra acustica, tanbur
Musicisti indiani non accreditati dilruba, svarmandal, tabla, tanbur; **Erich Gruenberg**, **Alan Loveday**, **Julien Gaillard**, **Paul Scherman**, **Ralph Elman**, **David Wolfsthal**, **Jack Rothstein**, **Jack Greene** violino; **Reginald Kilbey**, **Allen Ford**, **Peter Beavan** violoncello; **Neil Aspinall** tanbur

Registrazione: 15/22 marzo, 3/4 aprile 1967
UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

Scritta da Harrison, WITHIN YOU WITHOUT YOU termina con un accesso di risa imbarazzate aggiunto dal suo autore nell'ultimo giorno di lavorazione del brano (che era anche l'ultimo giorno di tutta la lavorazione di *Sergeant Pepper*). La sua ironia era preveggente: fin dal primo apparire, questo ambizioso saggio di fusione incrociata di culture e di filosofia meditativa è stato licenziato con uno sbadiglio da quasi tutti i cronisti. Annoiati dalla mancanza di interesse armonico del brano, i recensori si sono concentrati sul testo, criticandolo come didascalico e datato.

A parte l'offesa rivolta alla «Me Generation» nel far notare quanto noi siamo insignificanti, il problema di WITHIN YOU WITHOUT YOU, per molti dei suoi detrattori, sta nell'atteggiamento di superiorità della canzone e nel bigotto indice accusatore puntato contro coloro «che vincono il mondo

e perdono l'anima» («Tu sei uno di loro?»). Eppure, guardando il mondo nella prospettiva metafisica della filosofia indiana, era solo naturale che Harrison dovesse ritrovarsi a gemere che la gente potrebbe salvare il mondo, «se solo sapesse». Per quanto concerne il dito accusatore – un gesto scortese, in un'epoca di relativismo e di «arte di arrangiarsi» – è un segno di quella che allora era avvertita come una rivoluzione in atto: una rivoluzione interiore contro il materialismo. Nel bene e nel male, è impossibile guidare una rivoluzione senza prendere partito e mettere in risalto le manchevolezze degli avversari.

Harrison scrisse la canzone su un armonium, in casa dell'amico Klaus Voormann, dopo una cena nel corso della quale l'argomento di conversazione era stata l'aridità spirituale della vita moderna («la distanza fra noi tutti… l'amore che è diventato così freddo»). Come tale, WITHIN YOU WITHOUT YOU è la coscienza di *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*: l'inevitabile sermone che arriva col canto corale della comunità. Descritta, da quanti non sono in grado di comprendere le abitudini del 1967, come una macchia sulla reputazione di un LP classico, WITHIN YOU WITHOUT YOU è invece fondamentale nell'approccio che diede forma a *Sergeant Pepper*: un punto di vista comprensibile allora, così come lo è oggi (vedere 114. ALL YOU NEED IS LOVE).

Quando fu chiaro che 100. ONLY A NORTHERN SONG non sarebbe stata inclusa nell'album, Harrison sembrò riscuotersi dalla sua delusione e si impegnò nel far sì che questo brano avesse importanza. Duplicando la melodia dal lento movimento con vari raddoppi di un liuto suonato con l'archetto chiamato dilruba (trattato col varispeed per ottenere toni più profondi), Harrison decise che il brano aveva bisogno di qualcosa di più, e chiese a Martin di realizzare un arrangiamento per archi.[1] Nel *gat* centrale, in 5/8, il suo sitar dialoga prima con il dilruba e poi con la sezione d'archi, dopo di che una scala d'arpa sullo svarmandal (vedere 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER) funge da introduzione a un colloquio in tempo libero fra il sitar e il violoncello solista. (A questo punto – 3.46" – si può sentire Harrison che a bassa voce fa il conteggio per l'ingresso del suonatore di tabla). Registrata con la partecipazione di musicisti (il cui nome non è indicato) dell'Asian Music Centre, seduti su un tappeto nello Studio 2, con le luci abbassate e bastoncini d'incenso che bruciavano,

WITHIN YOU WITHOUT YOU fu mixata con l'impiego complessivo dell'ADT e con una forte compressione del suono del tabla, microfonato molto da vicino. Dal punto di vista stilistico, è la più brusca deviazione dal suono fondamentale dei Beatles nell'intera discografia del gruppo.

106. SHE'S LEAVING HOME

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, cori; **Lennon** voce raddoppiata, cori
Erich Gruenberg, **Derek Jacobs**, **Trevor Williams**, **José Luis Garcia** violino; **John Underwood**, **Stephen Shingles** viola; **Dennis Vigay**, **Alan Dalziel** violoncello; **Gordon Pearce** contrabbasso; **Sheila Bromberg** arpa

Registrazione: 17/20 marzo 1967
UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

SHE'S LEAVING HOME fu ispirata da un articolo del «Daily Mirror» e prosegue nello stile cinematografico di 86. ELEANOR RIGBY e 87. FOR NO ONE, stavolta dedicando l'attenzione al gap generazionale del dopoguerra (vedere *Introduzione*). La vivida intensità dell'arrangiamento di Mike Leander, che trae il meglio dalle brillanti none e undicesime di McCartney, è stata criticata per la sua mancanza di compostezza a paragone con l'analoga strumentazione di George Martin per ELEANOR RIGBY.[1] Ma, mentre la tragedia di Eleanor è assoluta e definitiva, l'incapacità dei genitori della protagonista di SHE'S LEAVING HOME di comprendere la loro figlia è almeno recuperabile, il che rende del tutto appropriato il sentimento strappacuore del brano. Invero, secondo alcuni questa è la canzone più commovente dell'intero catalogo dei Beatles. Il suo testo, conciso e compassionevolmente studiato,[2] è di McCartney, tranne le frasi di Lennon nel ritornello, basate su tipici modi di dire di sua zia Mimi. La strofa, con il suo speranzoso movimento ascendente, è di McCartney; il ritornello, nel quale la madre e il padre si affliggono in frasi

musicali rapidamente discendenti, fu probabilmente composto in coppia. Realizzata in due giorni, SHE'S LEAVING HOME rappresenta, con 96. A DAY IN THE LIFE, il lavoro migliore di *Sergeant Pepper*: imperitura arte popolare del suo tempo.[3]

107. WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS

(*Lennon-McCartney*)

> **Starr** voce, batteria, tamburino; **McCartney** cori, pianoforte, basso; **Lennon** cori, campanaccio; **Harrison** chitarra solista
>
> Registrazione: 29/30 marzo 1967
> UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
> USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
> I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

Con la EMI che faceva pressione perché completassero l'album, i Beatles verso la fine di marzo del 1967 intensificarono i loro ritmi di lavoro: anche se – ammesso che il resoconto di Hunter Davies nella sua contemporanea biografia del gruppo sia attendibile – questa relativa premura non appariva visibile a chi osservava i loro metodi compositivi. Dopo essersi recato a casa di Lennon con gli accordi di WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS (allora provvisoriamente intitolata *Bad Finger Boogie*), McCartney insieme al suo partner cominciò a strimpellare distrattamente il pianoforte, cantando frasi che venivano loro in mente o che erano pronunciate dagli amici che stavano conversando nella stessa stanza. Questo procedimento andò avanti per ore, interrotto da scoppi di risate, lunghi intervalli trascorsi a sfogliare con indifferenza i giornali e accidentali diversioni in altre canzoni e altri stili (compreso, senza né avviso né commenti, un nuovo brano di McCartney, 117. THE FOOL ON THE HILL). Davies descrive questa creatività come un procedimento onirico, con i Beatles che andavano a tastoni, in una sorta di incostante trance. Anche se la droga deve avervi giocato un ruolo, in questo procedimento doveva esserci anche un certo grado di metodo. Sia McCartney (59.

YESTERDAY) sia Lennon (67. IN MY LIFE, 69. NOWHERE MAN) avevano trovato ispirazione in momenti in cui la capacità razionale in loro era caduta in uno stato di sospensione temporanea di attività. Buona parte dei particolari che Davies ha testimoniato era probabilmente una strategia per far continuare a scorrere il flusso d'immaginazione. Dopo dieci anni di canzoni scritte con le chitarre o col pianoforte, Lennon e McCartney erano consapevoli del fatto che le abitudini possono indebolire la creatività, e ponevano molta attenzione nel cambiare metodo, allo scopo di conservare qualche elemento che sorprendesse anche loro stessi.

Del tutto indipendentemente dai loro sistemi intuitivi e laterali, i Beatles sapevano mantenere un contatto singolarmente diretto col subcosciente e i ricordi d'infanzia. Capace di penetranti intuizioni, la mentalità di Lennon era d'altronde così dedita alle fantasticherie che, durante il suo periodo dell'LSD, egli faceva affidamento sugli altri perché gli impedissero di andare davvero alla deriva: «Se me ne sto per conto mio per tre giorni, a non far nulla, mi lascio andare quasi completamente. Me ne sto lì a guardarmi dall'alto, oppure a osservarmi la nuca. Posso vedermi le mani e rendermi conto che si stanno muovendo, ma a farlo è un robot». [1] Con lo stesso sangue celtico nelle vene, McCartney ammetteva di possedere analoghe inclinazioni. Grazie a queste caratteristiche comuni, i Beatles erano eccezionalmente vicini fra loro, specialmente nel 1967: un quartetto di menti apparentemente telepatiche, che molti di quelli che l'incontrarono ricordano come una sorta di *Gestalt*. [2] Anche se cercavano di non essere troppo dipendenti l'uno dall'altro – uno sforzo che a Harrison riusciva meglio che agli altri – erano spesso abbastanza annoiati dalle altre persone, e si ritrovavano a ricombinarsi continuamente fra loro, come una specie di composto chimico insolubile. [3]

Nello stesso tempo, lo spirito di controcultura del 1967-69 era essenzialmente comunitario, e i Beatles furono, per qualche tempo, convinti che l'Arcadia che stava per arrivare sarebbe stata serenamente collettiva. Questa ipotesi (tematica in *Magical Mystery Tour*, e implicita nelle loro versioni per la televisione di 114. ALL YOU NEED IS LOVE e 137. HEY JUDE) entrò per la prima volta nella loro musica con una canzone che fu costruita in uno stato di assenza di consapevolezza, in una stanza piena di conoscenti che chiacchieravano: WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS.

Al tempo stesso comunitaria e personale, è una canzone di consolazione: una ninna nanna all'acido. Eseguita in maniera commovente da Starr, era intesa come un gesto di apertura: tutti potevano unirvisi. Trasformata in inno da Joe Cocker, la canzone divenne un totem della controcultura, un simbolo della «Woodstock Nation». Ma le frasi del testo che ebbero più risonanza tra il pubblico dei tardi anni Sessanta erano misteriose oltre ogni possibilità di parafrasi: «Cosa vedi quando spegni la luce?/ Non posso dirtelo, ma so che è mio». Frutto della genesi ipnotica della canzone, queste parole erano emerse da una consapevolezza che andava oltre il limite della mente razionale, e apparivano convincenti proprio per questo motivo. Non fu per caso, allora, che la scelta casuale divenne presto centrale per i Beatles; e non è un segreto che essi avrebbero, come conseguenza, perduto la capacità di discriminare tra creatività e autoindulgenza.

108. SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND (REPRISE)

(*Lennon-McCartney*)

> **McCartney** voce, organo, basso; **Lennon** voce, chitarra ritmica; **Harrison** voce, chitarra solista; **Starr** voce, batteria, tamburino, maracas
>
> Registrazione: 1 aprile 1967
> UK: 1 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
> USA: 2 giugno 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)
> I: 23 maggio 1967 (LP *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*)

Con l'eccezione delle sovraincisioni degli archi a 105. WITHIN YOU WITHOUT YOU (e del frammento di parole inintelligibili registrato il 21 aprile per il solco di uscita dell'album) questa fu l'ultima canzone registrata per *Sergeant Pepper*, e si trattò di una specie di ripensamento. I Beatles avevano giocherellato con la sequenza in cui le canzoni sarebbero comparse sull'album, ed erano arrivati a una soluzione provvisoria per la prima facciata.[1] La seconda facciata, però, aveva bisogno ancora di

qualcos'altro. Neil Aspinall, il factotum dei Beatles, suggerì a McCartney che 97. SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND venisse ripresa in forma abbreviata per fare da fermalibri all'album e poi proseguire con 96. A DAY IN THE LIFE. Immediatamente dopo, Lennon passando davanti ad Aspinall sogghignò sardonicamente: «A nessuno piacciono i furbetti». («Fu allora,» ricorda Aspinall, «che capii che a John l'idea piaceva, e che sarebbe stata realizzata.»)[2] La registrazione richiese meno di un giorno, e l'eccitazione che vibrava in studio è tangibile dal risultato. Quando si procedette a mettere in fila le canzoni dell'album e a sfumarle una nell'altra, qualche giorno più tardi, SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND (REPRISE) forniva una transizione esplosiva tra 98. GOOD MORNING GOOD MORNING e l'ultima canzone (96. A DAY IN THE LIFE), con gli schiamazzi da maestro di cerimonie di McCartney piacevolmente controbilanciati dal maliziosamente ambiguo «Bye!» di Lennon.

Terminato *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, il gruppo uscì da Abbey Road all'alba portando con sé un acetato del disco, e raggiunse in automobile l'appartamento di «Mama» Cass Elliott,[3] in una trasversale di King's Road, dove, alle sei del mattino, spalancarono le finestre, collocarono gli altoparlanti sul davanzale e suonarono l'album a tutto volume sopra i tetti di Chelsea. Secondo Derek Taylor, «tutte le finestre intorno a noi si aprirono, e la gente si affacciò, sorpresa. Era ovvio di chi fosse il disco. Nessuno protestò. Un incantevole mattino di primavera. La gente ci sorrideva, e ci faceva segni di approvazione».[4]

Quando *Sergeant Pepper* fu pubblicato, in giugno, fu un grande evento culturale. Giovani e anziani ne furono ugualmente incantati. Intervenuto a un party con un gruppo di ricche signore anziane, il boss della EMI, Sir Joseph Lockwood, le trovò così «elettrizzate» dall'album che sedettero sul pavimento dopo cena, cantando brani tratti dal disco. In America, la normale programmazione radiofonica venne virtualmente sospesa per parecchi giorni, e vennero trasmesse soltanto canzoni di *Sergeant Pepper*. L'album era circondato da un timore riverente, quasi religioso. Paul Kantner dei Jefferson Airplane, il gruppo acid rock di San Francisco, ricorda che David Crosby dei Byrds portò un nastro di *Sergeant Pepper* nel loro albergo di Seattle e lo suonò per tutta la notte nell'atrio, con un

centinaio di giovani ammiratori che ascoltavano silenziosamente sulle scale, come rapiti da un'esperienza spirituale. «Qualcosa,» dice Kantner, «avviluppava il mondo, in quell'epoca, ed esplose come una rinascenza.» [5]

Il brivido psichico che *Sergeant Pepper* lanciò attraverso il mondo non fu diverso da una dissolvenza cinematografica tra uno spirito del tempo e un altro. Nel «Times», Kenneth Tynan lo definì «un momento determinante nella storia della civiltà occidentale»: un commento del quale ora si sorride, ma che tuttavia era giusto, anche se forse non proprio nel modo in cui fu interpretato. Man mano che lo shock andava esaurendosi, voci di persone di un'epoca precedente cominciarono a protestare che quella musica era completamente imbevuta di droga. Non desiderando pubblicizzare l'LSD, la BBC bandì dalla programmazione 96. A DAY IN THE LIFE e 103. LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS, mentre altri scoprirono allusioni alla droga in 99. FIXING A HOLE e in 107. WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS. Più bizzarramente, 106. SHE'S LEAVING HOME fu attaccata da gruppi religiosi americani come un criptico avviso pubblicitario a favore dell'aborto.

Anche se metà di queste affermazioni erano infondate, sarebbe sciocco fingere che *Sergeant Pepper* non fosse essenzialmente plasmato dall'LSD. Il suono dell'album – in particolare il suo impiego di varie forme di eco e di riverbero – rimane la più genuina simulazione acustica mai creata dell'esperienza psichedelica. Nello stesso tempo, vi dimora qualcos'altro: una distillazione dello spirito del 1967 così come era avvertito da moltissime persone del mondo occidentale che non avevano mai assunto droga nella loro vita. Se è possibile che avvenga qualcosa come un «contatto ad alto livello» spirituale, avvenne qui. *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* può non avere creato l'atmosfera psicologica del suo tempo; ma, come un pressoché perfetto riflesso di questa atmosfera, questo celebre disco la ingigantì e la irradiò nel mondo.

PARTE TERZA
LA DISCESA

Quando arrivi in vetta, non hai nessun posto dove andare, tranne che in giù.
Ma i Beatles non potevano andare giù.

Philip Larkin

109. MAGICAL MYSTERY TOUR

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, pianoforte, basso; **Lennon** cori, chitarra ritmica acustica; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino
Mal Evans, **Neil Aspinall** campanaccio, maracas, tamburino; **David Mason**, **Elgar Howarth**, **Roy Copestake**, **John Wilbraham** tromba

Registrazione: 25/26/27 aprile, 3 maggio 1967
UK: 8 dicembre 1967 (2-EP *Magical Mystery Tour*)
USA: 27 novembre 1967 (LP *Magical Mystery Tour*)
I: 4 dicembre 1967 (2-EP *Magical Mystery Tour*)

Anziché doversi affrettare per rispettare una tabella lavorativa che per la realizzazione di un album metteva in preventivo tre mesi di lavoro di studio, come era stato necessario negli anni delle tournée, ora i Beatles si stabilizzarono su un regime di registrazioni continue a bassa intensità. Pur se ciò si confaceva al loro stile di vita più rilassato, possedeva tuttavia una caratteristica di ordinaria quotidianità: una intrinseca mancanza di tensione, destinata ad alterare la qualità del materiale che ne risultava. Poiché non pagavano tariffe per l'uso dello studio di registrazione, tutto ciò di cui avevano bisogno era trovare del tempo libero nel calendario di prenotazioni di Abbey Road e presentarsi in studio, che avessero oppure no qualcosa di pronto da registrare. Di conseguenza, molte delle ore che adesso trascorrevano nello Studio 2 non erano occupate dalle registrazioni, o almeno dalle prove, ma dalla composizione di canzoni. In pratica, significava che il Beatle che aveva avuto l'idea principale per una canzone

doveva darsi da fare per darle forma, con la collaborazione non troppo assidua degli altri: un procedimento noioso per chiunque non vi fosse direttamente coinvolto (come Starr e i tecnici dello studio). Nello stesso tempo, l'assunzione di droga aveva cominciato ad allentare le loro capacità di giudizio e di autocritica, abbassandone i valori di riferimento.

Queste conseguenze si sommavano all'atteggiamento ambivalente che i Beatles avevano nei confronti del proprio talento, dando così esito a una trascuratezza nel lavoro che non era abituale nel gruppo. Nelle dichiarazioni rilasciate alla stampa in questo periodo, i Beatles riconoscono con noncuranza di essere il miglior complesso di musica pop del mondo, e al tempo stesso ribadiscono che tutto quello che hanno fatto è stato spenderci un po' di tempo e fatica, e che chiunque potrebbe ottenere gli stessi risultati se solo si mettesse d'impegno. Questa riflessiva sottostima era in parte un retaggio della cultura del Nord d'Inghilterra, con la sua inclinazione per la «normalità» e l'istintiva avversione per tutto quanto sia «esagerato» o «affettato». A questo antielitismo populista McCartney era predisposto dal retroterra familiare, e i suoi numerosi tentativi di trovare dei progetti che continuassero a mantenere attivi i Beatles negli ultimi tre anni della loro carriera furono invariabilmente caratterizzati da questo suo modo di essere. Al contrario, Lennon e Harrison erano scappati da Liverpool proprio per sfuggire all'appiattimento di questo snobismo alla rovescia; e tuttavia entrambi ne erano così strettamente condizionati che presto gli trovarono dei surrogati, Harrison nella religione indù, con il suo disprezzo per la mondanità e l'esaltazione delle cose semplici della vita, Lennon nell'irresistibile tendenza a screditare la «cultura» e nel gusto sardonico per il ridicolo e il grottesco.

Harrison, che era stato relativamente inattivo nel corso delle sedute d'incisione di *Sergeant Pepper*, era stato il primo del gruppo ad avvertire una certa disillusione nei confronti dei Beatles, e il primo ad ammettere la trascuratezza di un lavoro (100. ONLY A NORTHERN SONG). A dispetto di ciò, Harrison mantenne un silenzioso riserbo. Lennon invece, meno capace di padroneggiarsi, si permetteva di criticare esplicitamente il lavoro e i meriti del gruppo, e cambiando facilmente rotta ora dichiarava con

vanagloria che i Beatles erano grandi come Beethoven, ora li catalogava cinicamente come pseudoartisti senza talento.

Con il suo attaccamento carrierista al gruppo, l'estroverso McCartney aveva avvertito l'inizio di questo malessere subito dopo che i Beatles avevano smesso di fare tournée, ed erano state le sue insistenze che avevano avviato e sostenuto lo slancio creativo da cui era uscito *Sergeant Pepper*; senza di esse, i Beatles si sarebbero potuti sciogliere già verso la fine del 1966. Lo stesso rischio, a suo avviso, stava per ripresentarsi verso la fine delle sedute di registrazione di *Sergeant Pepper*, e McCartney cominciò ansiosamente a cercare un nuovo progetto («Per tenerci insieme, per farci andare avanti, per darci qualcosa di nuovo da fare»).

Nell'aprile del 1967, raggiungendo Jane Asher che era negli Stati Uniti per un tour teatrale, McCartney fu impressionato dalla serietà degli hippies della costa occidentale, a confronto con i loro più frivoli cugini britannici, e fu particolarmente colpito dai Merry Pranksters, gli apostoli nel nome dell'LSD di Ken Kesey, e dal pullman dipinto a colori fluorescenti che usavano per i loro spostamenti. Appassionato di cinema, e lui stesso autore di filmini amatoriali «underground», McCartney immaginò il tema di uno spettacolo viaggiante psichedelico come idea di base per un film; e ne abbozzò la trama su un blocco per appunti già nel corso del viaggio aereo di ritorno in Gran Bretagna. Quando arrivò, i mixaggi di *Sergeant Pepper* erano ancora in corso, e sarebbe forse stato più saggio lasciare che tutti si riposassero per un paio di mesi prima di mettere in pista un nuovo progetto; ma a Brian Epstein l'idea piacque, e, come al solito, McCartney era impaziente di cominciare. Così, solo quattro giorni dopo aver chiuso *Pepper*, gli affaticati Beatles erano di ritorno ad Abbey Road, per registrare il brano che avrebbe dato il titolo al film, *Magical Mystery Tour*.

Nell'evidente tentativo di conservare una certa spontaneità alla faccenda, McCartney arrivò in studio con solo tre accordi e la frase iniziale del testo. Sviluppando la musica, e provandola mentre la seduta di registrazione andava avanti, McCartney tenne desta l'attenzione degli altri facendo loro gridare delle frasi e menar colpi su ogni strumento a percussione che fosse a portata di mano. Nonostante ciò, i tre presto persero interesse alla canzone, e a McCartney toccò assumersi il ruolo di capo banda, istruendoli nell'esecuzione della base strumentale e chiedendo

a George Martin di procurargli effetti sonori di traffico stradale e una sezione di trombe. Ad altri due giorni di fatiche sorrette da un'ispirazione incostante fece seguito un caotico turno di registrazione per le sovrapposizioni delle trombe, al quale ancora una volta McCartney si presentò con solo una vaga idea del risultato che voleva ottenere, lasciando a un irritato Elgar Howarth l'onere di buttare giù una stesura. Per quanto vivace, il risultato è artificioso, e non vale, a mascherare l'esilità della sua inventiva, una produzione scomposta, agghindata con poco convincenti cambi di tempo e di ritmo. (L'idea principale – «Roll up», eccetera – è logora, mentre la sezione a contrasto – «The Magical Mystery Tour is coming», eccetera – non fa molto più che trasporre la sequenza della strofa di 103. LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS.)

La misura dell'entusiasmo degli altri tre Beatles per *Magical Mystery Tour* è data con chiarezza dal fatto che per altri quattro mesi non si lavorò più sulla colonna sonora. Ma, benché Lennon e Harrison avessero rimandato il più possibile ogni loro coinvolgimento nel progetto, le riprese vere e proprie del film li divertirono; ed erano impreparati quanto McCartney al fuoco di fila di critiche negative che accolse il film quando, il 26 dicembre, fu trasmesso dalla BBC. L'opinione generale era che i Beatles avessero finalmente fatto il passo più lungo della gamba, perpetrando il primo strafalcione della loro carriera. Paradossalmente, lungi dall'essere un caso di autocompiaciuta superbia (quella che poi diventerà un ingrediente abituale di certe disastrose opere a tema prodotte nell'ambito del pop/rock a partire da circa il 1968), il fiasco di *Magical Mystery Tour* era il frutto della falsa modestia del gruppo. Ritenendosi nello stesso tempo sia il meglio nel loro campo sia (per non diventarne presuntuosi) niente di speciale, i Beatles affrontarono il mezzo di comunicazione filmico con l'ondivaga sonnolenza indotta dalla droga, convinti che chiunque avesse qualche idea potesse uscirsene con una cosa meritevole di essere vista. (Con la sua abituale, elevatissima presunzione, McCartney ebbe la faccia tosta di far visionare alcuni dei suoi filmini amatoriali a Michelangelo Antonioni, quando il regista, a Londra nel 1966, stava girando *Blow Up.*) Agli ammiratori del gruppo, invece, *Magical Mystery Tour* piacque, e l'abbinata film-e-disco fece buoni affari in America. E il programma televisivo, in ogni modo, non era così

inconsultamente sciocco come spesso si è detto. Anzi, in quanto prototipo del genere del «road movie», che sarà inaugurato due anni più tardi da *Easy Rider*, ha un piccolo posto nella storia del cinema.

Nell'ambito della carriera dei Beatles, *Magical Mystery Tour* segna l'interruzione del consenso transgenerazionale nei loro confronti, che era stato iniziato nel 1964 da *A Hard Day's Night*. Nonostante l'ansia di riuscire simpatico di McCartney (115. YOUR MOTHER SHOULD KNOW, 119. THE FOOL ON THE HILL), è a questo punto che i genitori cominciarono a essere in disaccordo con i figli a proposito del gruppo, sospettando che in esso avesse preso piede una presunzione indotta dalla droga. Nello stesso tempo, i Beatles rimasero quegli smitizzatori che erano, e il sovversivo ordine del giorno di *Magical Mystery Tour* – prendere in giro il consumismo, l'industria dello spettacolo e i luoghi comuni dei media – era in buona misura la loro versione della visione che la controcultura aveva della società di massa. Mentre in America gli hippies sbeffeggiavano esplicitamente le abitudini – «di mezza età, della classe media, dai gusti mediocri» [1] – della generazione dei genitori, *Magical Mystery Tour* faceva altrettanto in Inghilterra, ma in maniera più furtiva e meno contestatoria. La «mancanza di scopo» dei Beatles in questo progetto era in parte satirica, e confondeva benevolmente il «grande pubblico inglese» nel giorno della più grande scorpacciata dell'anno. Per lo meno, il film segnava un progresso nei contenuti rispetto all'innocuamente fanciullesco *A Hard Day's Night* e all'assolutamente insensato *Help!*.

110. BABY YOU'RE A RICH MAN

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, armonie vocali, clavioline, pianoforte; **McCartney** armonie vocali, pianoforte, basso; **Harrison** armonie vocali, chitarra, battiti di mani; **Starr** batteria, tamburino, maracas, battiti di mani
Eddie Kramer vibrafono; **Mick Jagger** cori (?)

Registrazione: 11 maggio 1967
UK: 7 luglio 1967 (singolo; lato A: ALL YOU NEED IS LOVE)

USA: 17 luglio 1967 (singolo; lato A: ALL YOU NEED IS LOVE)
I: 4 luglio 1967 (singolo; lato A: ALL YOU NEED IS LOVE)

Che i Beatles, verso la metà del 1967, stessero abbassando i loro standard e allentando la concentrazione creativa è confermato dal fatto che, due giorni prima di registrare questa canzone, trascorsero sette ore nello studio 2 scarabocchiando confusamente un brano strumentale di sedici minuti al quale poi non avrebbero più rimesso mano.[1] Non c'è dubbio che ormai fosse la droga a guidarli nelle loro decisioni.

Se le amfetamine (*speed*) erano stati i narcotici tipici degli iperenergetici primi anni Sessanta, l'ultimo scorcio del decennio fu dominato dalla cannabis e dall'LSD, sostanze che rallentano i processi mentali e amplificano le sensazioni, rendendo affascinanti le cose di tutti i giorni e rendendo difficoltoso giudicare il valore delle sensazioni individuali. Come conseguenza, il senso del tempo nella musica pop si dilatò, e la disciplina dei singoli da due-minuti-e-mezzo lasciò il posto a brani formulati sulla misura dell'album, con il finale aperto, retti da minor frequenza di cambiamenti armonici e da suoni più forti definiti con minor precisione: l'idioma da grande sala da concerto poi ribattezzato «rock». (Un esempio di questa transizione può essere sentito nel contrasto tra l'aggressiva asprezza dello stile originario degli Who, influenzato dagli *speed*, e la magniloquenza priva di umorismo del primo loro disco ispirato dall'acido, *I Can See For Miles*.)

Considerato che tutta la musica guidata dal ritmo ha una forza d'urto essenzialmente fisica, la principale differenza tra musica pop e musica rock (a parte il rapporto segnale/volume) è che la classica musica pop cattura uno stato d'animo o uno stile in un momento concentrato che si rivolge soprattutto alla mente e all'emotività, laddove il rock trasmette su una lunghezza d'onda più ampia, rivolgendosi di solito ai sensi. Inoltre, nelle formule di rock più rilassato («*laid-back*») la sensualità del ritmo può senza dubbio diventare l'unica ragion d'essere della canzone. Influenzata dai linguaggi della musica da ballo nera, questa musica «tattile» si adattava perfettamente alla droga esaltatrice di sensazioni dei tardi anni Sessanta e dei primi anni Settanta, e di conseguenza divenne uno degli ingredienti principali dei grandi festival estivi all'aperto di quel periodo.

Con il suo off-beat pigramente ondeggiante e il suo sbuffante ritmo quasi di marcia (probabilmente rubato al singolo del momento dei Four Tops, *Reach Out I'll Be There*), BABY YOU'RE A RICH MAN è il primo disco compiutamente «tattile» dei Beatles.[2] Applicando una forte compressione praticamente a tutti gli elementi del brano, il mixaggio rafforza l'impatto sensuale del suono. Il risultato – registrato in sole sei ore all'Olympic Sound Studio[3] – è, nella sua inesorabile concentrazione sul «groove»,[4] una cauta anticipazione delle musiche che verranno. Mentre i Rolling Stones ancora stavano incespicando, storditi dall'acido, nella loro (condannata in partenza) imitazione di *Sergeant Pepper*, i Beatles già avevano afferrato il principio della fusione bianco-nero, *acid-dance* alla quale i loro rivali avrebbero cominciato ad avvicinarsi solo un anno più tardi.

L'unica cosa che manca a BABY YOU'RE A RICH MAN – quella che di solito fa la differenza tra la musica pop nella sua migliore espressione e il rock – è una musica ben costruita. Creati separatamente, la strofa in falsetto di Lennon e il monotono ritornello di McCartney si incastrano bene fra loro dal punto di vista del testo, ma sono troppo simili armonicamente per poter suggerire un senso di sviluppo o di sollievo. La canzone arriva, sta lì un po' davanti alle nostre orecchie senza cambiare, e se ne va: quasi come un moderno disco di *dance music*.

Anche se il gruppo era evidentemente eccitato dalla canzone in quanto evento sonoro, nella scrittura del brano c'è una stordita sciatteria che ne rovina l'effetto complessivo. Qui la droga e l'eccesso di fiducia in se stessi inducono i Beatles a compiere l'errore di accettare la loro ispirazione iniziale come materia creativa «trovata per caso». Sono lontani i giorni in cui, come ricorda McCartney, il gruppo sudava sette camicie su ogni battuta di una canzone. Anche il testo didascalico, che – come Harrison insiste ancora oggi – era inteso a mostrare alla gente la sua ricchezza interiore, mescola chiarezza e nebulosità. (I suoi tanto esibiti elevati sentimenti sono indeboliti dall'incapacità di Lennon a resistere alla tentazione di cantare, in alcuni dei ritornelli della seconda parte, «Baby you're a rich fag Jew», «ragazzo, sei un ricco finocchio ebreo»: un'ipotetica allusione a Brian Epstein.) Dal punto di vista musicale, il suo elemento più valido e originale è puramente strumentale: un'imitazione, accelerata, del rauco oboe orientale conosciuto in India col nome di

shehnai e nel mondo arabo come *nay*. Suonata da Lennon su una tastiera monofonica, ora caduta in disuso e dimenticata, chiamata clavioline, questa frase ornamentale viaggia dentro e fuori dalla parte vocale, conferendo al brano un accattivante esotismo al profumo d'incenso. [5]

111. ALL TOGETHER NOW

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra acustica, basso, battiti di mani; **Lennon** cori, chitarra acustica, ukulele; **Harrison** cori, battiti di mani; **Starr** batteria, cimbalini, battiti di mani

Registrazione: 12 maggio 1967, 30 aprile 1969
UK: 17 gennaio 1979 (LP *Yellow Submarine*)
USA: 13 gennaio 1979 (LP *Yellow Submarine*)
I: 27 gennaio 1979 (LP *Yellow Submarine*)

Autoprodotta (per il progettato lungometraggio a cartoni animati *Yellow Submarine*) in una sola seduta di registrazione di sei ore, questa ripetitiva filastrocca di McCartney è una dimostrazione della mal riposta fede del gruppo nel fanciullesco, ed è sufficientemente banale da essere stata intonata per parecchie stagioni agonistiche sulle gradinate degli stadi di calcio inglesi.

112. YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER)

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra, maracas; **McCartney** voce, pianoforte, basso; **Harrison** cori, chitarra, vibrafono; **Starr** voce, batteria, bongo
Mal Evans vanga nella ghiaia; **Brian Jones** sassofono contralto

Registrazione: 17 maggio, 7/8 giugno 1967, 30 aprile 1969
UK: 6 marzo 1970 (singolo; lato A: LET IT BE)

USA: 11 marzo 1970 (singolo; lato A: LET IT BE)
I: 12 febbraio 1970 (singolo; lato A: LET IT BE)

Nel corso di gran parte dell'estate del 1970, i Beatles, in effetti, stavano semplicemente baloccandosi alla cieca nel riverbero emotivo di *Sergeant Pepper*. Non conta qui se – storditi dalla droga com'erano – sapessero che non stavano combinando nulla; quel che importa è che la maggior parte del materiale che registrarono in quel periodo era un evidente spreco di tempo di studio. Sfortunatamente, visto che a pagarlo era la EMI, non c'era niente che li costringesse all'autodisciplina.

YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER) è un buon indizio della condizione in cui si trovavano. Lennon ne concepì la sezione iniziale come l'inizio di una lunga, salmodiante improvvisazione consistente unicamente della frase del titolo («come un *mantra*»). L'idea non funzionò, e il concetto cambiò molte volte, a un certo momento dilatandosi a un progetto di venti minuti in più parti, prima di essere lasciato lì per quasi due anni, e poi tagliato fino a diventare una curiosa canzoncina nello stile dei Goonies, pubblicata sulla facciata B dell'ultimo singolo dei Beatles.[1] Il risultato di tutto questo volo alla cieca è – grazie all'istintivo senso dell'umorismo del gruppo – assai divertente, e il brano resta interessante perché dà una vaga idea del processo creativo del gruppo, preservato nei suoi rudimentali stadi iniziali.

113. IT'S ALL TOO MUCH

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, chitarra solista, organo; **McCartney** armonie vocali, basso; **Lennon** armonie vocali, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino
David Mason (e altri tre) tromba; **Paul Harvey** clarinetto basso

Registrazione: 25/26 maggio, 2 giugno 1967
UK: 17 gennaio 1979 (LP *Yellow Submarine*)
USA: 13 gennaio 1979 (LP *Yellow Submarine*)
I: 27 gennaio 1979 (LP *Yellow Submarine*)

Composto «in maniera fanciullesca» da Harrison sotto l'influsso dell'LSD, questo prolungato esercizio di monotonia ipnotica da droga col pedale sul sol equivale a una scrittura automatica. Il risultato – messo insieme pezzo per pezzo in tre svenevoli giornate negli studi De Lane Lea, a Kingsway – è caratterizzato da una maldestra chitarra in feedback, da una citazione di tromba tratta dalla *Marcia del principe di Danimarca* di Jeremiah Clarke (un'anticipazione di 114. ALL YOU NEED IS LOVE), e da un insignificante frammento del successo del 1966 dei Merseys, *Sorrow* (vedere 83. AND YOUR BIRD CAN SING). Dal punto di vista del testo, IT'S ALL TOO MUCH è il *locus classicus* della psichedelia inglese: un'intimistica poesiola per bambini nella quale il mondo è visto come una torta di compleanno, e i limiti della trasformazione personale sono stabiliti nella frase «mostrami che sono in ogni luogo, e portami a casa per il tè». Lo spirito rivoluzionario che allora era diffuso in America e in Europa non fu mai ricambiato nella tranquilla (e scettica) Albione, dove le tradizioni, la natura e lo sguardo-da-bambino erano le cose che più immediatamente si affacciavano alle menti anglosassoni esaltate dall'LSD. (Vedere 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER, 95. PENNY LANE e 120. HELLO GOODBYE.)

114. ALL YOU NEED IS LOVE

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, clavicembalo, banjo; **McCartney** armonie vocali, contrabbasso, basso; **Harrison** armonie vocali, violino, chitarra; **Starr** batteria
George Martin pianoforte; **Sidney Sax**, **Patrick Halling**, **Eric Bowie**, **Jack Holmes** violino; **Rex Morris**, **Don Honeywill** sassofono tenore; **Stanley Woods**, **David Mason** tromba; **Evan Watkins**, **Harry Spain** trombone; **Jack Emblow** fisarmonica; Coro **Mick Jagger**, **Keith Richards**, **Marianne Faithfull**, **Jane Asher**, **Mike McCartney**, **Patti Harrison**, **Eric Clapton**, **Graham Nash**, **Keith Moon**, **Hunter Davies**, **Gary Leeds (e altri)**; Direttore **Mike Vickers**

Registrazione: 14/19/23/24/25 giugno 1967
UK: 7 luglio 1967 (singolo; lato B: BABY YOU'RE A RICH MAN)

USA: 17 luglio 1967 (singolo; lato B: BABY YOU'RE A RICH MAN)
I: 4 luglio 1967 (singolo; lato B: BABY YOU'RE A RICH MAN)

Uno fra i brani dei Beatles meno meritevoli del successo che ha avuto, ALL YOU NEED IS LOVE (composto da Lennon) deve la sua reputazione più alla localizzata connotazione storica che all'ispirazione, che, come per la maggior parte delle registrazioni immediatamente seguenti a *Sergeant Pepper* – da 109. MAGICAL MYSTERY TOUR a 113. IT'S ALL TOO MUCH – è sconnessa. Messa insieme per «Our World», una trasmissione televisiva dal vivo del 25 giugno 1967 che collegava ventiquattro nazioni in mondovisione via satellite, la canzone ha un'inelegante struttura a battute alternate in 4/4 e 3/4, coronata da un ritornello che, come quello del brano della facciata B del singolo, 109. BABY YOU'RE A RICH MAN, consisteva in gran parte di una sola nota. La successione in cui i brani registrati dal gruppo in questo periodo furono pubblicati rese meno riconoscibile l'atmosfera abborracciata in cui furono realizzati, e in un certo senso mascherò la svenevolezza messa in mostra da ALL YOU NEED IS LOVE (una falsa impressione rafforzata dalla rumorosa eccitazione dalla quale è circondata la registrazione). Fatto sta, nondimeno, che i Beatles in quel periodo stavano lavorando in modo intenzionalmente inferiore al loro standard: prestavano scarsa attenzione alla qualità della musica e tenevano per buoni i primi testi che venivano loro in mente, secondo il principio che qualsiasi cosa, per quanto fortuita fosse, significasse comunque qualcosa; e anche se non significava nulla, che importava? La loro attenzione alla produzione musicale, così diligente nel corso delle sedute di registrazione di *Sergeant Pepper*, era analogamente svanita. (I tecnici dello studio Olympic, dove fu preparata la base musicale per la trasmissione televisiva, furono sorpresi dalla negligenza con cui fu realizzato il mixaggio. [1])

L'istupidita accidia indotta dalla droga era solo metà del problema (110. BABY YOU'RE A RICH MAN). Nel caso di Lennon, era complicata da una vacillante fiducia in se stesso che lo induceva ora a sopravvalutare i Beatles («Siamo grandi come Beethoven») ora a destituire seccamente di ogni importanza il gruppo (e l'arte in generale) definendolo «una presa per il culo» (vedere 109. MAGICAL MYSTERY TOUR). Il resto del problema nasceva dalla natura stessa dell'anno 1967: un'atmosfera di passività,

nella quale tutto ciò che richiedeva fatica, contrasti e difficoltà sembrava comicamente stupido. «It's *easy*» – la frase ricorrente di ALL YOU NEED IS LOVE, per metà ingenua, per metà sarcastica – esprimeva sia questo spirito del tempo, dagli occhi sgranati di meraviglia, sia l'atteggiamento acritico che i Beatles, nell'abbacinante luce dell'LSD, mantenevano nei confronti della loro musica. Tutto quello che dovevi fare era lanciare una moneta, consultare l'*I Ching* (il *Libro dei Mutamenti* cinese) o leggere una frase scelta a caso su un giornale: e poi cominciare a suonare o a cantare. Chiunque poteva farlo, chiunque poteva unirsi al coro. («All together now…»)[2]

Il collettivismo degli hippies, come quello degli anticonformisti del diciassettesimo secolo ai quali essi guardavano come predecessori, era essenzialmente egalitario. Nel loro approccio c'era poco spazio per individualità «speciali», e dunque (almeno teoricamente) poca libertà d'azione per il talento artistico. La creatività era solamente un gioco fanciullesco della fantasia; eravamo *tutti* artisti. Quando i Pink Floyd si presentarono alla televisione per promuovere il loro secondo, straordinario singolo, *See Emily Play*, erano attorniati da una folla di gioiosi seguaci in caffettano, che sembravano folli emissari di qualche futuro Eden. Poco tempo dopo, i Beatles ripeterono la messinscena eseguendo ALL YOU NEED IS LOVE circondati – o meglio, immersi fino alle ginocchia – da accoliti inghirlandati; anzi, fecero di più, invitandoli a cantare tutti insieme a loro.

Se l'idea fissa, da mangiatori di loto, di una egalitaria vita facile, era attraente, il suo concomitante culto del caso fortunato era decisamente snervante. Nel corso delle caotiche sedute di registrazione per 113. IT'S ALL TOO MUCH, il gruppo riempì numerosi nastri di divagazioni strumentali alle quali in seguito non mise più mano, benché i Beatles, in quel momento, avessero presumibilmente la sensazione di star facendo qualcosa che valesse la pena.[3] Verso la metà del 1967, il loro entusiasmo per la «casualità», che aveva avuto inizio sotto forma di notevole capacità istintiva di trarre vantaggio da errori fortuiti, stava cominciando a degenerare in una pronta disponibilità a prendere tutto più o meno per buono, come un dono divino, per quanto sciocco o insignificante fosse. Il testo di Lennon per ALL YOU NEED IS LOVE dimostra come la situazione stesse imputridendo: un'ombra di significanza vi è appena distinguibile

dietro una densa foschia di accidentali incoerenze, attraverso le quali il processo ragionativo dell'autore scivola sonnolento all'indietro. Le numerose citazioni musicali[4] – inserite a collage nella base musicale da George Martin, che lavorava seguendo le estemporanee istruzioni dei Beatles – sono nella stessa vena, anche se più pertinenti, e sottolineano l'ironia implicita nella fanfaronesca derisione con cui l'orchestra risponde al ritornello. Tuttavia, lo spirito che guidava ALL YOU NEED IS LOVE aveva più a che fare con una comoda autocondiscendenza che con una compensatrice volontà autoparodistica.

Nel corso dei materialisti anni Ottanta, il titolo di questa canzone fu lo zimbello dei cinici: c'era, ovviamente, bisogno di molte altre cose per poter sopravvivere alla quotidianità terrena. Ma si deve, forse, far notare che questo disco non era stato concepito come il progetto di una carriera di successi. «L'amore è tutto ciò di cui hai bisogno» è una dichiarazione trascendentale, altrettanto valida, nel suo ambito, quanto il principio di investimento nell'ambito della Borsa valori. Nella prospettiva idealistica del 1967 – diametralmente opposta a quella del 1987 – il titolo della canzone ha perfettamente senso.

115. YOUR MOTHER SHOULD KNOW

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, cori, pianoforte, basso; **Lennon** cori, organo; **Harrison** cori, chitarra; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 22/23 agosto, 16/29 settembre 1967
UK: 8 dicembre 1967 (2-EP *Magical Mystery Tour*)
USA: 27 novembre 1967 (LP *Magical Mystery Tour*)
I: 4 dicembre 1967 (2-EP *Magical Mystery Tour*)

Dopo 114. ALL YOU NEED IS LOVE, i Beatles si presero due mesi di riposo: la loro prima, effettiva pausa nelle registrazioni dopo che avevano cominciato 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER alla fine di novembre del 1966. Nonostante l'atmosfera sedentaria della piena estate del 1967, la

loro innata forza compositiva cominciò a riacquistare vigore. La spinta creativa di Lennon e McCartney – per quanto i due fossero essenzialmente intuitivi – era sempre stata governata dall'esperienza e dall'attenta cura. (Durante la fase preparatoria di un nuovo album, i due riesaminavano meticolosamente il loro precedente lavoro, per capire a che punto erano arrivati e come i loro dischi reggevano il confronto con quelli dei loro concorrenti.) Anche se dopo *Sergeant Pepper* non fu mai completamente recuperato, ad agosto questo senso della prospettiva si era sufficientemente ristabilito da far loro comprendere che era necessario ricominciare a impegnarsi se volevano vincere la trasandatezza dei loro lavori più recenti.

Prendendo il titolo da una frase dei dialoghi del film *Sapore di miele*,[1] YOUR MOTHER SHOULD KNOW – una canzone di McCartney – dimostra come l'autore stesse ritrovando la strada della disciplina; e, facendo questo, stesse anche rendendo omaggio ai valori vecchio stile dell'epoca musicale del padre Jim. Gli accordi di pianoforte della canzone, in ordinate semiminime, fanno pensare che egli avesse preso in esame le sue canzoni di recente composizione che contenevano questa caratteristica – 78. GOT TO GET YOU INTO MY LIFE, 95. PENNY LANE, 99. FIXING A HOLE, 104. GETTING BETTER – pur non riuscendo a recuperarne pienamente l'energia creativa. Ma che ci stesse provando appare evidente dalla frase ascendente che inizia la melodia sinuosa e di lungo respiro della canzone. «Alziamoci tutti in piedi» esorta McCartney, rivolgendosi tanto ai suoi colleghi Beatles quanto al mondo in generale. Però, per quanto fosse consapevole del bisogno che il gruppo aveva di riacquistare il suo dinamismo, McCartney – a causa del suo stesso indulgere alle droghe psichedeliche – riusciva a controllare solo a metà le proprie aspirazioni. Benché innovativo, il largo impiego dell'effetto stereofonico in ogni strofa è in effetti un trucco per nascondere il fatto che l'autore non era riuscito a progettare un middle eight. Chi abbia il senso del ritmo si renderà altresì conto che la seconda strofa rallenta gradualmente: il che è un attendibile sintomo di affaticamento, ed è un tratto del tutto inconsueto per Starr (il quale, sia detto per rendergli giustizia, potrebbe essere stato costretto a sovraincidere la sua batteria sulla pista magnetica preregistrata del pianoforte di McCartney).

116. I AM THE WALRUS

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, piano elettrico; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria
Sidney Sax, **Jack Rothstein**, **Ralph Elman**, **Andrew McGee**, **Jack Greene**, **Louis Stevens**, **John Jezzard**, **Jack Richards** violino; **Lionel Ross**, **Eldon Fox**, **Bram Martin**, **Terry Weil** violoncello; **Gordon Lewin** clarinetto; **Neil Sanders**, **Tony Tunstall**, **Morris Miller** corno; **The Mike Sammes Singers** cori

Registrazione: 5/6/27/28/29 settembre 1967
UK: 24 novembre 1967 (singolo; lato A: HELLO GOODBYE)
USA: 27 novembre 1967 (singolo; lato A: HELLO GOODBYE)
I: 17 novembre 1967 (singolo; lato A: HELLO GOODBYE)

Quando i Beatles, nell'agosto del 1966, smisero di andare in tour, Brian Epstein perse quello che considerava il compito principale della sua vita. Anche se gli erano davvero affezionati, e se rispettavano il suo senso degli affari, i Beatles non avevano mai preso molto sul serio i suoi giudizi di carattere musicale; così, sentendosi ormai superfluo per la loro nuova carriera tutta centrata sul lavoro in studio di registrazione, Epstein cadde in un continuo altalenare di euforia e depressione, diventando rapidamente dipendente dalle droghe farmaceutiche grazie alle quali riusciva a conservare una parvenza di normalità. Epstein, omosessuale solitario e ipersensibile, si lasciava facilmente ferire dalle irriverenti prese in giro dei suoi protetti. Tuttavia, la triste verità è che la sua vita privata era tormentata e disordinata al di là di ogni possibile aiuto del prossimo. Anche se le testimonianze su quale fosse il suo stato d'animo, in quell'agosto del 1967, sono divergenti, Epstein era già avanti sulla strada del crollo, e la sua morte – avvenuta il 27 agosto, a causa di una apparentemente accidentale overdose di psicofarmaci – era stata imminente da almeno un anno.

Tuttavia, i Beatles furono molto scossi dalla notizia. Solo quattro giorni prima, Epstein si era recato per l'ultima volta a far loro visita durante una seduta di registrazione (agli studi Chappell, nel secondo dei due turni

d'incisione per 115. YOUR MOTHER SHOULD KNOW). La sera seguente, il gruppo aveva assistito a una conferenza del Maharishi Mahesh Yogi all'Hilton di Londra, e ne erano stati tanto colpiti da annullare un'altra prenotazione degli studi, fissata al 25 agosto, per poter seguire il guru in un weekend di ritiro spirituale nel Galles. Apprendendo la notizia della morte di Epstein, i Beatles interruppero il soggiorno e, il primo di settembre, si ritrovarono a casa di McCartney, a St. John's Wood, per decidere cosa fare. McCartney si rendeva conto che il legame psicologico che li teneva uniti si sarebbe rapidamente allentato se non avessero trovato un nuovo centro d'interesse creativo, e sostenne che ora avrebbero dovuto continuare col progetto di *Magical Mystery Tour*. Gli altri tetramente acconsentirono; Lennon accettò senza protestare, anche se, con la consueta lucidità, capiva che, senza Epstein, i Beatles avrebbero presto perduto la loro coesione. (Perché abbiano scelto proprio una canzone di Lennon per continuare non si sa. Può darsi che sia stata una mossa astuta di McCartney, fondata sulla convinzione che il suo partner, se l'avessero lasciato rimuginare sulla situazione, sarebbe potuto diventare intrattabile.)

Lo stato d'animo di Lennon nell'agosto del 1967, quando scrisse I AM THE WALRUS, era, come al solito, paradossale. Passivamente introspettivo, gli importava quasi soltanto delle sue sensazioni esaltate dall'LSD, benché fosse anche affascinato dalle implicazioni spirituali alle quali esse davano origine (77. TOMORROW NEVER KNOWS). Da questo punto di vista, Lennon era più vicino a Harrison, col quale condivideva l'attenzione per la religione indù; il quale Harrison a sua volta, come per ricambiare il complimento, dimostrava ammirazione per le recenti canzoni-messaggio di pace e indulgenza di Lennon (114. ALL YOU NEED IS LOVE, 110. BABY YOU'RE A RICH MAN).[1] Allo stesso tempo, il severo cinismo di Lennon aveva continuato a svolgere una funzione equilibratrice; e, durante la «Summer of Love» del 1967, tale cinismo aveva trovato molta ragion d'essere. Era allora che l'establishment britannico, sconcertato dall'esplosione della controcultura in Inghilterra e consapevole delle agitazioni e della disobbedienza civile collegate al movimento americano che ne era stato l'origine, si era attivato per reprimerlo in casa propria, infliggendo ai suoi esponenti più rappresentativi punizioni che servissero d'esempio (significativa quella di cui fu oggetto la rivista underground

«International Times», nella cui redazione, in marzo, la polizia aveva fatto irruzione alla ricerca di «materiale sovversivo»). Anche se i Beatles, vaccinati dall'onorificenza dell'MBE, erano considerati immuni dal contagio, i loro immorali colleghi dei Rolling Stones erano facili bersagli; e nel giro di pochi mesi Mick Jagger, Keith Richards e Brian Jones erano stati tutti arrestati per reati connessi alla droga.[2] Nell'imminenza del processo a Jagger e Richards, Lennon e McCartney (che poco prima aveva pubblicamente ammesso di aver assunto LSD) compirono un gesto di solidarietà cantando nei cori di *We Love You*, l'opportunistico singolo «di protesta» dei Rolling Stones.[3] Condannati rispettivamente a tre mesi e a un anno di reclusione, Jagger e Richards furono rimessi in libertà solo dopo che il direttore del «Times» si occupò del loro caso; resta famosa la frase con la quale si chiedeva, riprendendo le parole di William Blake, «Who breaks a butterfly upon a wheel?», «Chi torturerebbe una farfalla?». Immediatamente dopo, nonostante le proteste delle più giovani generazioni della nazione, le stazioni radiofoniche «pirata» – molto popolari e del tutto inoffensive – furono ufficialmente bandite. I tempi stavano davvero cambiando.

Fu più o meno in uno di quei giorni che, nella sua casa di Weybridge, Lennon stava cercando ispirazione al pianoforte quando sentì le ronzanti due note della sirena di un'auto della polizia che passava nei paraggi. Che le intendesse o no come simbolo di un'autorità maligna, Lennon istantaneamente incorporò questo modello in una ossessiva struttura musicale costruita attorno a una scala nello stile di quelle disegnate da M. C. Escher: una scala, continuamente ascendente e discendente, di tutti gli accordi in maggiore senza diesis e bemolle,[4] che era la sequenza più eterodossa che avesse mai concepito. Il testo impiegò più tempo a venirgli in mente, e arrivò attraverso parecchi weekend intensificati dall'acido, passando per numerose fasi successive. Secondo l'amico di Lennon Pete Shotton, l'ispirazione originaria venne dalla lettera di un ragazzo che studiava nella loro vecchia scuola, la Quarry Bank. In essa lo studente raccontava che nel suo corso di inglese si stavano analizzando i testi delle canzoni dei Beatles: una notizia che Lennon trovò esilarante. (I suoi insegnanti della Quarry Bank, specialmente i suoi professori di inglese, lo avevano sempre considerato un rompiscatole senza qualità: e questo rifiuto aveva lasciato in lui una profonda ferita.[5]) Andando indietro con la

memoria, Lennon e Shotton ricordarono una caratteristica filastrocca senza senso che cantavano nel cortile della scuola: «Yellow matter custard, green slop pie / All mixed together with a dead dog's eye».[6] Tornando alla canzone, Lennon scrisse «Yellow matter custard dripping from a dead dog's eye»,[7] aggiungendovi poi una sequela delle immagini più assurde che riuscisse a pensare.[8] Ma il testo, progredendo, divenne più incisivo, sollevandosi dal livello di uno scolaro che fa marameo per comprendere la sua inasprita ostilità nei confronti dell'intero establishment britannico. Trasformandosi gradatamente in una rabbiosa continuazione della cupamente malinconica 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER, I AM THE WALRUS divenne l'estrema arringa antistituzionale del suo autore: un'invettiva contro la «dannata Inghilterra», che maledice l'istruzione, l'arte, la cultura, la legge, l'ordine, il sistema sociale, la religione e persino il senso comune. La vendetta del teenager offeso nei confronti dei suoi insegnanti «expert textpert»[9] («I'm *crying*») si allarga a un furibondo, surreale attacco alla società «regolare» in genere: un'anti-litania di maiali sorridenti nel porcile, vigili urbani in fila, burocrati, custodi della morale convenzionale che picchiano un compagno ribelle psichedelico (il surrealista fumatore d'oppio Edgar Allan Poe). Un'impronta del Lennon più quietamente filosofico rimane nella frase iniziale della canzone, ma il resto del testo è invettiva pura (compresa una botta al meccanico salmodiare mantra del movimento degli Hare Krishna, nei confronti del quale il suo amico Harrison era amabilmente bendisposto)[10].

Solitamente considerata un'allegra esercitazione in nonsense anarchico, I AM THE WALRUS assume un aspetto diverso se vista nel contesto. Ciò, comunque, non vuole sminuire il suo contenuto di pura malizia verbale. Oltre a prendere di mira i suoi vecchi insegnanti e l'establishment, Lennon stava satireggiando la moda dei testi bizzarramente psichedelici coltivata da Bob Dylan nella sua assai dibattuta produzione del periodo 1965-66.[11] Ma anche qui Lennon era ambivalente. Se I AM THE WALRUS aveva un modello di riferimento, questo era *A Whiter Shade of Pale* dei Procol Harum, il suo disco preferito dell'estate del 1967, famigerato nel mondo della musica pop per aver dilatato a lunghezze rococò una funesta insignificanza (il che non gli impedì di ipnotizzare il pubblico inglese

abbastanza a lungo da restare al numero uno della classifica per sei settimane). Anche se *A Whiter Shade of Pale* e I AM THE WALRUS sono analoghe soprattutto per atmosfera e tempo, non è un segreto che Lennon amava comunque il nonsense: e in effetti era stato il suo scrittore preferito, Lewis Carroll, a fornirgli il titolo della canzone (una confusa citazione dalla poesia *The Walrus and the Carpenter*, «Il tricheco e il falegname»).[12] Il nonsense di I AM THE WALRUS, tuttavia, è tutto tranne che frivolo. Canzone di autodefinizione che assurge a proclama, è difensiva fino alla disperazione. Affrontando il dilemma della sua infanzia, se fosse un pazzo o un genio (93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER), qui Lennon conclude (nello stile dello psicologo radicale contemporaneo R. D. Laing) che almeno la sua pazzia è per lui più reale di quanto lo siano i costumi repressivi di un mondo insensato.[13] In breve, I AM THE WALRUS segna l'inizio di un periodo nel quale il suo autore consentiva alla coerenza espressiva di non tenere assolutamente in alcun conto il senso comune. (Con un'ironia che Lennon probabilmente trovò di proprio gusto, questa satira della rigidezza repressiva fu bandita dalla BBC perché impiegava la parola d'ordine rivoluzionaria *knickers*, «mutande».)

Lennon si divertì a registrarla, ma la canzone era molto personale e il fatto che la sua realizzazione fosse cominciata solo nove giorni dopo la morte di Brian Epstein probabilmente ne accentuò l'asprezza. (La sua esecuzione vocale è ringhiata tanto raucamente nel microfono che il mixaggio a malapena riesce a mascherare le conseguenti distorsioni di picco.) Stimolato dalla fantasia di Lennon, George Martin creò il migliore tra tutti i suoi arrangiamenti per le canzoni dei Beatles, sviluppando aspetti del testo e della base strumentale proprio come aveva fatto con 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER. Solo il mixaggio definitivo – completo di una sintonizzazione radiofonica casuale che fa irruzione in una trasmissione, sul Terzo Programma, del *Re Lear*[14] – lascia qualcosa a desiderare, perché le sue alterazioni di timbro e di bilanciamento avvengono a spese della risposta dei bassi.

Costituendo l'ultima ondata di marea dell'ispirazione di Lennon per i Beatles, I AM THE WALRUS è – con l'eccezione, forse, dell'incubo surrealista antinucleare di Dylan *A Hard Rain's A-Gonna Fall* – la più idiosincratica canzone di protesta mai scritta. Anche se l'autore continuò a

scrivere per il gruppo canzoni straordinarie, non riuscì più a salire a livelli tanto meravigliosamente alti.

117. BLUE JAY WAY

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, coro, organo Hammond; **McCartney** coro, basso; **Lennon** coro; **Starr** batteria, tamburino
Esecutore non accreditato violoncello

Registrazione: 6/7 settembre, 6 ottobre 1967
UK: 8 dicembre 1967 (2-EP *Magical Mystery Tour*)
USA: 27 novembre 1967 (LP *Magical Mystery Tour*)
I: 4 dicembre 1967 (2-EP *Magical Mystery Tour*)

Diversamente da Lennon, Harrison doveva ancora liberarsi dalle malinconie estive, e il suo contributo a *Magical Mystery Tour* fu altrettanto sfocato e monotono quanto la maggior parte della musica prodotta dal gruppo in questo periodo. Scritta a Los Angeles il 1° agosto del 1967, in una casa del quartiere di Hollywood Hills affogata nella nebbia, BLUE JAY WAY esprime fin troppo bene il senso di dislocazione dovuto al jet-lag provato dal suo autore, mentre aspettava l'arrivo dell'addetto stampa Derek Taylor. Quattro minuti di pedale sul do carichi di ADT, phasing e nastri passati al contrario, torpidamente non riescono a vincere la noia che li ispirò.

118. FLYING

(*Harrison-Lennon-McCartney-Starkey*)

Lennon voce, organo, Mellotron; **Harrison** voce, chitarra; **McCartney** voce, chitarra, basso; **Starr** voce, batteria, maracas

Registrazione: 8/28 settembre 1967

UK: 8 dicembre 1967 (2-EP *Magical Mystery Tour*)
USA: 27 novembre 1967 (LP *Magical Mystery Tour*)
I: 4 dicembre 1967 (2-EP *Magical Mystery Tour*)

Nei giorni in cui suonavano nei club, i Beatles cadenzavano la loro scaletta con parecchi brani strumentali: alcuni di loro composizione originale, altri cover di composizioni altrui.[1] Intitolato inizialmente *Aerial Tour Instrumental*, e vagamente destinato a costituire un segmento della colonna sonora di *Magical Mystery Tour*, FLYING – un sonnolento blues in do maggiore ornato da melismi pseudoindiani e da un bellissimo Mellotron trattato al varispeed (suonato da Lennon) – fu pigramente scarabocchiato nel corso di due occasionali sedute di registrazione, all'inizio e alla fine di due settimane di caotiche riprese del programma televisivo.

119. THE FOOL ON THE HILL

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, pianoforte, chitarra acustica, flauto dolce, basso; **Lennon** armonica a bocca, scacciapensieri (?); **Harrison** chitarra acustica, armonica a bocca; **Starr** batteria, maracas, cimbalini
Christopher Taylor, **Richard Taylor**, **Jack Ellory** flauto

Registrazione: 25/26/27 settembre, 20 ottobre 1967
UK: 8 dicembre 1967 (2-EP *Magical Mystery Tour*)
USA: 27 novembre 1967 (LP *Magical Mystery Tour*)
I: 4 dicembre 1967 (2-EP *Magical Mystery Tour*)

McCartney scrisse questa suggestiva melodia in re maggiore-minore nel corso delle sedute di registrazione di *Sergeant Pepper*, nel marzo del 1967, e la fece ascoltare a Lennon mentre stavano lavorando su 107. WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS. Come per molte altre canzoni dei Beatles di quel periodo, le sue origini dallo strumento (a loro estraneo) del pianoforte sono rivelate dal regolare ritmo in semiminime; certamente

Lennon doveva averla avuta in un angolo della mente nella fase iniziale della composizione di 116. I AM THE WALRUS, scritta in maniera analoga.

Con la sua tessitura acuta e il ritornello in continua salita, THE FOOL ON THE HILL è una creazione eterea, sospesa quietamente al di sopra del mondo in un luogo in cui il tempo e la fretta sono differiti. In parte intuitivamente derivato dalla musica, in parte frutto di razionalizzazione, il testo di McCartney rasenta il sentimentalismo senza mai compromettersi, restando aperto a diverse interpretazioni. Il fascino di THE FOOL ON THE HILL sta nella sua atmosfera di spiritualità fanciullesca e nel ricorrente schema sinusoide, nel quale il mondo gira in cicli di fatica e riposo, ombreggiato da nuvole che vanno insensatamente alla deriva attraverso il cielo. [1]

120. HELLO GOODBYE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, cori, pianoforte, basso, bongo, conga; **Lennon** cori, chitarra solista, organo; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, maracas, tamburino
Kenneth Essex, **Leo Birnbaum** viola

Registrazione: 2/19/25 ottobre, 2 novembre 1967
UK: 24 novembre 1967 (singolo; lato B: I AM THE WALRUS)
USA: 27 novembre 1967 (singolo; lato B: I AM THE WALRUS)
I: 17 novembre 1967 (singolo; lato B: I AM THE WALRUS)

Registrata dopo che furono concluse quasi tutte le riprese per *Magical Mystery Tour*, questa canzone dolcemente orecchiabile diventò il primo singolo dei Beatles post-Epstein (con grande disgusto di Lennon, la sua 116. I AM THE WALRUS fu più innocuamente dirottata sulla facciata B). Secondo l'assistente del gruppo Alistair Taylor, HELLO GOODBYE cominciò come un esercizio di casualità, nel quale lui e McCartney si alternavano a suonare note sull'armonium giocando al «filo di parole». I testi fanciulleschi – altro sottoprodotto dell'LSD – erano di moda in quel

periodo, e McCartney coglieva una tendenza iniziata da successi del 1967 come *See Emily Play* dei Pink Floyd e *Paper Sun* dei Traffic.[1] Costruita su una sequenza discendente in do maggiore, la caratteristica struttura scalare della canzone regala come unica sorpresa una visita al la bemolle; ma questa, insieme a una melodia mestamente semplice e al «finale Maori» – uno sbaglio; doveva essere «hawaiano» (*aloha*) – si dimostrò bastevole a garantire un grande successo. (McCartney dedicò un'attenzione particolare alla linea di basso, che, come nella maggior parte dei casi dopo il 1965, fu registrata a uno stadio avanzato della realizzazione del brano, su una pista magnetica tutta sua.)

Il fatto che HELLO GOODBYE sia rimasta per sette settimane al numero uno della classifica inglese – la più lunga permanenza in vetta di un disco dei Beatles dopo 12. SHE LOVES YOU – è più indicativo dell'improvvisa decadenza delle classifiche dei singoli che della qualità intrinseca della canzone. Dopo un periodo in cui gli editori musicali e le etichette discografiche più importanti avevano perduto la capacità di esercitare il controllo su gruppi che avevano grande fiducia nelle proprie possibilità, una nuova generazione di ascoltatrici – un segmento del mercato che presto sarebbe stato anche formalmente categorizzato con la definizione di «teenyboppers» – era diventato il target per personaggi costruiti alla vecchia maniera e gestiti rigorosamente dagli studi di registrazione con i tradizionali team compositore-produttore.[2] Questi, insieme a gruppi pseudo-Beatles come i Monkees e i Bee Gees, a superficiali sfruttamenti della moda del «flower power» di San Francisco e agli istrionici ruggiti del quartetto proto-*heavy metal* dei Vanilla Fudge, erano rappresentativi di un significativo calo di ispirazione nella musica pop, che aveva avuto il suo picco creativo tra il 1965 e la metà del 1967. Mentre lo spartiacque tra il pop e il rock negli anni a seguire si sarebbe allargato, i più brillanti fra i compositori-esecutori si sarebbero indirizzati in massa verso il mercato degli album, lasciando le classifiche dei singoli a quella specie di frivola «bubblegum music» – «musica da masticare» – che aveva avuto l'ultimo suo momento di fortuna tra il 1959 e il 1962, nel periodo di interregno tra Presley e i Beatles.

121. THE INNER LIGHT

(*Harrison*)

Harrison voce; **Lennon** cori; **McCartney** cori
Sharad Ghosh o **Hanuman Jadev** shehnai; **Hariprasad Chaurasia** o **S. R. Kenkare** flauto; **Ashish Khan** sarod; **Mahapurush Misra** tabla, pakavaj; **Rij Ram Desad** armonium

Registrazione: 12 gennaio, 6/8 febbraio 1968
UK: 15 marzo 1968 (singolo; lato A: LADY MADONNA)
USA: 18 marzo 1968 (singolo; lato A: LADY MADONNA)
I: 7 marzo 1968 (singolo; lato A: LADY MADONNA)

La stanca introspezione che dominava lo stato d'animo di Harrison dopo la conclusione delle tournées finalmente terminò quando gli fu proposto dal regista Joe Massot di scrivere le musiche per un film della Swinging London oggi dimenticato, intitolato *Wonderwall* e interpretato da Jane Birkin e Jack MacGowran. Nei tre mesi impiegati per registrare questa sua colonna sonora dalle influenze indiane, Harrison volò a Bombay e incise numerosi brani strumentali negli studi di registrazione della EMI India, chiamando a suonare, fra gli altri, il famoso duo di flauto e santoor Hariprasad Chaurasia e Shivkumar Sharma.[1] Fra i brani risultanti da quelle registrazioni c'era anche la base strumentale essenziale di quella che, al ritorno ad Abbey Road, diventò THE INNER LIGHT: una canzone basata su un passaggio del libro sacro taoista di Lao-Tse, il *Tao Te Ching*.[2] Messo in difficoltà dall'alta intonazione della voce che aveva riservato alla propria esecuzione, Harrison dovette essere blandito da McCartney e Lennon prima di mettere da parte la sua naturale circospezione e impegnarsi nell'impresa. In quel caso, la canzone piacque tanto agli altri che decisero di pubblicarla come facciata B del loro ultimo singolo per l'etichetta Parlophone. Possedendo la meditata innocenza e l'esotica dolcezza delle canzoni degli Incredible String Band (un duo folk psichedelico ammirato da tutte le maggiori popstar inglesi di quel periodo), THE INNER LIGHT, al tempo stesso ardente e malioso, è uno dei lavori più affascinanti del suo autore.

122. LADY MADONNA

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, pianoforte, basso, battiti di mani; **Lennon** cori, chitarra solista, battiti di mani; **Harrison** cori, chitarra solista, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani
Ronnie Scott, **Bill Povey** sassofono tenore; **Harry Klein**, **Bill Jackman** sassofono baritono

Registrazione: 3/6 febbraio 1968
UK: 15 marzo 1968 (singolo; lato B: THE INNER LIGHT)
USA: 18 marzo 1968 (singolo; lato B: THE INNER LIGHT)
I: 7 marzo 1968 (singolo; lato B: THE INNER LIGHT)

Come per dimostrare a se stesso di non aver subìto conseguenze dal feroce attacco esercitato dai critici a *Magical Mystery Tour* (vedere 109. MAGICAL MYSTERY TOUR), McCartney tornò in pista di slancio con un altro lato A di singolo, il secondo consecutivo a respingere i tentativi concorrenziali di Lennon (120. HELLO GOODBYE, 123. ACROSS THE UNIVERSE). LADY MADONNA, indiscutibilmente una canzone di esaltazione della maternità, fu ispirata da una fotografia apparsa su una rivista – raffigurava una donna africana nell'atto di allattare il suo bambino – la cui didascalia era «Mountain Madonna». Dal punto di vista della musica, l'ispirazione era la linea di pianoforte boogie-woogie del *Bad Penny Blues* di Humphrey Littleton, un disco prodotto nel 1956 da George Martin. Come tale, LADY MADONNA era – dopo 90. GOOD DAY SUNSHINE – la prima canzone dei Beatles (con l'esclusione della strumentale 118. FLYING) a utilizzare una scala di blues; il che suggerisce l'idea che McCartney stesse cercando di riportare il gruppo con i piedi per terra, dopo la fase di incorporeità da LSD. Se fu così, il tentativo era superficiale, dato che il testo è ancora colorito di quell'irrealtà nutrita di LSD che era rimasta incombente sui Beatles fin da *Sergeant Pepper* (e che stava per informare di sé lo sfortunato progetto Apple). Mentre le parole del testo, nella struttura strofa/ritornello in maggiore, hanno una loro coerenza, il middle eight in minore vagola lungo una filza di immagini connesse molto alla

lontana, e culmina, su un ritardo innodico, con un'allusione senza significato a 116. I AM THE WALRUS. Che questo sia stato fatto per compiacere Lennon o – in spirito di allegria – per aggiungere un altro anello a una già lunga catena di riferimenti (103. LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS, 116. I AM THE WALRUS), il risultato è quello di una scherzosa mitologizzazione. Nel contesto della montante isteria del «Paul è morto», significava scherzare col fuoco. (Per una relazione sull'argomento, vedere 144. GLASS ONION, nella nota.)

La maggior parte del lavoro per LADY MADONNA ebbe luogo in una sola giornata, nello Studio 3, con una seduta notturna di registrazione a parte per le sovraincisioni. Secondo il suo metodo abituale, McCartney cominciò registrando la pista magnetica del pianoforte più una voce-guida, accompagnato da Starr che suonava il rullante con le spazzole. (Per ottenere il giusto suono d'epoca del pianoforte fu utilizzato un vecchio microfono.) Dopo che Lennon e Harrison ebbero raddoppiato il riff suonando insieme attraverso lo stesso amplificatore le chitarre col fuzz-tone, McCartney e Starr aggiunsero la loro sezione ritmica, con la rotolante linea di basso accoppiata da uno schema a grancassa sincopata simile allo swing-beat del finire degli anni Ottanta. Ottenute con l'impiego del limiter, le tempestose frequenze gravi del basso e del pianoforte furono anche applicate alla batteria di Starr, in particolare al suono del rullante nella coda del brano. Dopo aver rieseguito la sua parte vocale alla Presley, McCartney convocò quattro sassofonisti jazz senza aver preparato le loro parti; una dimenticanza poco professionale che diede origine a un assolo di sax tenore evidentemente irritato da parte di Ronnie Scott. Il risultato fu uno scadimento solo moderatamente piacevole, dopo le altezze psichedeliche dell'inizio del 1967. È significativo che LADY MADONNA sia stata la prima, dopo 86. ELEANOR RIGBY, fra le canzoni appositamente concepite per essere pubblicate su singolo, a non raggiungere il numero uno nella classifica americana.

123. ACROSS THE UNIVERSE

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, cori, chitarra ritmica acustica, chitarra solista; **McCartney** cori, pianoforte; **Harrison** cori, sitar, tanbur; **Starr** maracas
George Martin organo Hammond; **Lizzie Bravo**, **Gayleen Pease** cori; **Non accreditati** sezione d'archi, coro

Registrazione: 4/8 febbraio 1968
UK: 12 dicembre 1969 (LP *No one's gonna change our world*)
USA: 12 dicembre 1969 (LP *No one's gonna change our world*)
I: 29 aprile 1970 (LP *Let it be*)

Dopo l'aggressivo sarcasmo di 116. I AM THE WALRUS, è triste trovare Lennon, qualche mese e molte centinaia di «viaggi» in acido più tardi,[1] salmodiare questo incantesimo lamentosamente puerile. ACROSS THE UNIVERSE, fra le sue canzoni la più informe, come 67. IN MY LIFE e 69. NOWHERE MAN era emersa nelle prime ore del mattino da uno stato di esaurimento mentale come una successione quasi catalettica di versi trochei, che allo stato si estendeva su tre strofe. Lennon fu vivamente impressionato da questo testo, e in numerose occasioni successive cercò di scriverne ancora nello stesso metro. Purtroppo, le sue amorfe pretese e l'indolente melodia sono fin troppo evidentemente il frutto di una grandiosità indotta dall'acido e ammorbidita solo dallo sfinimento.

Lennon parlò sempre bene di ACROSS THE UNIVERSE, sostenendo che McCartney aveva sabotato la canzone non prendendola sul serio. Ma il fatto che egli non riuscì a comporre per il brano un middle eight a contrasto lascia pensare che Lennon fosse troppo legato alla canzone per poterla giudicare correttamente; e la sensazione è confermata dai suoi disordinati tentativi di registrarla. Progettata per essere pubblicata come singolo dei Beatles, ACROSS THE UNIVERSE poco alla volta si dissolse in un pantano di stonate chitarre wah-wah e di striduli cori eseguiti da due ammiratrici del gruppo, due teenager che si erano assunte nella vita la missione di starsene tutto il giorno di sentinella fuori da Abbey Road,[2] e che erano state invitate a entrare lì per lì. Alla fine, Lennon rinunciò alla candidatura della canzone come prossimo singolo dei Beatles, accettando di sostituirla con 122. LADY MADONNA di McCartney. Indeciso su cosa farne, concesse a Spike Milligan, ex componente dei Goons, di includerla

in un album pubblicato per raccogliere fondi a beneficio del World Wildlife Fund. Per l'album, il brano fu accelerato di un semitono rispetto alla sua originaria tonalità di re maggiore, e spruzzato di canti d'uccelli. Alla fine, il nastro fu affidato a Phil Spector, il produttore noto per il suo stile di «wall of sound»,[3] con la richiesta di ricavarne qualcosa per l'album *Let it Be*. Purtroppo, la soluzione adottata da Spector – che rallentò il brano a re bemolle maggiore e lo impiastrò di archi alla Disney e di voci cantilenanti – servì soltanto a enfatizzare la scipita apatia della canzone. Finché era stato un Beatle, Lennon raramente aveva peccato di tediosità. Con questo brano, fece un'indesiderata eccezione.

124. HEY BULLDOG

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, pianoforte, chitarra solista; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** chitarra; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 11 febbraio 1968
UK: 17 gennaio 1969 (LP *Yellow Submarine*)
USA: 13 gennaio 1969 (LP *Yellow Submarine*)
I: 27 gennaio 1969 (LP *Yellow Submarine*)

Convocata allo scopo di girare un filmato promozionale per 122. LADY MADONNA, questa seduta divenne l'occasione per registrare un nuovo brano. Lennon aveva un'idea appena abbozzata intitolata *Hey Bullfrog*, che fece ascoltare a McCartney, al che i due perfezionarono il brano e trascorsero la giornata incidendolo per la colonna sonora del film *Yellow Submarine*. Basata su una variazione di 13C. MONEY, la canzone è blueseggiante alla moda di LADY MADONNA, e come 119. THE FOOL ON THE HILL passa in minore per il ritornello. Il testo, che Lennon sosteneva non avere alcun significato, e che in qualche modo venne razionalizzato nel corso della registrazione,[1] è in effetti – come quello di 116. I AM THE WALRUS – piuttosto minacciosamente allusivo (forse all'indirizzo di McCartney). Il mixaggio, non equilibrato, mette in rilievo una frase di

basso fin troppo istintiva; ma il resto del brano, in particolare la rovente esecuzione vocale da parte di Lennon del ritornello ascendente aumentato, è grezzamente eccitante. Facendo capire quanto in fretta egli poteva riaversi dall'introversione (123. ACROSS THE UNIVERSE), HEY BULLDOG segna la fine della sua fase di dissociazione da acido. E apre anche la fase finale della carriera dei Beatles, in quanto per tutta la durata della giornata di registrazione fu presente in studio la futura musa di Lennon, Yoko Ono.

125. REVOLUTION 1

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra acustica, chitarra solista; **McCartney** cori, pianoforte, organo, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria
Derek Watkins, Freddy Clayton tromba; **Don Lang**, **Rex Morris**, **J. Power**, **Bill Povey** trombone

Registrazione: 30/31 maggio, 4/21 giugno 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Nel febbraio del 1968, i Beatles e le loro mogli volarono in India per un soggiorno al centro di meditazione del Maharishi Mahesh Yogi a Rishikesh, nell'Himalaya. Starr presto cominciò ad annoiarsi – o annusò l'imbroglio – e alla fine del mese ritornò in Gran Bretagna. McCartney resistette fino alla metà di marzo. Più interessati di loro alla religione indiana, Lennon e Harrison restarono fino ad aprile, dopo di che scoprirono qualcosa di spiacevole nello stato di più alta consapevolezza (vedere 135. SEXY SADIE), e levarono le tende, amaramente disillusi. Salvo l'aria di montagna e la Meditazione Trascendentale, l'aspetto più significativo della permanenza dei Beatles a Rishikesh fu il fatto che essi avevano quasi completamente smesso di usare la droga. (Benché avessero contrabbandato il quantitativo di marijuana sufficiente per la solita fumatina serale, mantennero l'impegno di non prendere LSD.) Ciò

sicuramente ripulì loro la mente e li aiutò a ricaricare le batterie; in effetti, la loro creatività ebbe un risveglio così rapido che, fra tutti, essi scrissero trenta nuove canzoni. Radunandosi il 30 maggio nel bungalow di Esher di Harrison, arredato alla maniera indiana, registrarono ventitré provini per il prossimo album: sette composizioni di McCartney,[1] cinque di Harrison[2] e nientemeno che undici di Lennon[3] (il che dà la misura di quanto l'ipnotico influsso dell'LSD avesse depresso la sua energia creativa).

Sfortunatamente, una volta ritornati nel familiare ambiente londinese, i Beatles presto ripresero le loro vecchie abitudini di orari irregolari e droghe ricreative: uno stile di vita che certo non poteva portare a una prolungata frequentazione del mondo reale. A dispetto delle sculacciate somministrate dai critici al film *Magical Mystery Tour* (109. MAGICAL MYSTERY TOUR), i Beatles sembravano ancora credere che qualsiasi cosa facessero, per quanto fortuita fosse, si sarebbe in qualche maniera trasformata in oro se avessero perseverato su queste linee intuitive, senza badare al tempo e alla spesa. In termini di business, questo atteggiamento da «lascia tutto così com'è» in quel momento diede origine alla manovra-fiscale-con-investimento-disastroso della Apple Corps, un'iniziativa semifilantropica che, nel giro di un anno, aveva quasi del tutto svuotato le casse dei Beatles con il rincorrere stupide pazzie e con note-spesa smisurate.[4] Nel campo del lavoro, portò a una accettazione creativa delle coincidenze e alla disponibilità a considerare gli accidenti come significativi; dal che, c'era una distanza pericolosamente breve al considerare la significanza come accidentale. Benché sia stata l'ultima canzone registrata per la nuova, rischiosa impresa dell'album *The Beatles*, 156. JULIA (di Lennon) contiene una base logica per gli oscuri, e spesso casuali, testi che adornano la maggior parte di questo incoerente doppio album: «Half of what I say is meaningless / But I say it just to reach you» («Metà di ciò che dico è senza senso/ Ma lo dico solo per mettermi in contatto con te»). Un compendio dell'atteggiamento della controcultura nei confronti della società «normale», l'insistenza di Lennon sul concetto che l'espressione era meno importante della forma era, fino a un certo punto, qualcosa che tutti potevano accettare. Oltre un certo limite, tuttavia, questo capriccio rischiava di scivolare nell'incoerenza: un pericolo

derivante dalla combinazione fra la cocciutaggine da autodidatti dei Beatles e la loro erculea assunzione di droga.

Nel caso di Lennon, la droga era particolarmente pericolosa perché rendeva più profonda la sua introspezione in un periodo nel quale il suo senso di identità stava mutando, sotto la nuova spinta della relazione con Yoko Ono. (I due finalmente coronarono carnalmente la loro relazione affettiva il 19 maggio del 1968, nella casa di Lennon nel Surrey, mentre sua moglie era in vacanza: trascorsero tutta la notte registrando il loro album *Unfinished Music No 1: Two Virgins*, prima di far l'amore all'alba.) Per la fine del 1967 – il periodo di 123. ACROSS THE UNIVERSE – Lennon era arrivato così vicino ad annullare la sua identità con l'LSD che Derek Taylor, addetto stampa dei Beatles, fu costretto ad arrischiare un energico «viaggio» terapeutico con lui, durante il quale ripercorse l'elenco delle canzoni del gruppo, additando al loro stordito autore quali erano quelle da lui scritte e spiegandogli come fossero belle. Ma, anche se l'amore per Ono aiutò Lennon a sfuggire alla morsa debilitante dell'acido, il momento di distensione non durò a lungo; e nel giro di un anno, feriti dall'ostilità con la quale i media si occupavano di loro, i due già stavano facendo esperimenti non soltanto con le convenzioni artistiche, ma anche con l'eroina.

Questi influssi hanno giocato un ruolo significativo nell'interesse per la soglia della consapevolezza che Lennon stava esplorando fin da 77. TOMORROW NEVER KNOWS, una fascinazione che riemerse nel corso della prima seduta di registrazione per REVOLUTION 1. Iniziata, senza prevedere che potesse avere dei seguiti, come REVOLUTION (senza numero), questa canzone fu la prima a essere registrata nel corso delle sedute di incisione dell'epopea in trentaquattro brani *The Beatles*: e il gruppo la prese in considerazione come possibile nuovo singolo. Suonata e risuonata, tuttavia, la canzone cominciò a spostarsi dalla necessaria immediatezza di un 45 giri verso qualcosa di più astruso. Adagiandosi sul suo pigro shuffle-beat di due accordi, alla fine del diciottesimo tentativo di registrazione i Beatles continuarono a suonare, con Lennon che trasformava i suoi stridenti «Alright» in ansiti e gridi orgasmici, mentre la canzone si dipanava in un happening di dieci minuti di durata, simile alle improvvisazioni in forma libera di *Freak Out!*, l'album del 1966 dei

Mothers of Invention.[5] L'eccitazione dovette apparire di buon auspicio: il nuovo album cominciava con un botto.

Scartando le prime registrazioni, Lennon portò con sé Ono in studio d'incisione, e ricoprì gli ultimi sei minuti della sua – non pianificata – versione lunga con altri vocalizzi ed effetti, così creando ciò che Mark Lewisohn (una delle poche persone esterne al gruppo di lavoro che abbia ascoltato il nastro originario) descrive come «caos puro: il suono di una rivoluzione». Ulteriori sovraincisioni del gruppo furono realizzate nella settimana successiva; fra queste c'era anche una nuova registrazione della voce solista, che Lennon cantò stando disteso sulla schiena sul pavimento dello studio (l'unica posizione nella quale sentiva di poter ottenere un suono sufficientemente rilassato). I ripensamenti si verificarono il 6 giugno, quando Lennon decise di tagliar via l'orgiastica sezione finale e di trasformarla nella base di un'entità musicale indipendente, 127. REVOLUTION 9. Quindici giorni dopo, la versione abbreviata fu completata aggiungendo una sezione di ottoni stranamente pesante nei toni gravi. Dall'inizio della realizzazione al mixaggio conclusivo, il procedimento aveva richiesto circa quaranta ore: un tempo minacciosamente lungo, considerando la semplicità dell'arrangiamento.

Dato che Lennon, per tutto il corso della sua carriera, continuò ossessivamente le sue sperimentazioni sul suono della voce, cercare di indovinare perché abbia scelto una particolare tecnica in una determinata canzone è inevitabilmente pura speculazione. Quella di stare sdraiato sulla schiena per ottenere un suono più rilassato e arioso è una scelta che ha senso di per se stessa, e può darsi che Lennon l'abbia fatto semplicemente perché gli piaceva il risultato. Questa, d'altra parte, era la prima registrazione dei Beatles a subire l'influsso della disturbante presenza di Yoko Ono, il cui retroterra nella scena artistica radicale l'aveva radicata nella «sessuopolitica» che allora la controcultura spacciava come alternativa al maoismo della sinistra rivoluzionaria studentesca. Basata sugli scritti di Wilhelm Reich, Herbert Marcuse e Norman O. Brown (in Gran Bretagna se ne fecero promotrici le riviste «International Times» e «Oz»), questa filosofia si proponeva di allentare i riflessi totalitaristici della Sinistra rigidamente osservante,[6] facendole riprendere vitalità con una dieta dionisiaca di «droga, rock-and-roll e scopate per strada». Anche

se Lennon si interessava della controcultura britannica da almeno un anno, fu solo quando incontrò Ono che si trovò a confrontarsi personalmente con questa ideologia erotica. («Quando non eravamo in studio di registrazione,» confessò Lennon in seguito, «eravamo a letto.») REVOLUTION 1, o almeno la sua inedita versione lunga, sembra essere stata la sua prima espressione di tale confronto; da qui, forse, la sua decisione di stare sdraiato per cantarla.[7]

Un altro motivo per il quale Lennon desiderava sentirsi del tutto a suo agio mentre cantava questa canzone era il fatto che il testo lo metteva a disagio. L'ispirazione diretta per la sequenza di REVOLUTION (vedere 127. REVOLUTION 9, 132. REVOLUTION) era la ribellione degli studenti del maggio del 1968, a Parigi, che raggiunse il suo crescendo con la decisione di De Gaulle di sciogliere l'Assemblea Nazionale francese proprio nella stessa sera in cui, a Londra, veniva realizzata REVOLUTION 1. Introdotto dall'offensiva del Tet,[8] il 1968 era esploso violentemente nella fluttuante fantasticheria utopistica dell'anno precedente, spingendo il Vietnam al primo posto nell'ordine del giorno della protesta, e provocando una battaglia campale tra la polizia e centomila marciatori contro la guerra, all'esterno dell'ambasciata americana di Grosvenor Square. Come a ribadire il concetto, l'uccisione di Martin Luther King, poche settimane più tardi, confermava il brutale passaggio dello spirito del tempo dal «pace e amore» alla politica e alla lotta. In REVOLUTION 1, Lennon stava scientemente ponendo queste questioni; e, rifiutando di rinunciare al «pace e amore» in favore delle severe priorità della nuova epoca, sapeva che rischiava di alienarsi le simpatie del pubblico mondiale dei Beatles, composto di giovani che si stavano rapidamente radicalizzando. Facendo eco ai disordini che avvenivano in Francia, gli studenti britannici avevano cominciato a occupare le loro università la settimana prima che il gruppo iniziasse il nuovo album; e in realtà, nel preciso momento in cui i Beatles stavano eccitandosi con la versione estesa di REVOLUTION 1, gli studenti del College of Art di Hornsey dichiaravano lo «stato di anarchia» e un sit-in di solidarietà con i loro scontenti colleghi di Nanterre, della Sorbona e della London School of Economics.

Quando in agosto, come anticipazione del nuovo album, fu pubblicata 132. REVOLUTION (sulla facciata B di 137. HEY JUDE), gli studenti più

politicizzati schernirono quelle che apparivano come le melliflue rassicurazioni del ricco Lennon, secondo le quali tutto in qualche modo sarebbe andato «bene», risentendosi per la volontà da lui espressa di chiamarsi fuori da qualsiasi imminente «annientamento». La Nuova Sinistra e la stampa della controcultura ne furono ugualmente offese, specialmente negli Stati Uniti, dove REVOLUTION fu marchiata come «un tradimento» e «un grido borghese di paura, deplorevolmente gretto». (La cantante jazz di colore Nina Simone registrò un disco di «risposta», nel quale prendeva di mira Lennon per il suo essere apolitico, e lo esortava a «ripulirsi» il cervello.) Intanto, la rivista «Time» dedicava un articolo alla canzone, apprezzandone l'«esilarante» critica agli attivisti radicali, mentre gli esponenti della Destra americana sostenevano, al contrario, che i Beatles erano semplicemente dei sovversivi di mezza tacca, che mettevano in guardia i maoisti dal pericolo di «far fallire» la rivoluzione spingendosi troppo oltre.[9] In realtà, Lennon si era tormentato su questi problemi anche mentre scriveva la canzone in India, e registrandola cambiava continuamente parere a proposito dell'essere contato «dentro» e «fuori», alla fine scegliendo entrambe le opzioni.[10] Quando questa ambigua versione arrivò nei negozi di dischi in novembre, come brano di apertura della quarta facciata di *The Beatles*, apparve come una ritrattazione della sua posizione iniziale; e, come tale, fu bene accolta nei campus universitari. Ma la verità era che Lennon aveva effettivamente rafforzato la sua apoliticità dopo REVOLUTION 1; e, quando in luglio ne registrò la furibonda continuazione, 132. REVOLUTION, non era più insicuro delle sue opinioni. A quel punto, aveva già sposato la causa della pace e, in effetti, era già impegnato in quella serie di dimostrazioni dadaiste a favore di essa che alla fine gli tirarono addosso lo scherno sia della Sinistra sia della Destra, confinandolo nell'isolamento.[11]

Il dilemma «dentro/fuori» è l'unico elemento passibile di equivoco di una canzone che per il resto sfugge all'oscurità di così tanti dei testi di Lennon di questo periodo. Il suo rifiuto delle «menti che odiano» e la sua precisa richiesta che gli venga mostrato «il progetto» dimostrano l'istintiva padronanza dell'intricata questione dell'ideologia, mentre la contiguità fra maoismo e «farlo» nelle frasi conclusive conferma la sua approvazione dell'analisi psicosessuale della controcultura. Dal punto di

vista formale, come molte canzoni di Lennon degli ultimi anni dei Beatles, REVOLUTION 1 è una sorta di blues metricamente arruffato e in alcune sezioni dilatato. Cominciando in do maggiore, l'autore rinvia il previsto passaggio al fa con una battuta interposta in due quarti («We-e-ell»): un obliquo sberleffo musicale che ottiene l'effetto simultaneo di far sì che la canzone sembri rivoltarsi e ricominciare. Analogamente, l'ultima nota del bridge è spostata per mezzo di un'altra battuta in due quarti, così da sottolineare la parola finale della frase «Count me / *Out*». (A espedienti così rudemente immediati, tipici di Lennon, faceva raramente ricorso il più «musicista» McCartney.)

La base blues di REVOLUTION 1, insieme con le sue dislocazioni grezze e svelte, aveva l'effetto di identificarla con la cultura «da strada» del periodo; e, come tale, la canzone segna l'inizio di una reazione sempre più drastica da parte di Lennon nei confronti dell'artificiosità borghese del periodo 1966-67. Questo voltafaccia ebbe luogo nel contesto del più generale ritorno alla semplicità essenziale avvenuto sul finire degli anni Sessanta. In Gran Bretagna, la rinnovata importanza assunta dalla musica suonata dal vivo aveva portato alcuni musicisti di club, prima tenuti ai margini della scena, al centro della ribalta del cosiddetto «blues boom» (140. ROCKY RACCOON), mentre l'America assisteva ai primi segnali di riconciliazione tra il rock della classe media radicale e la musica country della classe operaia conservatrice. Entrambe le tendenze erano condizionate dalle caratteristiche delle nazioni. Per i giovani americani, il termine «country rock» implicava una sincera ricerca delle radici spirituali, e di un fondamento tradizionale per il loro collettivismo hippie. Per gli inglesi, che non si davano pensiero dell'identità culturale, la voga del blues costituiva poco più che un mutamento stilistico: una tipica oscillazione pendolare, dalle allegre stravaganze floreali della psichedelia alla ruvida bruschezza puritana delle canzoni di dodici battute che parlavano di sesso e alcool. Eccettuato Lennon, solo Mick Jagger e Keith Richards dei Rolling Stones colsero il parallelismo tra questo nuovo proletariato musicale e la crescita della Sinistra rivoluzionaria, astutamente intrecciando i due elementi nel loro album *Beggar's Banquet* (che, pubblicato poco dopo *The Beatles*, ebbe molto successo fra il loro pubblico studentesco).[12] Per Lennon, fortemente individualista, lo

spostamento in direzione della schiettezza che si verificò in REVOLUTION 1 andò assai più a fondo, dando forma concreta a un bisogno di sincerità che gli veniva imposto dall'urgenza di una nuova valutazione di se stesso generata dalla rottura del suo matrimonio. Questa rinuncia alla finzione divenne progressivamente più ossessionante fino a che, due anni più tardi, pervenne a un lacerante culmine nella nuda, «primitiva» espiazione del suo primo album da solista.

La pressante ambizione di Lennon di fare di REVOLUTION 1 il prossimo singolo dei Beatles mise in allarme McCartney, che impallidiva alla prospettiva di una esplicita dichiarazione politica. Sostenendo (con l'appoggio di Harrison) che il brano era troppo lento, McCartney suggerì di aspettare un po' prima di prendere una decisione. Se aveva supposto che a questo punto Lennon avrebbe desistito, subì una delusione. Dopo essere rimasto a lungo troppo immerso nell'LSD per preoccuparsi di difendere il suo territorio, Lennon si era «risvegliato» quando aveva incontrato Yoko Ono; e ora si rifiutava ostinatamente di lasciarsi manovrare. Se il brano era troppo lento, ribatté, dovevano semplicemente rifarlo più veloce; in un modo o nell'altro, sarebbe uscito come singolo.

Prima seria incrinatura nella compattezza di facciata del gruppo, REVOLUTION 1 è nell'evoluzione artistica di Lennon uno dei più importanti fra i titoli che inaugurano una nuova fase: degno successore di creazioni fondamentali come 56. HELP! e 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER, è anche l'ultima svolta decisiva nella sua carriera come Beatle.

126. DON'T PASS ME BY

(*Starkey*)

Starr voce, batteria, campanelli da slitta, pianoforte; **McCartney** pianoforte, basso
Jack Fallon violino

Registrazione: 5/6 giugno, 12/22 luglio 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Indicata, negli stadi iniziali della registrazione, col titolo provvisorio *This Is Some Friendly*, la prima composizione da solista di Starr per i Beatles è un'elementare invenzione in stile country-and-western, abbellita da un violino bluegrass [1] (che nel finale aggiunge qualche disorganizzato svolazzo da suonatore di strada, conservato nella registrazione nel generalmente invalso spirito di «casualità», nonostante le imbarazzate proteste del musicista). Che il testo abbia il senso di un'istanza personale pare confermato dal fatto che Starr si baloccava già da cinque anni con una canzone con questo titolo. [2]

127. REVOLUTION 9

(*Lennon-McCartney*)

Collage sonoro

Registrazione: 6/10/11/20/21 giugno 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

In assoluto la più estrema e rischiosa spedizione dei Beatles nel territorio della «casualità», questa esercitazione di otto minuti nella libera associazione acustica è il manufatto d'avanguardia più capillarmente distribuito nel mondo. Circa un milione di famiglie già ne possedevano una copia entro pochi giorni dalla pubblicazione; e, più di un quarto di secolo dopo, il numero di quanti l'hanno ascoltata si calcola in centinaia di milioni. REVOLUTION 9, uno dei più straordinari esempi del potere di comunicazione della musica pop, ottenne un'esposizione complessiva tanto grande che gli artisti che furono pionieri delle tecniche con la quale fu realizzato non avrebbero mai potuto immaginarla. Mentre i testi «tagliati a pezzi» di Burroughs, i collages di Hamilton e gli esperimenti di «musica concreta» di Cage e Stockhausen sono rimasti riserva di caccia dell'intellighenzia modernista, questa sortita di Lennon nella casualità sonora fu confezionata per un pubblico dai gusti popolari, che non ne

aveva mai sentito nominare i progenitori, né tantomeno si era messa a confronto con i loro lavori.

Le probabilità che pochi di quelli che acquistarono l'album si sarebbero mai presi la briga di ascoltare più di una volta REVOLUTION 9 erano, nell'ottica dell'avanguardia, irrilevanti. Questo genere d'arte aveva lo scopo di modificare il modo in cui i suoi fruitori sperimentavano la realtà: di mandare in frantumi la gerarchia, stabilita dalle consuetudini, delle informazioni sensoriali in arrivo, facendo sì che i suoi elementi connettivi e periferici diventassero significativi quanto le sue componenti principali. Il semplice fatto di esservi esposti era già (in teoria) un modo di scompaginare le regole della vieta, istituzionalizzata consapevolezza che, secondo quanto sostenevano quegli artisti, la società stratificata in classi sociali trasudava come una sorta di smog conoscitivo. Che queste conseguenze anarchizzanti, auspicate da gruppi artistici come Fluxus e i Situazionisti, davvero avessero contribuito a un mutamento dei costumi e della morale verificatosi nel mondo occidentale a partire dagli anni Sessanta, è difficile stabilirlo;[1] evidentemente altri fattori – come il consumismo materiale e sessuale – giocarono in questo processo ruoli più significativi di quanto avessero mai potuto sognare anche i più ingenui fra i Decostruzionisti. Tuttavia sono in molti a ritenere che la brusca discontinuità della vita moderna abbia radici nella rivoluzionaria rottura avvenuta negli anni Sessanta, e come tale REVOLUTION 9 (la più nota fra le rievocazioni di quegli avvenimenti) deve essere annoverata, anche se soltanto socio-culturalmente, fra le azioni più significative mai realizzate dai Beatles.

Riflettendo su REVOLUTION 9 in un'intervista concessa a Robin Blackburn e Tariq Ali nel 1971, Lennon osservò: «Pensavo di dipingere un quadro sonoro della rivoluzione: ma commisi un errore. L'errore stava nel fatto che io ero contro la rivoluzione».[2] Mai costanti, le opinioni politiche di Lennon nel 1971 stavano attraversando una fase maoista che egli in seguito ripudiò. La sua dichiarazione secondo la quale REVOLUTION 9 era concepita come un quadro della rivoluzione dovrebbe essere giudicata alla luce del fatto che ciò che Lennon stava facendo nel 1968 (diversamente da ciò che egli pensava che gli ideologi di sinistra, tre anni più tardi, avrebbero voluto che avesse detto) era più vicino al lavoro concettuale di

Yoko Ono della metà degli anni Sessanta che a qualsiasi tentativo di ricreare un'impressione delle agitazioni di quel periodo in Francia e in Germania.[3] (La motivazione logica da lui espressa nel 1971 a proposito delle sue motivazioni originarie – cioè che voleva scuotere i lavoratori dal loro sogno di contentamento materiale – ha più punti in comune con il pensiero di Maciunas e Debord che con quello di Lenin o di Mao.) Realizzata solo due settimane dopo che Lennon e Ono erano diventati amanti, e avevano registrato come celebrazione dell'evento l'analogamente sperimentale *Two Virgins*, è improbabile che REVOLUTION 9 avesse racchiuso granché in termini di teoria. Nella misura in cui Lennon lo concettualizzò, il brano deve essere stato un attacco sensoriale alla cittadella dell'intelletto: una rivoluzione nell'ego indirizzata, come sottolineò all'epoca, a ogni singolo ascoltatore, e non un incitamento allo scontro sociale, né tantomeno un'esortazione all'anarchia generale. (A Lennon e Ono non piaceva la negatività del radicalismo dei tardi anni Sessanta, e i due in particolare non si aspettarono niente di buono dai disordini di Chicago del 1968. Invece di chiedere a cosa ci opponiamo, essi argomentavano, dovremmo darci da fare *a favore* di ciò che propugniamo.)

Lavorando, come al solito, per via intuitiva, Lennon stava in effetti manifestando gli elementi inconsci della sua creatività nel loro stato grezzo. Qui, nell'interazione casuale di centinaia di frammenti di nastro magnetico – alcuni in loop, altri passati all'indietro – c'è una rappresentazione dello stato mentale semiscettico, semiaddormentato, di zapping nel quale gli piaceva rilassarsi (e che, vent'anni più tardi, è diventato tipico di un'intera generazione). A un livello, REVOLUTION 9 è un'altra evocazione lennoniana della terra di nessuno tra il sonno e la veglia, e il barbugliare del suo casuale vagabondaggio tra le lunghezze d'onda radiofoniche ricorda il suono che un bambino avrebbe potuto percepire in un giardino di periferia durante una tipica estate del dopoguerra.[4] A un altro livello, è un sarcastico omaggio ai clichés, indirizzato a bersaglio così imparzialmente che persino la sua dissolvenza – sul suono (all'indietro) di folle cantilenanti – diventa ambigua, se non di fatto ironica. Il denominatore comune è la stessa consapevolezza; invero, se si può dire che REVOLUTION 9 tratti anche un solo tema, qualsiasi esso

sia, questo tema sarebbe la costante preoccupazione della controcultura degli anni Sessanta: la qualità della consapevolezza. «Non regolate il cervello, il difetto è nella realtà», diceva uno slogan hippie del periodo. REVOLUTION 9 riafferma, con il suono, quello slogan.

A parte le intenzioni, l'effettiva esperienza dell'ascolto di questo brano, quando semplicemente non risulti noiosa o non lasci perplessi, spesso tende a risultare sinistra; un risultato del quale si può far risalire la responsabilità alle due forze propellenti: la determinazione casuale e le droghe. Venduto per tutti gli usi, da quello di supporto alla creatività a quello di panacea psicoterapeutica, l'LSD è stato l'influenza dominante per la musica pop inglese dell'ultimo scorcio degli anni Sessanta. È ben noto che per certi soggetti fu assai dannoso, specialmente per alcuni fra i migliori compositori del periodo, le cui menti fin troppo rapidamente persero il controllo (e in qualche caso collassarono) a causa dei suoi effetti. Agli artisti, tuttavia, è sempre stato consentito di giocare d'azzardo con la propria fantasia. Più notevole è il fatto che assumere LSD – un gesto equivalente a scommettere con la stessa salute mentale – divenne in quel tempo, per molti giovani, una componente del comportamento quotidiano. Niente, con una droga come questa, è prevedibile (meno di ogni altra cosa la potenza dei suoi effetti): si possono sperimentare visioni beatifiche, distorsioni piacevolmente instabili della normale percezione, paranoia, orribili allucinazioni, persino l'annichilimento mentale. Sottomettersi a una tale gamma di eventualità vuol dire gettare al vento la propria identità: il che dà in maniera stupefacente la misura di quanto fosse violenta la ribellione della controcultura nei confronti di quelle che erano viste come le obsolete sicurezze delle precedenti generazioni. C'è, inoltre, un'analogia tra la resa generazionale alla casualità implicita nell'impiego di massa dell'LSD e l'accidentalità creativa accettata dai Beatles nella loro musica di quel periodo. Stabilire una priorità fra l'una e l'altra sarebbe ingiusto, poiché fino a un certo punto esse semplicemente coincisero. Questa considerazione, tuttavia, non intende sopravvalutare l'influsso in quel tempo esercitato dai Beatles sulla gioventù. Più seriamente, assegnerebbe qualche responsabilità al gruppo per le dannose conseguenze derivate dall'aver nutrito una impressionabilità così incontrollabile. Essi avevano, dopo tutto, giocherellato per molti anni

proprio con quella sorta di messaggi nascosti semiintenzionali che più tardi Charles Manson aveva letto in canzoni come 134. HELTER SKELTER e 147. PIGGIES. Invero, la stessa REVOLUTION 9 divenne per la «famiglia Manson» una profezia dell'imminente apocalisse e una discolpa artistica per i loro omicidi. (Senza preoccuparsi delle conseguenze di quanto lui e il gruppo stavano facendo, Lennon arrivò al punto di riconoscere questa inclinazione al male – e di esprimere il suo disprezzo nei confronti di coloro che l'accettavano – nella compiaciuta e sarcastica 144. GLASS ONION, registrata due mesi più tardi.)

Nell'album *The Beatles*, REVOLUTION 9 fa seguito alla lugubre 133. CRY BABY CRY (di Lennon) attraverso un appropriato, anche se fortuito, frammento di improvvisazione verbale pronunciato da McCartney nella pausa tra una registrazione e l'altra. Dopo un bizzarro frammento di dialogo in sala di controllo tra il manager della Apple, Alistair Taylor, e George Martin, il brano vero e proprio inizia con il tape-loop dell'annuncio «number nine», ricavato dai nastri dei provini di ammissione alla Royal Academy of Music che erano stati archiviati ad Abbey Road. Così come sono stati analizzati da Mark Lewisohn dall'originario nastro magnetico a quattro piste, i principali elementi di quel che segue comprendono un Mellotron ascoltato all'indietro, parte delle sovraincisioni orchestrali per 96. A DAY IN THE LIFE, e «sinfonie e opere liriche assortite». (Fra queste, un tape-loop dell'ultimo accordo della Settima Sinfonia di Sibelius, più volte ricorrente fra 2.13" e 5.53".) Lennon impiegò due giorni a preparare REVOLUTION 9, lavorando con Ono ad assemblare effetti e tape-loops prima di entrare ad Abbey Road il 20 giugno per la seduta di registrazione conclusiva. Come quella di 77. TOMORROW NEVER KNOWS, essa consistette nel fare affluire i suoni da numerosi registratori ausiliari al banco principale di registrazione dello Studio 1. L'elemento di base erano quei sei minuti tagliati dall'originaria 125. REVOLUTION 1, del quale si possono distinguere varie grida di «Alright!» e qualche parlato di Ono (compresa la famigerata dichiarazione finale «You become naked»). Poiché ogni passaggio richiedeva otto minuti, il nastro della macchina dell'eco di Abbey Road finì nel mezzo di una registrazione, e lo si dovette riavvolgere «dal vivo» (3.25"-3.37").

Durante questa seduta d'incisione McCartney era a New York, così a Lennon e a Harrison restò il compito di aggiungere una pista magnetica di esclamazioni casuali («the Watusi… the Twist… Eldorado», eccetera) che fu successivamente sfumata in ingresso e in uscita con le altre fonti sonore. Anche se McCartney, quando ritornò a Londra cinque giorni più tardi, non fu entusiasta del risultato, ciò non era l'espressione – come si è ipotizzato di solito – di un gusto borghesemente conservatore. Al contrario, McCartney ammirava *Gesang der Jünglinge*, una delle prime composizioni elettroniche di Stockhausen, e lui stesso aveva creato, circa un anno e mezzo prima, un collage sonoro[5] simile a REVOLUTION 9 (vedere 95. PENNY LANE, nelle note). Probabilmente, ciò che non gli piaceva del brano non era tanto la sua presunzione di presentarsi come una composizione di Lennon-McCartney, quanto il suo carattere di cinica oscurità. Anche se Lennon non aveva bisogno di prender lezioni di cinismo da nessuno, è possibile che in questo caso fosse stato influenzato dal vasto collage del 1967 di Stockhausen, *Hymnen*, una satira mordace del nazionalismo che è situata in un ambiente sonoro analogo a quello di REVOLUTION 9. Ma nel 1968 la principale guida artistica di Lennon, oltre a Yoko Ono, era la sua stessa fantasia: ed è questa fiducia nell'istinto creativo che, retrospettivamente, rende REVOLUTION 9 superiore ai suoi equivalenti «seri» più organizzati e articolati. Basta paragonare il lavoro di Lennon all'analogo *Non consumiamo Marx* (1969) di Luigi Nono[6] per rendersi conto di quanto Lennon fosse assai più perspicace esteticamente e politicamente della maggior parte dei tanto lodati compositori d'avanguardia del tempo. Invocando «l'imagination» senza in effetti dimostrarne nemmeno un po' (come se soltanto farvi riferimento fosse sufficiente), la composizione di Nono manca completamente di quel senso della struttura e della proporzione – nutrito dalla musica pop – manifestato in REVOLUTION 9. Come quella dei suoi confratelli della musica «rivoluzionaria» dei tardi anni Sessanta, l'arte di Nono è espressione della mente analitica spassionata (l'«intelletto»). Come tale, essa stessa è un bersaglio di REVOLUTION 9, come i media e i cliché indigeni che il brano di Lennon sarcasticamente sovverte.

128. BLACKBIRD

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra acustica

Registrazione: 11 giugno 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Mettendo l'accento sulle radici blues e country della moderna musica pop, i critici di estrazione rock hanno la tendenza a sottovalutare il retaggio di Tin Pan Alley e, in Gran Bretagna, della musica folk. Nelle tecniche impiegate da molti esponenti della musica pop inglese negli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta ebbero una certa importanza gli stili di finger-picking[1] perfezionati da chitarristi da folk-club come Davey Graham, Archie Fisher, John Renbourn e – in particolare – Bert Jansch. (Questa tradizione fu del tutto cancellata in Gran Bretagna dallo stile percussivo – *thrash* – della New Wave del 1976-78, e conseguentemente non ha avuto praticamente nessuna influenza sul «wall of sound»[2] dei gruppi delle etichette indipendenti degli anni Ottanta.) Nel ritiro del Maharishi a Rishikesh, nella primavera del 1968, non disponendo di strumenti elettrificati, i Beatles potevano usare solo le loro chitarre acustiche Martin D-28, il che significava che potevano soltanto accompagnarsi col plettro o arpeggiando con le dita, così come fanno i chitarristi folk per arricchire la melodia. Il frutto di questa obbligata restrizione tecnica può essere sentito in 138. MOTHER NATURE'S SON, 143. DEAR PRUDENCE, 148. HAPPINESS IS A WARM GUN e 156. JULIA.

Dal punto di vista del compositore, uno dei segreti dello stile di chitarra acustica arpeggiata è che consente di utilizzare l'opportunità di modificare l'accordatura dello strumento, creando accordi e scale inusuali, e persino generando melodie. Il miglior esempio in proposito, nell'album *The Beatles*, è fornito da BLACKBIRD; che, come ha sottolineato il chitarrista folk Richard Digance,[3] deve la sua particolarità (e probabilmente la sua stessa esistenza) a un'accordatura nella quale le corde del mi sono

abbassate al re, e gli accordi sono costruiti soprattutto sulla seconda e sulla quarta corda.

Registrato dal suo autore, McCartney, nello Studio 2 (con Lennon che nell'adiacente Studio 3 stava lavorando a 127. REVOLUTION 9), questo brano indimenticabile fu registrato e mixato (includendovi il gorgheggio di un merlo tratto dalla discoteca di effetti sonori di Abbey Road) in sei ore. Ispirato dall'esperienza vissuta quando fu svegliato da un merlo che iniziò a cantare prima dell'aurora, il testo di McCartney la trasforma in una concisa metafora di risveglio a un livello più profondo: e, nella sua semplicità, è una delle sue opere migliori. [4]

129. EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE (EXCEPT ME AND MY MONKEY)

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra, percussioni, battiti di mani; **Harrison** cori, chitarra solista, percussioni, battiti di mani; **McCartney** cori, basso, percussioni, battiti di mani; **Starr** batteria, percussioni, battiti di mani

Registrazione: 26/27 giugno, 1/23 luglio 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Dopo una settimana di mixaggi, i Beatles ripresero le registrazioni con questa semplice canzone rock: un altro brano costruito, anche se indirettamente, su passaggi di tonalità in stile blues. (Dal punto di vista musicale segna una fase ulteriore nella riapparizione del Lennon rock-and-roller, già segnalata da 124. HEY BULLDOG.)

Come per 125. REVOLUTION 1, il gruppo provò la canzone nel corso di diverse registrazioni fino ad arrivare, dopo due giorni, al risultato desiderato. Buona parte dell'eccitazione del brano gli viene dal frenetico tintinnio di una campanella nel canale sinistro a fronte di due chitarre nel canale destro, una delle quali esegue un continuo obbligato, l'altra (mixata

vivacemente per renderla penetrante) suona un essenziale riff spagnoleggiante. Un'ulteriore spinta al brano fu aggiunta in seguito da una leggera accelerazione del nastro. Dopo aver lasciato il risultato a sedimentare per tre settimane, Lennon rieseguì le sue parti vocali nel corso di una seduta d'incisione conclusiva nel corso della quale gli altri si unirono a lui per farfugliare i «C'mon» all'inizio della dissolvenza. Dall'inizio alla conclusione del mixaggio, la registrazione richiese trentadue ore.

EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE è un'esuberante «coda» della meditativa «testa» di 125. REVOLUTION 1, che ne riprende il carattere sovversivo e le fornisce un'inclinazione più vivacemente pulsante. Anche se niente è detto chiaramente, e le parole del testo sono piacevolmente vicine all'incomprensibilità, il loro intento sedizioso è evidente, ed è molto probabile che la parola «come», «vieni», abbia un salace doppio senso.

130. GOOD NIGHT

(*Lennon-McCartney*)

Starr voce

George Martin celesta; **The Mike Sammes Singers** cori; **Musicisti non accreditati** 12 violini, 3 viole, 3 violoncelli, contrabbasso, 3 flauti, clarinetto, corno, vibrafono, arpa

Registrazione: 28 giugno, 2/22 luglio 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Collocata alla fine dell'album *The Beatles* dopo 127. REVOLUTION 9, questa ballata «molto lenta e sognante» composta da Lennon – una variazione non intenzionale su *True Love* di Cole Porter, uno dei brani di repertorio eseguiti dal gruppo nel periodo di Amburgo – non può fare a meno di apparire quasi ferocemente sarcastica. In effetti, fu concepita come una

ninna-nanna per Julian, il figlio di cinque anni di Lennon; e, benché sia parzialmente ironica, la sua sentimentalità era sincera. L'arrangiamento abilmente sdolcinato (Lennon: «Probabilmente troppo lussureggiante»), e completo di furbe strizzatine d'occhio a Hollywood, ne trae il massimo vantaggio. Questo brano è così atipico per Lennon che inizialmente furono in molti a ritenere che sia la canzone, sia l'esecuzione vocale fossero da accreditare a McCartney.

131. OB-LA-DI OB-LA-DA

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso, batteria (?), battiti di mani, «percussione vocale»; **Lennon** cori, pianoforte, battiti di mani, «percussione vocale»; **Harrison** cori, chitarra acustica, battiti di mani, «percussione vocale»; **Starr** batteria (?), bongo, percussioni, battiti di mani, «percussione vocale»
Musicisti non accreditati 3 sassofoni

Registrazione: 3/4/5/8/9/11/15 luglio 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Uno dei brani che appaiono più spontanei fra quelli inclusi nell'album *The Beatles*, questo piuttosto approssimativo tributo di McCartney al linguaggio dello ska giamaicano richiese quarantadue faticose ore per essere completato, con il perfezionismo dell'autore che provocò, nel corso della realizzazione, alcune scenate gravide di malaugurio. Una versione iniziale del brano (che comprendeva alcune sovraincisioni suonate da musicisti di sala d'incisione) era stata portata avanti per tre giorni, ma poi McCartney decise che non funzionava, e la scartò. Il quarto giorno, un Lennon stordito e frustrato iniettò un po' d'energia strimpellando un'introduzione in pseudo-stile da music-hall a un tempo più veloce. Nonostante un tentativo di McCartney di cominciare ancora una volta un rifacimento, questa registrazione diventò la versione definitiva.

Con la sua furibonda spensieratezza, il testo allegramente sciocchino [1] e il suono vigoroso (creato con un abbondante impiego della compressione e con una chitarra acustica pesantemente saturata che raddoppia la linea di basso), OB-LA-DI OB-LA-DA era il pezzo più commerciale dell'album, benché fosse banale per gli standard di McCartney. Arcistufi della canzone, gli altri posero il veto sull'ipotesi di una sua pubblicazione come singolo, e ne approfittarono i Marmalade, che la portarono al numero uno in classifica.

132. REVOLUTION

(Lennon-McCartney)

Lennon voce raddoppiata, chitarra solista, battiti di mani; **McCartney** basso, organo Hammond, battiti di mani; **Harrison** chitarra solista, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani
Nicky Hopkins piano elettrico

Registrazione: 9/10/11/12 luglio 1968
UK: 30 agosto 1968 (singolo; lato A: HEY JUDE)
USA: 26 agosto 1968 (singolo; lato A: HEY JUDE)
I: 19 agosto 1968 (singolo; lato A: HEY JUDE)

La secca risposta di Lennon agli inviti alla rivoluzione che si facevano più pressanti nell'ambito della controcultura che un tempo era stata pacifista arrivò nei negozi americani pochi giorni prima che la polizia del sindaco di Chicago, Richard Daley, facesse irruzione alla Convenzione Democratica che si teneva in città, attaccando i dimostranti contro la guerra del Vietnam e picchiando i delegati sul marciapiede, sotto l'occhio delle telecamere. L'inequivoca revisione delle sue opinioni precedenti («contatemi fuori») non sarebbe potuta arrivare in un momento più particolare; e la reazione – dai radicali della Nuova Sinistra al meno politicizzato dei critici rock – fu vendicativa (125. REVOLUTION 1). REVOLUTION divenne oggetto di un rovente dibattito dei media, e così i peggiori timori di controversia politica di McCartney vennero confermati.

Trovandosi contro lo schieramento compatto dei frontisti, Lennon tenne duro sulla sua posizione per un anno e mezzo («Non aspettatevi di vedermi sulle barricate, a meno che non sia con un fiore in mano») prima di capitolare, alla fine, a New York, esibendo una spilla con la faccia di Mao e i regolamentari guanti di pelle e basco nero. Gli avvenimenti di piazza Tian'anmen, la vergognosa caduta del comunismo sovietico e il fatto che la maggior parte dei suoi persecutori radicali del 1968-70 ora lavorano nella pubblicità, sono tardive conferme della sua propensione originaria.

Una delle produzioni più distorte mai realizzata per una canzone dei Beatles vede la batteria di Starr schiacciata in una palla fragorosamente compressa in un solo canale, e una coppia di chitarre col fuzz-tone, saturate mediante il collegamento diretto con il banco di registrazione, che litigano sull'altro canale. In mezzo a loro, il basso di McCartney, smorzato dal limiter, procede dinoccolato sotto la beffarda parte vocale di Lennon, raddoppiata così rozzamente che la sua negligente spontaneità diventa in se stessa essenziale. Una cruda franchezza – che anticipa il minimalismo del suo primo album da solista – qui prende il posto dell'elaborata ingegnosità di 116. I AM THE WALRUS. Benché i contenuti dei due brani – divisi solo da dieci mesi – siano più vicini di quanto possa superficialmente apparire, la distanza che li separa, in termini di stile e di suono, resta la più ampia mai coperta da qualsiasi artista della musica pop. [1]

Nata come preoccupato messaggio su un tema essenziale, nel 1987 REVOLUTION, come colonna sonora di uno spot pubblicitario della Nike, si è trasformata in una canzone sulle scarpe da ginnastica. Lasciamo perdere.

133. CRY BABY CRY

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra acustica, pianoforte, organo; **McCartney** basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino

George Martin armonium

Registrazione: 15/16/18 luglio 1968

UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Scritta da Lennon in India, CRY BABY CRY ruota intorno a una strofa che, come quella di 143. DEAR PRUDENCE, compie una sequenza discendente su un solo accordo (mi minore), un trucchetto da chitarrista finger-picking che era stato insegnato all'autore da Donovan.[1] Lennon più tardi la ripudiò definendola «un pacco di spazzatura», ma le sue opinioni retrospettive erano spesso distorte dal puritanesimo del peccatore pentito, e CRY BABY CRY rimane una creazione ossessionante e ossessionata.[2]

Basato, secondo alcune supposizioni, su un annuncio pubblicitario televisivo, il testo cominciò come «Cry baby cry, make your mother buy» («piangi bambino piangi, così la mamma compera») prima di evolversi in qualcosa somigliante alla filastrocca da bambini *Sing a Song of Sixpence*. I riferimenti ai merli in quella poesiola[3] fanno pensare che Lennon avesse sentito McCartney cantare 128. BLACKBIRD a Rishikesh, e che il suo ironico e bieco processo mentale avesse compiuto un'associazione d'idee. Quale che sia la verità, CRY BABY CRY trasuda una memorabile atmosfera da brivido, in parte per le ambiguità verbali del suo testo, in parte per il minacciosamente ricorrente si bemolle blues, che non appartiene né al sol maggiore del ritornello né alla sua relativa minore. Fra tutti i Beatles, Lennon era quello che aveva il contatto più immediato con l'infanzia, e questa canzone, con la sua ingannevole solarità e le sue misteriose risate dietro porte semiaperte, è uno dei frutti più evocativi di quel canale creativo.

134. HELTER SKELTER

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra solista, basso; **Lennon** cori, chitarra solista, basso, sassofono tenore; **Harrison** cori, chitarra ritmica; **Starr** batteria
Mal Evans tromba

Registrazione: 18 luglio, 9/10 settembre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

L'idioma heavy metal degli anni Settanta trae la sua origine dal passaggio, avvenuto a metà degli anni Sessanta, dalla formazione standard a quattro componenti del complesso pop, che suonavano a basso volume, all'ampiamente amplificato *power trio*[1] rock; un cambio di formato nel quale l'ormai superfluo chitarrista ritmico era sostituito dall'aumento di volume del basso, da una microfonazione più vicina della batteria e dall'aggiunta di una gamma di effetti segnale/distorsione alla chitarra solista. Avviata da gruppi come gli Who, i Cream e i Jimi Hendrix Experience, questa mossa era, in qualche modo, una conseguenza inevitabile dell'impiego di amplificatori e diffusori più grandi e migliori,[2] costruiti appositamente per poter essere usati in locali più vasti (i quali consentivano incassi più remunerativi). Ma la rinuncia alla destrezza del chitarrista ritmico si fece presto sentire nel degrado delle strutture dei brani e nel declino della complessiva ingegnosità musicale. I chitarristi ritmici erano di solito anche compositori, e la varietà di articolazione e di tecniche d'accentazione da essi impiegata dava anche forma alle loro composizioni. Il consueto *power trio*, che mancava di un cervello musicale di questo tipo, era in effetti un pretesto per sostituire le canzoni con i riff, e per rinunciare alle sfumature a favore del rumore. Quando fece la sua comparsa il secondo chitarrista, questi si limitava a sostenere il riff mentre il primo chitarrista era preso dai suoi assolo prolungati, e invariabilmente appariscenti. Più uno sport fonico di contatto che un'esperienza musicale, l'heavy metal naturalmente divenne assai popolare e, in diverse forme, è stato il genere dominante della corrente principale del rock fin dalla metà degli anni Settanta.

L'interesse dei Beatles per l'evoluzione della musica che li circondava era attento e di solito fecondo, ma i loro tentativi di imitare lo stile heavy furono, senza eccezioni, imbarazzanti. Quintessenziale quartetto degli anni Sessanta, essi avevano una naturale inclinazione per l'equilibrio, la forma e l'attenzione ai dettagli; e in HELTER SKELTER, nello forzo di superare

questi obsoleti valori, i Beatles fecero il passo comicamente più lungo della gamba, riproducendo il progetto di bulldozer richiesto dall'heavy metal nella scala di un modellino giocattolo. Apparentemente stimolato dall'aver sentito che gli Who, nella loro più recente incisione, si erano spinti oltre ogni limite per ottenere il frastuono più irresistibile che si potesse immaginare – fu più o meno in questo periodo che Pete Townshend smise del tutto di scrivere canzoni abbastanza centrate da poter diventare dei successi – McCartney se ne uscì con questo maldestro tentativo di superarli. In una versione iniziale, HELTER SKELTER proseguiva per la grandiosa durata di ventisette minuti. Condensata per la pubblicazione il 9 settembre, risultò ugualmente ridicola: McCartney urlacchia con poca grinta su un tappeto massicciamente echeggiato di strumenti stonati e selvaggiamente percossi. I critici discutono se sia Starr o Lennon che, nel finale, si lamenta di essersi fatto venire le vesciche alle dita.[3] Pochi hanno trovato appropriato descrivere questo brano diversamente che come una confusione letteralmente ubriaca.[4]

135. SEXY SADIE

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, cori, chitarra acustica, chitarra ritmica elettrica, organo Hammond; **McCartney** cori, basso, pianoforte; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 19/24 luglio, 13/21 agosto 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Scritta da un Lennon di umore acidulo durante le ultime ore della sua permanenza a Rishikesh, SEXY SADIE era originariamente intitolata *Maharishi*, e faceva riferimento, in termini esplicitamente offensivi, a una lite che pose fine al soggiorno laggiù dei Beatles.[1] Riscritta per evitare una questione legale, fu incisa un po' a casaccio attraverso cinquantadue

registrazioni, due rifacimenti, circa trentacinque ore di tempo ini studio e una grande quantità di buffonerie. Come al solito con Lennon, il significato e l'espressione musicale sono integralmente connessi, dal secco rimbrotto della frase iniziale della canzone alla sequenza di accordi continuamente in evoluzione, e i cambi di tonalità sono tanto ambigui quanto il modo con cui la protagonista scivola via dalle situazioni compromettenti. (La sezione mediana, in cinque battute, impiega gli stessi accordi usati da McCartney in 91. HERE, THERE AND EVERYWHERE.) Con la doppia eco sul pianoforte, le ipnotiche modulazioni di fase sui cori e un insidioso obbligato di chitarra di Harrison, SEXY SADIE è nel complesso un brano poco simpatico.

136. WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, cori, chitarra acustica, organo Hammond; **McCartney** cori, pianoforte, organo, basso; **Lennon** chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino
Eric Clapton chitarra solista

Registrazione: 25 luglio, 16 agosto, 3/5/6 settembre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Nella sua versione definitiva, WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS è un'altra rischiosa impresa nell'idioma heavy (134. HELTER SKELTER); però, come la maggior parte delle canzoni incluse nell'album *The Beatles*, fu in gran parte scritta in India sulla chitarra acustica: e quando fu registrata per la prima volta ad Abbey Road, il 25 luglio, fu suonata come era stata composta senza alcun altro strumento d'accompagnamento (un'esecuzione descritta da Lewisohn come «deliziosa»). Parlando del periodo trascorso a Rishikesh, Donovan ha ricordato di aver insegnato a Lennon quello stile di finger-picking che questi poi impiegò in 143. DEAR PRUDENCE e 156. JULIA: una tecnica mutuata dai chitarristi folk di Edimburgo con i quali

Donovan aveva imparato il mestiere (vedere 128. BLACKBIRD). Anche se nella versione definitiva di WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS non c'è traccia di stile finger-picking, potrebbe a buon diritto esserci stata nella versione originaria, dato che Harrison dovette accorgersi che Lennon stava imparando un nuovo stile. (Se Donovan gli fece vedere la tecnica usata in *Anji*, il famoso brano folk strumentale del suo amico Bert Jansch, Harrison potrebbe essere partito da lì per ricavarne WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS. Entrambi i brani sono in la minore, ed entrambi presentano scale di bassi discendenti: anche se quella di Harrison è cromatica, e cambia la sequenza.)

Insoddisfatto del suo primo tentativo di registrazione della canzone – probabilmente perché sentiva che la sua voce era messa troppo in evidenza – Harrison impiegò circa trentasette ore, compresi due rifacimenti, per ottenere il risultato che desiderava. In questo lasso di tempo, i Beatles riuscirono a procurarsi uno dei primi registratori a otto piste impiegati in Inghilterra, e dedicarono due sedute di registrazione alla realizzazione di una versione che poi gettarono via. Harrison, che aveva speso otto ore nel vano sforzo di ottenere un effetto «piangente» da una pista magnetica di chitarra all'indietro, trovò una soluzione solo al quinto giorno di lavoro sul pezzo, quando, venendo a Londra in automobile con il vecchio amico Eric Clapton,[1] lo invitò in studio per suonare l'assolo di chitarra. Clapton allora militava nei Cream, il più duro dei gruppi di blues-rock inglesi, ma il suo stile era adatto alla versione definitiva di WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS, che a quel punto era diventata laboriosamente pesante. Utilizzando la sua Gibson Les Paul per il suo sonoro suono sostenuto, Clapton lo rese tremolante con l'ADT per renderlo meno blueseggiante.

Il testo dal tono tipicamente accusatorio, scritto dopo essere tornato dall'India, aveva avuto origine da uno dei molti stimoli occasionali ai quali i Beatles facevano ricorso in quel periodo: Harrison aveva trovato la frase «gently weeps» per caso, in un libro. Per quanto significativi, i quadrupli ritmi interni dei suoi middle sixteen sono pedantescamente artificiosi e, nel suo complesso, il brano trasuda una minacciosa presunzione che diventa rapidamente fastidiosa. Diventata in seguito piuttosto in voga nei concerti, WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS custodisce gelosamente, nel suo arrancante procedere, l'esagerazione ritmica e la

bassa percentuale di cambiamenti armonici tipiche del rock. L'energetica attualità della musica pop è qui soppiantata da una cupa grandiosità anticipatrice della semplicistica musica da stadio degli anni Settanta e Ottanta.

137. HEY JUDE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, pianoforte, basso; **Lennon** chitarra solista; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** cori, batteria, tamburino
Musicisti non accreditati 10 violini, 3 viole, 3 violoncelli, 2 contrabbassi, 2 flauti, 2 clarinetti, 1 clarinetto basso, 1 fagotto, 1 controfagotto, 4 trombe, 2 corni, 4 tromboni, 1 percussione; **Tutti** cori, battiti di mani

Registrazione: 29/30/31 luglio, 1 agosto 1968
UK: 30 agosto 1968 (singolo; lato B: REVOLUTION)
USA: 26 agosto 1968 (singolo; lato B: REVOLUTION)
I: 19 agosto 1968 (singolo; lato B: REVOLUTION)

HEY JUDE, di McCartney, fu messa in lista come singolo dei Beatles fin dal momento in cui fu scritta. Composta dal suo autore nel giugno del 1968, mentre stava facendo un giro in automobile, la canzone fu originariamente cantata come se fosse indirizzata al figlio di cinque anni di Lennon, Julian (*Hey Jules*) prima che McCartney cambiasse il titolo in «qualcosa di un po' più country and western». Dopo averne inciso un provino al pianoforte, portò il nastro a Lennon, scusandosi per il testo e spiegando che erano le prime parole che gli erano venute in mente. Il suo partner non volle sentire ragioni, respingendo l'imbarazzo di McCartney per la frase «the movement you need is on your shoulder» e dichiarando che HEY JUDE era già perfetta così. (Più tardi disse che la canzone era la migliore che il suo partner avesse mai scritto.)

Dopo aver lavorato un po' sul pezzo il 26 luglio (probabilmente l'armonia sulla strofa conclusiva e la melodia della coda), il gruppo passò due giorni provando la canzone ad Abbey Road, prima di decidere che

avevano bisogno di un'orchestra. Allo scopo di non essere costretti a ripetere i laboriosi procedimenti di premixaggio richiesti dalle registrazioni orchestrali per 96. A DAY IN THE LIFE, i Beatles si trasferirono nei Trident Studios di Soho, uno studio a otto piste che la Apple aveva utilizzato di recente per registrare dischi di Jackie Lomax, Mary Hopkin e James Taylor.[1] Qui, giovedì primo agosto, radunarono in una piccola stanza trentasei musicisti classici di grande esperienza, perché suonassero ripetutamente quattro accordi; e chiusero la serata chiedendo loro di battere le mani e cantare in coro. Convinti da una tariffa doppia, tutti (tranne uno) accettarono.

La monumentalità del contributo orchestrale a HEY JUDE – così semplice, così sorprendente – era tipica dei Beatles. Il loro istinto per ciò che era efficace raramente fu più acuto; gli ampi accordi suggerivano sia la personale rivelazione di Jude sia, insieme al canto corale accompagnatorio, una vasta collettività nella quale gli artisti e il pubblico insieme dondolavano in tutto il mondo a un semplice ritmo: un risultato che la più casuale e ironica 114. ALL YOU NEED IS LOVE non era del tutto riuscita a ottenere. Primo di molti simili inni corali a levarsi in risposta alla coercitiva auto-mitizzazione del rock, HEY JUDE è un ibrido pop/rock che impiega il meglio di entrambi i linguaggi. In parte perché concepita senza avere sottomano uno strumento, in parte perché propulsa più dal sentimento che dalla forma, la sua sezione strofa/ritornello non possiede l'elegante costruzione abituale per il suo autore, cadenzando così spesso sulla tonica che la semplice settima che conduce al middle eight fa pensare al sorgere del sole. Tuttavia la melodia è tanto espressiva che ogni riserva è accademica.

L'impegno posto nelle prove è evidente nell'ingegnosità dell'arrangiamento della canzone propriamente detta, con il basso e il pianoforte che si liberano della batteria e del tamburino per dare al ritmo in 4/4 un caratteristico dondolio rotolante. Facendo fronte a un testo aforistico che richiede «interpretazione» (e con molto spazio nel quale eseguirlo) McCartney offre una performance di buon gusto nei toni più bassi della sua estensione vocale, ricorrendo con moderazione ai melismi dello stile gospel. Le sue sconsiderate grida finto-soul nella dissolvenza possono essere un errore (come lo è l'imprecazione su un pasticcio dei

cori a 2.58"), ma per il resto HEY JUDE, a dispetto della sua eccessiva lunghezza,[3] è un ovvio successo. Il più venduto in America fra i singoli dei Beatles, tenne la prima posizione nella classifica statunitense per la stupefacente durata di nove settimane.

Le discussioni su chi fosse il soggetto della canzone (la stampa ritenne che fosse indirizzata a Dylan) coinvolsero persino il gruppo. Sentendola, Lennon esclamò: «Sono io!», al che un sorpreso McCartney ribatté: «No, sono io!».[4] In realtà, HEY JUDE tocca una corda universale, concentrandosi su un momento di archetipo nella psicologia sessuale maschile con una sapienza che si potrebbe propriamente dire ispirata.

138. MOTHER NATURE'S SON

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, chitarre acustiche, batteria, timpani; **Musicisti non accreditati** 2 trombe, 2 tromboni

Registrazione: 9/20 agosto 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Scritta in India sotto l'influsso di una conferenza del Maharishi (come anche *Child of nature* di Lennon; vedere 125. REVOLUTION 1, nelle note), MOTHER NATURE'S SON è una piana e semplice evocazione della pace della campagna. Diversamente dal metropolitano pop della corrente principale, il germogliante idioma del rock (al quale allora ci si riferiva con la definizione di «progressive music» o «underground music») aveva, grazie al suo radicamento nei valori della controcultura, un forte spirito di ritorno alla natura. In effetti, i musicisti rock contemporanei erano tanto consapevoli di questo simbolico spartiacque tra i due generi che i loro obbligatori ritiri allo scopo di «rimettere in sesto la testa in campagna» divennero una storiella fritta e rifritta fra i cinici cittadini della stampa musicale inglese. Come tale, MOTHER NATURE'S SON deve essere ascoltata

nel contesto di brani come *Scarecrow* dei Pink Floyd, *Berkshire Poppies* dei Traffic e in generale tutte le canzoni del 1967-68 degli Incredible String Band (come pure degli allora nascenti – rispettivamente in Gran Bretagna e negli Stati Uniti – movimenti folk-rock e country-rock).

Costruita sui consueti giochi dei chitarristi con l'accordo di re maggiore, la melodia di McCartney si alza su un accenno di rustico bordone, suggerendo saldezza e ricovero. Armonicamente simile a 119. THE FOOL ON THE HILL, come quella è remota e ciclica: è un brano d'atmosfera accompagnato da sussurranti parole onomatopeiche. Paradossalmente, fu registrato in un periodo nel quale per i Beatles le tensioni sotterranee stavano venendo a tutta forza alla superficie. Dirigere la Apple Corps stava mettendo a dura prova la loro limitata pazienza; e, proprio prima dell'ultima seduta di registrazione di 137. HEY JUDE, essi erano stati costretti a chiudere la boutique di Baker Street, che produceva solo perdite. Con George Martin che, preso da molti impegni, si faceva vedere meno spesso ad Abbey Road, i Beatles avevano cominciato a occuparsi da soli della loro produzione; come conseguenza, le loro sedute di registrazione stavano cominciando a diventare malamente erratiche, ed erano frequenti i loro comportamenti sgradevoli nei confronti del personale dello studio. Pare che McCartney si fosse molto annoiato durante le innumerevoli riesecuzioni di 139. YER BLUES, e non ebbe alcuna parte nella caotica elaborazione di *What's the New Mary Jane*, un brano simile a 112. YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER) che i Beatles non completarono mai. Frattanto, dopo essersi dato vanamente da fare per due giorni su *Not Guilty*,[1] Harrison decise di aver bisogno di una vacanza e sbrigativamente se la svignò in Grecia, costringendo gli altri ad annullare all'ultimo momento una seduta di registrazione già fissata. Il 20 agosto Lennon e Starr, che allora stavano lavorando nello Studio 3 su YER BLUES, entrarono nello Studio 2 dove McCartney stava completando MOTHER NATURE'S SON. Secondo i presenti, l'atmosfera si raffreddò istantaneamente. Due giorni dopo, durante la prima seduta di registrazione per 142. BACK IN THE USSR, Starr uscì piantando in asso gli altri, dichiarando che lasciava il gruppo.

Anche se è allettante sentire la settima bemolle dell'accordo conclusivo degli ottoni in MOTHER NATURE'S SON come un simbolo di questo

ambiente stizzoso, è più probabile che si tratti di un accidente dell'orchestrazione di George Martin. McCartney era pieno di entusiasmo, e spese buona parte del tempo della seduta di registrazione cercando di mettere a punto la posizione della sua batteria: finì col registrarla collocandola a mezza strada lungo il corridoio al di fuori dello studio. Prima di chiudere e andarsene, registrò due brani supplementari: 141. WILD HONEY PIE e una canzone intitolata *Etcetera*, della quale non si seppe più niente.

139. YER BLUES

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, cori, chitarra solista; **McCartney** basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 13/14/20 agosto 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Per metà satirica, per metà convinta, YER BLUES fu scritta da Lennon in India («lassù, cercando di raggiungere Dio e sentendomi in vena di suicidio»).[1] Viscerale blues in 6/4 in mi,[2] con un'ispida battuta in 2/4 intercalata per verosimiglianza, la canzone beffardamente prende atto del «blues boom» inglese del 1968, durante il quale gruppi come i Bluesbreakers di John Mayall, i Fleetwood Mac e i Chicken Shack scoprirono che il sordido realismo aveva un pubblico anche al di là dei suoi tradizionali covi della scena dei club e del Festival di Reading. (Sulla stampa musicale, la discussione del momento era: «I bianchi sanno cantare il blues?», un argomento ferocemente dibattuto che spinse la Bonzo Dog Doo Dah Band a offrire una radicale decostruzione della questione in *Can Blue Men Sing the Whites?*.) Un'altra incursione in quello che, per i Beatles, era il territorio estraneo della musica heavy (vedere 134. HELTER SKELTER), YER BLUES fu registrata, dal vivo e a

volume estremamente alto, in una piccola stanza vicina allo Studio 2, con ADT e Leslie distribuiti a piene mani su entrambe le chitarre soliste. Con un brutale intervento di edizione a 3.17" e una strofa conclusiva urlata vanamente in un microfono spento, il brano porta l'autenticità della registrazione in diretta dal vivo a lunghezze scientemente assurde, e l'assolo di due note di Lennon gareggia in laconicità con la classica esplosione chitarristica di Keith Richards in *It's All Over Now* dei Rolling Stones. Che il dolore qui espresso fosse comunque sincero è confermato dal fatto che questa fu l'unica canzone dei Beatles che Lennon ritenne adatta a essere registrata con la Plastic Ono Band nell'album *Live Peace in Toronto*, nel 1969. (L'eco di anni Cinquanta nella terza strofa è un'anticipazione del suono che poi egli impiegherà nel suo primo, confessionale album da solista.)

140. ROCKY RACCOON

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra acustica; **Lennon** cori, armonica a bocca, armonium, basso; **Harrison** cori; **Starr** batteria
George Martin pianoforte

Registrazione: 15 agosto 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Ambedue i leader dei Beatles erano abili nell'improvvisare scherzosamente in diversi stili. Qui McCartney scrive una storiella di cowboys da commedia sul genere del cinema muto di Tom Mix/Harry Langdon: una canzone che, nei primi tempi dell'attività del gruppo, sarebbe rimasta uno scherzo privato, ma alla quale, nell'atmosfera da «vale tutto» invalsa ad Abbey Road, fu data una ripulitina: e fu così accettata per l'inclusione nel nuovo album. (Secondo George Martin, che cercò di convincere i Beatles a dimezzare il numero delle loro nuove

canzoni e a pubblicare un solo disco, ma forte, invece di due dischi deboli, il gruppo stava registrando riempitivi di questo genere allo scopo di ottemperare più rapidamente ai loro obblighi contrattuali con la EMI.)

Iniziata a Rishikesh come un'improvvisazione in collaborazione tra Lennon e Donovan, ROCKY RACCOON divenne una storiella comica dal finale paradossale, sostenuta da un testo che, parzialmente improvvisato nel corso della registrazione, sembra portare da qualche parte fino alle volubili frasi finali. Incisa in una sola sera, è una satira debolmente divertente adornata da un pianoforte barrelhouse contraffatto con l'ADT e il varispeed.

141. WILD HONEY PIE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra acustica, batteria

Registrazione: 20 agosto 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Un usa-e-getta basato su una filastrocca di Rishikesh, WILD HONEY PIE fu registrata alla fine della seconda seduta d'incisione per 138. MOTHER NATURE'S SON, impiegando la stessa collocazione in corridoio della batteria.

142. BACK IN THE USSR

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, cori, pianoforte, chitarra solista, basso, batteria, battiti di mani, percussioni; **Lennon** cori, chitarra solista, basso, batteria, battiti di mani, percussioni; **Harrison** cori, chitarra solista, basso, batteria, battiti di mani, percussioni

Registrazione: 22/23 agosto 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Ispirato alla campagna di sostegno del 1968 a favore dell'industria britannica («I'm backing Britain»), questo pezzo rock di McCartney era originariamente intitolato *I'm Backing the UK*, prima di trasformarsi surrealisticamente in *I'm Backing the USSR*, e da qui – tramite il successo americano del 1959 di Chuck Berry *Back in the USA* – arrivare al suo titolo definitivo. Registrato mentre i carri armati sovietici entravano in Cecoslovacchia, era una facezia piuttosto inopportuna che, in America, sollecitò la John Birch Society ad accusare i Beatles di fomentare il comunismo. (La canzone in seguito filtrò in Unione Sovietica attraverso registrazioni di contrabbando, e diventò una delle preferite tra gli ammiratori russi del gruppo.)

La tensione che bolliva in pentola già da parecchie settimane (vedere 138. MOTHER NATURE'S SON) finalmente esplose durante la prima delle due sedute di registrazione di questo brano, e Starr «lasciò il gruppo» dopo una discussione con McCartney a proposito della parte di batteria. In assenza di Starr, McCartney, Lennon e Harrison dovettero andare bravamente d'amore e d'accordo, e il livello di energia è qui notevolmente più alto che nella maggior parte dei loro recenti lavori in studio d'incisione. Mettendo giù il brano su una registrazione di base (batteria di McCartney, chitarra solista di Harrison e basso [1] di Lennon), essi costruirono un rumoreggiante muro sonoro spruzzato di effetti di sibili di reattori e di cori in falsetto sul modello di quelli di canzoni dei Beach Boys come *Surfin' USA* e *Fun Fun Fun*. Presumibilmente a causa del fatto che il tempo era troppo veloce per le sue doti di pianista, McCartney non suonò l'accordo di passaggio alterato col diesis che le convenzioni del rock-and-roll avrebbero normalmente richiesto nella battuta finale di ogni middle eight: una slogatura che, come tante delle strambe eterodossie dei Beatles, si aggiunge all'aura complessiva di oltraggiosa originalità. Con McCartney che offre la migliore esecuzione vocale nel suo stile aggressivo dai tempi

di 64. DRIVE MY CAR, BACK IN THE USSR è l'ultimo del grandi brani rock veloci del gruppo.

143. DEAR PRUDENCE

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, cori, chitarra; **McCartney** cori, batteria, basso, pianoforte, flicorno, tamburino, battiti di mani; **Harrison** cori, chitarra solista, battiti di mani
Mal Evans, Jackie Lomax, John McCartney [1] cori, battiti di mani

Registrazione: 22/23 agosto 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

La sequenza circolare di quattro accordi e la malinconica melodia pentatonica di DEAR PRUDENCE descrivono l'imbarazzante situazione mentale della persona soggetto della canzone, Prudence – la sorella di Mia Farrow – che, resa ipersensibile da un eccesso di meditazione, si ritrovò a essere incapace di uscire dal suo châlet di Rishikesh, e dovette essere convinta a venirne fuori con paziente insistenza da Lennon e Harrison. Costruita sullo stile finger-picking di molte delle canzoni dei Beatles composte in India (vedere 128. BLACKBIRD), DEAR PRUDENCE impiega una sequenza cromatica discendente analoga a quella della strofa di 133. CRY BABY CRY, con la quale condivide le risonanze infantili. Il testo, il più delicato fra quelli di Lennon, funziona su simili principi da canzoncina per bambini.

Registrata, come 137. HEY JUDE, sull'otto piste dei Trident Studios, questa era la seconda canzone che il gruppo incideva in assenza di Starr (vedere 142. BACK IN THE USSR). Prendendone il posto, McCartney è malfermo nella prima metà del pezzo, e il suo lavoro al charleston è rigido, ma i suoi interventi continuati per tutta la durata dell'ultima sezione strofa/ritornello portano l'esecuzione a un crescendo catartico. L'ingrediente più fragrante è la chitarra «indiana» di Harrison, uno stile in

passato onnipresente che qui ricompare per la prima volta dopo 121. THE INNER LIGHT, registrata sei mesi prima.

144. GLASS ONION

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra acustica; **McCartney** basso, pianoforte, flauto diritto; **Harrison** chitarra solista; **Starr** [1] batteria, tamburino
Henry Daytner, **Eric Bowie**, **Norman Lederman**, **Ronald Thomas** violino; **John Underwood**, **Keith Cummings** viola; **Eldon Fox**, **Reginald Kilbey** violoncello

Registrazione: 11/12/13 settembre, 10 ottobre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Non c'è bisogno di dire che l'ultimo scorcio degli anni Sessanta era infradiciato di droghe «capaci di espandere la mente», con tutta la non garantita «creatività» che queste comportavano. Dicerie incontrollate circolavano come epidemie psichiche: Dylan era vestito da donna sulla copertina di *Bringing It All Back Home*, la banana sbucciabile sulla copertina dell'album *The Velvet Underground and Nico* era impregnata di LSD, Jimi Hendrix era stato ucciso dalla Mafia, eccetera. Cominciando a diffondersi all'inizio del 1967, la più sciocca di queste costrizioni a seguire l'andazzo, l'isteria «Paul è morto», crebbe a valanga diventando una follia di dimensioni internazionali alla quale ancora oggi alcuni irriducibili sono riluttanti a rinunciare.[2] Che una tale credulità fosse pericolosa apparve evidente nell'agosto del 1969, quando la «famiglia» Manson valicò lo spartiacque interdisciplinare tra analisi testuale e omicidio di massa (vedere 127. REVOLUTION 9). Ma chi aveva dato inizio alla moda di registrare le cose all'inverso, di lasciare nelle registrazioni frasi indistinte borbottate fuori dal microfono, di scrivere testi lanciando monete sull'*I Ching*, di richiedere copertine di album con immagini di Aleister Crowley e Adolf Hitler?[3] Chi aveva dato inizio a catene di

allusivi auto-riferimenti nei testi delle sue canzoni, per il divertimento esplicitamente confessato di confondere le idee alla gente?

L'amore di Lennon per i giochi di parole e i maligni eufemismi sessuali durava da una vita, così come la sua battaglia contro coloro che avevano il gusto dell'iper-interpretazione.[4] Era qui operativa una doppia regola – l'oscurità era il suo rifugio dalla altezzosità degli intellettuali, la cui presunzione, che egli odiava, tendeva a riflettere la sua – anche se in principio non c'era in essa niente di male. In seguito, però, il suo incontro con l'LSD e il suo rapporto di odio/amore con il surrealismo dylaniano lo spinsero ad abbracciare la confusione creativa in maniera assai più concertata.

L'essenza del confronto tra la società «normale» e la controcultura era il conflitto tra il pensiero logico/pratico e il pensiero intuitivo/laterale. Centrale, nell'idea hippie, era il proposito di scardinare le sicurezze dei «normali» per mezzo di «giochi mentali» che equivalevano agli effetti di disorientamento indotti dalle droghe psichedeliche. Molti dei dischi dei Beatles del periodo 1966-70 esprimevano concetti di questo genere, e la maggior parte di quelli che non li esprimevano ne erano stati comunque plasmati. L'elemento comune era la determinazione casuale, o «casualità» («random»), come il gruppo la chiamava. Influenzati dall'LSD e dall'arte d'avanguardia, essi arrivarono ad accettare gli eventi accidentali – e, per estensione, le prime cose che venivano loro in mente – come intrinsecamente validi, invece che (come avevano fatto un tempo) elaborare le loro ispirazioni e gli errori fortuitamente appropriati in qualcosa di più disciplinato. Gli ascoltatori erano lasciati liberi di produrre le loro personali associazioni mentali e di capire a loro modo ciò che stavano ascoltando, in questo modo incrementando le probabilità di interpretazioni errate sul genere di quella di Manson.

Quanto detto non vuole disapprovare la casualità creativa in se stessa. Pochi artisti, fra quanti sono stati al di fuori dai canoni tradizionali, hanno rifiutato di migliorare la qualità della loro opera solo perché il modo di ottenere questo miglioramento era loro venuto in mente per caso. Ma considerare le produzioni artistiche determinate dalla casualità nell'identico modo in cui si considera il materiale intenzionalmente rivestito di significati significa intromettersi in un relativismo che può solo evolvere verso il caos: e il caos attira i sociopatici. Per molti artisti

moderni, i procedimenti «aleatori» (quelli regolati dalla casualità, come nel gioco dei dadi) sono tanto fondamentali da essere al di là di ogni obiezione: una presunzione sostenuta anche dal loro pubblico, che di solito è abbastanza poco numeroso, il che impedisce a fenomeni di questo genere di diffondersi a sufficienza per poter avere effetto su cervelli instabili.[5] Nella musica rock, il pubblico non è inquadrabile in aree prevedibili, e le rockstar spesso si sono trovate a essere molestate, fra milioni di persone che ne seguivano la carriera, da qualche individuo demente. (Il fatto che ai giorni nostri ciò accada di rado è un indice maligno della vacuità della musica pop contemporanea.) Nella misura in cui erano evocate dall'aleatoria filosofia del disordine collegata alla controcultura degli anni Sessanta, ossessioni come quelle che invasarono Charles Manson, e più tardi l'assassino di Lennon, Mark Chapman, erano inevitabili. In qualità di importanti fautori degli stati mentali di libera associazione, i Beatles attirarono più pazzoidi fissati di chiunque altro, con l'eccezione di Dylan. Anche se, allora, esse possono essere sembrate a Lennon un divertimento abbastanza innocuo da farne il soggetto di questa canzone beffardamente sarcastica, alla fine ritornarono per ucciderlo.

Le dimensioni del campione di disorientanti autocitazioni che Lennon inserisce nel testo di GLASS ONION sono riconoscibili dal fatto che due delle canzoni dei Beatles che vi sono menzionate a loro volta contengono allusioni ad altre canzoni dei Beatles. (Una di queste, 122. LADY MADONNA, contiene riferimenti a 116. I AM THE WALRUS, che a sua volta allude a 103. LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS.) Il titolo che il suo autore aveva avuto in mente per qualche tempo, GLASS ONION («cipolla di vetro»), possedeva la giusta associazione d'idee fra trasparenza e infiniti strati di significanza, ma non si adattava alla metrica del ritornello: il che, però, non gli impedì di utilizzarlo. In effetti, la canzone comprende un'altra frase-in-cerca-di-un-testo, «the cast iron shore» («la spiaggia di ghisa»), che Lennon aveva per molto tempo sperato di trovare l'opportunità di utilizzare. (Il riferimento, abbastanza appropriato, è alla squallida attrezzatura portuale tra Aigburth e Garston, sulla riva settentrionale del Mersey, dove si risciacqua alla rinfusa la spazzatura portata dalle fogne di Liverpool.)

Con il suo malinconicamente dissonante re diesis,[6] l'aspra melodia in la minore di GLASS ONION dà eloquentemente voce allo sdegno del suo autore, eppure la canzone resta poco simpatica. Che Lennon fosse o no stanco di essere un Beatle,[7] non c'era alcuna giustificazione per rampognare quelli dei loro ammiratori che fiduciosamente avevano accettato i pluristratificati scherzi concettuali del gruppo. Il confuso accordo diminuito della sezione d'archi alla fine – che senza dubbio aveva lo scopo di rendere l'idea della lentezza di comprendonio delle persone di mentalità prosaica – col senno di poi pare evocare un offuscamento della linea di demarcazione tra giocosità e malafede. In fondo, GLASS ONION è più rivelatrice dell'autostima delle popstar di quanto lo sia della credulità dei loro ammiratori.

145. I WILL

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarre acustiche, «basso vocale»; **Lennon** percussioni; **Starr** piatti, bongo, maracas

Registrazione: 16/17 settembre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

I WILL anticipa la rilassata sentimentalità del primo album da solista di McCartney, e ricorda lo schema armonico della sua ballata dei primi anni, 46. I'LL FOLLOW THE SUN. Più semplice e schietta, blandisce l'ascoltatore con la sua facile melodia strofa/ritornello e con i suoi sussurranti ritmi interni (simili a quelli di un pezzo di *muzak*,[1] anche se non altrettanto astutamente abili). Poiché la canzone abbisognava proprio di quella perfetta esecuzione con gli strumenti acustici che mette in evidenza anche il più piccolo errore di esecuzione, richiese una snervante serie di sessantasette registrazioni. L'apparente noncuranza del risultato è un tributo all'attenta concentrazione dei Beatles. Pochi sarebbero riusciti a

compiere questa impresa senza concedersi qualche riposante diversivo; e la seduta di registrazione fu regolarmente interrotta da improvvisazioni, fra le quali *Step Inside Love* (una canzone armonicamente ambiziosa che McCartney aveva appena scritto per Cilla Black) e due nuovi brani in gestazione di cui si prese nota con i titoli rispettivamente di *Los Paranoios*[2] e *Can you take me back?*, il secondo dei quali finì sull'album come sinistra introduzione a 127. REVOLUTION 9. Completando la seduta d'incisione con la sua sovraincisione di flauto diritto per 144. GLASS ONION, McCartney tornò il giorno seguente per aggiungere una parte di basso cantata e per ammorbidire ulteriormente con l'ADT la sua già melodiosa esecuzione vocale da solista.

146. BIRTHDAY

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, pianoforte; **Lennon** voce, cori, chitarra solista; **Harrison** basso; **Starr** batteria, tamburino
Patti Harrison, **Yoko Ono** cori; **Tutti (più Mal Evans)** battiti di mani

Registrazione: 18 settembre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

La prima trasmissione televisiva in Gran Bretagna di *Gangster cerca moglie*[1] indusse i Beatles a organizzare l'orario di questa registrazione in modo che permettesse loro di assentarsi a metà della seduta e recarsi a casa di McCartney per guardare il film. In onore della star musicale del film, Little Richard, McCartney scrisse la maggior parte di BIRTHDAY sui due piedi prima dell'arrivo degli altri, attaccando insieme un blues in la maggiore e un boogie in do maggiore attraverso un passaggio di batteria, un urlante crescendo in mi maggiore e un breve unisono di chitarra e basso in stile Cream.[2] Come il suo testo, questa struttura è uno scherzo concettuale sull'arbitrarietà e, come accade per molti scherzi di questo

genere, la sua malizia presto mostra la corda. Sintetico e privo d'ispirazione, BIRTHDAY riveste i suoi artificiosi passaggi di tonalità con una produzione distorta con le voci compresse e il pianoforte pesantemente trattato con il filter e il flanger. (Paragonare questo brano con l'altrettanto artefatto, ma autenticamente sfavillante 65. DAY TRIPPER).

147. PIGGIES

(*Harrison*)

Harrison voce, chitarra; **Lennon** tape-loops; **McCartney** basso; **Starr** tamburino
Chris Thomas clavicembalo; **Henry Daytner**, **Eric Bowie**, **Norman Lederman**, **Ronald Thomas** violino; **John Underwood**, **Keith Cummings** viola; **Eldon Fox**, **Reginald Kilbey** violoncello

Registrazione: 19/20 settembre, 10 ottobre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

La misantropia che c'era al fondo di tanta devozione spirituale si rivela in questa minacciosa satira di Harrison sulla società «normale». Iniziata nel 1966, quando gli hippies americani scelsero di estendere l'applicazione di un insulto destinato alla polizia per rivolgerlo alla società dei consumi in generale, PIGGIES fu completata, con l'aiuto per il testo di Lennon e della madre di Harrison, Louise, due anni più tardi. Arrivando negli Stati Uniti nel novembre del 1968 – quando ormai Haight-Ashbury era degenerata in un ghetto, e la controcultura era in una fase di violento scontro con l'establishment – il vetriolo versato in quantità industriale dalla canzone assicurava di poter alimentare una cattiva atmosfera. L'interpretazione che ne diede Charles Manson, come di un incitamento allo sterminio di massa rivoluzionario, era – come avrebbero potuto dire a Harrison i suoi precettori religiosi – implicita nel karma non caritatevole della canzone.[1] Durante la prima seduta di registrazione nello Studio 1, seduto (a fianco del sostituto di George Martin, Chris Thomas) a un clavicembalo rimasto

lì dopo una seduta di registrazione di musica classica, Harrison se ne uscì improvvisamente a suonare un'altra nuova canzone intitolata 170. SOMETHING. «Bellissima», si entusiasmò Thomas, aggiungendo: «Perché non facciamo questa, invece?». Purtroppo Harrison ignorò il suggerimento, e PIGGIES, una macchia imbarazzante nella sua discografia, andò avanti per la sua strada.

148. HAPPINESS IS A WARM GUN

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, cori, chitarra solista; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 23/24/25 settembre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

HAPPINESS IS A WARM GUN, la più tenebrosa delle canzoni dell'album *The Beatles*, è una fusione di tre o quattro frammenti separati, e la sua originalità formale può essere stata in parte debitrice delle insolite strutture presentate dagli Incredible String Band in brani come *A Very Cellular Song* (sul loro terzo album, *The Hangman's Beautiful Daughter*)[1]. Anche se l'oscurità del testo è in parte dovuta a questo, era anche intenzionale. L'ex responsabile dell'ufficio stampa della Apple, Derek Taylor, ricorda che la prima parte fu messa insieme collegando frasi che lui e Lennon avevano trovato procedendo a caso per libere associazioni: la lucertola sul vetro della finestra era un preciso ricordo di Los Angeles, mentre l'uomo nella folla era, a suo dire, un personaggio eccentrico realmente esistente che inseriva piccoli specchietti nelle mascherine della punta dei suoi stivali per poter guardare su per le gonne delle donne, agli incontri di football. Lo stesso titolo derivava da uno slogan della America's National Rifle Association, che Lennon aveva letto su una rivista di armi. («Pensai: che cosa fantastica, folle da dire. Una pistola

calda significa che hai appena sparato a qualcosa.») Da questo e da altri indizi, compreso il fatto che la sua appassionata relazione con Yoko Ono in quel periodo sfumava tutti i suoi testi di significati erotici,[2] la canzone sembrerebbe trattare dell'autenticità sessuale in uno squallido mondo di arido voyeurismo e violenza: anche se è difficile dire se questo corrisponda a verità, considerando la sua genesi artificiale e le dichiarazioni contraddittorie rilasciate in proposito dallo stesso Lennon.[3]

Dal punto di vista musicale, HAPPINESS IS A WARM GUN è in quattro sezioni: un'introduzione di finger-picking in stile folk che passa dalla sconsolata tristezza del mi minore a un rabbioso la maggiore; una sezione lidia in la in 3/8 contenente blueseggianti irregolarità di fraseggio («I need a fix»); uno sviluppo in tempo raddoppiato nella stessa tonalità e – più o meno – in stile rock («Mother Superior»); e una lunga conclusione in do maggiore che impiega una sequenza doo-wop standard.[4] I Beatles, a tutti i quali questa canzone piaceva in maniera particolare, impiegarono quindici ore e novantacinque registrazioni per ottenere il risultato voluto, e anche così dovettero unire insieme due registrazioni (l'intervento di edizione è probabilmente a 1.34"). Il che non sorprende affatto, giacché HAPPINESS IS A WARM GUN è senz'altro il brano più irregolare dal punto di vista metrico che abbiano mai inciso.[5] Un'altra modifica dell'ultima ora riguardò l'eliminazione di una parte vocale nelle battute strumentali della seconda sezione. Come per molti altri interventi di edizione nelle registrazioni dei Beatles, la cancellazione fu imperfetta, e lasciò una traccia della parte vocale originaria (la parola «down» a 0.57").

Questo brano era giudicato da Lennon uno dei suoi migliori e, anche se razionalmente può darsi che non stia insieme, sfodera un notevole vigore, operando a un livello emozionalmente allusivo di cui pochi compositori sono stati consapevoli e che ancor meno sono riusciti a realizzare. Il suono, l'arrangiamento e le performances (specialmente l'esecuzione vocale di Lennon) insieme contribuiscono a tale risultato; ma, quel che più conta, non avrebbero potuto farlo se l'intero gruppo non si fosse unito per mettere insieme il brano nella sua compattezza (il che costituisce un'eccezione al punto di vista secondo il quale l'album *The Beatles* è una raccolta di brani da solista, in ognuno dei quali ogni autore ha utilizzato i suoi colleghi come musicisti di sala di registrazione). Anche se nessun

altro che Lennon avrebbe potuto scrivere la canzone, tutti e quattro ci lavorarono di buona lena: questa è una performance *dei Beatles*.

In conclusione, l'aspetto più puramente lennoniano di HAPPINESS IS A WARM GUN è la sua estrema ambiguità. Dall'iniziale stato d'animo di depressione ascende attraverso l'ironia, la disperazione autodistruttiva e un'energia oscuramente reiterata, fino a raggiungere un finale che dall'angoscia strappa a fatica un esausto appagamento. L'ansiosa miscela di sarcasmo e di sincerità del brano, il cui ascolto mette a disagio in modo avvincente, rimane irrisolta fino al finale, detumescente rilassamento.

149. HONEY PIE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, pianoforte, chitarra solista; **Lennon** chitarra solista; **Harrison** basso; **Starr** batteria

Registrazione: 1/2/4 ottobre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Questo pastiche, scritto ed eseguito con consumata abilità da McCartney, fu in seguito rifiutato da Lennon che lo definì «irrecuperabile». Alla luce di questo giudizio, è curioso rilevare che l'assolo di chitarra semiacustica – che pur contenendo qualche papera è stilisticamente genuino – è stato suonato proprio da Lennon. HONEY PIE possiede un motivo orecchiabile, un disegno armonico corretto in relazione all'epoca storica alla quale fa riferimento e tutti i giusti accordi di passaggio. Lo spigliato arrangiamento da orchestra da ballo di George Martin è preciso e puntuale, come pure i ricercati manierismi vocali di McCartney. Ciò che gli impedisce di richiamare alla mente il fascino nostalgico di 94. WHEN I'M 64 è la sua aria di vagamente untuosa insulsaggine.

150. SAVOY TRUFFLE

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, chitarra solista; **McCartney** basso; **Starr** batteria, tamburino
Chris Thomas organo, piano elettrico; **Art Ellefson**, **Danny Moss**, **Derek Collins** sassofono tenore; **Ronnie Ross**, **Harry Klein**, **Bernard George** sassofono baritono

Registrazione: 3/5/11/14 ottobre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Insulsa quanto 149. HONEY PIE, SAVOY TRUFFLE celebra l'abitudine dell'amico di Harrison, Eric Clapton, di ingozzarsi di cioccolatini di poco prezzo. Riempiendo il suo testo con un elenco quasi completo del contenuto di una scatola di *Good News*,[1] Harrison si inguaiò cercando di trovare qualcosa da cantare nel middle eight, e a questo punto Derek Taylor gli venne in aiuto menzionando il titolo di un film di quel periodo del suo amico Alan Pariser, *You Are What You Eat*. Non si sa molto della registrazione di questo brano, che – come HONEY PIE e 151. MARTHA MY DEAR – fu in parte realizzato ai Trident Studios (vedere 137. HEY JUDE). Con la sezione di sassofoni che utilizza alcuni dei migliori elementi della scena jazz inglese contemporanea, la stesura di Chris Thomas si dà da fare per rendere accattivante la caustica sequenza col mi minore di Harrison, ma combatte una dura battaglia contro un'esecuzione vocale particolarmente nasale e una produzione violentemente compressa.

151. MARTHA MY DEAR

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, pianoforte, basso, chitarra solista, batteria, battiti di mani

Bernard Miller, **Dennis McConnell**, **Lou Sofier**, **Les Maddox** violino; **Leo Birnbaum**, **Henry Myerscough** viola; **Reginald Kilbey**, **Frederick Alexander** violoncello; **Leon Calvert**, **Stanley Reynolds**, **Ronnie Hughes** tromba; **Leon Calvert** flicorno; **Tony Tunstall** corno; **Ted Barker** trombone; **Alf Reece** tuba

Registrazione: 4/5 ottobre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

MARTHA MY DEAR, la più ritmicamente eterodossa fra le canzoni di McCartney, fu registrata dieci giorni dopo un periodo di intense prove dell'analogamente irregolare 148. HAPPINESS IS A WARM GUN. Poiché, come questa, include una frase di basso ascendente che transitoriamente ne espande il metro (quarta battuta: 6/4), è possibile che McCartney, stimolato dalle eccentricità musicali del partner, qui si sia dato da fare, a titolo di divertimento personale, per creare qualcosa di altrettanto ingegnoso. Brillantemente scorrevole quanto la canzone di Lennon è oscura e intricata, MARTHA MY DEAR è l'espressione più esuberante della spavalda personalità del suo autore dai tempi di 95. PENNY LANE. Però, mentre PENNY LANE ha una tematica e una prospettiva, MARTHA MY DEAR è un *jeu d'esprit* in parte meramente tecnico, con un testo confuso nel quale il cane pastore inglese[1] di proprietà dell'autore viene in qualche modo confusamente coinvolto in una recente relazione amorosa. La canzone, per quanto possieda qualità di grande brillantezza, è anche virtualmente priva di qualsiasi significato.

La tonalità di mi bemolle maggiore faceva pensare a una banda di ottoni, e George Martin prontamente ne mise insieme una, così che il grosso della registrazione venne completato in un solo, intenso giorno di lavoro. Sembra che nessuno degli altri Beatles vi abbia contribuito: il che è un tributo alla disinvolta versatilità di McCartney e, forse, dà anche la misura dell'indifferenza dei suoi colleghi nei confronti di questa vivace canzone.

152. LONG LONG LONG

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, chitarre acustiche; **McCartney** cori, organo, basso; **Starr** batteria
Chris Thomas pianoforte

Registrazione: 7/8/9 ottobre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Dopo la tediosa 136. WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS, la sgradevole 147. PIGGIES, e il riempitivo di 150. SAVOY TRUFFLE, ecco finalmente il «vero» George. Questo commovente simbolo di esausta, confortata riconciliazione con Dio è il miglior momento di Harrison nell'album *The Beatles*: semplice, immediato e, con quella coda che sfuma in un sospiro di voluttà di autodissolvimento, straordinariamente espressivo. Basato sui passaggi di tonalità in tempo ternario di *Sad-Eyed Lady Of the Lowlands* di Dylan,[1] LONG LONG LONG si esprime in un sussurro fino alla sezione mediana di quattordici battute, nella quale una frase di tre battute di pianoforte boogie meccanicamente ripetuta raffigura gli anni sprecati «cercando». Alla fine, il più fortunato di tutti gli accidenti avvenuti durante le registrazioni dei Beatles dà origine a una sorprendente conclusione. Mentre McCartney raggiunge il conclusivo rivolto di re maggiore nella tessitura grave suonando il solito organo Hammond del gruppo, la nota profonda fa vibrare una bottiglia di vino che stava in piedi

sull'apparecchiatura Leslie dello strumento, provocando un misterioso tintinnio. Tenendo il suo accordo come una quinta pura, McCartney lo trasforma in uno spettrale do minore prolungato per 4/4, spalleggiato da una rullata di Starr e da un grido fantasmatico di Harrison. Insieme, tengono questo suono per trenta secondi prima che – mentre l'organo e il tintinnio accompagnatorio svaniscono – Harrison fornisca all'armonia il tocco finale: una scheletrica undicesima di sol minore, portata a termine dall'estremo crollo di batteria di Starr. Con il suo suggerire contemporaneamente la morte, un nuovo inizio e una domanda enigmatica, questo accordo – versione in minore di quello di 31. A HARD DAY'S NIGHT – è, nel suo contesto, uno dei più risonanti nella discografia dei Beatles.[2]

153. I'M SO TIRED

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra acustica, chitarra solista, organo; **McCartney** armonie vocali, basso, piano elettrico; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 8 ottobre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Scritta in India da Lennon, mentre soffriva d'insonnia a causa dell'eccesso di meditazione e dell'inquietudine per il suo matrimonio, I'M SO TIRED possiede la goffaggine semitonale e la lentezza di tempo di 135. SEXY SADIE, composta più o meno nello stesso periodo. A confronto con 85. I'M ONLY SLEEPING, è carente di immaginazione poetica, perché è insofferente per la sua stessa indolenza: uno stato d'animo che dà origine a una delle frasi più divertenti del suo autore (faccia a faccia con lo scopritore del tabacco).[1] Era una delle preferite da Lennon fra le sue registrazioni, per l'espressività complessiva del suono e della sua esecuzione vocale in particolare.

154. THE CONTINUING STORY OF BUNGALOW BILL

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra acustica, organo; **McCartney** cori, basso; **Harrison** cori, chitarra acustica; **Starr** cori, batteria, tamburino
Yoko Ono voce, cori; **Altri** (fra i quali **Maureen Starkey**) cori; **Chris Thomas** Mellotron

Registrazione: 8 ottobre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Questa caduta nella banalità da strapazzo fu ispirata da un ospite americano della comunità di Rishikesh, che se ne andò per qualche settimana a caccia di tigri prima di ritornare e riprendere il suo corso di perfezionamento spirituale. Composta da due frammenti separati, rudemente inchiodati insieme da quattro rumorosi colpi di grancassa, BUNGALOW BILL ha un ritornello che fu semi-inconsciamente preso a prestito da uno standard degli anni Trenta di Ray Noble, *Stay As Sweet As You Are* (vedere 130. GOOD NIGHT).[1] Inciso, con una spontaneità deliberatamente trasandata, in tre registrazioni, il brano contiene contributi corali da parte di tutti quelli che si trovavano in quel giorno ad Abbey Road, e qualche abile imitazione di mandolino e trombone suonata al Mellotron da Chris Thomas.

155. WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD?

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra acustica, pianoforte, chitarra solista, basso, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani

Registrazione: 9/10 ottobre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Negli ultimi, disordinati giorni di registrazione dell'album *The Beatles*, McCartney entrò quasi di soppiatto nello Studio 1, mentre Lennon e Harrison nello Studio 2 stavano supervisionando i mixaggi,[1] e registrò questo blues in re maggiore raucamente stilizzato, chiedendo poi a Starr di aggiungervi la batteria. Con il suo astuto candore, la sua esecuzione vocale aggressiva e i suoi espliciti riferimenti al «teatro di strada» (vedere *Introduzione*, nelle note), il brano era Arte Concettuale precisamente del genere che piaceva a Lennon,[2] e dodici anni più tardi questi ancora era risentito per non essere stato invitato a partecipare alla registrazione. (McCartney in seguito malignamente insinuava di averlo fatto per rendergli pan per focaccia, dopo essere stato escluso dalla realizzazione di 127. REVOLUTION 9.) Citato nel film *10* di Blake Edwards come epitome di antiromanticheria adolescenziale, WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD? resta come piccolo cimelio della sua epoca, ormai lontana, di «lascia-che-le-cose-vadano-come-vadano».

156. JULIA

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra acustica raddoppiata

Registrazione: 13 ottobre 1968
UK: 22 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
USA: 25 novembre 1968 (LP *The Beatles*)
I: 11 novembre 1968 (LP *The Beatles*)

Ultima della sequenza di canzoni con il finger-picking in stile folk dell'album *The Beatles* (vedere 128. BLACKBIRD), e ultimo brano dell'intero doppio album a essere registrato, JULIA è dal punto di vista psicologico una delle composizioni-fulcro di Lennon: un messaggio alla madre scomparsa nel quale le diceva di aver trovato, in «Ocean Child»

(«Figlia dell'Oceano», il significato della parola Yoko in lingua giapponese), un amore che potesse prendere il posto di lei, e di potere ora rinunziare alla sua ossessione quasi edipica (vedere 50. YES IT IS).

Nata nel 1914, Julia Stanley aveva sposato Freddy Lennon nel 1938, dando alla luce John nel 1940.[1] Quando il matrimonio finì, due anni dopo, John fu adottato dalla sorella di Julia, Mimi, e dal marito di lei, George Smith; e andò a vivere con loro a Mendips, la loro casa di Menlove Avenue.[2] Nel frattempo, Julia aveva messo su casa con John Dykins, dal quale ebbe due figli illegittimi. All'età di sei anni, John divenne l'oggetto di una specie di violento tiro alla fune affettivo tra i suoi genitori, al culmine del quale rincorse Julia lungo la strada singhiozzando «Mamma, non lasciarmi!». In seguito, pur continuando a vivere con George e Mimi, John cominciò a vedere più spesso la madre. Dopo la seconda crisi della sua vita (la morte di zio George, nel 1955), John e sua madre si riavvicinarono ancora di più. Spirito libero, Julia era una donna allegra che amava la vita, e incoraggiò attivamente il ribelle che c'era nel figlio. Schierandosi al fianco suo e dei suoi amici contro gli adulti ipercritici, Julia seguì il progresso dei Quarrymen con sincero interessamento, insegnando loro dei motivi musicali con l'ukulele. Per John, Julia era una figura quasi di fantasia («una giovane zia, o una sorella maggiore»): l'unico essere umano che avesse mai amato senza riserve. La sua morte, avvenuta a causa di un incidente stradale sulla strada davanti a Mendips il 15 luglio del 1958, lo scosse profondamente, e nei due anni seguenti John si strusse di «una rabbia cieca», bevendo smodatamente e ingaggiando continue risse. Il fatto che il suo nuovo amico Paul McCartney avesse anche lui perduto la madre da bambino[3] li fece sentire vicini nonostante le loro differenze caratteriali, mentre i Beatles diedero a Lennon uno scopo, il che gli conservò l'equilibrio mentale. Tuttavia, i suoi rapporti con le donne, che si ritrovavano a essere eternamente messe a confronto con l'ineguagliabile Julia, restarono collerici e spesso violenti.

JULIA, per la quale Lennon fu aiutato da Yoko Ono,[4] è un'espiazione della sua tormentata devozione alla madre. Nelle note ripetute, incantatorie dell'introduzione, la canzone fa pensare a un'offerta propiziatoria a uno spirito atavico: un tentativo di spezzare l'ossessione affidandogli il nuovo amore terreno del supplicante, nella speranza di una

benedizione. Il momento centrale di questo rito – il trapasso dell'amore di Lennon da Julia a Yoko – è descritto dalla sezione mediana in dieci battute, in cui una scala quasi orientale suggerisce che l'immagine che l'accompagna («Her hair of floating sky is shimmering», «i suoi capelli di cielo fluttuante scintillano») si riferisca a entrambe le donne: Julia, nel suo ricordo di bambino, Yoko nei suoi pensieri presenti e futuri. (Ono gli spedì, quando egli era in India, molte ermetiche cartoline, una delle quali affermava che lei era una nuvola, e che lui avrebbe dovuto cercarla nel cielo.)

Questa canzone, che tra quelle di Lennon è la più innocente e rivelatrice della sua intimità, è quasi troppo personale per poter essere «consumata» dal pubblico. E non ottiene il risultato di superare la sua fissazione per la madre, come dimostrano gli esorcismi di *Mother* e *My Mummy's Dead*, due canzoni del suo primo album da solista. In larga misura, Julia Lennon era la musa del figlio. Dopo che egli ebbe liberato la sua anima dal dolore per la perdita di lei, la sua creatività risultò privata dell'urgenza che la sospingeva; e nell'ultimo, più riconciliato decennio di vita di Lennon, la sua produzione perse gran parte del mordente e del vigore che aveva messo in mostra nel suo periodo culminante – ed essenzialmente infelice – a metà degli anni Sessanta.

Con i suoi trenta diversi e mutevoli brani, l'album *The Beatles* è qualcosa di scomposto che riflette l'indifferenza del gruppo, dopo la scomparsa di Epstein, per la collegialità. Il fatto che il disco sia ugualmente coerente com'è costituisce un tributo all'abilità di Lennon, McCartney e George Martin nel mettere in sequenza le canzoni: i tre elaborarono l'ordine di inserimento dei brani nelle quattro facciate lavorando ininterrottamente per 24 ore, tra il 16 e il 17 ottobre del 1968 (la più lunga seduta di studio della carriera dei Beatles). Con i suoi contrasti di stati d'animo, le abili strutture tonali e gli astuti collegamenti fra le canzoni, questo doppio album di 95 minuti è un capolavoro di programmazione. La pura e semplice perizia della presentazione, tuttavia, non può nascondere il fatto che metà dei brani che vi sono contenuti sono scadenti rispetto agli standard dei primi anni di attività del gruppo, o che molti dei suoi testi sono poco più che il pigro contemplarsi l'ombelico di viziati eremiti.

Prima che i Family, il gruppo di Leicester, pubblicassero nell'agosto del 1968 il loro album di debutto *Music In a Doll's House*, i Beatles avevano progettato di intitolare il loro lavoro *A Doll's House* (apparentemente derivandolo dall'omonimo dramma di Ibsen, *Casa di bambola*). La coincidenza fu sfortunata, perché quello sarebbe stato un titolo adatto per questo solaio musicale di oggetti spaiati, alcuni affascinanti, altri funesti, molti sfumati dei colori dei ricordi infantili, tutti assorti nei mondi interiori dei loro autori. C'è, in questa musica, una segreta inquietudine che tradisce il tumulto nascosto dalla facciata di normale attività esibita dal gruppo. Le ombre si allungano sull'album man mano che questo avanza: è il lento declino della carriera dei Beatles. Purtroppo, niente di tutto questo è espresso dal progetto della copertina, elegantemente vuota, firmato da Richard Hamilton. Si può solo presumere che questo sia dovuto al fatto che egli non ebbe modo di ascoltare le canzoni contenute nel disco prima di mettersi al lavoro, dato che la qualità crepuscolare di quella musica è così manifesta. Sicuramente, nessun altro frutto del linguaggio luminosamente solare della musica pop degli anni Sessanta offre una simile associazione di custodita intimità e stanze chiuse a chiave, o raggiunge una tenebrosità tanto disturbante e indeterminata.

157. DIG A PONY

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra solista; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 22/24/28/30 gennaio, 5 febbraio 1969
UK: 8 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
USA: 18 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
I: 29 aprile 1970 (LP *Let It Be*)

Gli stizzosi, e alla fine spossanti, cinque mesi di lavoro sull'album *The Beatles* lasciarono il gruppo quasi nello stesso limbo mentale che si era creato alla fine delle sedute di registrazione per *Sergeant Pepper*, l'anno

precedente. E ancora McCartney si assunse il compito di tenere insieme i suoi colleghi, stavolta suggerendo di rifiutare le stratificazioni di espedienti, parodie e giochi di parole del loro lavoro in studio così come si era svolto dopo la cessazione delle tournée, per «ritornare» alle loro radici come gruppo di rock-and-roll dal vivo. Non che egli intendesse suggerire una ripresa delle tournée (sapeva che l'ipotesi sarebbe stata bocciata seduta stante da Harrison); pensava invece a un concerto filmato di un'ora, con otto canzoni, da mettere in scena alla Roundhouse di Camden, nella zona nord di Londra.

McCartney credeva nella performance dal vivo come fonte di energia creativa e sentiva la mancanza del rapporto reciproco col pubblico che ben ricordava dai vecchi giorni del gruppo. A causa di ciò, alcuni resoconti sostengono, erroneamente, che egli abbia puerilmente insistito con gli altri per convincerli a fare qualcosa che nessuno di loro voleva fare. Ma sia Lennon sia Harrison, di recente, si erano divertiti a suonare dal vivo – il primo nel «Rock'n'Roll Circus»[1] dei Rolling Stones, il secondo improvvisando con musicisti californiani nel corso di un soggiorno di sette settimane a Los Angeles – mentre Starr era disponibile a trattare, purché il progetto potesse essere compatibile con gli impegni connessi al ruolo che stava per interpretare nel film *The Magic Christian*.[2] A tutti, inoltre, era piaciuto lavorare su 148. HAPPINESS IS A WARM GUN, che proprio per la sua difficoltà li aveva costretti a far rivivere le loro doti di musicisti di gruppo. In effetti, quando arrivò il momento di registrare l'album seguente, fu (secondo George Martin) Lennon, piuttosto che McCartney, a insistere affinché ci si attenesse rigorosamente alla regola di incidere dal vivo, e senza successive sovraincisioni.

In breve, i Beatles misero mano a quello che diventò il fiasco di *Let It Be* con entusiasmo, e con più di un indizio della megalomania tipica dell'ultimo scorcio degli anni Sessanta, rifiutando l'ipotesi della Roundhouse in favore di un anfiteatro romano in Tunisia, o persino un transatlantico. (A questo punto, Lennon fu sentito bofonchiare: «Mi sto infervorando all'idea di farlo in un manicomio».) Fu solo quando si radunarono nei Twickenham Studios per elaborare la scaletta del loro concerto che cominciarono a rendersi conto che si stavano illudendo.

Il lavoro su HAPPINESS IS A WARM GUN era stato un'occasione speciale: una sfida stimolante, ma ardua a confronto con il più tranquillo lavoro di tagli e sovraincisioni. Improvvisamente i Beatles si trovarono di fronte alla prospettiva di essere costretti a ripetere più e più volte la stessa operazione. In effetti, avevano «visto» il loro stesso bluff: quello assomigliava troppo a un lavoro faticoso, per uomini che non avevano nulla da dimostrare e nessuna impellente ragione economica che li obbligasse a sottomettersi a quella prova.[3] Sfortunatamente la notizia era già stata comunicata alla stampa, ed era stata assoldata una troupe cinematografica per filmare lo svolgimento del lavoro. I Beatles *dovevano* farlo: o almeno far finta di farlo. La soluzione che scelsero impulsivamente fu quella di improvvisare sporadicamente, senza prendere sul serio l'impegno, proprio come avevano fatto in quelle notti in libertà ad Abbey Road. Stavolta, però, il tassametro stava girando: era stato affittato uno studio cinematografico e le macchine da presa erano in funzione. Spinto dalla sua ben radicata etica del lavoro e dalla responsabilità della leadership che presumeva di portare, McCartney cercò di imporre una qualche disciplina a quella serpeggiante confusione, ma gli altri ne avevano avuto abbastanza dei suoi pedanti atteggiamenti direttoriali e si offendevano a essere trattati da scolaretti. (Quando McCartney opinò che fossero soltanto in preda al panico da palcoscenico, Lennon lo guardò fisso, con gelida incredulità.)

La verità era che ormai i Beatles erano adulti, e non erano più capaci di adattarsi alla mentalità da banda di teenager indispensabile per un gruppo pop/rock che funzioni. Harrison sognava di essere il terzo chitarrista di un gruppo americano senza pretese, Starr pensava a un futuro di attore e Lennon, che pochi mesi prima era stato contemporaneamente attaccato come disertore dalla Sinistra rivoluzionaria e perseguito dalle forze dell'establishment per possesso di stupefacenti, voleva liberarsi da ogni vincolo e affrontare il mondo da sdegnato sovversivo culturale, insieme a Yoko Ono. (Restando seduta al suo fianco, col viso imperscrutabile, durante tutta la durata di queste deprimenti sedute di registrazione, Ono contribuì al loro fallimento: cosa di cui sembrava assolutamente non rendersi conto.)

Per un po' si diedero da fare, provando e scartando un'ampia varietà di nuovo materiale, compresi molti brani che poi sarebbero apparsi negli album da solista di ognuno di loro.[4] Ma alla lunga, Harrison sbottò – McCartney aveva tentato, una volta di troppo, di costringerlo a suonare il suo assolo di chitarra *proprio in quel modo* – e se ne andò. (Andò direttamente a casa, e tramandò il ricordo della rissa con *Wah-wah*, una canzone poi registrata nell'album *All Things Must Pass*.) Pochi giorni più tardi Ono, stando simbolicamente accovacciata sul cuscino blu di Harrison, cominciò a ululare nel suo modo brevettato da banshee,[5] al che gli altri, riconoscendosi sconfitti, si unirono a lei con uno sbarramento di stridente feedback. Le «prove», e il concerto a esse collegato, furono immediatamente abbandonati.

Ripiegando in ritirata, una settimana dopo, nel seminterrato dell'edificio che ospitava gli uffici della Apple, a Savile Row,[6] il gruppo, già di pessimo umore, scoprì con orrore che il sedicente genio dell'elettronica «Magic Alex» Mardas, un tipo bizzarro del quale Lennon era diventato amico nel suo periodo dell'LSD, aveva installato un «banco di registrazione a 72 piste» che si rivelò essere costituito da un antiquato oscilloscopio tenuto insieme da qualche asse di legno. Entrando in scena con la consueta imperturbabilità, George Martin trattò il noleggio di un banco da otto piste da Abbey Road, e si cominciò a lavorare su quello che ora sarebbe dovuto essere un nuovo album: un disco registrato, come insistevano i Beatles (nel tentativo di tener vivo qualche frammento del loro progetto originario), «lealmente», vale a dire senza tagli o sovraincisioni. Dato che questo piano avrebbe reso necessario accumulare centinaia di registrazioni di ogni canzone finché ne fossero capitate alcune utilizzabili, e dato che ogni minuto di questo impressionante procedimento doveva essere filmato, questa era la ricetta di un lungo disastro. Saggiamente, Martin delegò il compito di seguire le sedute di registrazione al suo assistente Glyn Johns, e trovò cose più gradite da fare altrove.

La prima canzone provata, e suonata/registrata, alla Apple fu DIG A PONY di Lennon (alias *All I Want Is You*). Più tardi definita «spazzatura» dal suo autore, passò attraverso varie incarnazioni prima di essere registrata dal vivo nel corso del breve concerto tenuto dai Beatles sulla

terrazza dell'edificio dei loro uffici, giovedì 30 gennaio 1969: un avvenimento che bloccò il traffico nelle vie tutt'intorno e divenne la notizia principale dei notiziari televisivi di mezzogiorno. Questa esibizione, organizzata senza alcun preavviso, era un modo di realizzare il progetto originario del gruppo per un concerto dal vivo evitando lo stress di prove accurate e di una performance vera e propria. Brillante idea di McCartney, costrinse il gruppo a ritrovare la sua compattezza, e come risultato DIG A PONY è una vera esecuzione d'insieme (con, forse, qualche piccolo ritocco successivo in studio). Il riff all'unisono in 3/4, comicamente fragoroso, non ha grandi pretese; ma, considerando che i Beatles a quel punto già suonavano da mezz'ora nel teso vento invernale, ci mettono sopra le mani con sorprendente disinvoltura, e persino con un accenno di ritmo sostenuto. Starr ferma il conteggio iniziale per soffiarsi il naso, McCartney sbaglia l'armonia in falsetto sul secondo ritornello, Lennon si lamenta di aver le dita troppo fredde per tenere gli accordi: ma è ovvio che si stanno divertendo.

La canzone, in se stessa, è uno scherzo irrilevante, con un testo che celebra le affermazioni della controcultura secondo le quali i vecchi valori e tabù della società erano ormai morti, la vita era un gioco e chiunque poteva avere libero accesso all'arte, e (specialmente) le parole significavano qualsiasi cosa si volesse che significassero. Discutibile persino nel 1967, una tale fantasia già appariva nettamente consunta nel 1969, ma c'era abbastanza gente che desiderava che fosse vera da assicurarne la sopravvivenza, nelle menti dei pedagogisti progressisti, per i successivi vent'anni.

158. I'VE GOT A FEELING

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso; **Lennon** voce, chitarra ritmica; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria

Billy Preston piano elettrico

Registrazione: 22/24/27/28/30 gennaio, 5 febbraio 1969

UK: 8 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
USA: 18 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
I: 29 aprile 1970 (LP *Let It Be*)

Prima manifesta collaborazione Lennon-McCartney dopo 96. A DAY IN THE LIFE, I'VE GOT A FEELING era la fusione di due canzoni completate solo a metà: (1) una strofa/ritornello e una sezione mediana di otto battute di McCartney riguardanti la sua fidanzata Linda Eastman; (2) una specie di annuario del 1968 di Lennon che, adattandosi allo stesso schema blues di due accordi, finì con l'essere cantata simultaneamente alla linea melodica principale del partner. (Lo stile diaristico qui impiegato rispecchia sia il nuovo, profondo interesse di McCartney per la sua vita domestica, sia la convinzione di Lennon, alla luce dell'impalcatura ideologica di Ono, che tutta l'arte è inevitabilmente autoreferenziale.) Come il precedente, questo grintoso pezzo rock in tempo moderato fu registrato durante il concerto sulla terrazza e, ancora una volta, l'esecuzione è gagliarda e appassionata. In parte ciò si deve alla presenza, al piano elettrico Hohner, di Billy Preston, un musicista messo sotto contratto dalla Apple che i Beatles avevano incontrato nel corso dei loro spettacoli del 1962 con Little Richard. Arruolato da Harrison (il quale sapeva che la presenza di un elemento estraneo al gruppo avrebbe messo alla prova i suoi colleghi), Preston suona con discrezione, nel raggio d'azione della chitarra ritmica di Lennon nel canale sinistro.

159. DON'T LET ME DOWN

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, chitarra ritmica; **McCartney** armonie vocali, basso; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria
Billy Preston piano elettrico

Registrazione: 22/28/30 gennaio 1969
UK: 11 aprile 1969 (singolo; lato A: GET BACK)
USA: 5 maggio 1969 (singolo; lato A: GET BACK)

I: 16 aprile 1969 (singolo; lato A: GET BACK)

Con la sua derivazione alla lontana da *I Shall Be Released* di Dylan (come registrata dalla Band nel suo seminale album del 1968 *Music From Big Pink*), DON'T LET ME DOWN rimescola parsimoniosamente tre accordi in modo tale da radicare armonicamente la musica contro la possibilità di collasso confessata nel ritornello; in effetti, a Lennon l'atmosfera di salita e discesa di questa sequenza piaceva tanto che la utilizzò anche in 181. SUN KING. L'«amore che non ha un passato» del testo era la sua dedizione per Yoko Ono, che aveva messo la parola fine alla sua vita precedente, dominata dalla figura materna (vedere 156. JULIA).

Registrata, come 160. GET BACK, il 28 gennaio (la versione «della terrazza» del 30 gennaio non fu pubblicata), DON'T LET ME DOWN è contraddistinta da un'esecuzione vocale raucamente appassionata di Lennon, la cui melodia lo porta simbolicamente vicino al registro più grave della sua estensione vocale attraverso una battuta che, altrettanto simbolicamente, prorompe dal 4/4 al 5/4. Come in 158. I'VE GOT A FEELING, che ha un'analoga andatura, la prestazione del gruppo, al tempo stesso serrata e fluida, trae beneficio dalla presenza di Billy Preston, che distribuisce gorgheggi blueseggianti e torna coi piedi per terra in coincidenza col ricorrente motivo della chitarra di Harrison, trattata col Leslie. Piena dei ribollenti salti d'ottava che tanto irritavano i bassisti inglesi della generazione precedente, l'esuberante esecuzione strumentale di McCartney equivale a una cronaca diretta della canzone, diventando, nel middle eight, un controcanto al piano elettrico di Preston, mentre Starr suona gli accenti ortodossi sulla grancassa, mixata a sinistra. (Il lavoro di piatti di Starr è pieno d'inventiva per tutta la durata del brano, specialmente nei colpi mancanti sul charleston dell'ultimo ritornello.) Con il suo suono profondo e caloroso, questo è probabilmente il migliore dei dischi dei Beatles nel tardo stile lennoniano.

160. GET BACK

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, basso; **Lennon** armonie vocali, chitarra solista; **Harrison** chitarra ritmica; **Starr** batteria
Billy Preston piano elettrico

Registrazione: 23/27/28/30 gennaio, 5 febbraio 1969
UK: 11 aprile 1969 (singolo; lato B: DON'T LET ME DOWN)
USA: 5 maggio 1969 (singolo; lato B: DON'T LET ME DOWN)
I: 16 aprile 1969 (singolo; lato B: DON'T LET ME DOWN)

Scritta da McCartney, GET BACK – che in aprile divenne il diciannovesimo singolo pubblicato in Inghilterra dai Beatles – sembra avere avuto origine come una specie di country blues nello stile dei successi dei Canned Heat *On the Road Again* e *Going Up the Country*. (Le connessioni musicali sono tenui, ma a McCartney piacevano entrambi i dischi sopra citati, e in studio, la sera prima di cominciare a lavorare su GET BACK, aveva cantato *Going Up the Country* accompagnandosi alla chitarra.) La frase del titolo, che aveva coniato per il fallito progetto di concerto (vedere 157. DIG A PONY), si collegò, nella prima versione della canzone, con la situazione dei profughi kenioti e asiatici, la cui imminente fuga verso la Gran Bretagna era stata annunciata il 2 gennaio. Documentato sui bootleg col titolo di *Commonwealth Song*, questo originale testo riguarda un Pachistano «che vive in un'altra terra», e contiene le frasi «Don't dig no Pakistani taking all the people's jobs / Get back to where you once belonged», «Non mi stanno bene i pachistani che portano via tutto il lavoro alla gente / Tornate al posto dal quale siete venuti». Anche se McCartney intendeva fare con la canzone una satira del razzismo, la situazione etnica in Gran Bretagna, in quel periodo, era così delicata – in seguito alla predizione di Enoch Powell secondo la quale l'immigrazione avrebbe provocato un conflitto razziale – che egli ci ripensò.[1] Quando i Beatles ne iniziarono la registrazione, GET BACK aveva diplomaticamente acquisito un testo sostitutivo, che apparentemente riguardava i fumatori di marijuana e i transessuali (forse sviluppato attraverso scambi di frasi casuali fra McCartney e gli altri).[2]

Registrata il 27 gennaio, la versione dell'album della canzone è priva del mixaggio ben rifinito e dell'accattivante riverbero della versione pubblicata sul singolo, questa registrata il 28. Termina con un inserto del

concerto in terrazza, nel quale McCartney ringrazia Maureen, la moglie di Starr, per gli applausi; mentre la versione del singolo, originariamente di parecchi minuti più lunga, semplicemente va in dissolvenza. (Lennon affermò che ogni volta che McCartney cantava la frase «Get back to where you once belonged» guardava significativamente Ono.) Realizzata nella stessa seduta di registrazione pomeridiana di 159. DON'T LET ME DOWN (il brano inserito nella facciata B del singolo), la versione a 45 giri di GET BACK mostra i Beatles in stile rhythm-and-blues, con un insinuante groove; McCartney sputa fuori il testo fra contagiosi assolo di Lennon e Preston. Impiegando meno accordi di qualsiasi altro singolo dei Beatles fin dai tempi di 1. LOVE ME DO, GET BACK, con la sua miscela di grazia, vigore e follia, esercitò sui compratori di dischi abbastanza fascino da vendere, in tutto il mondo, quattro milioni di copie.

161. TWO OF US

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra acustica; **Lennon** voce, chitarra acustica; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria

Registrazione: 24/25/31 gennaio 1969
UK: 8 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
USA: 18 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
I: 29 aprile 1970 (LP *Let It Be*)

Nonostante la sua semplicità la faccia apparire come una canzone dei primi tempi dei Beatles (e a dispetto della rivendicazione a posteriori di Lennon, che sosteneva di esserne l'autore),[1] TWO OF US (o *On Our Way Home*, come la canzone era intitolata durante la registrazione) era una nuova composizione di McCartney. Avrebbe dovuto riferirsi alla sua relazione sentimentale con Linda Eastman, e lo confermano le parole della scattante sezione strofa/ritornello in sol maggiore; ma, quando la tonalità salta inaspettatamente a un assorto si bemolle per la sezione mediana di sei battute, il testo sembra avere a che fare più con John e Paul che con

Paul e Linda. (Le frasi a proposito del «dar la caccia alle carte»[2] e del «non concludere niente» sono di solito intese come un riferimento ai problemi contrattuali dei Beatles, che divennero una disputa legale a tutti gli effetti due giorni dopo il termine delle sedute di registrazione per l'album *Let It Be*.) Con l'esecuzione in armonie strette, TWO OF US faceva ricordare a Lennon e McCartney le loro imitazioni giovanili degli Everly Brothers; e, nella seconda giornata di lavorazione del brano, i due interruppero la registrazione mettendosi a cantare *Bye Bye Love*.[3]

161B. MAGGIE MAE

(*Tradizionale, arrangiato da Lennon-McCartney-Harrison-Starkey*)

> **Lennon** voce, chitarra acustica; **McCartney** voce, chitarra acustica; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria
>
> Registrazione: 24 gennaio 1969
> UK: 8 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
> USA: 18 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
> I: 29 aprile 1970 (LP *Let It Be*)

Una delle numerose improvvisazioni avvenute nel corso delle registrazioni dell'album *Let It Be*, questa sguaiata esecuzione di una ballata popolare dedicata a una prostituta di Liverpool – era un vecchio pezzo «di riscaldamento» dei Beatles prima delle esibizioni dal vivo – fu incisa nel corso della prima giornata di lavoro su 161. TWO OF US e, per qualche sovversiva ragione, fu inserita nell'album dopo il brano che gli dà il titolo (vedere 164. LET IT BE). Fra i brani non composti dai Beatles provinati alla Apple tra il 22 e il 31 gennaio c'erano *Save the Last Dance For Me* (Drifters, 1960), *Bye Bye Love* (vedere 161. TWO OF US, anche nella nota), *Shake Rattle and Roll* (Joe Turner, 1954), 44B. KANSAS CITY, *Miss Ann* (Little Richard, 1957), *Lawdy Miss Clawdy* (Lloyd Price, 1952), *Blue Suede Shoes* (Carl Perkins, 1956), 13B. YOU REALLY GOT A HOLD ON ME, *Tracks of My Tears* (Smokey Robinson and the Miracles, 1965), *The Walk* (Jimmy McCracklin, 1958), *Not Fade Away* (Buddy Holly, 1957/Rolling

Stones, 1964), *Mailman Bring Me No More Blues* (Buddy Holly, 1961) e *Besame Mucho* (non è noto a quale esecuzione della canzone i Beatles facessero riferimento). [1]

162. DIG IT

(*Lennon-McCartney-Harrison-Starkey*)

Lennon voce; **McCartney** pianoforte; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria
Billy Preston organo

Registrazione: 24/26 gennaio 1969
UK: 8 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
USA: 18 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
I: 29 aprile 1970 (LP *Let It Be*)

Inclusa nell'album *Let It Be* come una composizione di gruppo, DIG IT era un frammento di una canzone scritta solo a metà da Lennon, improvvisata (per venti minuti) in studio. Utilizzando una sequenza di tre accordi abituale nel gospel, lo vede «predicare» sardonicamente con frasi in libera associazione, ma l'atmosfera dell'esecuzione non è abbastanza allegra per far sì che il brano funzioni.

163. FOR YOU BLUE

(*Harrison*)

Harrison voce, chitarra acustica; **McCartney** pianoforte; **Lennon** slide guitar; [1]
Starr batteria

Registrazione: 25 gennaio 1969
UK: 8 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
USA: 18 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
I: 29 aprile 1970 (LP *Let It Be*)

Dedicata a Patti Harrison, questa trascurabile canzone di dodici battute in re maggiore fu incisa in sei registrazioni tra la lavorazione di 161. TWO OF US e quella di 164. LET IT BE. (Elmor James, chitarrista slide del Missouri, il cui nome Harrison invoca divertito durante il diligente assolo di Lennon, rivoluzionò lo stile del blues del Delta nel corso degli anni Cinquanta, con brani quali *Dust My Broom*.)

164. LET IT BE

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, coro, pianoforte, maracas; **Lennon** basso; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria
Billy Preston organo, piano elettrico; **Musicisti non accreditati** 2 trombe, 2 tromboni, sassofono tenore, violoncelli

Registrazione: 25/26/31 gennaio, 30 aprile 1969, 4 gennaio 1970
UK: 6 marzo 1970 [singolo; lato B: YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER)]
USA: 11 marzo 1970 [singolo; lato: B YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER)]
I: 12 febbraio 1970 [singolo; lato B: YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER)]

Dietro al Beatle che, nei confusi anni finali della carriera del gruppo, cercava di allettare i colleghi fornendo loro sempre nuove motivazioni, c'era un uomo ferito e inquieto. McCartney cercava con tutte le sue forze di tenere vivo il gruppo, ma il costo di questo continuo dispendio di energie era l'incapacità di capire quando era il caso di lasciar perdere. Un po' spaventato (come del resto lo erano gli altri) dal ritrovato sarcasmo di Lennon, McCartney era alternativamente pieno di condiscendenza e impietoso nei confronti di Harrison e Starr, e trovava difficile dire loro qualcosa che non risultasse offensivo. Nel corso dell'estate del 1968, quando le sedute di registrazione per l'album *The Beatles* erano particolarmente dense di ostilità, McCartney la notte stava disteso a letto senza dormire, in uno stato d'animo di insicurezza assai diverso da quello che ci si poteva aspettare dal personaggio scherzoso e voglioso di far

colpo che gli piaceva esibire in pubblico. Alla fine fece un sogno emozionante nel quale Mary, la madre morta, gli appariva esortandolo a non prendersela tanto per ogni cosa: a lasciare che le cose andassero come andassero. Come tante altre delle sue esperienze personali, anche questa rapidamente si trasformò in canzone.

Con la sua aria di consolazione divina e il suo testo, a tutti comprensibile (e naturalmente inteso da molti come riferito alla Vergine Maria), LET IT BE si è guadagnata una notorietà piuttosto sproporzionata rispetto alla sua importanza artistica. Indirizzato più al rock che al pop, il suo tempo gospel di 4/4, i suoi ecclesiastici ritardati d'organo, e la sua complessiva monotonia armonica offrono un compiaciuto rapimento piuttosto che una rivelazione religiosa: è una specie di 137. HEY JUDE senza il sollievo musicale ed emotivo. Lennon non fece mistero della sua antipatia per la bigotteria cattolica che avvertiva in questa canzone, e nel corso della seduta di registrazione del 31 gennaio chiese con crudeltà a McCartney: «Dovremmo ridacchiare, durante l'assolo?». (Era stato Lennon a condizionare con le sue decisioni la maliziosa sequenza dei brani sull'album *Let It Be*, sul quale la canzone è messa come tra parentesi fra Lennon che con voce acutamente infantile annuncia «Now we'd like to do *Hark the Angels Come*» [1] e una scurrile canzonaccia da osteria a proposito di una puttana di Lime Street; vedere 161B. MAGGIE MAE.) [2]

Il 30 aprile Harrison aggiunse un assolo di chitarra trattata col Leslie alla registrazione numero 27, dopo di che, come la maggior parte del materiale elaborato nel gennaio del 1969, il brano fu lasciato a raccogliere polvere per il resto dell'anno. Riesumato al principio del 1970, ricevette un secondo, meglio organizzato assolo trattato col fuzz-tone, qualche coro armonizzato in voci alte da McCartney e Harrison, interventi aggiuntivi di batteria, maracas, e una stesura di George Martin per ottoni e violoncelli. Questi strumenti supplementari, virtualmente inintelligibili nella versione della canzone pubblicata su singolo, sono mixati più alti nella versione dell'album, per la quale fu preferito il secondo assolo di Harrison.

165. THE LONG AND WINDING ROAD

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, pianoforte; **Lennon** basso; **Starr** batteria

Musicisti non accreditati 18 violini, 4 viole, 4 violoncelli, arpa, 3 trombe, 3 tromboni; 2 chitarristi, 14 voci femminili

Registrazione: 26/31 gennaio 1969, 1 aprile 1970
UK: 8 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
USA: 18 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
I: 29 aprile 1970 (LP *Let It Be*)

Scritta nello stesso giorno di 164. LET IT BE,[1] THE LONG AND WINDING ROAD era stata progettata come uno standard che potesse essere ripreso da cantanti di canzoni romantiche e commerciali. (McCartney ne spedì un provino a numerosi candidati, compresi Cilla Black e Tom Jones.) Sporadicamente provata nel corso delle sedute di registrazione alla Apple, fu lasciata nella sua forma grezza fino a quando Lennon, l'anno seguente, invitò Phil Spector a tentare il recupero del materiale del gennaio 1969. Spector è stato in genere violentemente criticato per il modo in cui ha trattato certi brani, soffocandoli con arrangiamenti orchestrali che eclissano il lavoro del gruppo contraddicendo la concezione originaria, di registrazione effettuata «lealmente» (vedere 157. DIG A PONY), senza sovraincisioni. In questo caso, benché la soluzione scelta da Spector sia innegabilmente di cattivo gusto, egli non aveva altra scelta se non quella di coprire il nastro originale con qualcosa, visto che quello era poco più che un provino con una buona esecuzione vocale di McCartney.[2]

Presentando solo il suo autore al pianoforte, e Lennon al basso, la registrazione essenziale di THE LONG AND WINDING ROAD è un provino, e oltretutto provvisorio. In particolare, contiene alcuni momenti in cui Lennon suona il basso in modo terribile, procedendo goffamente a tentoni come se fosse in dubbio sulle armonie, e fa molti ridicoli errori.[3] Qualsiasi cosa si possa dire della sua produzione, il risultato ottenuto da Spector nel distogliere l'attenzione da quanto è malamente suonato il brano originario può soltanto essere definito un successo. Però la seduta d'incisione nel corso della quale egli effettuò le sovraincisioni, una faccenda burrascosa avvenuta il primo aprile del 1970, ebbe luogo ad Abbey Road, nello Studio 1, mentre McCartney – che distava da lì solo

qualche minuto a piedi [4] – sarebbe stato rintracciabile per rieseguire la parte di basso, se glielo avessero chiesto. Perché questo non avvenne?

In effetti, né McCartney né George Martin sapevano che i nastri dell'album *Let It Be* erano in via di preparazione per la pubblicazione, dato che Lennon si era assunto il compito di scaricare l'onere dell'impresa su Spector dopo che questi lo aveva tanto favorevolmente impressionato il 27 gennaio con la sua produzione di *Instant Karma!* della Plastic Ono Band. La verità è che a quel punto i litigi per cause creative e finanziarie li avevano staccati uno dall'altro, e che ormai i due si detestavano. Lennon sapeva che se McCartney si fosse accorto che si stava lavorando su THE LONG AND WINDING ROAD, avrebbe fermato l'intero progetto dell'album *Let It Be*, o almeno si sarebbe incaricato di dirigere la seduta d'incisione e avrebbe curato la produzione del brano alla sua maniera (cioè decentemente). L'insofferente insensibilità di Lennon per il mantenimento degli standard produttivi dei Beatles è, in questo caso, indifendibile. [5] Poco prima della sua morte, nel 1980, Lennon accusò McCartney di aver sempre trattato le canzoni scritte dal suo partner con meno attenzione di quanta ne riservasse alle proprie; e indubbiamente le esecuzioni di basso improvvisate da McCartney nelle registrazioni delle canzoni scritte da Lennon spesso fanno un evidente contrasto con le frasi di basso da lui tanto accuratamente studiate per il materiale di sua composizione. Però McCartney non permetteva che restassero difetti tecnici in nessuna delle registrazioni dei Beatles, chiunque avesse composto i brani. In confronto, la grossolana esecuzione di basso di Lennon in THE LONG AND WINDING ROAD, per quanto ampiamente fortuita, diventa un vero e proprio sabotaggio se viene presentata come un lavoro finito.

Quando McCartney ascoltò il rattoppo eseguito da Spector sulla sua canzone, comprensibilmente si infuriò, cercò senza successo di impedirne l'uscita e – dopo essersi assicurato che il suo primo album da solista sarebbe stato pubblicato prima di *Let It Be* – prontamente annunciò che aveva lasciato il gruppo. Tutto ciò è abitualmente visto come una dimostrazione della sua prepotente egomania; ma, anche se McCartney aveva le sue colpe, il comportamento di Lennon riguardo a questo brano e all'intera faccenda dell'album *Let It Be* fu spaventoso. Anche quel gentiluomo di George Martin espresse opinioni ferocemente critiche

sull'arrangiamento orchestrale di Richard Hewson per THE LONG AND WINDING ROAD, che con il suo sdolcinato sciabordio sonoro costituiva un'aperta sfida al bulinato, incisivo ed essenzialmente antiromantico linguaggio che Martin aveva creato per i Beatles nei quattro anni precedenti. Se Martin avrebbe potuto salvare la registrazione originaria (o se avrebbe mai considerato l'ipotesi di provarci) è un'altra questione. Come gli squillanti piatti della sovraincisione di batteria di Starr, gli archi alla Mantovani di Hewson e i cori da Guardia Nazionale stanno lì soprattutto per ingannare l'orecchio dell'ascoltatore.

Alla fine, THE LONG AND WINDING ROAD risultò così toccante, nel suo fatalistico rimpianto, e così perfetta come malinconica conclusione della carriera dei Beatles, che non poteva mancare il bersaglio, per quanto malamente fosse addobbata. Pubblicata negli Stati Uniti come ultimo singolo del gruppo – accoppiata, su un 45 giri a due facciate A, con 163. FOR YOU BLUE di Harrison (186. I ME MINE sarebbe stata una scelta più sincera) – arrivò al numero uno della classifica.[6]

Con i suoi strazianti ritardi e il nostalgico guardare indietro dal malinconico buon senso della tonalità maggiore agli amori e alle illusioni perduti della tonalità minore, THE LONG AND WINDING ROAD è una delle cose più belle che McCartney abbia mai scritto. Anche le parole sono fra le sue più intense, in particolare le frasi di rimprovero della breve sezione mediana di quattro battute.[7] Peccato che Lennon non le abbia ascoltate con più generosità.

166. THE ONE AFTER 909

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra solista; **McCartney** voce, basso; **Harrison** chitarra ritmica; **Starr** batteria

Billy Preston piano elettrico

Registrazione: 28/29/30 gennaio 1969

UK: 8 maggio 1970 (LP *Let It Be*)

USA: 18 maggio 1970 (LP *Let It Be*)

I: 29 aprile 1970 (LP *Let It Be*)

Provato per la prima volta nel corso delle sedute di registrazione per 10. FROM ME TO YOU, il 5 marzo 1963, questo approssimativo *train-blues* [1] in si [2] (con abbellimenti) fu scritto in gran parte da Lennon, a casa McCartney poco tempo dopo che i due si erano incontrati, nell'estate del 1957, alla festa all'aperto di Woolton. Rispolverato per il progetto dell'album *Let It Be*, fu tenuto in caldo per un paio di giorni e lasciato filare nel concerto della terrazza: un ruvido e allegro esercizio di nostalgia per lo skiffle nel quale Harrison mescola strambamente Carl Perkins ed Eric Clapton.

167. I WANT YOU (SHE'S SO HEAVY)

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, armonie vocali, chitarre soliste, organo, sintetizzatore Moog; **Harrison** armonie vocali, chitarra solista; **McCartney** armonie vocali, basso; **Starr** batteria, conga
Billy Preston organo

Registrazione: 22 febbraio, 18/20 aprile, 8/11 agosto 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)
USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

Il giorno dopo il concerto sulla terrazza, il gruppo registrò tre canzoni che non si sarebbero prestate a essere eseguite in quel clima ventoso (161. TWO OF US, 164. LET IT BE, 165. THE LONG AND WINDING ROAD) prima di liquidare, con qualche sollievo, l'intero progetto. Era stato un vergognoso fallimento, che aveva scosso la loro fiducia nelle capacità di giudizio collettive del gruppo e li aveva portati sull'orlo del crollo nervoso. [1] Solo qualche isolato lampo di ispirazione – la seduta di registrazione del 28 gennaio per 159. DON'T LET ME DOWN e 160. GET BACK, lo stesso concerto

sulla terrazza – aveva dato sollievo a un mese orribile; ma il peggio doveva ancora venire.

Due giorni più tardi, si aprì una crepa fatale nei rapporti all'interno del gruppo quando Lennon, Harrison e Starr chiesero al manager americano dei Rolling Stones, Allen Klein, di assumere l'incarico di occuparsi dei loro affari. McCartney, che avrebbe preferito impiegare la società di consulenza di amministrazione della famiglia di Linda Eastman, immediatamente aprì un contenzioso legale che durò molto più a lungo del tempo rimanente della carriera dei Beatles. Anche se essi cercavano di mantenere le distanze da tutta la faccenda facendo ricorso all'ironia tipica di Liverpool – nelle riunioni d'affari, gli altri tre cominciarono a chiedere al procuratore di McCartney come mai non si era portato il basso – gradualmente l'azione legale fece pagare il suo tributo alla loro creatività, facendo cessare la collaborazione nello stile dei vecchi tempi e lasciando loro pochissime occasioni di fraternizzare al di fuori dello studio di registrazione. Ma essi erano rimasti insieme per troppo tempo, e troppo strettamente, perché ciò avvenisse facilmente. Al di sotto degli attacchi reciproci, spesso malignamente perniciosi, i Beatles erano ancora psicologicamente legati fra loro a un livello profondo.[2] E la situazione sarebbe diventata molto più sgradevole, prima che finalmente arrivassero alla separazione. Frattanto, rifiutando di ammettere la sconfitta con un ritorno nell'orbita della EMI, ma impossibilitati a utilizzare la Apple finché non si fosse tolto di mezzo il pasticcio causato da Alex Mardas (vedere 157. DIG A PONY), si ritrovarono ai Trident Studios il 22 febbraio per cominciare a lavorare su quello che diventò il loro ingannevolmente solare canto del cigno: l'album *Abbey Road*.

Fra le nove composizioni originali dei Beatles provate ma non portate avanti nel corso delle sedute di registrazione che ebbero luogo alla Apple fra il 22 e il 31 gennaio[3] c'era questa creazione, brutalmente intransigente, di Lennon: quanto di più lontano si potesse immaginare dalla malinconica vena sentimentale delle recenti ballate di McCartney. Con la sua melodia blues in la minore che ricordava il successo di Mel Tormé del 1962 *Comin' Home Baby*, I WANT YOU dal punto di vista vocale si spinge ancora più giù del precedente peana di Lennon a Yoko Ono (159. DON'T LET ME DOWN): da un do acuto in falsetto a un brontolante la baritono.

Avendo in comune più di un ardente desiderio di sondare le profondità dell'animo, queste canzoni sono, in effetti, le due metà di un'unica dichiarazione: «Don't let me down», «Non lasciarmi», perché «I want you», «Ti voglio». La passione di Lennon per Ono l'aveva scosso fino alle fondamenta. La madre erotica che aveva sognato così a lungo (vedere 156. JULIA) era finalmente arrivata, e questa realtà era quasi troppo, per lui. Non potendo sessualmente fare a meno di lei, ne era disperatamente dipendente; una pericolosa condizione espressa esplicitamente, quasi arrotando i denti, dalla sequenza degli accordi: il movimento, così violento da far venire la nausea, dal mi settima al si bemolle settima; il la eccedente che gli fa rialzare la testa per farlo ricominciare da capo; la martellante nona bemolle che collassa, esausta, sull'insaziabile arpeggio di re minore della canzone. Tormentoso come un incubo, questo brano è una sorta di convegno in musica con un succubo. Non fa meraviglia che il testo consista della stessa frase continuamente ripetuta. Lennon è, letteralmente, ossessionato.

Quel che lascia sorpresi è che questa canzone, l'espressione più emotivamente estrema di tutta la discografia dei Beatles, era molto attraente per tutti e quattro. Si può capire che piacesse a Starr per il suo groove latineggiante e per i cambiamenti di tempo che gli assegnano un ruolo cruciale. Anche Harrison, evidentemente, ne apprezzava l'espressiva sequenza di accordi, così consona ai suoi gusti. (Harrison lavorò al brano in stretta collaborazione con Lennon, impiegando ore per la sovraincisione del riff di chitarra all'unisono, e lasciandogli usare il sintetizzatore Moog che aveva portato con sé dalla California alla fine del 1968.)[4] McCartney, d'altra parte, non sembrava proprio il tipo che potesse dilettarsi in ciò che il metodico e ordinato Robbie Robertson della Band bocciò senza appello, in un'intervista dell'epoca a «Rolling Stone», come «rumorosa merdaccia»; eppure la sua esecuzione al basso è sinceramente eccitata, e in una delle registrazioni del primo giorno addirittura si incaricò della parte vocale da solista.

Il secondo giorno di lavoro su I WANT YOU vide il subdolo abbandono della politica, da poco adottata dal gruppo, di registrare «lealmente» (157. DIG A PONY): fu messo insieme un montaggio dei tre migliori segmenti delle trentacinque (!) registrazioni effettuate nel primo giorno. Dopo di

che, i procedimenti di mixaggio e di sovraincisione diventarono tortuosi come la canzone stessa, richiedendo più tempo di qualsiasi altro brano dei Beatles (quasi sei mesi). Ne valeva la pena?

Beatles *rock* da cima a fondo, questa è l'antitesi del loro lieve tocco pop, e costituisce un altro dei loro tentativi di esplorare il nuovo stile heavy (vedere 134. HELTER SKELTER). Concettualmente sincera, è, alla fine, trita nel risultato, con la sua quarta ripresa del la minore che produce soltanto un anticlimax, e le quindici ripetizioni finali della figura arpeggiata in 12/8 che non riescono, a costo di un forte fruscio del nastro e di una notevole tediosità, a ottenere la compattezza desiderata da Lennon. Mentre la sua performance simultanea di voce e chitarra possiede forza e sentimento, Lennon pasticcia troppe note per poter conservare la fiducia dell'ascoltatore. Il basso di McCartney, che beccheggia e straorza nella sezione strofa/ritornello, è appropriato, ma i *glissando* nella sezione ad arpeggio tolgono profondità al suono. In conclusione, I WANT YOU è un coraggioso balzo in direzione di qualcosa di davvero adulto che, forse predestinato dalla sua stessa disperazione, non arriva a destinazione.

168. THE BALLAD OF JOHN AND YOKO

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra acustica, chitarre soliste; **McCartney** armonie vocali, basso; batteria, pianoforte, maracas

Registrazione: 14 aprile 1969
UK: 30 maggio 1969 (singolo; lato B: OLD BROWN SHOE)
USA: 4 giugno 1969 (singolo; lato B: OLD BROWN SHOE)
I: 29 maggio 1969 (singolo; lato B: OLD BROWN SHOE)

Nell'assortimento di contraddizioni di Lennon c'era anche una tensione fra egocentrismo e comprensione per i derelitti. Poiché questa comprensione era fondata su una proiezione del lato pessimistico della sua immagine di sé (John l'orfano, lo spostato, il reietto), essa può essere vista come non diversa dal suo egocentrismo; ma distinta lo era, in quanto era

causa di qualche atto di bontà in periodi in cui la diffidenza, l'aggressività e il sarcasmo erano dominanti. La tenerezza in lui coltivata da Yoko Ono era sempre stata lì, cercando di potersi esprimere; in effetti era stata risvegliata, prima che Lennon incontrasse Ono, dall'LSD. Con la sua beatifica impersonalità, l'acido esercitò un forte e profondo influsso sul punto di vista di tutta una generazione; e Lennon, che ne assunse in quantità enormi, ne era uno dei convertiti più autorevoli. Fra le altre cose, ciò che la droga fece per lui fu innalzare la sua comprensione, psicologicamente condizionata, nei confronti dei derelitti, da un'attenzione universale per l'amore e la pace che, impressionandolo con la forza della conversione, rapidamente si dilatò fino a diventare messianismo. (A un certo punto, nel 1967, Lennon convocò una riunione ufficiale dei Beatles per informare gli altri che lui era Gesù.)

Ugualmente contraddittoria, Yoko Ono compensava una percettività realista, persino crudele, con un frenetico narcisismo che, tenuto a freno dagli intellettuali del suo stesso stampo della scena dell'avanguardia newyorchese, perse ogni controllo quando l'indisciplina intuitiva e incolta di Lennon lo liberò. Scambiandosi a vicenda consolazioni e conferme, la coppia tirò fuori il peggio da entrambi i suoi componenti: lui preterintenzionalmente stornò l'attenzione di lei, dal pungente dadaismo orientale dei suoi primi lavori a una sciocca successione ininterrotta di gambe, culi e testicoli; lei incoraggiò lui a credere che la regolarità dei significati era un portato maschile, e che il segreto della pace doveva essere cercato nella pura sensazione e nel sesso senza colpa. Poiché lei era intellettualmente superiore a lui, la quantità maggiore dell'influsso era quella esercitata da lei su di lui; e, poiché lui era artisticamente superiore a lei, l'influsso da lei esercitato fluì direttamente, attraverso la musica di Lennon, nel pubblico dominio. Conseguentemente, le loro attività divennero incautamente ingenue; l'atto di comparire completamente nudi sulla copertina dell'album *Two Virgins* dimostra fino a che punto le persone intelligenti possono diventare puerili facendo finta di credere in ciò a cui, in fondo al cuore, in effetti non credono. Sotto la sacra follia, ostentatamente disinteressata, alla quale i due lasciarono libero corso tra il 1968 e il 1970, c'era un nucleo di esibizionistica autopromozione. Comportandosi come se fossero stati loro personalmente a inventare il concetto di pace, i due si spostarono in jet da un punto del mondo all'altro

viaggiando in prima classe e «vendendo» quel concetto nel corso di eventi mediologici di seconda categoria. Questo comportamento era arrogante quanto stupido, e la derisione dei mezzi d'informazione – di cui si lagna THE BALLAD OF JOHN AND YOKO – non solo era inevitabile, ma in gran parte era anche giustificata.

Di tutte le idee, pericolosamente stupide, che Ono scaricò sul suo consorte in quel periodo, quella che recò maggior danno fu la convinzione che tutta l'arte riguardi sempre l'artista, e nessun altro. Funzionando da ratifica dell'egocentrismo di Lennon, questa convinzione fece anche naufragare il suo universalismo: e proprio per sciogliere questa esasperazione delle sue contraddizioni emotive, che duravano da tutta la vita, egli nei tre anni seguenti annaspò dall'eroina alla Terapia Primale al Maoismo, e infine all'alcool. Per il resto ferocemente sincero, Lennon inconsapevolmente si mise in una posizione nella quale era obbligato a cercar di giustificare cose delle quali, in fondo all'animo, non gli importava nulla. Intransigente come sempre, Lennon si tuffò a capofitto in questo trabocchetto con impegno assoluto, non soltanto rifiutando di tracciare una linea di demarcazione tra la sua vita pubblica e la sua vita privata, ma anche dandosi da fare per personalizzare qualsiasi cosa accadesse nelle sue vicinanze: un egocentrismo che non poteva evitare di degenerare occasionalmente in paranoia, come dimostra THE BALLAD OF JOHN AND YOKO. In effetti, questa canzone è così furiosamente egocentrica che è difficile decidere se biasimarne la vanità o ammirare il soddisfatto compiacimento che dimostra con la sua esplicita promozione del Se Stesso al centro dell'arte.

La nuova composizione autobiografica di Lennon divenne rapidamente troppo personale per poter essere inclusa in un lavoro dei Beatles, e nell'estate del 1969 egli fece il suo dovere coniando uno pseudonimo esterno all'ambito del gruppo: la Plastic Ono Band. Poiché però THE BALLAD OF JOHN AND YOKO fu scritta in precedenza, ricadde sui Beatles il compito di averci a che fare; e, con Starr impegnato nelle riprese del film *The Magic Christian* e Harrison all'estero, toccò a McCartney di favorire il pressante bisogno del partner di esprimere il proprio pensiero. A dispetto dell'obliquità con la quale accoglieva gli eccessi messianici di Lennon – quando gli venne chiesto di scrivere le note di copertina per *Two*

Virgins, McCartney contribuì cortesemente con la frase «When two great Saints meet, it is a humbling experience» («Quando due grandi Santi s'incontrano, è un'esperienza che fa sentire umili») – egli non esitò a venirgli in aiuto, offrendogli lo stesso appoggio incondizionato che gli aveva già dato nel 1967, in occasione del «cattivo viaggio» di Lennon (vedere 104. GETTING BETTER). Considerando la sgradevolezza delle sedute di registrazione dell'album *Let It Be*, otto settimane prima, e il fatto che i due erano ora parti avverse in una vertenza legale, questo è un fatto notevole; la loro amicizia era ancora solida, come pure lo era il loro senso dell'umorismo, che li vide, per tutta la durata di una sbrigativa e intensa seduta di registrazione, in uno stato d'animo di sghignazzante allegria.

Mentre le frasi di chitarra di Lennon prendono in giro la sua autocommiserazione, questo brano è un pezzo rock abbastanza simpatico che impiega un riff standard d'epoca, coronato da una sesta in classico stile «Beatles d'annata». Musicalmente semplice, è eseguita con entusiasmo e, come la canzone della facciata B del singolo (169. OLD BROWN SHOE), è mixata con i bassi molto profondi. Il testo, che per lo più si spiega da sé,[1] causò qualche problema in America, dove l'allusione alla crocifissione diede luogo a censure radiofoniche, e la canzone non salì oltre un già soddisfacente ottavo posto in classifica. (La Gran Bretagna, fedelmente, spedì il disco al numero uno per due settimane.)

169. OLD BROWN SHOE

(*Harrison*)

Harrison voce, chitarre, organo; **McCartney** coro, pianoforte, basso; **Lennon** cori; **Starr** batteria

Registrazione: 16/18 aprile 1969
UK: 30 maggio 1969 (singolo; lato A: THE BALLAD OF JOHN AND YOKO)
USA: 4 giugno 1969 (singolo; lato A: THE BALLAD OF JOHN AND YOKO)
I: 29 maggio 1969 (singolo; lato A: THE BALLAD OF JOHN AND YOKO)

Provinata da Harrison il 25 febbraio ad Abbey Road insieme a *All Things Must Pass* e a 170. SOMETHING, OLD BROWN SHOE si apre con il suo distico più pungente, sviluppandosi in una delle sue composizioni più vigorose. Lo spirito misterico di Dylan presiede all'indeciso shuffle-beat e all'ironico testo, benché la sequenza di accordi, che sale e scende tra do e la minore attraverso un la bemolle che la sovraccarica, sia sorprendente e vivida nel brevettato stile di Harrison. Un assolo solidamente strutturato, di gusto americano nelle battute finali, è abbinato a un'esecuzione vocale sicura di sé, mixata troppo bassa. Contenente un potente suono di basso (creato da Harrison ricalcando la frase musicale di McCartney con la sua chitarra solista), è un archetipo di facciata B che proviene da un'epoca nella quale le facciate B valevano lo sforzo di girare il disco.

170. SOMETHING

(*Harrison*)

Harrison voce raddoppiata, chitarra solista, battiti di mani; **McCartney** cori, basso, battiti di mani; **Lennon** chitarra; **Starr** batteria, battiti di mani
Billy Preston organo; **Musicisti non accreditati** 12 violini, 4 viole, 4 violoncelli, 1 contrabbasso

Registrazione: 16 aprile, 2/5 maggio, 11/16 luglio, 15 agosto 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)
USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

Harrison e il responsabile dell'ufficio stampa della Apple avevano una vecchia gag. Ogni volta che uno o l'altro dei due aveva un'idea, motteggiavano: «Questa potrebbe essere quella davvero buona». Scritta a metà del 1968 al pianoforte, ad Abbey Road, in una pausa del lavoro sull'album *The Beatles* (vedere 147. PIGGIES), SOMETHING diventò davvero «quella buona», per Harrison. Pubblicato in tutta fretta come singolo non pianificato, vendette in maniera soltanto onorevole, ma fece il suo dovere per il tramite di altri artisti, alla fine procurandosi un numero di cover

superiore a quello di ogni altra canzone dei Beatles a eccezione di 59. YESTERDAY. Nientemeno che un luminare come Frank Sinatra definì SOMETHING, in maniera in qualche modo eccessiva, «la più grande canzone d'amore degli ultimi cinquant'anni».

Secondo Harrison, il calorosamente espressivo lamento semitonale della sezione strofa/ritornello, con le sue parole distrattamente prese dal titolo di una canzone di James Taylor,[1] gli venne facile. Il middle eight, d'altra parte, deve aspettare fin quando trova la sua strada salendo al la maggiore invece di tornare indietro giù al suo do iniziale – e, a quel punto, l'ispirazione del testo sembra essersi impigrita. (È questa la parte della versione di Sinatra in cui la sua maturità è incongruente con quelli che sono, in realtà, sentimenti da giovane imberbe.) Eppure la canzone contiene, nella sua seconda strofa, le più belle frasi mai scritte dal suo autore: al tempo stesso più intense e più eleganti di quasi qualsiasi altra cosa avessero mai creato i suoi colleghi.

Incisa, dopo una falsa partenza il 16 aprile, in cinque sedute di registrazione molto distanti nel tempo fra loro, SOMETHING fu, per un po', lunga quasi otto minuti, a causa di una prolungata dissolvenza nello stile di 137. HEY JUDE. Nel corso di questo lungo procedimento ci fu molto tempo per i ripensamenti, e Starr e McCartney colsero l'occasione per aggiungere qualcosa alle loro esecuzioni, o per migliorarle. (Quella di Starr è attentamente corretta; quella di McCartney, pur piena di belle idee, è troppo puntigliosamente improvvisata.) Harrison, nel frattempo, si logorava sul suo assolo di chitarra, e finì col rifarlo completamente nel corso della stessa seduta di registrazione nella quale furono effettuate le sovraincisioni orchestrali (il 15 agosto); e anche allora non restò soddisfatto del risultato. Riconosciuta da Lennon come la canzone migliore dell'album *Abbey Road*, SOMETHING è il risultato più alto conseguito da Harrison come compositore. Mancando delle sue consuete armonie aspre, esibisce una struttura tonale di classica eleganza e di efficacia panoramica, sostenuta dal congeniale controtema di viola e violoncello di George Martin e dal delizioso pizzicato dei violini nel middle eight. Se McCartney non ne fu invidioso, sarebbe dovuto esserlo.

171. OH! DARLING

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce,[1] cori, basso, chitarra; **Lennon** cori, pianoforte; **Harrison** cori, chitarra, sintetizzatore; **Starr** batteria

Registrazione: 20/26 aprile, 17/18/22 luglio, 11 agosto 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)
USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

Brevemente provata nel corso delle sedute di registrazione dell'album *Let It Be*, OH! DARLING è una parodia del doo-wop completa di pianoforte tintinnante e di saturazione d'eco, in stile anni Cinquanta, nel middle eight. Come tale, potrebbe essere stata influenzata dagli analoghi esercizi di stile di Frank Zappa in *Ruben and The Jets* (1968).[2] Benché la registrazione-base, specialmente nell'andamento un po' goffo della batteria, suoni come se fosse stata eseguita tutta da McCartney da solo, il brano sembra essere una vera performance di gruppo. (Queste erano assai poco frequenti nella lavorazione di *Abbey Road*, durante la quale alla maggior parte delle sedute di registrazione era presente soltanto il Beatle le cui canzoni erano coinvolte.) Non avendo esercitato la sua voce urlante in stile Little Richard per quattro anni (vedere 58. I'M DOWN), McCartney fu attento a rodarla con cautela, e andò in studio per molte mattine per esercitarsi a sciogliere la voce per l'esecuzione della parte solista prima di lasciarla finalmente filare. A giudicare dall'energica sincronizzazione tra basso e grancassa, McCartney rifece anche la sua parte strumentale, probabilmente lavorandoci sopra come era stato fatto in 169. OLD BROWN SHOE. Gli intenditori delle armonie vocali doo-wop apprezzeranno i raffinati cori del brano, purtroppo tenuti troppo bassi nel mixaggio.

172. OCTOPUS'S GARDEN

(*Starkey*)

Starr voce, batteria, percussioni, effetti; **Harrison** cori, chitarra solista, sintetizzatore; **McCartney** cori, basso, pianoforte; **Lennon** chitarra

Registrazione: 26/29 aprile, 17/18 luglio 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)
USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

Quando Starr lasciò temporaneamente i Beatles, il 22 agosto del 1968 (vedere 142. BACK IN THE USSR), portò la famiglia in vacanza in Sardegna, dove, chiacchierando con un pescatore, fu affascinato nell'apprendere che i polpi vagabondano sul fondo marino raccogliendo pietre e oggetti luccicanti con i quali costruiscono dei «giardini». Dopo i giorni passati nell'atmosfera tempestosa di Abbey Road, l'idea di vivere sotto il mare deve aver esercitato su di lui una certa attrazione, e Starr immediatamente cominciò a scrivere questa canzone (la sua seconda). Banale motivetto in stile country and western, qualche giorno più tardi fu salutato, insieme al suo autore, da un caloroso bentornato ad Abbey Road; e Starr e Harrison ci lavorarono sopra un po' nel corso delle sedute di registrazione dell'album *Let It Be*. Con il suo brioso assolo di chitarra e la derelitta cordialità che è l'abituale marchio di fabbrica vocale di Starr, OCTOPUS'S GARDEN scivola via senza riuscire ad attirare l'attenzione su di sé: una YELLOW SUBMARINE dei poveri.

173. YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce più volte raddoppiata, cori, pianoforti, basso, chitarre, campanellini a vento, tape-loops; **Lennon** cori, chitarre; **Harrison** cori, chitarre; **Starr** batteria, tamburino

Registrazione: 6 maggio, 1/5/30/31 luglio, 5 agosto 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)
USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)

I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

La prima composizione post-*Let It Be* di McCartney rispecchia i radicali cambiamenti del febbraio del 1969. Il litigio per cause di denaro forniva una metafora per le relazioni personali del gruppo in via di dissolvimento, poiché ognuno di loro covava l'offesa convinzione di essere in credito di qualcosa che non gli veniva più dato. Nel caso di McCartney, l'accusa degli altri era che il suo comportamento esteriormente diplomatico – riflesso delle sue origini borghesi – gli serviva per tenere a freno le sue emozioni, e lo rendeva incapace di capire come si sentivano loro. Anche se questo non era del tutto sbagliato, era altrettanto vero che senza il suo contagioso entusiasmo, la sua prolificità di idee e le sue capacità organizzative, i Beatles sarebbero crollati dopo *Sergeant Pepper* (e forse anche prima). Quando McCartney pontificava su come dovevano suonare i loro strumenti, era fin troppo facile dimenticare che egli era molto affezionato ai tre compagni ed era vulnerabile alle loro cattiverie. Come entità creativa/commerciale, i Beatles significavano di più per McCartney che per Lennon e Harrison, i quali, stanchi dell'artificiosità del pop, preferivano il rock per le sue più ampie opportunità di libera espressione (e di autoindulgenza). Per McCartney, il gruppo era un mondo di fantasia nel quale sarebbe rimasto per sempre giovane. I suoi colleghi, che si sentivano troppo vecchi per simili futilità, acidamente rifiutarono di fare la parte dell'ombra di Peter Pan.

Dopo aver ricoperto il ruolo sia di direttore musicale dei Beatles sia di loro manager di riserva negli ultimi tre anni di attività del gruppo, McCartney fu profondamente scosso quando gli altri per rimettere in sesto la loro situazione finanziaria arruolarono l'aggressivo Allen Klein. Solo *Dear Friend*,[1] la canzone che esprime il suo doloroso stupore per i velenosi attacchi a lui portati da Lennon dopo la fine dell'attività dei Beatles, comunica un rimprovero più dolente di quello contenuto nelle strofe di apertura di YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, nelle quali McCartney, con un anno di anticipo su Lennon, ammette che il sogno è finito. Per chiunque ami i Beatles, è difficile ascoltare la dolceamara nostalgia di questa musica senza che gli si inumidiscano gli occhi. Questo

è il mirabile saluto di addio a un'intera epoca: gli ingenui, idealistici anni Sessanta.

Dopo aver rimpianto questa perdita, la canzone ci fa capire cosa fossero stati quegli anni in un veloce, caleidoscopico riassunto dell'ambigua miscela di malinconia, sovversive risate e risoluto ottimismo del gruppo. Tutto dipende dalle parole «nowhere to go», alle quali si arriva con tristezza ma che immediatamente sono fatte girare e guardate dall'altro punto di vista: come espressione di libertà, di possibile occasione. Il futuro dei Beatles può anche essersene andato, ma McCartney è fermamente deciso a trarne in salvo lo spirito, e quello degli anni Sessanta, per il *proprio* futuro. YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY segna psicologicamente l'inizio della sua carriera di solista.

In questo momento di transizione, i Beatles fecero appello per il gran finale alla loro istintiva capacità di cogliere l'occasione. Se, come essi certo sapevano, questo doveva essere il loro ultimo album insieme, avrebbero fatto la cosa giusta, nello spirito degli anni Sessanta, a chiudere con una celebrazione piuttosto che con una recriminazione. Altrimenti noto come *The Big One*, il «Long Medley»[2] su quella che diventerà la facciata 2 dell'album *Abbey Road* fu sì un'idea di McCartney,[3] ma un'idea prontamente accettata dagli altri: in parte perché permetteva loro di far fuori una quantità di frammenti di brani non sviluppati e rimasti fuori dall'album *The Beatles*, ma soprattutto perché si sarebbe prestato a diventare uno straordinario finale per la loro carriera insieme, che – a dispetto delle loro discordie – essi ancora consideravano con orgoglio.

Prima canzone della facciata 2 a essere registrata, anche YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY era più una suite che una canzone, e forse aveva ricevuto l'imbeccata da 148. HAPPINESS IS A WARM GUN di Lennon. Come questa, YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY era stata messa insieme unendo diversi frammenti già esistenti che cercavano una destinazione. Se ne possono distinguere cinque: 1) l'intensa strofa/ritornello di apertura in la minore;[4] 2) un passaggio boogie-woogie in do[5] in tempo raddoppiato («Out of college…»); 3) un ritorno al tempo normale con la scampanellante chitarra di Harrison trattata col Leslie («But oh that magic feeling…»); 4) una modulazione strumentale al la maggiore di sei battute;[6] e 5) la sezione conclusiva («One sweet dream…»), che termina

con una ripetuta continuazione arpeggiata, forse influenzata dall'analogo disegno di 167. I WANT YOU (SHE'S SO HEAVY).[7] Poiché la struttura precisa del «Long Medley» non era ancora stata elaborata, la registrazione di base di YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, realizzata in nove ore di lavoro, si fermò a 3.02" (dove l'arpeggio di chitarra cambia tonalità e si distingue un drop-out nella pista della voce). Il resto fu aggiunto in seguito, con McCartney che portò in studio i tape-loops da lui preparati[8] e i campanellini a vento per la dissolvenza incrociata a 181. SUN KING.

Tre giorni dopo la prima seduta di registrazione per questa canzone, i Beatles erano agli Olympic Studios a supervisionare i mixaggi delle sedute d'incisione di LET IT BE quando arrivò Allen Klein e scoppiò un litigio per questioni d'affari. Dopo che gli altri se ne furono andati, McCartney restò in studio con il cantante-chitarrista americano Steve Miller, e registrò una canzone dal titolo appropriato, *My Dark Hour*, nella quale suonò il basso e la batteria e cantò i cori. Quando Miller la pubblicò come singolo negli Stati Uniti, McCartney fu accreditato come Paul Ramon, che era il nome di battaglia da lui usato nel tour scozzese del 1960 dei Silver Beatles.[9]

174. HER MAJESTY

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, chitarra acustica

Registrazione: 2 luglio 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)
USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

Dopo la prima seduta di registrazione per 173. YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, i Beatles si presero una vacanza estiva di otto settimane. Primo a ritornare ad Abbey Road, il 2 luglio, McCartney registrò questo cotillon all'inizio del pomeriggio, prima che arrivassero gli altri. Tenuto da parte per essere incluso nel «Long Medley» (vedere 173. YOU NEVER GIVE ME

YOUR MONEY), fu inizialmente inserito fra 182. MEAN MR MUSTARD e 183. POLYTHENE PAM, e a questo punto McCartney disse all'assistente del tecnico del suono, John Kurlander, di tagliarlo e buttarlo via. Invece Kurlander, che aveva ricevuto precise istruzioni di non scartare mai niente di ciò che i Beatles registravano, lo montò, per comodità, alla fine del Medley, tenendolo separato da 180. THE END con venti secondi di nastro di testa.[1] Quando McCartney sentì il Medley, il giorno seguente, l'effetto casuale gli piacque, e così HER MAJESTY finì con il diventare la conclusione di *Abbey Road*, venti secondi dopo il termine dell'album vero e proprio. (Il frastuono all'inizio è l'ultimo accordo di MEAN MR MUSTARD, un imprevisto re maggiore originariamente inserito come collegamento a HER MAJESTY e tagliato via nel mixaggio provvisorio del 30 luglio.)

175. GOLDEN SLUMBERS / 176. CARRY THAT WEIGHT

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce raddoppiata, voce corale, pianoforte, chitarra ritmica; **Harrison** voce corale, basso, chitarra solista; **Lennon** voce corale; **Starr** voce corale, batteria
Musicisti non accreditati 12 violini, 4 viole, 4 violoncelli, 1 contrabbasso, 4 corni, 3 trombe, 1 trombone, 1 trombone contrabbasso
Registrazione: 2/3/4/30/31 luglio, 15 agosto 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)
USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

Il cuore del «Long Medley» è la sequenza, composta da McCartney, GOLDEN SLUMBERS/CARRY THAT WEIGHT, concepita e registrata come un tutt'uno. Riprendendo l'atmosfera di malinconico addio enunciata nelle battute d'apertura di 173. YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, McCartney ne impiega gli stessi accordi (la minore settima – re minore – sol maggiore settima – do maggiore) per l'analogamente malinconica strofa di GOLDEN SLUMBERS («Once there was a way…»). L'appassionata melodia *fortissimo* del ritornello in do maggiore mette in musica una

ninna-nanna scritta da un contemporaneo di Shakespeare, il drammaturgo Thomas Dekker. Seduto al pianoforte nella casa paterna di Heswall, nel Cheshire, durante l'estate, McCartney aveva trovato questa strofa[1] in un canzoniere di proprietà della sorellastra Ruth. Incapace di leggere gli spartiti (o almeno così dicono), si inventò una musica di sua composizione: però la struttura di GOLDEN SLUMBERS, e la sua parentela con YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, fanno pensare che il loro autore stesse tentando qualcosa di più complesso e ambizioso che la semplice improvvisazione casuale di un motivo musicale.

Il che è certamente vero per lo sviluppo in CARRY THAT WEIGHT, in cui la cullante armonia sottodominante del ritornello precedente consolida sulla tonica prima di passare a una ripresa orchestrale di YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, seguita da due riprese degli arpeggi conclusivi di chitarra di questa canzone. Il testo del secondo ritornello in do maggiore di McCartney, che, ripetuto, conclude la sequenza, è una predizione delle carriere dei Beatles dopo la fine dei Beatles.[2] Indipendentemente da ciò che faranno singolarmente in seguito, McCartney congettura (a ragione), non potranno mai uguagliare ciò che hanno fatto insieme; il mondo continuerà a ritornare sull'argomento dei loro giorni gloriosi come quartetto, ed essi dovranno sopportare il peso delle loro imprese come Beatles per tutto il resto delle carriere individuali. Assente dagli altri brani, Lennon[3] si riunisce a McCartney, Harrison e Starr in unisono in questo preveggente ritornello.

177. HERE COMES THE SUN

(*Harrison*)

Harrison voce, cori, chitarra acustica, armonium, sintetizzatore Moog, battiti di mani; **McCartney** cori, basso, battiti di mani; **Starr** batteria, battiti di mani
Musicisti non accreditati 4 viole, 4 violoncelli, 1 contrabbasso, 2 flauti diritti, 2 flauti, 2 flauti contralto, 2 clarinetti

Registrazione: 7/8/16 luglio, 6/15/19 agosto 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

Harrison si scrollò di dosso il freddo dell'inverno e le deprimenti sedute di registrazione dell'album *Let It Be* con questa, che fra le sue canzoni del disco è la seconda in ordine di notorietà.[1] Canzone da suonare con la chitarra, consapevolmente ingenua – composta strimpellando lo strumento nel giardino della casa di Eric Clapton, un giorno che l'autore aveva «marinato la scuola» non presentandosi a una delle interminabili riunioni d'affari alla Apple – HERE COMES THE SUN abbandona la sua semplicità da manuale per principianti solo per il fervore di una settima maggiore nella seconda ripetizione della frase del titolo in ogni ritornello. (Le irregolarità metriche del ritornello e della sezione mediana sono costituite in gran parte da triadi arpeggiate.) Come accadde per la maggior parte dei brani di *Abbey Road*, anche questo, dopo la registrazione di base eseguita dal gruppo, fu seguito nell'elaborazione successiva principalmente dall'autore. Oltre che dall'insolita strumentazione di George Martin (mixata troppo bassa per poter avere qualche significanza), la caratteristica più notevole della canzone è fornita dal sintetizzatore, piuttosto esitante, suonato da Harrison con la rotella dell'effetto slide e sovrainciso proprio prima del mixaggio finale, il 19 agosto. Elegantemente atmosferico (e reso più esile dall'impiego del varispeed), il risultato è un po' troppo finto-naïf per poter piacere a chi non abbia l'indispensabile gusto per il giulebboso.

178. MAXWELL'S SILVER HAMMER

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, cori, pianoforte, chitarre, sintetizzatore Moog; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** cori, batteria, incudine
George Martin organo

Registrazione: 9/10/11 luglio, 6 agosto 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

Se c'è un singolo brano che può spiegare perché i Beatles si sciolsero, questo è MAXWELL'S SILVER HAMMER. Coercitivamente fecondo di melodie, e affascinato dalle bellezze formali della musica, McCartney poteva, quando non era tenuto a freno dal cinismo di Lennon, trascurare fatalmente il significato e l'espressione. Questo tragico errore di valutazione – di cui esistono innumerevoli altri esempi nella garrula sequenza dei suoi album da solista – costituisce di gran lunga la sua peggior caduta di gusto nell'ambito della sua attività con i Beatles. Questa allegra storiella di un maniaco omicida fu scritta verso la fine delle registrazioni per l'album *The Beatles*, nell'ottobre del 1968, e provata allora (e poi in seguito in gennaio, nel corso delle sedute di registrazione per l'album *Let It Be*). Secondo Lennon, che spregiava la canzone, McCartney era convinto che, con la produzione giusta, il brano avesse le potenzialità commerciali di un singolo da classifica, e così ci si affaticò sopra senza risparmio in studio, in un pedantesco sforzo di perfezionarlo. Come era già accaduto con 131. OB-LA-DI OB-LA-DA, finì soltanto col far diventare matti i suoi colleghi. Così *Abbey Road* contiene entrambi gli estremi del suo autore: il lucido, sensibile McCartney, sempre pronto a prendersi cura dei Beatles, di 173. YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY e del «Long Medley», e il McCartney immaturo ed egocentrico che aveva scialacquato la riserva di pazienza e di concordia del gruppo con ridacchianti insulsaggini come questa. [1]

179. COME TOGETHER

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce, chitarra ritmica, chitarra solista, battiti di mani; **McCartney** armonie vocali, basso, piano elettrico; **Harrison** chitarra; **Starr** batteria, maracas

Registrazione: 21/22/23/25/29/30 luglio 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

Il ritorno di Lennon ad Abbey Road, il 9 luglio, per l'inizio del lavoro su MAXWELL'S SILVER HAMMER, costituiva il suo primo contributo all'album *Abbey Road* dopo la parte di chitarra in 173. YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, suonata due mesi prima. Per le due settimane successive pare che Lennon non abbia fatto più niente, non avendo più completato nessuna nuova canzone dopo 168. THE BALLAD OF JOHN AND YOKO (in aprile).[1] La maggior parte della sua energia sembrava invece essere stata dedicata a introdurre in studio un letto, così che sua moglie – che nel loro incidente stradale in Scozia, alla fine di giugno, era stata ferita più gravemente di lui – potesse osservare le sue azioni e fornirgli sostegno morale. (Aveva un microfono appeso sopra il cuscino, così che poteva chiamare se aveva qualcosa da dire.) Finalmente, Lennon si rimise in azione giocherellando con una vecchia canzone di Chuck Berry, *You can't catch me*, e incautamente lasciando una frase del testo di Berry – «Here come old flat-top» – nella canzone che ne derivò.[2]

Con il suo titolo sessual-politico, COME TOGETHER rappresenta l'ultimo degli abbracci di Lennon alla controcultura nel periodo della sua attività col gruppo. Esortatoria e dogmatica nello stile delle sue prime canzoni post-Beatles,[3] lancia una sequela di ampollosi nonsense di autoconfessione indirizzata ai violenti antagonismi di un mondo ignorante, insinuando che il linguaggio utilizzato in tali contestazioni è un tranello e, potenzialmente, una prigione. In seguito raccolto dalle femministe separatiste (che sostenevano che il tranello e la prigione erano creazioni maschili), questo concetto fu uno degli argomenti polemici più utilizzati nella politica alternativa dell'ultimo scorcio del 1969.

Nessun altro brano di *Abbey Road* eguaglia la forza d'urto, così espressiva dello spirito dei tempi, dell'annuncio drammaticamente rivelatore di Lennon, che arriva dopo due strofe di semi-assurdità vagamente minacciose: «One thing I can tell you is you got to be free», «L'unica cosa che posso dirti è che devi essere libero». La libertà alla quale qui si fa appello è diversa da qualsiasi altra precedente libertà rivoluzionaria, in quanto è una liberazione da *tutte* le convenzioni e da

tutte le regole, comprese quelle di sinistra. In COME TOGETHER, il preambolo personale a 156. JULIA è spinto avanti nella sfera pubblica ed elevato a livello di (anti) ideologia: un'esortazione a lasciar sbrigliare la fantasia e, liberando il linguaggio, ad allentare le rigide difese delle trincee politiche ed emozionali. Come tale, la canzone dà seguito a una tematica costante nel lavoro di Lennon sin da 116. I AM THE WALRUS, in parte originata dalla sua mentalità da outsider rafforzata dall'LSD e in parte imbevuta della predominante atmosfera controculturale di anarchismo antielitista, così come era stata determinata da «santoni» diversi fra loro come Marshall McLuhan, Arthur Janov, R. D. Laing e Herbert Marcuse. (Vedere 125. HEY BULLDOG, 127. REVOLUTION 9, 129. EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE, 148. HAPPINESS IS A WARM GUN e 158. I'VE GOT A FEELING.)

Il protagonista archetipico dell'antipolitica controculturale, così come è proposto in COME TOGETHER, è il saggio hippie maestro di «giochi della mente»: uno sbalorditivo guru-sciamano sul modello di Timothy Leary, di Ken Kesey, dell'immaginario Don Juan di Carlos Castaneda e di personaggi «gabbamondo» quali Mullah Nasruddin e i maestri Zen orientali. Un amalgama di costoro (con forse una sfumatura di Mr Natural, il personaggio satirico ideato dall'autore di fumetti Robert Crumb), il protagonista descritto nel testo di Lennon ha «gli occhi a palla», il che fa pensare alla copertina di *Gris-Gris*, l'album pseudo voodoo di Dr John the Night Tripper, pubblicato nel 1968 e diventato un grande successo negli ambienti studenteschi e underground britannici.[4] Alla terza strofa, Old Flat-Top si è ormai trasformato in Lennon medesimo, con gli «a parte» – «sideboard(s)», «basette» – di Yoko Ono: un'allusione alla caratteristica posizione che lei assumeva durante le loro interviste. («Spinal cracker», «che spezza la spina dorsale», potrebbe essere un'allusione alla tradizionale pratica delle donne giapponesi, che camminano sulla schiena dei mariti, distesi sulla pancia, per allentarne la tensione muscolare e mantenere la flessibilità della spina dorsale.)

Ancora una volta facendo pensare all'influenza di Dr John (e, più alla lontana, a quella della Band), la canzone, un blues in re che passa alla relativa minore nel ritornello, adotta lo stile americano «disteso» (*laid back*) o «distanziato» (*spaced out*), allora da poco inaugurato, nel quale

una stordita indolenza ritmica e il mantenimento di una posizione generalmente di basso profilo offrivano una alternativa proletaria ostentatamente distaccata all'artificio psichedelico della borghesia. Le droghe di riferimento, in questo caso, erano la cocaina e l'eroina (e più tardi i potenti tranquillanti noti come *quaaludes*).[5] Vi era implicito un atteggiamento mentale passivo e indagatore, perfettamente colto nella tonalità smorta e opaca dell'assolo di chitarra raddoppiato di Lennon, e nel basso e nel pianoforte brillantemente idiomatico di McCartney, specialmente nel congedo all'assolo di due battute, perfettamente equilibrato. (Lennon, sempre avaro di elogi, ne fu giustamente prodigo a proposito di questa prestazione del suo partner.) Un mixaggio un po' tenebroso completa questo disegno sonoro, davvero inusuale per i Beatles.[6]

Accolta entusiasticamente nei campus universitari e negli ambienti dell'underground, COME TOGETHER è «la» canzone-chiave della fine del decennio, ed evidenzia un momento di cardinale importanza in cui la futura generazione del mondo libero rifiutava il buon senso, la consapevolezza, l'etica e i comportamenti radicati dell'establishment in favore di un relativismo ispirato dalla droga che da allora ha minato alle fondamenta intellettuali la cultura occidentale.

180. THE END

(*Lennon-McCartney*)

McCartney voce, cori, basso, pianoforte, chitarra solista; **Lennon** cori, chitarra solista; **Harrison** cori, chitarra ritmica e chitarra solista; **Starr** batteria
Musicisti non accreditati 12 violini, 4 viole, 4 violoncelli, 1 contrabbasso, 4 corni, 3 trombe, 1 trombone, 1 trombone basso

Registrazione: 23 luglio, 5/7/8/15/18 agosto 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)
USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

La sezione conclusiva del «Long Medley» costruisce, sul la maggiore finale di 175. GOLDEN SLUMBERS / 176. CARRY THAT WEIGHT, un duro crescendo rock-and-roll. Realizzandovi un bridge, Starr esegue un riluttante assolo di batteria – l'unico esempio in un disco dei Beatles di batteria appositamente registrata in stereofonia – prima di tre assolo di chitarra di due battute in avvicendamento tra McCartney, Harrison (che suona proprio quasi come Eric Clapton) e Lennon. In conclusione, McCartney approda per l'ultima volta all'intenso la minore di 173. YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY per la celebre frase «The love you take is equal to the love you make», atterrando imprevedibilmente – anche se, in riferimento alla struttura tonale complessiva del Medley, logicamente – sul malinconico sorriso del do maggiore.

Da queste parti succede qualcosa di strano, come scoprirà chiunque cerchi di suonare seguendo il disco. Dopo l'ultimo ringhio di chitarra col fuzz-tone di Lennon, a 1.29", il pianoforte di McCartney entra leggermente stonato, dopo di che il resto del brano è di poco sotto il diapason. Forse la sovraincisione degli assolo di chitarra ha messo fuori tonalità il motivo? E se è così, la sezione conclusiva, registrata separatamente e sovraincisa con l'orchestra di GOLDEN SLUMBERS / CARRY THAT WEIGHT, è stata trattata col varispeed per nascondere l'imperfezione? Il fatto che tre giorni dopo sia stato necessario rifare il pianoforte di McCartney da 1.29" a 1.43" fa pensare che sia successo proprio questo.

181. SUN KING / 182. MEAN MR MUSTARD

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce più volte raddoppiata, chitarra solista, maracas; **McCartney** armonie vocali, basso, armonium, pianoforte, tape-loops; **Harrison** chitarra solista; **Starr** batteria, bongo, tamburino

George Martin organo

Registrazione: 24/25/29 luglio 1969

UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)

Registrati in sequenza unica, questi due frammenti di Lennon sono, tutt'al più, mezze canzoni, e non sarebbero state utilizzabili senza il pretesto del «Long Medley». Sconnesso brano d'atmosfera con un poscritto finto mediterraneo, SUN KING inizia con uno sbadigliante mi maggiore prima di sollevare appena, con languida indifferenza, la tesa del sombrero per accogliere l'arrivo (in do) del personaggio regale del titolo.[1] I Beatles suonano questo kitsch con un miscuglio di eleganza (la frase principale di chitarra, adattata dal successo del 1969 dei Fleetwood Mac, *Albatross*) e di ironico cattivo gusto (un ritorno dell'organista di night-club coi capelli impomatati da 38B. MR MOONLIGHT). Armonizzando sulla sua stessa voce in quarte e in quinte, Lennon colma il dislivello fra le tonalità con l'undicesima di sol echeggiata in dissolvenza, in stile Beach Boys.

Scivolando indietro al mi maggiore, SUN KING continua passando dal sonnellino al sole di Torremolinos alla più vivace, e sensibilmente più sordida, MEAN MR MUSTARD, uno scherzo perpetrato durante un attacco di tedio nel corso del soggiorno dei Beatles a Rishikesh, nella primavera del 1968. È come uno shock, nel dolce calore sentimentale di *Abbey Road*, trovarsi faccia a faccia con questo spernacchiante regresso a *Sergeant Pepper*, completo di valzer da fiera paesana e di bizzarrie vignettistiche. Con le sue frasi melodiche spiattellate fra le stanghette delle battute disegnate dall'irascibile basso fuzz-tone di McCartney, MEAN MR MUSTARD non dura nemmeno un minuto, prima di lasciare strada a 183. POLYTHENE PAM / 184. SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW.

183. POLYTHENE PAM / 184. SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voce raddoppiata, cori, chitarra acustica a 12 corde; **McCartney** voce raddoppiata, cori, basso, chitarra solista, pianoforte, piano elettrico; **Harrison** cori, chitarra solista; **Starr** batteria, tamburino, maracas, campanaccio

Registrazione: 25/28/30 luglio 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)
USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

Registrate di seguito, queste mezze canzoni – rispettivamente di Lennon e McCartney – risalgono per la composizione, come le due precedenti, al 1968. Scritta a Rishikesh, POLYTHENE PAM fu tenuta di riserva per l'album *The Beatles* ma non vi fu mai inserita; SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW fu composta a New York a metà di maggio, quando i due leader dei Beatles vi si erano recati per annunciare la costituzione della Apple. Entrambe vennero provate, con scarso entusiasmo, durante le sedute di incisione di *Let It Be*.

POLYTHENE PAM conserva la tonalità in mi maggiore di 182. MEAN MR MUSTARD ed è una canzone chitarristica annunciata, come da una fanfara, da pesanti accordi di chitarra a 12 corde (forse plagiata dal successo del momento degli Who, *Pinball Wizard*). Riguarda una ragazzotta di Liverpool realmente esistente: Polythene Pat, una delle prime ammiratrici dei Beatles ai tempi del Cavern. Nota in città per il suo gusto per il materiale termoplastico (che amava mangiucchiare), nell'immaginazione di Lennon si trasformò in Polythene Pam, una feticista ridicolmente abbigliata. Come il refrain «Yeah, yeah, yeah» della canzone, il pesante accento di Liverpool ritorna sull'argomento degli ingrati giorni del gruppo nelle cantine del Merseyside. Spinto da una forte percussione pseudo-samba, il brano si chiude spingendosi giù lungo una scala di cinque gradini fino alla cantina di la maggiore della canzone seguente. [1]

Se ha qualche significato, SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW si riferisce a una delle «Apple scruffs» [2] – le ammiratrici allora dedite a montare la guardia fuori dall'edificio della Apple, ad Abbey Road, e davanti alle abitazioni private dei componenti del gruppo – che una volta salì lungo una scala a pioli lasciata nel giardino di casa McCartney ed entrò in casa attraverso la finestra della stanza da bagno, impadronendosi di una preziosa fotografia del padre del proprietario dell'abitazione. Per riuscire a riaverla, McCartney dovette avviare un negoziato con le ragazze di fuori, e fu persino costretto a fare

l'investigatore privato (al che si allude nelle criptiche parole dell'ultima strofa).[3] Inconsueta per come colloca una sola sezione strofa/ritornello prima del middle eight, la canzone, accidentalmente o no, funziona come microcosmo dell'asse tonale di la maggiore/minore e do maggiore del «Long Medley». Con il suo ininterrotto punzecchiamento di chitarra, delicatamente inventivo (presumibilmente di McCartney), SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW è pop/rock irresistibile, tenuto in equilibrio da un walking bass che gioca maligni scherzi su una efficace pista di percussioni, nell'ambito di un gusto e di un'intelaiatura ritmici che rendono questa canzone unica nel suo genere.

185. BECAUSE

(*Lennon-McCartney*)

Lennon voci, chitarra solista; **McCartney** voci, basso; **Harrison** voci, sintetizzatore Moog
George Martin clavicembalo elettrificato

Registrazione: 1/4/5 agosto 1969
UK: 26 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)
USA: 1 ottobre 1969 (LP *Abbey Road*)
I: 12 settembre 1969 (LP *Abbey Road*)

L'ultima canzone registrata per l'album *Abbey Road* fu BECAUSE, di Lennon: un'armonia a tre parti in do diesis minore che gli fu ispirata dall'aver ascoltato Yoko Ono che suonava l'*Adagio sostenuto* della Sonata per Pianoforte N° 14, Op. 27 N° 2 (*Al chiaro di luna*).[1] Due volte sovraincisa, totalizzando nove voci, l'armonia è una delle più complesse di tutta la discografia del gruppo; e, anche sotto la guida di George Martin, richiese loro un po' di tempo per essere imparata. Accompagnata da continui arpeggi di clavicembalo (sinistra), chitarra (destra) e sintetizzatore (centro), la melodia in accordi possiede una gelida bellezza che non riesce a suscitare vera emozione, e invece si libra all'altero soffio di brezza del suo ampolloso gioco verbale. Molti hanno espresso

ammirazione per l'atmosfera di visionaria obiettività di questa canzone, senza tener conto dell'eroina che allora scorreva freddamente nel corpo del suo autore. Cinquanta giorni dopo aver completato BECAUSE, Lennon era di ritorno ad Abbey Road per ululare la sua assuefazione alla droga in *Cold Turkey*.

Abbey Road è il più tecnicamente raffinato degli album dei Beatles, con le sue registrazioni a otto piste colme di suoni di cristallina limpidezza, ed è vivacemente equalizzato, anche se a tratti stranamente mixato. La gamma dei suoni gravi, alla quale il gruppo aveva apportato costanti miglioramenti fin dal 1966, è profonda e sontuosa, e la batteria di Starr è registrata più sonante che mai. (La sua grancassa, in particolare, è davvero efficace.) Il sintetizzatore Moog[2] fornisce una spazialità lucente e sfarzosa, insieme alle onnipresenti chitarre trattate col Leslie di Harrison.[3] Con il ritorno al timone di George Martin, dopo il periodo d'anarchia dell'album *The Beatles* e le sedute d'incisione dell'album *Let It Be*, la produzione è fluida e disciplinata. Il contenuto vero e proprio, tuttavia, è di qualità incostante, e spesso scialba. Sostanzialmente una raccolta di performances da solista, *Abbey Road* fu in larga misura messo insieme dal gruppo con i suoi componenti isolati l'uno dall'altro, e in un'atmosfera variabile tra la fredda sopportazione e la puerile violenza. Due volte Lennon litigò selvaggiamente con McCartney, e a un certo punto mollò una sventola non proprio pacifica alla moglie di lui, Linda. Un altro più importante scisma scoppiò quando Ono prese uno dei biscotti alla cioccolata di Harrison senza chiedergli il permesso. Per qualche tempo, Lennon volle che le sue canzoni fossero su una facciata dell'album, e le canzoni di McCartney sull'altra.

L'energia creativa delle prime registrazioni dei Beatles era poco meno che esaurita – più di un terzo del materiale dell'album era vecchio di un anno[4] – e, se non fosse stato per l'apporto progettuale fornito da McCartney con il «Long Medley» (che Lennon detestava), *Abbey Road* non avrebbe avuto l'apparenza di armonia e di coesione che lo fa sembrare migliore di quanto sia.[5]

186. I ME MINE

(*Harrison*)

Harrison voce, armonie vocali, chitarre acustiche, chitarre soliste; **McCartney** armonie vocali, basso, organo, piano elettrico; **Starr** batteria
Musicisti non accreditati 18 violini, 4 viole, 4 violoncelli, 1 arpa, 3 trombe, 3 tromboni

Registrazione: 3 gennaio, 1/2 aprile 1970
UK: 8 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
USA: 18 maggio 1970 (LP *Let It Be*)
I: 29 aprile 1970 (LP *Let It Be*)

Per un poetico tocco del destino, l'ultima canzone che i Beatles registrarono fu questo pianto senza lacrime sull'egoismo che separa, scritto da Harrison dopo una rivelazione di altruismo indotta dall'LSD. Dopo *Abbey Road*, il gruppo era a tutti gli effetti finito: Lennon era politicamente radicalizzato, e offeso per come gli altri si comportavano con Ono; Harrison era stanco della degnazione di McCartney e si sentiva tradito e abbandonato da Lennon; McCartney era esausto per la lotta sostenuta per tenere insieme i Beatles, e stava per esplodere d'ira per quanto Lennon avrebbe fatto con 165. THE LONG AND WINDING ROAD; Starr era stanco delle continue liti e si stava dedicando al progetto di un album di standard sentimentali da dedicare alla madre. L'ultima volta che i quattro si trovarono tutti insieme in studio fu il 20 agosto 1969, quando venne deciso l'ordine di apparizione delle canzoni su *Abbey Road*. Da quel momento in poi, si concentrarono sui loro progetti personali; per motivi di business la rottura del gruppo non fu annunciata, anche se essi si comportavano sotto ogni punto di vista come se questa fosse già avvenuta.

C'era ancora a disposizione quel materiale registrato «senza sovraincisioni» alla Apple nel gennaio del 1969. Glyn Johns, scelto dai Beatles come produttore di quello che era stato all'inizio messo in agenda come «programma *Get Back*», fece due tentativi di ricavarne un album ascoltabile senza compromettere i principi a causa dei quali il progetto era andato a picco. Nessuno dei due risultò convincente per il gruppo; e, in

mancanza di una soluzione, il progetto passò zoppicando al 1970, quando, con il film *Let It Be* pronto a essere distribuito, finalmente qualcosa si dovette fare.

Uno dei primi compiti fu quello di realizzare una corretta registrazione di questa canzone, che, nel film, Harrison è visto suonare a Starr uno o due giorni dopo averla composta. Con Lennon all'estero, toccava agli altri tre: ed essi puntualmente spiattellarono ciò che serviva in una seduta di registrazione di dieci ore, producendo un brano di durata bruscamente minima (un minuto e trentaquattro secondi). Anche se la ferocia dell'esecuzione lo maschera, a nessuno di loro interessava trattare la canzone come qualcosa di più di un riempitivo. Quando Spector ci mise mano, nel corso dei suoi discussi rimixaggi di marzo e aprile, immediatamente ne raddoppiò la lunghezza copiando il nastro dal primo ingresso della voce, ed editandolo a partire da 1.21".

I ME MINE giustappone un autocompassionevole valzer in minore alla francese (completo di tremolii in stile Piaf) a un rumoreggiante shuffle blues in maggiore: così suggerendo che l'egoismo, personale o collettivo, sottile o rozzo, è sempre lo stesso. Il testo caratteristicamente cogitabondo di Harrison tocca un nadir di pessimismo materiale nella frase «Persino quelle lacrime: io, me, mio».

Il 10 aprile del 1970, otto giorni dopo che Phil Spector ebbe sovrainciso al brano un'orchestra di trentatré elementi senza avvertirne l'autore, Paul McCartney annunciava che i Beatles non esistevano più.

qui le nostre novità

NOTE

Introduzione

1. Secondo la teoria del dottor Arthur Janov di Los Angeles, la nevrosi dell'adulto va ascritta alla repressione del dolore causato da incidenti traumatici subiti durante l'infanzia. L'infelicità in cui si incorre durante queste «scene primali» viene curata con una terapia di confronto nel corso della quale il paziente emette l'«urlo primale». L'album *John Lennon/Plastic Ono Band* contiene molti riferimenti a questa terapia.
2. Cook (1974), *passim*.
3. *On the Road* (1957). Tra i più noti dei Beat, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Ken Kesey.
4. Beer, *Britain Against Itself*, p. 139.
5. *Goon*, nomignolo che indica un giovane stupido e goffo. [*N.d.T.*]
6. Little Richard si convertì e ripudiò la «musica del diavolo» nel 1957. Nel 1958 Elvis Presley venne chiamato sotto le armi e vi rimase fino al 1960. Nello stesso anno la carriera di Jerry Lee Lewis precipitò dopo il suo matrimonio con una quattordicenne. Nel 1959 Buddy Holly, Richie Valens e Big Bopper morirono in un incidente aereo. Chuck Berry venne arrestato per aver tentato di portare una minorenne oltre i confini dello Stato. Nel 1960 Eddie Cochran morì in uno scontro automobilistico nel quale Gene Vincent fu gravemente ferito. Dopo pochi mesi Larry Williams fu condannato per droga.
7. Vedere per esempio *Non tutti ce l'hanno* di Ann Jellicoe e la versione cinematografica che ne ha tratto Richard Lester nel 1965.
8. *Cover* è un brano di musica inciso da esecutori diversi da quelli che l'hanno reso famoso. [*N.d.T.*]
9. La teoria di Pope, secondo la quale una scarsa conoscenza è più dannosa dell'ignoranza, è applicabile anche alla musica pop, nella quale la competenza tecnica tende a produrre canzoni di una correttezza inanimata, da libro di testo, o esibizioni kitsch di pseudoclassicismo decorativo. Le canzoni pop più originali sono state scritte da autori ancorati alla loro personale concezione di un progetto lirico-musicale. (Un precursore dei Beatles sotto questo aspetto è stato Roy Orbison.) Senza una preparazione tecnica completa, rara nel loro mondo, gli autori

pop, di solito, restano intrappolati tra il sapere troppo per essere approssimativamente spontanei e troppo poco per poter trasferire in modo omogeneo le loro idee migliori, ammesso che ne abbiano. (I soli compositori pop degli anni Sessanta che abbiano lavorato con una preparazione completa, senza compromettere la propria creatività, sono stati, oltre a Burt Bacharach, che aveva studiato con Milhaud, Martin e Cowell.)

10. Nella seconda metà della carriera dei Beatles, Lennon cominciò a comporre sulle tastiere proprio perché le conosceva meno bene della chitarra. Nel 1970 confessò a «Rolling Stone» di conoscere solo gli accordi più semplici al pianoforte: «Così posso sorprendere me stesso».

11. V. in «The New York Review of Books» del gennaio 1968, un articolo di Ned Rorem (nel quale tra l'altro i Beatles vengono definiti *cockney*) e la prima edizione della *Penguin Stereo Record Guide*, nella quale i Beatles, che compaiono in ordine alfabetico tra Bax e Beethoven, sono accreditati così: «musiche principalmente di Paul McCartney, parole principalmente di John Lennon». L'idea che McCartney scrivesse la musica e Lennon le parole veniva in parte dalla tradizione del lavoro in coppia, che gli autori di canzoni mantennero fino al 1963 e in parte dal fatto che Lennon aveva pubblicato due libri di racconti e di poesie. In realtà, però, Lennon compose per i Beatles più canzoni di McCartney (circa dieci – v. Dowlding, pp. 297-301). Di solito i critici tradizionali, anche se tecnicamente precisi, non colgono l'essenza della loro musica o ne discutono in un contesto inappropriato. Dimostrando una vergognosa mancanza di orecchio musicale, Glenn Gould giudicò le canzoni dei Beatles qualitativamente inferiori rispetto a quelle composte da Tony Hatch per Petula Clark.

12. George Harrison. La canzone è 170. SOMETHING.

13. Da bambino aveva imparato a suonare un po' il pianoforte e la tromba da suo padre Jim, autodidatta, ed era sempre stato, più di Lennon, interessato alla musica. Gli piacevano moltissimo, tra l'altro, le canzoni da show, il music hall, il jazz tradizionale e la musica classica. Ad Amburgo, quando aveva diciannove anni, era rimasto colpito dai dischi di Stravinskij di Astrid Kirchherr e aveva esplorato a lungo Stockhausen, molto prima che Lennon s'interessasse all'avanguardia.

14. Per esempio 178. MAXWELL'S SILVER HAMMER. Talvolta la spensierata disinvoltura di McCartney (v. Coleman, vol. I, pag. 199; Salewicz, p. 3) indica un interesse per la dimensione emotiva meno intenso di quello dimostrato dal suo introverso partner. Il suo interesse per la forma e la superficie piuttosto che per la profondità e le contraddizioni della vita e dell'arte, traspare dal suo gusto per il suono, più che per il significato, delle parole; una caratteristica che diventò più evidente quando i Beatles si separarono e venne a mancare la forza frenante del sarcasmo di Lennon.

15. Per un quadro d'insieme v. qui la Cronologia.

16. Frase ironica tratta dalla sceneggiatura di Jean-Claude Forrest per il film *Barbarella* di Roger Vadim (1967).
17. *Freedom Ride*: controllo dei mezzi pubblici organizzato dai dimostranti a favore dei diritti civili per accertarsi che le facilitazioni di pagamento non fossero più discriminate. [*N.d.T.*]
18. L'esempio che racchiude in sé tutte queste caratteristiche è proprio quello di *Sergeant Pepper*, anche se tutti coloro che hanno vissuto in quel tempo potranno indicare il loro candidato al titolo di disco che meglio esprime lo «spirito del '67». Per chi scrive, un altro esempio potrebbe essere l'estaticamente ribollente *The Eleven* dei Grateful Dead (da *Live Dead*, 1970).
19. Le dosi di LSD usate oggi nell'ambiente della musica *dance* sono fino a dieci volte inferiori alla media degli anni Sessanta.
20. Willis, *passim*
21. Shea e Wilson (1975). *Illuminatus*, trilogia in cui tutti i riferimenti criptici che mai possano avere estasiato la mente di un drogato si confondono in un immenso intrigo politico, un'esercitazione della fantasia che coinvolge i superstiti della controcultura a metà degli anni Settanta. È interessante paragonare la sua paranoica teoria della cospirazione con quella di Charles Manson, secondo la testimonianza di Bugliosi e Gentry (1974).
22. Si vedano il processo degli Otto di Chicago nel 1969 e altri simili travisamenti giuridici di quel periodo in America e in Inghilterra.
23. V. *Crown of Creation* dei Jefferson Airplane; *Five to One* dei Doors; *Mom and Dad* dei Mothers of Invention; *Killing Floor* degli Electric Flag; *Someday (August 29 1968)* dei Chicago Transit Authority; *Kick Out the Jams* degli MC5, eccetera.
24. Cfr. la massima hippie-orientale «Be here now», «We want the world and we want it now» (*When the Music's Over* dei Doors), eccetera.
25. Wenner, p. 136. Lennon: «Il messaggio dei Beatles era tutto in "Be Here Now"» (Sheff and Golson, p. 70).
26. Lennon, McCartney e Harrison erano di estrazione medioborghese.
27. Bob Dylan, che aveva cominciato da adolescente, come Lennon, ad amare i dischi di blues fatti alla buona e quelli di rhythm-and-blues, prima di passare al linguaggio più intellettuale del folk di protesta, esortò Lennon ad «ascoltare le parole», ma Lennon gli rispose ammonendolo a non cercare di convincerlo perché lui preferiva «il suono nel suo insieme, il risultato globale». («Cioè: il medium è il messaggio», spiegò, citando McLuhan.)
28. Roger McGuinn dei Byrds ricorda la solidarietà che si creò attraverso l'Atlantico tra gli artisti pop, a metà degli anni Sessanta, come «una sorta di codice internazionale che andava e veniva attraverso i dischi» (Somach and Somach, p. 166).
29. «International Times», 6 settembre 1968.

30. E ancora i decani della Sinistra davano la loro approvazione. Genet appoggiava il gruppo Baader-Meinhof, mentre Sartre insisteva nel giustificare la violenza dei giovani euromaoisti. Gli estremisti più intransigenti sostenevano persino Pol-Pot.
31. Lo *street theatre* o *guerrilla theatre* è una forma di spettacolo basato sulla polemica sociale o politica, che si svolge di solito nelle strade o nei parchi [*N.d.T.*].
32. V. The Rolling Stones, *Mother's Little Helper* (1966).
33. La moda, intorno al 1964-68, attinse copiosamente la sua ispirazione dal Romanticismo e dall'opulenza hollywoodiano-orientale degli anni Venti. Un esempio clamoroso di questo stile fu il negozio di Barbara Hulanicki, *Biba*.
34. *Skywriting by Word of Mouth*, pp. 34-6.
35. Un impulso parallelo era in atto nel jazz di quegli anni con la simultanea/istantanea, libera improvvisazione collettiva della New Thing. John Coltrane, Albert Ayler e Pharaoh Sanders furono trascendentalisti alla ricerca dell'espressione pura, non ostacolata o deformata dall'intelletto razionale.
36. Intervistato recentemente sulle sue letture, un importante dissidente pop degli anni Ottanta, Mark E. Smith, lamentò con queste parole la superficialità ignorante del suo pubblico: «Il cervello dei ragazzi oggi è ridotto in poltiglia. Colpa delle macchine. Li ho visti cambiare in questi dieci anni. Non pensano e non ascoltano più. Sono ossessionati dalla tecnologia. I video game? Sono solo macchine fabbrica-stupidi!». *(*«The Independent», 6 maggio 1993).
37. Il passaggio, durante gli anni Sessanta, da una cultura centripeta, letterario-narrativa di ispirazione morale a un relativismo centrifugo, visivo-strutturale è individuabile nei suoi elementi dall'esame della «Cronologia» in fondo al testo.

L'ascesa

1. Vedere Lewisohn, *Chronicle*.
2. Per informazioni più complete vedere Russell, *The Beatles: Album File and Complete Discography*, pp. 4-28.

1. LOVE ME DO

1. Così erano accreditati gli autori nelle prime pubblicazioni discografiche dei Beatles. La familiare formula «Lennon-McCartney» divenne abituale solo alla pubblicazione del quarto singolo del gruppo, 12. SHE LOVES YOU.
2. La prima fu *I Lost My Little Girl*, immediatamente seguita da 94. WHEN I'M SIXTY-FOUR. Secondo Pete Best, LOVE ME DO fu «concepita» durante la terza permanenza ad Amburgo dei Beatles (aprile-maggio 1962). Venne alla luce, sostiene Best, col titolo *Love, Love Me Do*, che

in seguito venne abbreviato. È possibile che Best abbia creduto, erroneamente, che si trattasse di una vecchia canzone di cui per la prima volta si provava l'inserimento nel repertorio del gruppo.

3. Era suonata da Delbert McClinton, il cui stile Lennon aveva imitato (i Beatles avevano condiviso una serata con Channel e McClinton alla Tower Ballroom di Wallasey, il 21 giugno del 1962).
4. L'attività commerciale della famiglia Epstein a Liverpool (North End Road Music Stores).
5. Lewisohn, *Sessions*.
6. Beppe «Harmonica Slim» Semeraro, apprezzato armonicista milanese, spiega: «Quando si parla di armonica, si fa generalmente riferimento all'armonica diatonica a 20 voci e 10 fori, ovvero dieci note soffiate e altrettante aspirate. Nel rock e nel blues, dove l'uso dello strumento si fa più complesso, si usa parlare di *cross harp* – o «seconda posizione», la «prima posizione» essendo quella definita «naturale» – e di *bent notes* (dall'inglese *bent*, «curvo»). La tecnica del *bending* consiste nel piegare le ance dello strumento, soffiando o aspirando, e posizionando la lingua in modi diversi in maniera da ottenere per ciascun foro più di una nota non prevista dall'accordatura naturale dello strumento. Questo permette un'estensione delle scale da usare, e dà più colore e più profondità di suoni allo strumento». [*N.d.T.*]
7. Sul «New Musical Express» del 1963, in un articolo del genere *Scheda personale*, Lennon indicò come suo armonicista favorito Sonny Terry, il virtuoso strumentista country blues della Carolina del Nord; ma i loro stili non avevano somiglianza alcuna. Incontrando Lennon, circa in quel periodo, al Crawdaddy Club di Richmond, Brian Jones dei Rolling Stones gli chiese se nella registrazione di LOVE ME DO avesse suonato «un'armonica a bocca normale o un'armonica blues» (Coleman, Vol. 1, p. 186). Jones faceva distinzione tra l'armonica a bocca diatonica a una sola tonalità, usata di solito nel blues, e l'armonica a bocca cromatica suonata da musicisti più raffinati, come Stevie Wonder. Lennon gli rispose che aveva usato «un'armonica a bocca con un bottone», intendendo un'armonica cromatica, che in effetti si suona con uno *slide-bar*, un tasto che sposta l'intero registro delle tonalità (LOVE ME DO si può suonare con un'armonica diatonica, ma per l'assolo è necessario saper eseguire alcune difficili note *bent*).
8. Niente di tutto ciò ebbe alcun riscontro in America, dove una disorientata Capitol Records rifiutò di pubblicare il disco. Finalmente edito dalla Tollie nel 1964, scalzò *My Guy* di Mary Wells dalla vetta della classifica dei singoli più venduti nella prima settimana del giugno di quell'anno.

2. P.S. I LOVE YOU

1. Sul modello di *Soldier Boy* (The Shirelles), numero uno nelle classifiche americane nel maggio del 1962.

3. PLEASE PLEASE ME

1. Secondo Lennon, l'ispirazione era il successo del 1960 di Roy Orbison *Only the Lonely* («o qualcosa del genere»).
2. Paragonare con 9. HOLD ME TIGHT. La «verticalità» dell'arrangiamento nella nuova versione suggerisce che ci sia stata un'influenza di McCartney. Vedere *Introduzione*, p. 21.
3. Un'altra possibile influenza è rintracciabile nello schema (e nell'artificiosa isteria) di *Tower of Strength* di Burt Bacharach, la canzone con cui Frankie Vaughan era stato in testa alle classifiche l'anno prima (vedere 9E. BABY IT'S YOU).
4. Mimi, la zia di Lennon, la quale aveva intuito che se il nipote pensava di diventare famoso con LOVE ME DO si sarebbe dovuto ricredere, ascoltando PLEASE PLEASE ME osservò: «Questa è più adatta. Dovrebbe andar bene».
5. Non esisteva allora una classifica nazionale ufficiale. PLEASE PLEASE ME arrivò al numero uno nella classifica del «Melody Maker», del «New Musical Express», di «Disc» e del programma televisivo della BBC «Pick of the Pops»; altre fonti registrano come posizione più alta raggiunta il secondo posto, dietro a *Wayward Wind* di Frank Ifield.

4. ASK ME WHY

1. La frase della chitarra deriva da *What's So Good About Goodbye*, pubblicata dai Miracles nel 1961. Altri marchi di fabbrica di Robinson sono i finali delle strofe in falsetto e le caratteristiche terzine nelle frasi «I… I-I-I» e «You… oo-oo-oo».
2. Un'altra canzone di McCartney-Lennon, *Tip of My Tongue*, era in predicato per questa destinazione; ma la povertà dell'arrangiamento suggerì a George Martin di rinunciare all'idea.

5. THERE'S A PLACE

1. Come lato B del singolo 9F. TWIST AND SHOUT, su etichetta Tollie.

6. I SAW HER STANDING THERE

1. *Sessions*, p. 9. McCartney spiega che la canzone era stata scritta, come 1. LOVE ME DO, una mattina in cui aveva marinato la scuola. Tuttavia, aggiunge che a quel tempo lui e John avevano «18, 19 anni, più o meno»; il che li colloca oltre l'età scolastica. In effetti, se McCartney aveva 19 anni quando la scrisse, questo farebbe risalire l'origine della canzone al 1961. Nel libro di Coleman c'è una fotografia, scattata da Mike McCartney e datata settembre

1962, in cui sono ritratti Lennon e McCartney mentre stanno lavorando a I SAW HER STANDING THERE. Per dirla alla sua maniera, questo è un bel quesito.

2. Pete Best citato in Somach and Somach, p. 74.
3. Vedere *Introduzione*, nota 6.

6B. A TASTE OF HONEY

1. Le canzoni non composte dai Beatles sono contraddistinte da numeri (in sequenza cronologica) e lettere (che le segnalano come composizioni di altri autori).
2. «Raddoppiata» traduce l'espressione «double-tracked» (vedere *Glossario*).
3. Vedere 115. YOUR MOTHER SHOULD KNOW: il titolo di questa canzone è tratto da una battuta del film.

7. DO YOU WANT TO KNOW A SECRET

1. «Pensavo che sarebbe stata un buon tramite per lui, perché aveva solo tre note: e George non era precisamente il miglior cantante del mondo.»
2. Harrison cita, come influenza per DO YOU WANT TO KNOW A SECRET, un successo rhythm-and-blues del 1961 degli Stereos, *I Really Love You*. («Musician», novembre 1987.)

8. MISERY

1. Kelly (*The Beatle Myth*, p. 89) curiosamente sostiene che MISERY era stata scritta da un team di compositori americani per uno sconosciuto gruppo statunitense chiamato The Dynamics.
2. A giudicare dalle rispettive linee melodiche, Lennon scrisse strofa e ritornello, e McCartney il middle eight discendente.

9B. ANNA (GO TO HIM)

1. Pubblicata su etichetta Dot nel settembre del 1962, ANNA era troppo recente per poter già essere rimasta a lungo nel repertorio dei Beatles, e richiese tre registrazioni prima di arrivare all'incisione definitiva. Nel 1962 il gruppo, negli spettacoli, suonava anche *A Shot of Rhythm and Blues*, con Lennon alla voce solista. I Beatles cantarono anche un altro brano di Alexander, *Soldier of Love*, nel corso del programma di musica leggera della BBC il 2 luglio del 1963; e si dice che più o meno in quel periodo abbiano registrato una versione del brano, poi rimasta inedita.

9C. BOYS

1. Era il lato B di *Will You Still Love Me Tomorrow*, il primo dei due singoli su etichetta Scepter con i quali le Shirelles arrivarono al numero uno nelle classifiche statunitensi (nelle classifiche

inglesi salì fino al quarto posto nel corso della primavera del 1961).

9D. CHAINS

1. Secondo un articolo apparso all'epoca sul «New Musical Express», l'11 febbraio i Beatles registrarono un'altra composizione di Goffin e King: una versione cantata da Lennon di *Keep Your Hands Off My Baby*, un piccolo successo di Little Eva di qualche settimana prima. Tuttavia, di questa canzone non resta traccia sul registro di quel turno d'incisione. Si dice che lo stesso brano sia stato anche riprovato durante l'incisione di *Help!*
2. L'edizione di *Please Please Me* si svolse nella sala di controllo dello Studio 1 di Abbey Road il 25 febbraio del 1963; i Beatles non erano presenti, una convenzione sulla quale all'epoca essi non avevano nulla da ridire. A questo stadio del lavoro i brani erano registrati su due piste, e George Martin col suo ingegnere del suono Norman Smith non effettuava nessun mixaggio finale, perché il bilanciamento delle piste era realizzato nel corso della registrazione. Quando cominciarono a essere disponibili i registratori multitracce, i mixaggi cominciarono a essere fatti, e rifatti, sia in mono che in stereo; il che diede origine a una gran varietà di «versioni alternative» dei dischi dei Beatles (alcune delle quali in effetti corrispondono a diverse registrazioni). Molte di esse sono uscite da Abbey Road approdando al mercato estero delle raccolte e dei bootlegs, e dando origine a un rigoglioso commercio fra i collezionisti (Vedere Russell, pp. 244-61).

9E. BABY IT'S YOU

1. Questo accattivante contrasto fu il risultato di un ripensamento. Inizialmente intitolata *I'll Cherish You*, la canzone fu scelta da Luther Dixon, produttore delle Shirelles, solo a condizione che Burt Bacharach ne modificasse il debole testo. Caratterizzata da un suono acquoso e da un assolo suonato su un organo-giocattolo, la versione delle Shirelles – un successo negli Stati Uniti nel 1961 – è in effetti la versione registrata come provino casalingo da Bacharach, alla quale sono sovrapposte le voci delle interpreti.

9F. TWIST AND SHOUT

1. È lo pseudonimo del compositore newyorchese Bert Berns, autore di numerosi popolari brani degli anni Sessanta (fra i quali *Here Comes the Night*, *Hang On Sloopy* e *Piece of My Heart*).
2. «Metallo pesante»: il rock duro degli anni Settanta e Ottanta. [*N.d.T.*]
3. TWIST AND SHOUT era un tentativo di rilanciare in classifica la carriera degli Isleys, mettendo insieme qualche tratto del loro successo del 1959, *Shout*, con la nuova manìa danzereccia del twist, lanciata da Hank Ballard e Chubby Checker sul finire del 1960.

10. FROM ME TO YOU

1. Alcune fonti ne fanno ammontare il numero a duecento; ma poiché non ne è mai stato pubblicato un elenco, questo dato è impossibile da verificare. Mark Lewisohn (*Chronicle*, pp. 361-65) fa riferimento a venti canzoni composte da Lennon e McCartney agli inizi, comprendendo fra queste anche una mezza dozzina di titoli sopravvissuti fino a essere incisi dai Beatles. Moltissime delle prime canzoni dei Beatles andarono accidentalmente perdute nel 1965, quando Jane Asher – allora fidanzata con McCartney – gettò nella spazzatura, durante le pulizie di primavera, un pacco di quella che sembrava cartaccia.
2. Sette canzoni dei primissimi tempi, composte a partire dal 1957, rimasero nel repertorio dei Quarrymen fino al 1959: *Just Fun*, *That's My Woman*, *Thinking Of Linking*, *Keep Looking That Way*, *Too Bad About Sorrows*, *Years Roll Along* e *I Lost My Little Girl*. Le ultime due erano composizioni di McCartney (*I Lost My Little Girl* era la sua prima composizione originale, quella che fece ascoltare a Lennon nel loro primo incontro, il 6 luglio del 1957). *In Spite of All the Danger*, unica collaborazione McCartney-Harrison, era inclusa nella scaletta degli spettacoli dei Quarrymen tra il 1958 e il 1959. Dello stesso periodo era *Hello Little Girl* di Lennon, uno dei brani regolarmente eseguiti dal gruppo nei suoi spettacoli tra il 1957 e il 1962; suonata in occasione del provino alla Decca, fu poi incisa dai Fourmost ed entrò nella Top Ten nel settembre del 1963. Un'altra delle prime canzoni di Lennon, 167. THE ONE AFTER 909, era regolarmente eseguita dal vivo tra il 1957 e il 1962, così come *Like Dreamers Do* di McCartney, pure suonata al provino in Decca e poi divenuta un piccolo successo per gli Applejacks nel luglio del 1964. Altre canzoni degli inizi, che poi vennero registrate dai Beatles, erano 1. LOVE ME DO, 46. I'LL FOLLOW THE SUN e 94. WHEN I'M 64: tutte scritte prima del 1960, tutte di McCartney e tutte facenti parte della scaletta delle esibizioni dal vivo del gruppo fino al 1962. Due altre canzoni che venivano eseguite dal vivo in quel periodo, entrambe di McCartney, erano *Love Of the Loved* (un'altra di quelle suonate al provino in Decca, e un piccolo successo per Cilla Black nel novembre del 1963) e *I'll Be On My Way* (poi incisa da Billy J. Kramer and the Dakotas). 9. HOLD ME TIGHT di McCartney era un cavallo di battaglia degli spettacoli dei Beatles tra il 1961 e il 1963. Altre tre canzoni che venivano eseguite dal vivo nel 1962 non furono mai riprese: *I Fancy Me Chances*, *Pinwheel Twist* e *Tip Of My Tongue*, le ultime due di McCartney (*Tip Of My Tongue* fu provata nella seduta di incisione di 3. PLEASE PLEASE ME, e fu poi incisa da Tommy Quickly). Secondo Lennon («Hit Parader», aprile 1972) *A World Without Love* di McCartney, con cui Peter and Gordon andarono al numero uno in classifica nel 1964, fu scritta intorno al 1958-59. (Vedere anche 119. FLYING.)

3. La fonte utilizzata per la documentazione sui singoli dei Beatles nelle classifiche inglesi è «Record Retailer-Music Week».
4. Nell'ottobre del 1964, la Vee Jay spremette le ultime gocce del materiale dei Beatles del quale possedeva i diritti di pubblicazione, raccogliendole sulla facciata di un album che sull'altro lato aveva canzoni dei Four Seasons, e intitolando questo ibrido *The Beatles vs. The Four Seasons*.
5. Mancino che suonava una batteria montata da destro, Starr nei suoi interventi scendeva dal rullante sui tomtom con la mano sinistra, così che poteva solo progredire «al contrario» dal tamburo grave a quello acuto, o da quello acuto al rullante (come per esempio nel secondo intervento sulla coda di 11. THANK YOU GIRL). Le sue bizzarre variazioni su questo schema, compresa la rullata in uscita sul charleston, lasciavano deliziati i batteristi ortodossi e contribuivano all'originalità del suono dei Beatles.
6. Il luogo comune secondo il quale, paragonati ai Rolling Stones, i Beatles erano asessuati «intrattenitori per famiglie», prese piede solo più tardi. La loro iniziale forza d'urto era stata molto differente, mentre gli Stones, con quella che allora appariva davvero come un'animalità primitiva, non assursero alla statura di rivali fino alla fine del 1963.
7. Leigh, p. 23.
8. Vedere 62. RUN FOR YOUR LIFE.

11. THANK YOU GIRL

1. È la zona di New York in cui hanno tradizionalmente gli uffici le Case editrici musicali. Per estensione, indica la musica leggera tradizionale e commerciale (vedere anche 128. BLACKBIRD). [*N.d.T.*]

12. SHE LOVES YOU

1. Per esempio, vedere Coleman, Vol. 1, pp. 199-200.
2. Lennon: «Ci abbiamo cacciato dentro di tutto; pensando a quando Elvis aveva fatto *All Shook Up*, quella fu la prima volta che sentii "Uh huh", "Oh yeah", e "Yeah, yeah" tutti nella stessa canzone». (Coleman, Vol. 1, p. 286.)
3. La maggior parte dei cronisti, compreso l'addetto stampa dei Beatles Tony Barrow, fissano come data d'inizio della Beatlemania questa serata, che fu caratterizzata da disordini di folla all'esterno del teatro ai quali la stampa nazionale dedicò le prime pagine. In effetti, benché il termine «Beatlemania» sia stato coniato dai giornali la settimana seguente, il fenomeno in sé era andato crescendo fin dai primi mesi del 1963, ed era pienamente in atto quando, in estate, 10. FROM ME TO YOU arrivò al primo posto in classifica.

4. Materiale filmato tratto dal documentario di Don Haworth per la BBC *The Mersey Sound*, girato nell'agosto del 1963.

13. I'LL GET YOU

1. L'accento dialettale che il gruppo aveva adottato per ragioni pubblicitarie infastidiva molte delle persone di Liverpool che li conoscevano, in particolare i loro parenti piccoloborghesi (l'unico membro del gruppo di famiglia operaia era Starr).

13B. YOU REALLY GOT A HOLD ON ME

1. YOU REALLY GOT A HOLD ON ME fu pubblicata in Inghilterra, senza successo, su etichetta Oriole.
2. Insoddisfatto della registrazione, in ottobre il gruppo tentò, senza risultato, di realizzarne un'altra versione, utilizzando un registratore a quattro piste.

13C. MONEY (THAT'S WHAT I WANT)

1. MONEY, primo successo di Berry Gordy, uscì per la sua etichetta Anna, poco prima della fondazione della Tamla Motown. Pubblicato in Inghilterra dalla London-American, non riuscì a entrare nelle classifiche britanniche. Una versione qualitativamente inferiore di MONEY, e cronologicamente precedente – tratta dal provino dei Beatles del 1° gennaio 1962 – è stata pubblicata dalla Decca.
2. George Martin sovraincise il pianoforte dodici giorni più tardi.

13E. TILL THERE WAS YOU

1. Secondo il «New Musical Express», nel 1963 l'«ambizione personale» di Lennon era quella di scrivere un musical. Uno dei suoi amici nell'ambiente dell'industria dello spettacolo era Lionel Bart, che aveva composto Lock Up Your Daughters!, Fings Ain't What They Used To Be, Oliver!, Blitz e Maggie May (quest'ultima ambientata a Liverpool).

14. IT WON'T BE LONG

1. In questo periodo, Lennon e McCartney abitualmente cominciavano a scrivere prendendo come punto di partenza la canzone di un altro artista. In questo caso, Lennon potrebbe aver preso le mosse da *The Loco-motion*, il ballabile successo di Little Eva del 1962.

14B. ROLL OVER BEETHOVEN

1. Con l'esclusione di quelle cantate (anche se non composte) dal più grande eroe musicale di Lennon, Elvis Presley, del quale i Beatles nel periodo 1957-1962 avevano in repertorio circa

trenta brani, benché non ne abbiano inciso nessuno. Quasi tutte le loro versioni di brani di Chuck Berry erano cantate da Lennon; a parte ROLL OVER BEETHOVEN, quelle più frequentemente eseguite erano *Johnny B. Goode* e 46C. ROCK AND ROLL MUSIC. Fra le altre, *Sweet Little Sixteen, Maybellene, Almost Grown, Carol, Memphis Tennessee, Reelin' and Rockin', Too Much Monkey Business, I'm Talking About You, I Got to Find My Baby, Thirty Days* e *Vacation Time*. McCartney cantava *Little Queenie*.

16. I WANNA BE YOUR MAN

1. Coleman, Vol. 1, p. 195.
2. C'è anche la possibilità che Lennon sia stato responsabile del rivolto blues alla fine del ritornello, che ricorda da vicino *Some Other Guy*, una canzone dalla quale era letteralmente ossessionato (vedere 6. I SAW HER STANDING THERE). La somiglianza tra I WANNA BE YOUR MAN e *Some Other Guy* è più evidente nella versione dei Rolling Stones, che ne condivide la linea standard di basso boogie.

21. I WANT TO HOLD YOUR HAND

1. Lennon ricordò che questo fu l'accordo che diede la svolta determinante alla canzone. Quando McCartney lo trovò – a giudicare dall'andamento della linea melodica, era seduto a sinistra, e intonava la sequenza di accordi rivoltati discendenti – Lennon gridò: «È questo! Fallo di nuovo!». (Sheff and Golson, p. 117.)
2. Nella prima settimana di aprile del 1964, i Beatles occupavano le prime cinque posizioni della Top Ten americana: avevano al primo posto 23. CAN'T BUY ME LOVE, al secondo 9F. TWIST AND SHOUT, al terzo 12. SHE LOVES YOU, al quarto 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND e al quinto 3. PLEASE PLEASE ME. Una settimana più tardi, i Beatles occupavano *quattordici* posizioni nella Hot 100: un record che probabilmente non sarà mai eguagliato.
3. Somach and Somach, passim; Dowlding, pp. 60-61.
4. La «British Invasion» fu più simbolica che effettiva, rappresentando la comparsa ben visibile di un nuovo spirito di dinamicità più che una occupazione vera e propria delle classifiche americane. L'«invasione» fu, comunque, assai eterogenea, perché ne fecero parte personaggi assai lontani dal concetto di «complesso beat» come Petula Clark e i Bachelors. Tutti presi da vani tentativi di diventare una risposta ai Beatles, per qualche tempo gli artisti statunitensi restarono, almeno numericamente, predominanti sulla scena musicale americana. Né la dominazione dello stile britannico ebbe lunga durata: la maggiore forza d'urto dell'«invasione» fu registrata nell'anno seguente all'arrivo di I WANT TO HOLD YOUR HAND. Eppure ebbe effetti significativi, perché almeno la metà dei nuovi artisti che normalmente sarebbero emersi nel 1964 ne furono impediti da artisti britannici (Kelly, *The Beatle Myth*, p.

155). Per di più, i piazzamenti in classifica degli invasori inglesi erano sproporzionatamente alti. Prima di I WANT TO HOLD YOUR HAND, il numero uno delle classifiche americane era stato raggiunto solo da due successi di produzione inglese – *Stranger On the Shore* di Acker Bilk e *Telstar* dei Tornados – che complessivamente avevano totalizzato quattro settimane di permanenza al primo posto. Nel 1964 e 1965, il numero uno delle classifiche americane fu occupato da artisti inglesi nientemeno che per cinquantadue settimane!

5. Lennon, per il quale la canzone conservava un significato speciale, dopo lo scioglimento dei Beatles prese in considerazione l'idea di reinciderla.
6. Lennon e McCartney componevano cantando frasi a caso, mentre cercavano gli accordi. Il titolo di I WANT TO HOLD YOUR HAND, per esempio, era probabilmente una variazione su «I Wanna Be Your Man».

22. THIS BOY

1. La sequenza circolare doo-wop tonica-sopratonica-sopraddominante-dominante (sfruttata ancora oggi, come per esempio nell'hit del 1992-93 di Whitney Houston *I Will Always Love You*).

23. CAN'T BUY ME LOVE

1. Lewisohn (*Sessions*, p. 38) scrive che la registrazione venne ultimata con sovraincisioni realizzate a Parigi. In *Chronicle* (p. 148) sostiene invece che le sovraincisioni vennero realizzate ad Abbey Road, prima della registrazione di 24. YOU CAN'T DO THAT, il 25 febbraio.
2. I WANT TO HOLD YOUR HAND (*Komm, gib mir deine Hand*) fu la prima a essere registrata, impiegando un mixaggio su due piste della base strumentale originale, sul quale vennero cantate le nuove parti vocali (improvvisamente ansiosa di sfruttare ogni minimo frammento di prodotto beatlesiano, la Capitol pubblicò questa versione sull'album compilation americano *Something New*, nel giugno del 1964). SHE LOVES YOU (*Sie liebt dich*) fu invece interamente reincisa, in quattordici registrazioni: tredici per la base strumentale, una per le voci (questa nuova versione per la Germania non si differenziò granché dall'originale, se non per l'accentuata insistenza sugli «ja, ja, ja»). Poiché l'etichetta Swan deteneva ancora i diritti per gli Stati Uniti di SHE LOVES YOU, ne pubblicò in America nel maggio del 1964 la versione cantata in tedesco, su un singolo che aveva sulla facciata B 13. I'LL GET YOU. L'usanza di registrare versioni speciali delle canzoni per i mercati discografici esteri era allora piuttosto consueta, ma in seguito i Beatles non si preoccuparono più di continuarla, e di conseguenza cadde in disuso. Ne conseguì una promozione in tutto il mondo della lingua inglese, che è uno dei risultati più concreti, e meno documentati, dell'attività artistica dei Beatles.

3. Molte delle canzoni per *A Hard Day's Night* furono scritte, o iniziate, durante la permanenza a Parigi di Lennon e McCartney: nella loro suite all'hotel George V era stato collocato un pianoforte a coda.
4. Può darsi che McCartney si fosse imbattuto in questa formula idiomatica musicale ascoltando la versione cantata da Helen Shapiro di *Fever* di Peggy Lee, che in quel periodo stava scalando le classifiche dei singoli in Inghilterra (vedere 13E. TILL THERE WAS YOU).
5. Un elenco delle prime canzoni dei Beatles, spedito da Brian Epstein a George Martin il 6 giugno del 1962, indica le «composizioni originali» di Lennon e McCartney con il nome dei rispettivi autori, e non come il frutto di una collaborazione (McCartney: 1. LOVE ME DO, 2. P.S. I LOVE YOU, *Like Dreamers Do*, *Love Of the Loved*; Lennon: 4. ASK ME WHY, *Hullo, Little Girl*).

24. YOU CAN'T DO THAT

1. La seconda data si riferisce alla registrazione di una sovrapposizione di pianoforte eseguita da George Martin, e poi non utilizzata.
2. Probabilmente eseguito da Lennon, è suonato, come faceva agli inizi Pete Townshend, parzialmente come una violenta successione di accordi; ma, a meno che l'edizione finale non sia stata ottenuta con dei tagli, può soltanto essere l'esito dell'interazione di due chitarristi. Secondo alcune fonti, la chitarra solista in questo brano fu suonata alternativamente da Lennon e Harrison.

25. AND I LOVE HER

1. In *The New Beatles Complete*, Wise Publications, Londra 1992, la nota indicata è sol diesis. [*N.d.T.*]

26. I SHOULD HAVE KNOWN BETTER

1. Messa in produzione per la prima volta all'inizio del 1963, la 360 a 12 corde «nascondeva» il suo secondo gruppo di chiavette dietro il primo: e sembrava così, vista da lontano, una normale 6 corde. Acquistato a New York nel febbraio del 1964, quello di Harrison era il secondo esemplare costruito di questo strumento. La Rickenbacker 12 corde fu più tardi adottata da Roger McGuinn, e il suo suono diventò il marchio di fabbrica dei Byrds.

29B. LONG TALL SALLY

1. Oltre a LONG TALL SALLY, McCartney eseguiva anche *Tutti Frutti*, *Lucille*, *Miss Ann*, *Good Golly Miss Molly*, *Ooh! My Soul* e 44B. KANSAS CITY. A Lennon toccavano invece *Slippin'*

and Slidin', *Rip It Up*, *Ready Teddy* e *Send Me Some Lovin'*. Si dice che i Beatles abbiano registrato una loro versione di *Lucille* sul finire del 1962.

2. Lo stesso Richard sostiene che canzoni come LONG TALL SALLY e *Good Golly Miss Molly* riguardavano conoscenti della famiglia Penniman, degli anni della sua adolescenza a Macon, in Georgia.
3. A 0.52" dall'inizio: «Well, long tall Sally, she's built for speed…».

30. I CALL YOUR NAME

1. *My Boy Lollipop* di Millie, un grande successo in Gran Bretagna tra aprile e giugno del 1964, entrò nella Top 40 tre settimane dopo la registrazione di I CALL YOUR NAME. Probabilmente i Beatles ne avevano ascoltato in anteprima una copia promozionale.
2. Pubblicato nel giugno del 1964, *Long Tall Sally* restò in vetta alle classifiche inglesi degli EP per sette settimane. Dei quattordici EP della discografia dei Beatles, solo tre sono raccolte di brani non pubblicati su album: *Long Tall Sally* e il doppio EP in confezione unica *Magical Mystery Tour*, pubblicato nel dicembre del 1967.

31. A HARD DAY'S NIGHT

1. Lennon usò la stessa frase nel suo libro *In His Own Write*, pubblicato tre giorni più tardi. Egli, tuttavia, la ritenne una coincidenza – un tipico «Ringoismo».
2. Lewisohn (*Sessions*, p. 43) riferisce che sulla seconda pista magnetica cantò il solo Lennon. Però, anche la voce di McCartney sembra essere stata raddoppiata nel middle eight, sicché pure lui dovrebbe aver cantato nella seconda pista (le armonie vocali di McCartney nella strofa potrebbero essere finite sia nella pista numero due che in quella numero tre). La curiosa abitudine di registrare voci e strumenti sulla stessa pista magnetica, anziché tenerle separate e poi convogliarle sulla stessa pista, come avviene in ogni moderno studio di registrazione, continuò a essere una pratica abituale per i Beatles fino a *Sergeant Pepper*.
3. Leigh, p. 37.

31B. MATCHBOX

1. Oltre a MATCHBOX, Lennon cantava *Tennessee*, *Boppin' the Blues*, *Blue Suede Shoes* (rispolverata nel 1969 nel concerto *Live Peace in Toronto* della Plastic Ono Band) e la facciata B originale del singolo di *Blue Suede Shoes*, 46E. HONEY DON'T, poi registrata dai Beatles, con Starr come cantante, nel 1964. McCartney cantava *Sure to Fall* e duettava con Lennon in *Lend Me Your Comb*. Harrison cantava *Your True Love*, *Glad All Over* e 46B. EVERYBODY'S TRYING TO BE MY BABY. Il gruppo eseguiva anche una sua versione del terzo singolo di Perkins, *Gone, Gone, Gone*.

2. Si vocifera che il riff *low boogie* sia stato in effetti suonato proprio da Perkins.

32. I'LL CRY INSTEAD

1. Le note di copertina scritte per l'album da Tony Barrow indicano il brano, erroneamente, come cantato a due voci da Lennon e McCartney.
2. Alcune fonti accreditano il tamburino a Lennon, ma l'ipotesi appare improbabile, considerati il suo scarso senso del ritmo e le misteriose astrusità di un'appena adeguata tecnica strumentale del tamburino.
3. Un'edizione più lunga del pezzo fu pubblicata nell'edizione americana dell'album. Nell'ultima versione del film *A Hard Day's Night*, la sequenza del titolo è preceduta da un collage di fotogrammi accompagnato dalle note di I'LL CRY INSTEAD.
4. Il country-and-western era un genere popolare a Liverpool negli anni Cinquanta, e Lennon crebbe ascoltandolo, prima di sentire per la prima volta il rock and roll.

33. I'LL BE BACK

1. In *The New Beatles Complete* le note indicate sono sol maggiore e sol minore. [*N.d.T.*]
2. Alcuni dicono che la canzone ha «due diversi bridge» o «due diversi middle eight».

34. ANY TIME AT ALL

1. Il 3 giugno i Beatles registrarono tre provini: *You'll Know What to Do*, di Harrison (la sua seconda composizione, mai pubblicata), *It's For You* di McCartney (pensata per Cilla Black), e 42. NO REPLY di Lennon (ri-registrata più avanti nel corso dell'anno per *Beatles for Sale*).

35. THINGS WE SAID TODAY

1. Secondo Lewisohn (*Sessions*, p. 44), il pianoforte fu eliminato dal mixaggio finale, ma lasciò traccia sulle altre piste magnetiche a causa dell'effetto di leakage verificatosi durante la registrazione. È difficile comprendere come ciò possa essere avvenuto, visto che il pianoforte e la maggior parte della base strumentale erano stati registrati su piste diverse.

36. WHEN I GET HOME

1. Lennon dichiarava di essersi ispirato a Wilson Pickett; ma vedere 24. YOU CAN'T DO THAT.

38. I'M A LOSER

1. Il ricordo di Jackie DeShannon («Rolling Stone», 16 febbraio 1984), secondo cui Lennon compose I'M A LOSER sull'aeroplano col quale si spostavano i musicisti in tour, è incompatibile con la data di registrazione della canzone (il tour cominciò il 19 agosto 1964).

2. Una delle migliori canzoni di Harrison, *I'd Have You Anytime*, fu scritta in collaborazione con Dylan nel 1970. Verso la fine degli anni Ottanta i due, insieme ad altri luminari della musica pop (fra i quali anche Roy Orbison), fondarono i Travelling Wilburys. A New York, nel novembre del 1992, Harrison presentò Dylan nel concerto celebrativo del trentennale della sua prima apparizione in pubblico.
3. Afferrando per il braccio l'addetto stampa Derek Taylor, McCartney esclamò, indicando il soffitto: «È come se fossimo lassù… Lassù, e ci guardassimo dall'alto!» (Taylor, p. 91). È interessante notare come questo rifletta quel senso di collettività psicologica di cui spesso si è detto a proposito del gruppo: McCartney sembra aver avuto la sensazione che anche gli altri fossero insieme a lui, sul soffitto.
4. «Mojo», novembre 1993.
5. Amfetamine. Poiché avevano bisogno di uno stimolante per poter reggere la fatica degli spossanti programmi di lavoro dei tour, al principio degli anni Sessanta i gruppi di musicisti pop ne facevano largo uso, così come faceva il pubblico dei mods nei club di jazz e di ska che restavano aperti tutta la notte. Le amfetamine più usate erano i *purple hearts* (Drinamyl) e i *dexies* (Dexedrine). Nei loro periodi di ingaggio ad Amburgo i Beatles usavano eccitanti (*prellies*, ossia Preludin). Tra il 1965 e il 1968, gli speed furono sostituiti, come droga favorita dai giovani, dalla cannabis e dall'LSD, ricomparendo poi – sotto forma di metedrina endovena – a San Francisco e a New York verso il 1968-69. Durante gli anni Settanta e Ottanta, la cocaina sostituì l'amfetamina, anche se quest'ultima ritornò sul finire degli anni Ottanta come ingrediente dell'Ecstasy.
6. La genesi della canzone è sconosciuta; Lennon potrebbe essere partito, in stile folk, dalle prime frasi del testo. Tuttavia l'ultima strofa, con la sua scansione metricamente irregolare della parola «before», fa capire che egli presto cominciò a concentrare la sua attenzione sulla musica, rimandando a più tardi il completamento del testo.

38B. MR MOONLIGHT

1. La versione originale era il lato B del singolo *Dr Feelgood*, un successo nei club di rhythm-and-blues, pubblicato dall'etichetta Okeh nel 1962 ed eseguito da Dr Feelgood and the Interns (pseudonimo del cantante e pianista della Georgia Piano Red e del suo gruppo).
2. Più tardi, nella stessa seduta di registrazione (l'ultima prima che il gruppo partisse per il tour americano del 1964) il gruppo incise una versione di *Leave My Kitten Alone* di Little Willie John. Mai pubblicato, il brano – secondo Lewisohn – offre «una bruciante esecuzione vocale di Lennon», e come canzone per l'album avrebbe fatto miglior figura di MR MOONLIGHT (*Sessions*, p. 48).

39. EVERY LITTLE THING

1. Sheff and Golson, p. 173.
2. *Ibid.*, p. 172.
3. «Hit Parader», aprile 1972.
4. *Ibid.*; anche Sheff and Golson, p. 130.

41. WHAT YOU'RE DOING

1. *Sessions*, p. 49.
2. Più interessato degli altri al processo produttivo, McCartney sviluppò il gusto di «vincere» il banco di controllo con intenzionali sovraregistrazioni: l'unico modo in cui, a quello stadio dell'evoluzione tecnologica, fosse possibile ottenere suoni inusuali.

43. EIGHT DAYS A WEEK

1. Quando Roger McGuinn dei Byrds scrisse *Eight Miles High*, nel 1965, aveva intenzione di intitolarla *Six Miles High*, che corrispondeva più precisamente all'altitudine del volo di crociera di un aereo di linea. Il suo collega Gene Clark, però, lo convinse a cambiarlo argomentando che la parola «eight», come in EIGHT DAYS A WEEK dei Beatles, aveva un suono più poetico.

44. SHE'S A WOMAN

1. Strumento sudamericano a percussione, simile alle maracas, costituito da un cilindro contenente sassolini o chicchi di riso o semi. [*N.d.T.*]
2. In *The New Beatles Complete* le note indicate sono sol maggiore e do maggiore. [*N.d.T.*]
3. «Mi fa sballare». [*N.d.T.*]

44B. KANSAS CITY / HEY, HEY, HEY, HEY

1. Avevano suonato come gruppo di supporto per Little Richard nel 1962: al Tower Ballroom di Wallasey (12 ottobre), all'Empire Theatre di Liverpool (28 ottobre) e allo Star Club di Amburgo (1-14 novembre), dove McCartney fece amicizia con Richard, che gli insegnò il segreto del suo urlo (i due restarono amici: Richard definì McCartney «il suo fratello di sangue»). I Beatles avevano già registrato in precedenza il medley col nome di The Beat Brothers, suonando come gruppo di accompagnamento per il cantante Tony Sheridan in occasione di una registrazione – rimasta inedita – effettuata per la Polydor ad Amburgo nel 1961. Non bisogna confondere questa stesura del medley con la più morbida versione incisa

da Wilbert Harrison nel 1959; anche questa era nel repertorio dei Beatles, i quali la ripescarono nel corso delle sedute d'incisione per *Let It Be*, nel 1969.

45. I FEEL FINE

1. Sheff and Golson, p. 147. La seduta di registrazione era probabilmente quella di 43. EIGHT DAYS A WEEK.
2. Il primo era stato 23. CAN'T BUY ME LOVE / 24. YOU CAN'T DO THAT.
3. Qualche mese più tardi, interrogato su quale musica ascoltassero i Beatles, McCartney riconobbe: «Dylan e gli Who ci influenzano molto».
4. La stereofonia non sarebbe diventata la norma per altri tre anni, il che costringeva i mixaggi a essere studiati per le trasmissioni monofoniche della radio e le puntine e testine «compatibili» allora montate sulla maggior parte dei giradischi casalinghi.

46. I'LL FOLLOW THE SUN

1. L'attribuzione degli strumenti è ipotetica. Di solito si ritiene che McCartney si sia raddoppiata la voce nella strofa, ma la seconda voce sembra più quella di Harrison. Starr percuote qualcosa, ma non si capisce bene cosa (forse la cassa di una chitarra acustica?).

46D. WORDS OF LOVE

1. Erano *That'll Be the Day*, *Peggy Sue*, *Everyday*, *It's So Easy*, *Maybe Baby*, *Think It Over*, *Raining In My Heart* e *Crying, Waiting, Hoping*. Probabilmente i Beatles elaborarono il nome del loro complesso attraverso una variazione di quello del gruppo di musicisti del gruppo di accompagnamento di Buddy Holly, i Crickets (tuttavia vedere Hunter Davies, *The Beatles*, p. 58). Lennon, allora diciottenne, fu sconvolto dalla morte di Holly (Coleman, Vol. 1, p. 6), mentre McCartney ne apprezzava tanto profondamente l'opera che in seguito acquistò i diritti editoriali dell'intero catalogo del cantante.
2. Lo stesso strumento impiegato in 38. I'M A LOSER, 40. I DON'T WANT TO SPOIL THE PARTY e 46E. HONEY DON'T.

47. TICKET TO RIDE

1. Il titolo compare sulle prime copie stampate di 47. TICKET TO RIDE e di 56. HELP!. *Help!* doveva essere la seconda pellicola di un contratto per tre film tra i Beatles e la United Artists. Il progetto di un terzo film (che, si diceva, sarebbe dovuto essere basato sul romanzo di Richard Condon *A Talent For Loving*) fu in seguito abbandonato.
2. Il trucchetto non era una novità. La promozione di *House Of the Rising Sun* degli Animals aveva insistito sulla lunghezza «non commerciale» della canzone (durava quattro minuti,

quasi il doppio della media di un normale disco di musica pop).

3. Secondo Peter Brown (p. 149) l'episodio avvenne durante le riprese di *Help!*, cioè dopo la fine del mese di marzo del 1965. Goldman, il cui resoconto (pp. 195-7) è il più accurato, sostiene che si verificò «già nel 1964».
4. Il termine, nella teoria musicale indiana, designa la struttura fondamentale di una composizione o improvvisazione, in tutte le sue dimensioni (meliche, ritmico-agogiche, timbriche, espressive e simboliche), ma precipuamente la sua scala e il suo andamento melodico. Nel sistema musicale indiano si distinguono sei *raga*, con cinque «mogli» o sistemi derivati, detti *râginî*; dagli accoppiamenti relativi si ottengono 36 sistemi base, con un grandissimo numero di ramificazioni, dette «figli». *Raga* e *râginî* costituzionalmente simili vengono a loro volta raggruppati in *that*. Nel contesto della musica pop, allude genericamente alla struttura melodica su cui si impernia l'esecuzione del cantante o strumentista di *raga-rock*, cioè del rock ispirato alla musica indiana. *Raga* è anche il titolo di un documentario, distribuito nel 1971 dalla Apple Films, sulla musica di Ravi Shankar, nel quale appare anche Harrison mentre prende lezioni di sitar proprio da Shankar.[*N.d.T.*]
5. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è si. [*N.d.T.*]
6. L'esordio ufficiale di Lennon nella musica classica indiana avvenne sei mesi più tardi (63. NORWEGIAN WOOD). La tonica sostenuta all'inizio di TICKET TO RIDE, benché derivata dalla Tamla Motown, è equivalente alla statica base sonora del bordone indiano; da qui, forse, i risultati melodici simili al *raga*.
7. Con la sua durata di 2.58", 13B. YOU REALLY GOT A HOLD ON ME era la più lunga canzone dei Beatles prima di 44. SHE'S A WOMAN (2.59"), dell'ottobre del 1964. La lunghezza delle canzoni dei Beatles comincerà a crescere in maniera significativa solo con *Sergeant Pepper*.

48. ANOTHER GIRL

1. In *The New Beatles Complete* questa nota non è indicata. [*N.d.T.*]

50. YES IT IS

1. Murray, *Crosstown Traffic* (Faber, 1989), pp. 74-79.
2. Intervista con Jonathan Cott («Rolling Stone», 1968)

54. TELL ME WHAT YOU SEE

1. Strumento di origine cubana, costituito da una zucca cava forata a una estremità, che si sfrega con una bacchetta. [*N.d.T.*]

55. YOU'RE GOING TO LOSE THAT GIRL

1. Un'altra canzone, una collaborazione Lennon-McCartney intitolata *That Means a Lot*, fu provata senza successo il 20 febbraio e ancora, con un altro arrangiamento, il 30 marzo. Ai Beatles piaceva, e si impegnarono per farla funzionare, ma la canzone si sottrasse ai loro sforzi; infine fu pubblicata su singolo, senza successo, da P. J. Proby. I cultori dei bootlegs del gruppo considerano *That Means a Lot* una delle migliori fra le loro canzoni non pubblicate.
2. In *The New Beatles Complete* la tonalità d'impianto indicata è do maggiore, e il middle eight ha questa sequenza: mi bemolle, la bemolle, mi bemolle, la bemolle, re bemolle. [*N.d.T.*]

56. HELP!

1. Alludeva alla situazione maniaco-depressiva che si associa agli ultimi anni della vita di Elvis Presley, dal 1973 circa al 1977 (anno della morte), caratterizzata da un uso incontrollato di farmaci alternativamente stimolanti e tranquillanti, da un atteggiamento ipocondriaco e da una visione del mondo sospettosa che lo induceva all'isolamento. L'aumento di peso – nel caso di Elvis di circa trenta chilogrammi oltre il peso-forma, peraltro compensato da episodici, bruschi dimagrimenti – era a un tempo causa ed effetto di questa sindrome. [*N.d.T.*]
2. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è sol maggiore. [*N.d.T.*]

57. I'VE JUST SEEN A FACE

1. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è sol maggiore. [*N.d.T.*]

58. I'M DOWN

1. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è fa maggiore. [*N.d.T.*]

59. YESTERDAY

1. Lewisohn, *Sessions*, p. 59.
2. A proposito di YESTERDAY, le uova erano molto presenti nella mente di McCartney (forse perché la prima cosa che fece dopo averla scritta fu consumare la colazione). Nei primissimi giorni di vita, la canzone era indicata col nome in codice di *Scrambled Eggs*, «uova strapazzate», e la seconda riga del testo, in rima, diceva «Oh, my baby, how I love your legs».
3. Leigh, p. 39.
4. Secondo George Martin («Musician», luglio 1987), fu proprio questo il modo in cui YESTERDAY venne realizzata. In *The Complete Beatles Chronicle* (p. 196), Lewisohn conferma che la sovraincisione del quartetto d'archi ebbe luogo tre giorni più tardi, il pomeriggio del 17 giugno, prima della registrazione di 60B. ACT NATURALLY.
5. Popolare direttore d'orchestra, noto per i suoi arrangiamenti commerciali e spesso sdolcinati di canzoni di successo. Nunzio Mantovani, nato a Venezia nel 1906, si era trasferito con la

famiglia in Inghilterra all'età di quattro anni, assumendo la nazionalità britannica nel 1935. Divenne famoso grazie ai numerosissimi dischi incisi col marchio «Mantovani Orchestra». È morto nel 1980. [*N.d.T.*]

6. Forse McCartney temeva che ne uscisse qualcosa di simile agli archi pomposi del successo inglese del 1964 *As Tears Go By*, di Marianne Faithfull. Le propose di incidere YESTERDAY – la Faithfull era sposata al suo amico John Dunbar – ma la casa discografica della cantante fu lenta di comprendonio, e la canzone divenne un successo in Gran Bretagna per Matt Munro, «il cantante-conducente d'autobus».
7. McCartney potrebbe anche aver richiesto l'armonizzazione del violino sulla sua voce nel secondo middle eight. Ma un altro (stavolta non intenzionale) contributo fu la frase discendente della viola alla fine del primo middle eight, che Martin prese dall'ornamento del cantante alla ripresa.
8. Il violoncello tende ad accelerare nelle sequenze strofa-ritornello; c'è anche un residuale leakage della voce nelle ultime due battute del primo middle eight (0.54"-0.58").
9. Le migliori analisi si devono a Wilfrid Mellers (in *Twilight Of the Gods*) e a Deryck Cooke (nel suo saggio *The Lennon-McCartney Songs*, ristampato in «Vindications», 1980). YESTERDAY è la canzone dei Beatles preferita del compositore Peter Maxwell Davies, «perché dimostra la generosa vigoria delle melodie di McCartney e la loro esemplare, istintiva maestria tecnica» («Independent on Sunday», 7 giugno 1992).

60. IT'S ONLY LOVE

1. In quel periodo è sicuro che Kramer stesse cercando di ottenere una canzone di Lennon-McCartney. Quando Kramer e McCartney si incontrarono dopo le apparizioni televisive dei Beatles che ebbero luogo all'ABC Theatre di Blackpool l'1 agosto del 1965, McCartney offrì a Kramer 59. YESTERDAY. Stanco di registrare canzoni «tanto graziosine», Kramer rifiutò. «Sei mesi più tardi», ricordò tetramente, «tutti erano in classifica con quel pezzo.» (Leigh, p. 39).

63. NORWEGIAN WOOD (THIS BIRD HAS FLOWN)

1. Secondo Alan Price, organista degli Animals, Lennon gli disse – prima che la canzone fosse registrata – che gli altri Beatles «lo prendevano in giro» per aver imitato Dylan in NORWEGIAN WOOD. Perlomeno, Lennon aveva smesso di indossare il berrettino con visiera «alla Dylan» (un compito del quale si era fatto carico Donovan).
2. Vedere nota precedente.
3. Le precedenti occasioni erano state: il 28 agosto 1964 all'hotel Delmonico di New York (vedere 38. I'M A LOSER); dopo uno degli spettacoli londinesi di Dylan, nel maggio del 1965; il 13 e il 16 agosto 1965 al Warwick Hotel di New York.

4. Fino a un certo punto. Vedere la conversazione – spiccatamente sarcastica – tra i due, registrata a Londra nel 1966 («Mojo», novembre 1993).
5. A parte un riferimento al gusto degli anni Sessanta per gli arredamenti in legno di pino svedese, Lennon riconobbe di non avere nessuna idea del perché NORWEGIAN WOOD avesse questo titolo.
6. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è sol maggiore. [*N.d.T.*]
7. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è sol minore. [*N.d.T.*]
8. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è sol maggiore. [*N.d.T.*]

64. DRIVE MY CAR

1. Dowlding, p. 114.
2. La versione americana dell'album *Rubber Soul* escludeva DRIVE MY CAR e altri tre brani, e in questo modo forniva la fuorviante sensazione che i Beatles si fossero indirizzati verso un suono più morbido, allo scopo di distinguersi dalla ruvidità di Dylan e dei suoi imitatori (vedere 63. NORWEGIAN WOOD).

65. DAY TRIPPER

1. DAY TRIPPER e 68. WE CAN WORK IT OUT furono pubblicate sullo stesso singolo: entrambe figuravano come facciata A. [*N.d.T.*]
2. Nella seduta di registrazione di sabato stavano ancora rimettendo in ordine la canzone. La sorellastra di Lennon, Julia Baird, disse a Spencer Leigh: «Era come se stessero mettendo insieme un mucchio di pezzettini sparsi, e da quello che ho sentito non riesco a capire come riuscirono a ottenere la versione finale». (*Speaking Words of Wisdom*, p. 43).
3. Lennon potrebbe essere pervenuto al riff di DAY TRIPPER in un tentativo di migliorare *Satisfaction* dei Rolling Stones, anche della quale Otis Redding incise una cover nel 1966.

66. IF I NEEDED SOMEONE

1. Strumento simile al liuto, a due o tre corde, con lungo manico e piccola cassa in legno ovale o circolare. [*N.d.T.*]

67. IN MY LIFE

1. *In His Own Write* (1964) e *A Spaniard In the Works* (1965) sono le due raccolte di scritti, disegni e poesie pubblicate da John Lennon per i tipi della Jonathan Cape Ltd. di Londra (e poi ripubblicate come *The Penguin John Lennon*, Penguin Books, Londra 1966). *In His Own Write* fu tradotto in italiano nel 1964 col titolo *Vivendo cantando*; *Vivendo cantando – Racconti e Lennonsense* è il titolo di una nuova traduzione (di Donatella Franzoni e Antonio

Taormina, Arcana Editrice, Milano 1992) che ripropone il contenuto di quei due volumetti. Non risulta tradotto in Italia, invece, *Skywriting By Word of Mouth*, che – pubblicato da Harper & Row, New York 1986 – raccoglie parte del materiale («duecento pagine di roba pazza nello stile di *In His Own Write*») prodotto da Lennon quando sospese la sua attività musicale e cercò di «fare l'uomo di casa». [*N.d.T.*]

2. Nel periodo «pre-Dylan» dei Beatles, le loro canzoni di solito avevano come punto di partenza una frase di testo che a sua volta suggeriva l'idea musicale di base. Le altre parole venivano aggiunte, improvvisando liberamente, insieme allo sviluppo della melodia, e l'adattamento completo del testo veniva realizzato alla fine (un'eccezione alla regola, nel caso di McCartney, fu 15. ALL MY LOVING, il cui testo venne per primo, seguito dalla melodia e infine dall'armonia). Secondo Pete Shotton (p. 121) le parole delle canzoni del Lennon «post-Dylan» quasi sempre venivano prima della musica; Lennon costruiva il testo stando al pianoforte, e cominciava a tentoni a cercare una sequenza o una melodia.
3. Strumento a corde pizzicate, simile alla spinetta, in uso nel XVI secolo. [*N.d.T.*]
4. Abbellimento musicale tipico dei clavicembalisti francesi (XVII-XVIII secolo), consistente nell'alternare rapidamente a una nota principale una nota di grado immediatamente vicino, superiore o inferiore, concludendo sulla nota principale. [*N.d.T.*]

68. WE CAN WORK IT OUT

1. In WE CAN WORK IT OUT il tamburino è utilizzato nella maniera più efficace e autorevole mai messa in mostra dai Beatles (come conseguenza, lo strumento cominciò ad apparire in tutti gli altri brani folk-rock realizzati in quel periodo). Secondo alcune fonti il tamburino fu suonato da Harrison; qui è accreditato a Starr sulla base di una valutazione di probabilità.
2. Vedere 65. DAY TRIPPER, nota 1. [*N.d.T.*]
3. McCartney, che a quel tempo era ancora un maschio integralmente sciovinista del nord, si aspettava dalla Asher che restasse confinata nell'ambiente domestico, e sempre ai suoi ordini. Lei, colta ragazza della media borghesia del sud, voleva anche coltivare la sua carriera di attrice, e non si lasciò convincere a rinunciare al tour con la compagnia teatrale dell'Old Vic. Man mano che la relazione tra i due proseguiva, emersero altre differenze sociali e culturali, connesse prevalentemente al bisogno di privacy della Asher, contrapposto al sincero piacere che McCartney ricavava dalla popolarità (e dall'adulazione femminile).
4. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è si bemolle maggiore. [*N.d.T.*]
5. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è sol minore. [*N.d.T.*]
6. *Karma* è la regola di causa ed effetto che, secondo la filosofia religiosa indù, governa i procedimenti di reincarnazione (il peccato porta a un *karma* negativo e alla rinascita, la virtù al *karma* positivo e alla liberazione dello spirito). Quando i Beatles stavano girando *Help!* alle

Bahamas, nel febbraio del 1965, i dignitari locali avevano fatto dono al gruppo di vari manoscritti indiani. Harrison ne fu particolarmente interessato, e aveva già cominciato a studiarli quando i Byrds – a Los Angeles, in agosto – fecero conoscere a lui e a Lennon la musica classica dell'Indostan (63. NORWEGIAN WOOD).

69. NOWHERE MAN

1. Vedere 56. HELP!, nota 1. [*N.d.T.*]
2. Tenuta di riserva togliendola da *Rubber Soul*, e poi pubblicata su *«Yesterday»... and Today*, NOWHERE MAN uscì in America come singolo (accoppiata con 72. WHAT GOES ON), salendo fino al numero tre della classifica.

70. I'M LOOKING THROUGH YOU

1. La prima versione (nove ore, il 24 ottobre) era più lenta e meditativa. Mark Lewisohn la ritiene una delle migliori «versioni alternative» nell'archivio della EMI. La seconda (sei ore la sera del 6 novembre) aveva un andamento più veloce, in stile country-and-western. La terza (otto ore l'11 novembre) fu la versione scelta per l'album. Sui bootlegs si possono reperire mixaggi di queste versioni alternative.
2. In *The New Beatles Complete* la tonalità indicata è si bemolle maggiore. [*N.d.T.*]
3. Secondo il tecnico del suono Norman Smith, il perfezionista McCartney aveva cominciato a insistere con Harrison perché suonasse assolo interamente predeterminati. Se questi non riusciva a eseguirli nella maniera esatta, li suonava lo stesso McCartney: una comodità resa possibile dai procedimenti di registrazione a quattro piste magnetiche, nei quali gli assolo e altre sovrapposizioni potevano essere aggiunti utilizzando piste disponibili. Benché ciò lo irritasse, Harrison non sollevò questione durante queste sedute di registrazione (che furono anche, come osserva Smith, caratterizzate da una certa tensione fra Lennon e McCartney).

71. MICHELLE

1. Con la sua melodia di una sola nota, il passaggio fa pensare alla mano di Lennon, e McCartney sembra aver avuto dei problemi nel decidere una parte di basso con cui accompagnarla. Nel 1987, parlando con Mark Lewisohn a proposito della linea di basso di MICHELLE (che sovraincise più tardi), McCartney la descrisse come «una cosa sul genere Bizet». Dovrebbe essersi riferito alle quattro battute finali della sezione mediana, nella quale la discesa cromatica da fa a do ricorda *L'amour est un oiseau rebelle* dalla *Carmen* (il riferimento è alla sua altalenante figura tonica-dominante-ottava come a una versione della frase di contrabbasso dell'*habañera* di Bizet).

73. THINK FOR YOURSELF

1. Spesso indicato col nome di fuzz-box (o «fuzz-bass»), questo aggeggio elettrificato fu costruito su ordinazione dai tecnici di Abbey Road. Il primo fuzz-box, il Gibson Maestro Fuzztone, messo in commercio nel 1962, era stato usato da Keith Richards dei Rolling Stones nel loro successo del 1965 *Satisfaction*; ma l'effetto in se stesso era noto da anni, e solitamente era generato da un guasto accidentale alle valvole di uscita o agli altoparlanti. Per qualche tempo, i chitarristi presero l'abitudine di squarciare i coni dei loro altoparlanti per ottenere questo suono (per esempio, Ray Davies nel successo del 1964 dei Kinks *You Really Got Me*).

74. THE WORD

1. In *The New Beatles Complete* il brano è caratterizzato da tonalità di sol maggiore e sol minore, e finisce in sol maggiore. [*N.d.T.*]
2. THE WORD potrebbe essere in relazione con il brano strumentale nello stile di Booker T registrato nelle ore piccole del 5 novembre, per il quale vedere 72. WHAT GOES ON (la cui frase di apertura assomiglia a quella di THE WORD).
3. Vedere anche la connessione con Otis Redding in 64. DRIVE MY CAR e 65. DAY TRIPPER, la dichiarata influenza dei Miracles in 67. IN MY LIFE, e il ruolo giocato dai Four Tops in 75. YOU WON'T SEE ME.
4. Vedere 10. FROM ME TO YOU, nota 5.

75. YOU WON'T SEE ME

1. Una parte separata (in terzine) sovraincisa in addizione al suono del charleston in dotazione alla batteria.
2. Una singola nota (la) tenuta per tutta la sequenza strofa-ritornello finale.
3. Questi sono anche gli accordi di 43. EIGHT DAYS A WEEK. Parlando a «Playboy» nel dicembre del 1984, McCartney sogghignando ammetteva: «Eravamo i più abili scippatori della città. Plagiatori straordinari».

76. GIRL

1. Insieme a Klaus Voormann (l'autore del disegno di copertina di *Revolver*, bassista nell'album *John Lennon-Plastic Ono Band*), Astrid Kirchherr era diventata amica dei Beatles durante il loro periodo di Amburgo (1960-62). Astrid – che Lennon e McCartney consideravano una «Exi», indicando con questa parola il corrispettivo tedesco degli esistenzialisti parigini della Rive Gauche – è, fra l'altro, ritenuta la creatrice della pettinatura «a caschetto» degli inizi del gruppo.

77. TOMORROW NEVER KNOWS

1. Per esempio: «La droga è la religione del Ventunesimo secolo.» (*The Politics of Ecstasy*, p. 38.)
2. *Satori* è la parola del Buddismo Zen per «miglioramento intellettuale», che racchiude in sé la liberazione dalla schiavitù della reincarnazione. Gli hippies tracciavano un parallelo tra l'LSD e la chiarezza apparentemente sperimentata durante il *satori*.
3. *The Lives Of John Lennon*, pp. 197-98. Vedere anche 47. TICKET TO RIDE e 63. NORWEGIAN WOOD.
4. Lewisohn (*Sessions*, p. 70) segnala che il registro dello studio, al giorno del 6 aprile, indica la canzone come «Mark I».
5. Questo era l'aspetto esteriore della sua «assuefazione» all'LSD. In effetti, il lato più tenero della sua personalità fu rafforzato dalla droga abbastanza da quietare la sua aggressività. Più tardi, la sua durezza riaffiorò, prima nella musica del periodo 1968-70, e poi nella sua vita personale tra il 1973 e il 1975.
6. *Be Here Now* fu poi il titolo di un libro del partner di Leary, Richard Alpert (Baba Ram Dass). Lo slogan parafrasa l'insegnamento vedico secondo il quale soffermarsi sul passato o sul futuro significa essere morti nel presente. Il miglioramento intellettuale consiste nel vivere continuamente nel presente: un paradosso filosofico, in quanto far questo necessita di volontà, ma la volontà è strettamente legata al tempo, essendo dipendente dalla memoria e dall'aspettazione (consapevolezza del passato e del futuro).
7. Somach and Somach, p. 93.
8. Tamburo indiano formato di un'unica pelle tesa con legacci di cuoio su una delle estremità della cassa a forma di barile, e di varia altezza. [*N.d.T.*]
9. Deve essere stato fatto il 22 aprile, quando sia 84. TAXMAN sia TOMORROW NEVER KNOWS ricevettero le sovrapposizioni finali. Il rivelatore salto d'ottava sul re dell'assolo di TAXMAN può essere sentito in TOMORROW NEVER KNOWS (rovesciato e trasportato sul do) a un minuto e 15 secondi dall'inizio.
10 *Colliding Circles* era il titolo di una canzone, non pubblicata, scritta da Lennon per *Revolver*.

78. GOT TO GET YOU INTO MY LIFE

1. Anche se le regolari semiminime del beat ricordano i primi successi delle Supremes, *Where Did Our Love Go* e *Baby Love*, il modello per GOT TO GET YOU INTO MY LIFE era probabilmente un non riuscito tentativo della Motown di rispolverarne la formula, nel gennaio

del 1966: *I Hear a Symphony*, la cui sequenza cromatica discendente è riecheggiata nel bridge del brano dei Beatles.

2. Nel 1980, Lennon avanzò una curiosa considerazione: disse che aveva pensato che il testo, che gli piaceva in modo particolare, si riferisse obliquamente al fatto che McCartney continuava a rinviare la sua sperimentazione dell'LSD.

79. LOVE YOU TO

1. Il significato del titolo, aggiunto all'ultimo momento, è oscuro. Nel corso della registrazione, la canzone era indicata col nome in codice di *Granny Smith* (dal nome della qualità di mele).
2. Nella terminologia musicale indiana indica, appunto, un preludio in tempo libero. [*N.d.T.*]
3. Nella terminologia musicale indiana indica l'esecuzione di una melodia composta su un ciclo ritmico con variazioni armoniche e talvolta ritmiche. [*N.d.T.*]

80. PAPERBACK WRITER

1. Confrontare con il concetto di «canzoni-commedia» sul quale fu costruito *Rubber Soul* (63. NORWEGIAN WOOD). Salewicz (p. 179) ipotizza che il tema della canzone sia venuto in mente a McCartney mentre stava aiutando un amico dei Beatles, John Dunbar, a catalogare i volumi del magazzino della sua libreria di Southampton Row, Indica.
2. I microfoni e gli altoparlanti lavorano su principi opposti: la trasformazione del movimento dell'aria in impulsi elettrici, o viceversa. L'amplificatore del basso di McCartney generava l'onda sonora che, facendo vibrare il cono del secondo altoparlante, trasduceva il voltaggio nel suo rocchetto d'induzione mobile, creando un secondo segnale. Questo procedimento fu presumibilmente attuato più a scopi di coloritura che per sovralimentare il segnale. (Più grande è il secondo altoparlante, più basse sono le frequenze che si possono ottenere.)
3. *Fra Martino campanaro*. [*N.d.T.*]

81. RAIN

1. Confrontare con 80. PAPERBACK WRITER. Alcune di queste frasi alte di basso potrebbero essere state suonate con un capotasto (cfr. il suono compresso e ottuso ottenuto in 84. TAXMAN.)
2. Lennon sostenne di aver ottenuto casualmente questo effetto a casa sua, montando alla rovescia nel registratore il nastro di un mixaggio provvisorio. George Martin sostiene di aver creato l'effetto in studio, e di averlo fatto ascoltare a Lennon quando questi arrivò. (Pare che Lennon ne fosse tanto eccitato che voleva che l'intera canzone fosse pubblicata su disco registrata a ritroso.)

83. AND YOUR BIRD CAN SING

1. Il titolo di lavorazione della canzone era *You Don't Get Me*. All'inizio del secondo giorno, facendo il conteggio d'avvio per il brano, Lennon scimmiottò le pedanti indicazioni degli spartiti commerciali: «Okay, ragazzi: molto vivace, moderato, foxtrot».

84. TAXMAN

1. In questo periodo Harrison era più attento dei loro colleghi ai fatti economici, e si era appena reso conto di quanta parte dei ricavi del gruppo venisse succhiata dal ministero del Tesoro (era in effetti il costo della nomina a Members of the British Empire – MBE – che Wilson aveva loro conferito un anno prima come riconoscimento dell'incremento fornito alla bilancia delle esportazioni). Allo scopo di evitare una catalogazione politica, il testo – in parte scritto da Lennon – dà un colpo anche alla botte, citando il leader dei Conservatori, Edward Heath.
2. Il che è molto più avanti di qualsiasi altra cosa di chitarra in stile indiano avesse fatto lo stesso Harrison, ed è probabilmente ispirato dall'innovativo assolo di Jeff Beck in *Shapes Of Things* degli Yardbirds (un successo in Inghilterra nel marzo del 1966).

85. I'M ONLY SLEEPING

1. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è re minore. [*N.d.T.*]
2. Capacità di fare felici scoperte, di trovare tesori. La parola fu coniata da Walpole in *I tre principi di Serendip*. [*N.d.T.*]

86. ELEANOR RIGBY

1. Lionel Bart propone una terza versione dei fatti, e sostiene che il primo nome del personaggio fosse Eleanor Bygraves: «Fui io a chiedere loro di cambiarlo». (Leigh, p. 45.)
2. Secondo McCartney – e Pete Shotton (pp. 122-3) – il suo contributo fu quasi nullo.
3. Il romanziere A. S. Byatt, secondo il quale questo testo possiede «la perfezione minimalista di un racconto di Beckett», mette in evidenza che, se il «viso» di Eleanor fosse stato conservato in un barattolo vicino a uno specchio, avrebbe suggerito la meno disturbante idea del makeup. Invece, l'immagine implica la considerazione che dietro la sua porta, dentro casa sua, miss Rigby «è senza volto, è niente». (Conversazione alla BBC, Radio 3, 11 maggio 1993.)
4. McCartney suggerì qualcosa sullo stile di Vivaldi, la cui musica aveva di recente conosciuto grazie a Jane Asher. Martin, invece, basò il suo arrangiamento sulla colonna sonora scritta da Bernard Herrmann per il film di François Truffaut *Fahrenheit 451*, allora sugli schermi londinesi.

88. YELLOW SUBMARINE

1. Dylan era a Londra per i suoi concerti con la Band alla Albert Hall (26 e 27 maggio). Il 27 maggio, D. A. Pennebaker filmò Lennon e Dylan che viaggiavano su una limousine da Weybridge a Mayfair; le riprese dovevano far parte di un film con Dylan intitolato *Eat the Document* (un progetto poi abbandonato). Una trascrizione della loro conversazione, con Dylan in vena minacciosa e Lennon comprensibilmente a disagio, è stata pubblicata sul primo numero di «Mojo» (novembre 1993).
2. Donovan andò con i Beatles a Rishikesh nel 1968. Un duetto di Donovan con McCartney in una composizione di quest'ultimo, *Heather* (dedicata alla sua figliastra e registrata nel 1969), può essere reperito su alcuni bootlegs dei Beatles.
3. Nel corso delle quali fu anche registrato un «tributo» di trenta secondi alla dottoressa Barbara Moore e alla sua marcia benefica del 1960 da Land's End a John O'Groats.

89. I WANT TO TELL YOU

1. Una quarta canzone di Harrison, *Pink Litmus Paper Shirt*, si suppone sia stata registrata durante le sedute d'incisione di *Revolver*. Come era accaduto per 79. LOVE YOU TO (provvisoriamente intitolata *Granny Smith*), Harrison rimandò fino all'ultimo il momento di dare un titolo a I WANT TO TELL YOU, convenendo di chiamarla nel frattempo *Laxton's Superb* (un'altra qualità inglese di mele).
2. In *The New Beatles Complete* la tonalità d'impianto indicata è si bemolle maggiore. [*N.d.T.*]
3. Il che implica una variante orientale della scala di la maggiore, nella quale la sesta è minore: più araba che indiana.
4. Si stabilì un precedente registrando la base ritmica senza il basso, che poi fu inciso su una pista separata allo scopo di poterne controllare più accuratamente la tonalità nel mixaggio: una decisione che potrebbe aver avuto origine dall'incertezza se suonare un mi o un fa nella sesta battuta.

90. GOOD DAY SUNSHINE

1. Basata sulla similmente estiva *Daydream* dei Lovin' Spoonful (un successo in Inghilterra tra aprile e luglio), GOOD DAY SUNSHINE fu registrata nella stessa settimana in cui *Sunny Afternoon* dei Kinks entrava nelle classifiche inglesi. A New York, dove il caldo era intenso, i Lovin' Spoonful fecero seguito al loro successo con il vigoroso contro-idillio di *Summer In the City*. Allo stesso modo, i Rolling Stones scelsero un approccio più cupo con il loro successo estivo *Paint It Black*, condotto dal suono del sitar. Donovan, frattanto, andava in classifica negli Stati Uniti con la vivace *Sunshine Superman*.
2. Aprendo la seconda facciata di *Revolver*, GOOD DAY SUNSHINE è la prima di quattro consecutive canzoni a chiudersi in una tonalità diversa da quella con cui inizia.

93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER

1. Il viaggio comprendeva anche un'esibizione ad Amburgo, il 26 giugno, che riportò i Beatles agli inizi della loro carriera. Lennon colse l'occasione per incontrare Astrid Kirchherr e ricordare con lei Stuart Sutcliffe (Sutcliffe aveva sposato la Kirchherr nel 1961, e si era stabilito ad Amburgo, dove morì, giovanissimo, nel 1962.[*N.d.T.*]), mentre McCartney visitava l'Indra e lo Star-Club.
2. «Il Cristianesimo passerà. Svanirà, e scomparirà. In questo momento siamo più di moda di Gesù.» («London Evening Standard», 4 marzo 1966.)
3. La differenza era misurabile in termini di risultati di vendita, con il volume d'affari relativo ai gruppi pop già esistenti che precipitava in maniera inversamente proporzionale alla continua crescita – di vendite e di autorevolezza – degli esponenti della nuova aristocrazia del pop-rock.
4. *Good Vibrations* dei Beach Boys, *Eight Miles High* dei Byrds, *Shapes Of Things* degli Yardbirds, *Summer In the City* dei Lovin' Spoonful, *I'm a Boy* degli Who, *Reach Out I'll Be There* dei Four Tops, *Love Is Here and Now You're Gone* delle Supremes, *Have You Seen Your Mother Baby Standing In the Shadow* dei Rolling Stones, *Friday On My Mind* degli Easybeats, *I Feel Free* dei Cream, eccetera.
5. McCartney, che esaminava diligentemente la produzione dei concorrenti, considerava *Sergeant Pepper* «il nostro *Freak out!*».
6. Rimanendo continuamente in tournée dal settembre 1965 al giugno del 1966, si era logorato con la droga ed era sull'orlo del suicidio, ormai incapace di affrontare nuovi impegni. Il 29 luglio ebbe un incidente di motocicletta che divenne la scusa per rompere i contratti che aveva in corso. Tra quella data e l'autunno del 1967, Dylan visse tranquillamente a Woodstock, N. Y., registrando non ufficialmente con la Band. La carriera di Dylan non riprese più il suo slancio, e la qualità del suo lavoro iniziò un costante declino.
7. Poiché la EMI era proprietaria sia di Abbey Road sia delle registrazioni dei Beatles, il costo del tempo di studio non veniva defalcato dalle percentuali del gruppo.
8. Da bambino, aveva vagabondato per il parco di Strawberry Fields (in Beaconsfield Road [*N.d.T.*]) con gli amici Pete Shotton e Ivan Vaughan. Sua zia Mimi lo portava anche all'annuale festa all'aperto, durante la quale suonava la banda dell'Esercito della Salvezza.
9. Il riferimento è all'importante serie di libri di Carlos Castaneda, dichiaratamente ispirati alla figura di uno sciamano pellerossa messicano, dei quali il primo volume apparve nel 1968. Lennon partecipò, il 9 novembre, a un'anteprima della mostra di Yoko Ono *Unfinished Paintings and Objects*. In questo periodo, l'Arte Concettuale era ancora giovane, e quindi

efficace: in particolar modo se era (come nel caso di Yoko Ono) mescolata con interferenze orientali di tipo Zen, ed era creata da una donna.

10. Il primo verso («Vivere è facile, con gli occhi chiusi») sembra più un poscritto all'esperienza trattata in 92. SHE SAID SHE SAID che un preludio a quanto sta per seguire (anche se in seguito Lennon ne parlò come se la frase fosse riferita non a se stesso, ma in generale al mondo intero). Ricordando la canzone nel 1980, egli dichiarò che anche quand'era molto giovane si era sentito unico, come se vedesse le cose in maniera diversa dagli altri («Nessuno, credo, è nel mio albero»). Lennon non riuscì mai a stabilire se ciò fosse sintomo di genialità o di follia («dev'essere alto o basso»).
11. In *The New Beatles Complete* le note indicate sono la e sol maggiore. [*N.d.T.*]
12. Tecnica vocale consistente nell'imitazione di uno strumento da parte della voce, con sillabe o parole senza senso. [*N.d.T.*]
13. Spesso i Beatles «scrivevano» frasi strumentali in questo modo. La maggior parte degli arrangiamenti di ottoni e di fiati per 95. PENNY LANE erano derivati da improvvisazioni vocali di questo genere.

94. WHEN I'M 64

1. Oltre ai cori, Lennon contribuì con qualche irregolare toccatina di chitarra in stile folk-blues sul finale della sequenza strofa-ritornello (2.17"-2.29"): uno scherzo di stile che provoca un intelligibile sogghigno di McCartney (2.23").

95. PENNY LANE

1. Penny Lane, che è anche una strada, a Liverpool è abitualmente considerata come una zona. Perciò, Lennon da bambino viveva «in» Penny Lane, anche se il suo indirizzo effettivamente era Newcastle Road.
2. Il barbiere di Penny Lane (Bioletti – [*N.d.T.*]*)* era quello dal quale McCartney e suo fratello Mike venivano portati dal padre, alla fine degli anni Quaranta e agli inizi degli anni Cinquanta, per far loro tagliare i capelli «corti dietro e ai lati». L'allusione a doppio senso – «fish and finger pie» – fu probabilmente un contributo di Lennon. («Finger pie» è un'espressione volgare, del gergo dialettale di Liverpool, per indicare il sesso femminile. [*N.d.T.*])
3. La parte di «pianoforte» compiuta fu poi ingegnosamente diversificata, facendo in modo che il massimo del «peso» e dell'estensione delle tastiere impiegate fosse utilizzato solo nei momenti-chiave. Altre enfasi sono ottenute con piccoli interventi di riverbero sulle percussioni e qualche momento di raddoppio del basso. Questo interesse per gli effetti sonori, che aveva spinto McCartney a esplorare *Gesang der Jünglinge*, la composizione di «musica concreta» di Stockhausen, trovò ulteriore espressione in una capricciosa improvvisazione di quattordici

minuti registrata durante le sedute d'incisione di PENNY LANE come colonna sonora per un *happening* al Roundhouse Theatre di Camden, Londra. In questo periodo, McCartney era assai più coinvolto nell'ambiente dell'avanguardia controculturale londinese di quanto lo fosse Lennon; il quale, vivendo da sposato a Weybridge, doveva fare il pendolare per poter andare ad Abbey Road a registrare. Fu solo quando ebbe inizio la sua relazione con Yoko Ono, più avanti nel corso dell'anno, che Lennon cominciò a mettersi in pari con McCartney sotto questo aspetto.

4. Le prime copie stampate di PENNY LANE, spedite ai disc-jockey e trasmesse per radio nelle prime settimane di febbraio, contenevano nel finale del brano una frase supplementare di due battute, suonata da Mason, che portava la canzone a una cadenza perfetta in si maggiore. Questa frase sparì da tutte le copie successive del disco. (Ed è ricomparsa nella versione di PENNY LANE pubblicata nella versione americana dell'album *Beatles Rarities*. *Beatles Rarities* ha avuto due edizioni: quella inglese, inizialmente inclusa come disco omaggio in *The Beatles Collection* – un cofanetto di 12 album dei Beatles pubblicato nel 1978 – conteneva 17 brani inediti in Inghilterra su album; due di questi erano cantati in tedesco: *Sie liebt dich* e *Komm, gib mir deine Hand*, ovvero 12. SHE LOVES YOU e 21. I WANT TO HOLD YOUR HAND. La versione americana di *Beatles Rarities*, pubblicata dalla Capitol nel 1980, aveva una copertina ad album – nel cui interno era riprodotta la famigerata «butcher cover» dell'album *«Yesterday»... and Today* – e conteneva 15 brani, dei quali alcuni erano effettivamente delle rarità: versioni diverse dalle originali, rimixaggi eccetera. Fra questi brani c'era, appunto, la versione di PENNY LANE con la frase supplementare di tromba nel finale. [*N.d.T.*])
5. Antonella Franzoni e Antonio Taormina, in *Beatles – Tutti i testi 1962-1970*, Arcana Editrice, Milano 1992, traducono «banker» con «banchiere»; correttamente, ma «banker» significa anche «colui che gestisce un banco di scommesse», e benché in Penny Lane ci fosse anche la filiale di una banca (Liverpool Midland Bank), mi pare preferibile la seconda interpretazione. [*N.d.T.*]
6. Apparentemente naturalistica, la scena del testo è in realtà caleidoscopica. Così come contemporaneamente piove e splende il sole, è anche simultaneamente estate e inverno (l'Infermiera vende papaveri per il Giorno dei Caduti in Guerra: l'11 novembre). Ultimo fra i Beatles a sperimentare l'LSD, McCartney fu il primo ad ammettere di averlo fatto (con un giornalista di «Life», nel maggio del 1967); di qui l'abituale supposizione che avesse assunto la droga all'inizio del 1967. PENNY LANE fa pensare che questo possa essere successo verso la fine del 1966. Tuttavia, un'altra versione è che egli abbia compiuto il suo primo «viaggio» la sera del 21 marzo 1967, dopo che Lennon aveva accidentalmente inghiottito dell'LSD (credendo che fosse una pillola di qualcos'altro) mentre registrava i cori di 104. GETTING BETTER. Si pensa che McCartney abbia portato l'amico, piuttosto agitato, nella propria casa di

St. John's Wood, e abbia «sballato» anche lui per fargli compagnia. Se questo è stato davvero il primo «viaggio» di McCartney, il gesto fu notevolmente coraggioso e affettuoso.

96. A DAY IN THE LIFE

1. In riferimento al poemetto di T. S. Eliot *The Waste Land*. [*N.d.T.*]
2. Che potrebbe anche non essere stato del tutto finto. Secondo Goldman, nel corso delle sedute di registrazione di *Sergeant Pepper* i Beatles non assumevano soltanto cannabis e LSD, ma anche *speedballs*, cocktails di eroina e cocaina.
3. Derek Taylor ricorda che erano tanto «sereni» che non si diedero pensiero del fatto che al singolo STRAWBERRY FIELDS FOREVER / PENNY LANE fu impedito di arrivare al numero uno della classifica inglese da un disco di Engelbert Humperdinck.
4. Questi conteggi, che iniziano a 1.41" e a 3.46", lasciano pensare che l'ultima frase della sezione di Lennon («I'd love to turn you on») sia stata aggiunta in un secondo tempo. Lennon, in seguito, attribuì questa frase a McCartney. La fine del primo di questi bridge è marcata dal suono di una sveglia: tuttavia non è sicuro se questo sia stato fatto in previsione della sezione di McCartney, o puramente come uno scherzo casuale.
5. La seduta di registrazione dell'orchestra per A DAY IN THE LIFE fu filmata in 16mm con cineprese a mano, in previsione di una sequenza di video che doveva accompagnare l'intero album *Sergeant Pepper*. Per ignoti motivi, il progetto non fu più portato avanti, e i Beatles invece si misero al lavoro su *Magical Mystery Tour* (vedere Giuliano, *Blackbird*, pp. 119-120).
6. La profondità del suono della batteria fa pensare che questa sezione sia stata registrata a velocità superiore e poi rallentata.

97. SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND

1. In riferimento allo stile grafico dei manifesti degli spettacoli comici teatrali della seconda metà dell'Ottocento. [*N.d.T.*]
2. Alcuni sostengono che il nome fu trovato dal road manager del gruppo, Mal Evans.
3. Un genere di rock commerciale, molto spettacolare e scenografico, i cui maggiori esponenti sono stati Gary Glitter, gli Slade, gli Sweet, i T. Rex e David Bowie nel suo periodo «Ziggy Stardust». *Glam* è un'abbreviazione di *glamourous*, che letteralmente significa «affascinante, incantevole», ma qui ha un senso più superficiale, e rimanda piuttosto al concetto di «abbagliante, luccicante». [*N.d.T.*]
4. Prototipo di quello che diventerà poi noto come *heavy metal*, questo genere aveva come elementi di base l'LSD, gli alti livelli di amplificazione, e una sezione ritmica messa in maggiore evidenza. La tipica formazione a quartetto strumentale della musica pop dei primi anni Sessanta lasciò posto al formato del trio (Who, Jimi Hendrix Experience, Cream eccetera)

nel quale l'assenza del chitarrista ritmico rendeva necessaria un'azione più vivace – e a volume più alto – del basso e della batteria.

5. Lennon e McCartney erano ammiratori della prima ora di Hendrix. Fu McCartney a fare in modo che fosse invitato a suonare al Monterey Festival, nel giugno del 1967. Come per ringraziamento, Hendrix cominciò a suonare una sua versione in concerto di SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND già due soli giorni dopo l'arrivo dell'album nei negozi.
6. Il termine indica, nel linguaggio economico, l'orientamento degli economisti istituzionalisti, in quanto contrario alla divisione tradizionale tra le scienze sociali, e tendente a considerare la società «come un tutto». Il termine deriva appunto dal greco *hólos*, «tutto». [*N.d.T.*]

98. GOOD MORNING GOOD MORNING

1. I suoni di fattoria che si sentono, apparentemente senza alcun ordine, nella dissolvenza, sono invece disposti – dietro precisa richiesta di Lennon – in una precisa sequenza, nella quale ogni animale è in grado di mangiare quello che lo precede.

100. ONLY A NORTHERN SONG

1. La Casa di edizioni musicali dei Beatles, in parte di proprietà di Lennon e McCartney, che aveva stipulato un contratto come compositore con un risentito Harrison.
2. Nel corso delle registrazioni, questo brano (come molte canzoni di Harrison nei primi stadi della loro elaborazione) non aveva un titolo, e così ci si riferiva a esso come a *Not Known*. Analogamente, un'improvvisazione strumentale poi non utilizzata, registrata il 22 febbraio, era indicata come *Anything*, mentre un'altra canzone di Harrison, 105. WITHIN YOU WITHOUT YOU, fu indicata provvisoriamente col titolo di *India*. Questi titoli sono spesso considerati come titoli di canzoni non pubblicate. (E ricorrono frequentemente sui bootlegs. [*N.d.T.*])

101. BEING FOR THE BENEFIT OF MR KITE!

1. Il testo del manifesto era il seguente: «Pablo Fanque's Circus Royal, Town-Meadows, Rochdale. Grandest Night of the Season! And positively the LAST NIGHT BUT THREE! Being for the BENEFIT OF MR KITE (late of Well's Circus) and MR J. HENDERSON, the celebrated somerset thrower! Wire dancer, vaulter, rider, etc. On Tuesday Evening, February 14, 1843. Messrs. Kite & Henderson, in announcing the following Entertainment, assure the Public that this Night's Production will be one of the most Splendid ever produced in this Town, having been some days in preparation. Mr Kite will, for this night only, introduce the celebrated HORSE, ZANTHUS! Well known to be one of the best Broke Horses IN THE WORLD!!! Mr Henderson will undertake the arduous Task of THROWING TWENTY ONE SOMERSETS on the solid ground. Mr Kite will appear, for the first time this season, On the Tight Rope, When

Two Gentlemen Amateurs of this Town will perform with him. Mr Henderson will, for the first time in Rochdale, introduce his extraordinary TRAMPOLINE LEAPS and SOMERSETS! Over Men & Horses, through Hoops, over Garters, and lastly, through a Hogshead of REAL FIRE! In this branch of the profession, Mr H. challenges THE WORLD!»

2. Organo a vapore costruito negli Stati Uniti da Arthur Denny verso il 1860. Munito di canne con ampi padiglioni, sviluppava un suono udibile a grandi distanze (oltre venti chilometri). Poteva essere azionato mediante una tastiera, oppure con un cilindro rotante. Impiegato soprattutto nelle fiere e nei circhi, cadde dopo qualche tempo in disuso a causa della scarsa purezza del suono. [*N.d.T.*]

102. LOVELY RITA

1. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è do maggiore. [*N.d.T.*]
2. Per far ciò il verricello (*capstan*) del registratore, durante il trattamento di eco su nastro, fu appesantito con nastro isolante. (*Honkytonk* è uno stile country del Sud degli Stati Uniti, collegato al blues e al boogie-woogie. [*N.d.T.*])

103. LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS

1. *Lana e acqua*. Carroll era lo scrittore preferito da Lennon. I libri del ciclo di Alice erano stati glorificati dalla controcultura per il loro spirito surreale e per i loro elementi di sogno allucinatorio. Vedere *White Rabbit* dei Jefferson Airplane.
2. Le iniziali dei tre sostantivi del titolo – Lucy, Sky, Diamonds – formano la sigla LSD. [*N.d.T.*]
3. Contiene uno dei pochi casi di cattiva edizione nell'album: una pista magnetica di voce solista non ripulita a 1.32" dall'inizio del brano.
4. La scena nella quale Alice raccoglie giunchi profumati è il passaggio più manifestamente sentimentale del libro di Carroll. La «ragazza con gli occhi di caleidoscopio» (McCartney: «Dio, il Grande Disegno, il coniglio bianco») era, per Lennon, la madre-amante delle sue più inermi fantasticherie: «l'immagine della donna che un giorno sarebbe venuta a salvarmi». Questa donna misteriosa, profetica – di cui piangeva la scomparsa in 50. YES IT IS, dalla quale era sconcertato in 92. SHE SAID SHE SAID – era originariamente sua madre Julia, un ruolo in seguito assunto da Yoko Ono (156. JULIA).
5. Questo suono, del quale spesso si è detto che assomigli a quello di una celesta, ma sembra più un incrocio tra un clavicembalo e un glockenspiel, fu ottenuto suonando un organo Hammond. McCartney presumibilmente impiegò il commutatore di percussione a pieni registri, trasponendo in basso di una terza o di una quinta la sua linea musicale.

104. GETTING BETTER

1. Prima del suo periodo-LSD, Lennon era stato crudele con le donne: «Non riuscivo a esprimere ciò che sentivo, e picchiavo». Nel corso della seduta di registrazione del 21 marzo, fece confusione con la sua scorta di pillole, e si ritrovò a «viaggiare» mentre cercava di cantare i cori. Considerando il contenuto della canzone, e il fatto che la droga tende a mettere chi la usa a confronto con le sue personali contraddizioni, quella di Lennon dev'essere stata un'esperienza disturbante (vedere 95. PENNY LANE).
2. Nel corso della seconda seduta di registrazione di questo brano, l'ex tecnico del suono dei Beatles, Norman Smith, li presentò ai suoi pupilli psichedelici, i Pink Floyd, che in quei giorni stavano registrando il loro album di debutto – *The Piper At the Gates of Dawn* – in un altro studio di Abbey Road. L'incontro non fu particolarmente caloroso: un peccato, perché in quel periodo la musica dei Pink Floyd rassomigliava a quella dei Beatles più da vicino di quella di ogni altro gruppo inglese. (In particolare, Lennon e Syd Barrett come compositori avevano molte cose in comune.) Il 29 aprile, Lennon e McCartney ascoltarono i Pink Floyd nella loro esibizione nel *14-Hour Technicolor Dream* all'Alexandra Palace, e cominciarono a interessarsi alla loro musica.

105. WITHIN YOU WITHOUT YOU

1. Un George Martin non propriamente entusiasta fece del suo meglio per cogliere l'idioma del brano, annotando con molta cura gli slittamenti microtonali che i suoi musicisti della London Symphony Orchestra erano incaricati di imitare. All'epoca poco impressionato da WITHIN YOU WITHOUT YOU, Martin retrospettivamente corresse il suo parere: «un pezzo molto buono, davvero».

106. SHE'S LEAVING HOME

1. Come libero professionista, George Martin aveva altri cantanti e gruppi di cui occuparsi, ed era impegnato quando un eccitato McCartney gli telefonò chiedendogli immediatamente un arrangiamento. Impossibilitato a ottemperare alla richiesta, ci rimase male, il giorno seguente, quando scoprì che McCartney aveva commissionato il lavoro a Leander invece che a lui. Martin diresse l'arrangiamento di Leander apportandogli solo minime modifiche.
2. Nelle parole del compositore Nick Heyward: «Non trovi più parole come "clutching", nelle canzoni». («The Independent», 16 dicembre 1993.)
3. In vacanza in America con Jane Asher dopo aver concluso la registrazione di *Sergeant Pepper*, McCartney fece visita ai Beach Boys nello studio di Los Angeles nel quale il gruppo stava lentamente procedendo nelle registrazioni di *Smile*, l'album che doveva far seguito al loro *Pet Sounds* ed essere la loro risposta a *Revolver*. Prima di andarsene, McCartney sedette al pianoforte e cantò SHE'S LEAVING HOME, lanciando allegramente a Brian Wilson questo

avvertimento: «È meglio che ti dai una mossa!». In effetti, Wilson aveva smarrito la strada, e *Smile* non fu mai terminato.

107. WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS

1. Davies, p. 380. La descrizione di Lennon è conforme al tipo standard dell'esperienza di «uscita dal corpo».
2. Il termine, tedesco, significa «forma», e indica un indirizzo della psicologia moderna: ogni percezione si presenta all'esperienza come un tutto unico, una struttura definitiva avente una sua «forma» individuale, che è impossibile comprendere attraverso la sua scomposizione in una serie di elementi giustapposti. In arte, è il nome di una scuola che fonda i suoi postulati estetici sulla fenomenologia della percezione e sui rapporti tra l'elemento sensibile (ottico) e quello riflesso; tra l'altro, viene conferito un valore unicamente all'insieme, il quale è sempre superiore alla somma statistica, appunto, degli elementi che lo compongono. [*N.d.T.*]
3. Quando, nel 1965, Roger McGuinn dei Byrds chiese a Harrison se credesse in Dio, fu incantato dalla risposta: «Beh, non lo sappiamo ancora». Autodidatti, i Beatles avanzarono nel terzo decennio delle loro vite come una sorta di falange sensoriale, raccogliendo fatti e sensazioni e mettendoli in comune fra loro. «Era», ricorda McGuinn, «come se le loro menti fossero congiunte. Erano un'unità davvero compatta» (Somach and Somach, p. 167).

108. SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND (REPRISE)

1. SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND, WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS, BEING FOR THE BENEFIT OF MR KITE!, FIXING A HOLE, LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS, GETTING BETTER, SHE'S LEAVING HOME.
2. Derek Taylor, p. 26.
3. Una delle due voci femminili dei Mamas & Papas. [*N.d.T.*]
4. Derek Taylor, p. 41.
5. *Ibid.*, p. 5.

La discesa

109. MAGICAL MYSTERY TOUR

1. Parte di una cantilena dei Fugs, un gruppo di beats della seconda generazione fondato nel Greenwich Village nel 1964 dai poeti Ed Sanders e Tuli Kupferberg. Dylan, i Beatles, Jimi Hendrix e Donovan erano tutti ammiratori dei Fugs.

110. BABY YOU'RE A RICH MAN

1. Una possibile influenza può essere rintracciata nelle improvvisazioni dei Pink Floyd, che stavano allora registrando il loro album di debutto ad Abbey Road. Lennon e McCartney avevano ascoltato il gruppo dieci giorni prima – all'Alexandra Palace, nella zona nord di Londra – nel *14-Hour Technicolor Dream*.
2. 81. RAIN ha qualche diritto di primogenitura su questo titolo. Il lavoro di Starr in entrambi i brani fu molto ammirato dai batteristi americani, maestri del suono «tattile»; ne sono esempio i caratteristici interventi a 0.49"-0.53": una rullata «all'indietro» dal rullante al rim-shot, seguita da due terzine «a rovescio» dal tomtom acuto (accordato basso) al rullante (accordato alto).
3. Era questa la seconda seduta di registrazione dei Beatles per la EMI inglese a non tenersi ad Abbey Road (dopo quella del 9 febbraio 1967 per 99. FIXING A HOLE, svoltasi al Regent Sound Studio).
4. Vedere *Glossario*.
5. «Beautiful people» era l'appellativo con cui si autodefinivano gli hippies della costa occidentale americana. Il festival che durò tutta la notte del 29 aprile del 1967 all'Alexandra Palace, e al quale assistettero Lennon e McCartney, era stato pensato come il primo raduno tribale del «beautiful people» britannico. Questo fatto, e quello che la seduta di registrazione per BABY YOU'RE A RICH MAN fosse stata prenotata con minimo preavviso, fanno pensare che la canzone sia stata ispirata da quell'avvenimento.

112. YOU KNOW MY NAME (LOOK UP THE NUMBER)

1. La parte di Dennis O'Bell, l'untuoso cantante confidenziale di night-club, è probabilmente cantata da Ringo Starr, anche se sembra piuttosto un'imitazione da parte di Harrison del suo amico Neil Innes della Bonzo Dog Doo Dah Band, al cui stile questo brano è molto somigliante. (Dennis O'*D*ell – con la «D» – era il capo della divisione cinematografica della Apple.)

114. ALL YOU NEED IS LOVE

1. Lewisohn, *Sessions*, p. 116.
2. Nel corso delle sedute d'incisione di ALL YOU NEED IS LOVE, Harrison volle a ogni costo suonare il violino, uno strumento che in precedenza non aveva mai nemmeno preso in mano.
3. Un'altra canzone di Lennon, *Peace of Mind*, fu registrata all'incirca in questo periodo, ma non fu mai pubblicata.
4. La *Marsigliese*, un'invenzione a due voci di Bach, *Greensleeves* e *In the Mood* di Glenn Miller. Quest'ultima era ancora protetta da diritto d'autore, e i Beatles in seguito raggiunsero

un accordo amichevole di risarcimento con il titolare dei diritti.

115. YOUR MOTHER SHOULD KNOW

1. Vedere 6B. A TASTE OF HONEY. [*N.d.T.*]

116. I AM THE WALRUS

1. Nel corso di una visita a San Francisco, l'8 agosto, Harrison aveva gironzolato, come un menestrello, per un'adunanza degli hippies della città a Haight-Ashbury, suonando la chitarra e cantando BABY YOU'RE A RICH MAN.
2. Ulteriori incursioni antidroga della polizia contro la comunità hippie di Londra diedero origine, subito dopo, a un'adunanza pro-cannabis in Hyde Park, e alla costituzione dell'associazione Release. Lennon restò inattaccabile solo finché «recitò la sua parte» (cioè rimase una specie di eccentrico giullare nazionale). Non appena ruppe la tacita convenzione facendosi fotografare nudo insieme a una ragazza giapponese sulla copertina dell'album *Two virgins* (apparsa sulle pagine pubblicitarie prima che il disco fosse pubblicato), subì immediatamente una perquisizione; e la droga che gli fu trovata in casa era stata precedentemente nascosta proprio dalla polizia, se si deve dar credito a Pete Shotton, che assistette all'incursione (*John Lennon In My Life*, p. 185).
3. Il singolo era accompagnato da un filmato promozionale interpretato da Jagger nei panni di Oscar Wilde, da Marianne Faithfull in quelli di Lord Alfred Douglas, e da Richards nelle vesti della Marchesa di Queensberry. Gli Who si unirono alla protesta pubblicando una loro interpretazione di una canzone di Jagger-Richards dal titolo appropriato, *Under My Thumb*.
4. In *The New Beatles Complete* sono indicati un si bemolle maggiore e un mi bemolle maggiore. [*N.d.T.*]
5. Cercare di giudicare il punto di vista di Lennon dalle sue stesse parole è un esercizio reso difficile dall'instabilità emotiva che lo poteva spingere a incoerenti esagerazioni. In un'intervista a «Rolling Stone» (1970) questo accade quando Jann Wenner lo sonda sui suoi ricordi infantili di ragazzo «difficile» e incompreso. Imprecando irrefrenabilmente, Lennon si lancia in una violenta diatriba a proposito della sofferenza e del rancore che si provano a essere «guardati dall'alto in basso». (Wenner, pp. 163-4.)
6. «Budino di pus giallo, torta di fango verde / Tutto mescolato con l'occhio di un cane morto.» [*N.d.T.*]
7. «Budino di pus giallo gocciolante dall'occhio di un cane morto.» [*N.d.T.*]
8. Una di queste – poliziotti che volano «come Lucy nel cielo» – si riferisce all'errata interpretazione secondo la quale 103. LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS sarebbe stata un'allusione in codice all'LSD (Shotton, p. 124).

9. L'intraducibile gioco di parole – un tipico lennonismo – è reso da Franzoni e Taormina (*Beatles – Tutti i testi 1962-1970*, p. 179) con l'assonanza «esperti tesperti». [*N.d.T.*]
10. In seguito Lennon dichiarò che la frase era un colpo di cecchino al poeta beat Allen Ginsberg, i cui recital, in quel periodo, consistevano essenzialmente nel suonare un armonium salmodiando mantra. Il 4 ottobre, Lennon e Harrison parteciparono insieme a una puntata della trasmissione televisiva della ITV «The Frost programme» dedicata al tema della meditazione trascendentale, rispondendo a domande in proposito poste da un pubblico di invitati.
11. Rievocando il suo stato d'animo nel periodo in cui scrisse I AM THE WALRUS, Lennon commentò: «Da Dylan si accettava di tutto. Pensai: posso scriverne anch'io, di questa robaccia». In seguito scrisse una parodia di Dylan intitolata *Stuck Inside Of Lexicon With the Roget's Thesaurus Blues Again*.
12. (Nel quarto capitolo di *Attraverso lo specchio* [*N.d.T.*]). In seguito Lennon si pentì di aver scelto il personaggio del Tricheco, dopo aver riletto la poesia di Carroll e aver scoperto che il Tricheco era «il Cattivo» (vedere anche 103. LUCY IN THE SKY WITH DIAMONDS).
13. Nel film *Magical Mystery Tour*, Lennon esegue in playback I AM THE WALRUS indossando un cappello da buffone del diciottesimo secolo. La frase del testo che ispirò questa pantomima, «I am the Eggman» («sono l'Uomo-Uovo»), gli fu a suo dire ispirata dall'amico Eric Burdon, che pare avesse una predilezione per rompere uova sul corpo delle donne con le quali stava facendo l'amore (Goldman, p. 286).
14. Shakespeare, *Re Lear*; atto IV, scena VI. [*N.d.T.*]

118. FLYING

1. Uno di questi brani strumentali, *Cry For a Shadow* (firmato Lennon-Harrison), fu registrato ad Amburgo nel 1961. *Catswalk* di McCartney, incluso nella scaletta degli spettacoli del gruppo dal 1958 al 1962, fu più tardi registrato da Chris Barber col titolo *Catcall*. Un altro brano strumentale di McCartney del periodo 1957-59, *Hot As Sun*, fu registrato per il suo primo album da solista, *McCartney*, del 1970. Due altre composizioni originali – *Winston's Walk* e *Looking Glass* – sono coeve. Durante il 1960, i Beatles di quando in quando eseguivano *Apache* degli Shadows e una versione di *Harry Lime (Theme From «The Third Man»)*. Altre cover del genere erano *Three Thirty Blues* di Duane Eddy e *Diamonds*, numero uno nella classifica inglese del 1963 nell'esecuzione di Jet Harris e Tony Meehan.

119. THE FOOL ON THE HILL

1. Può darsi che l'autore abbia pensato al Matto dei Tarocchi. Insieme all'interessamento per le religioni indiane e tibetane, l'LSD diede origine a una reviviscenza dell'occultismo occidentale

e rese affascinanti figure come quelle del mago francese Eliphas Lévi e degli stregoni del Golden Dawn. Come conseguenza, le illustrazioni in stile *art nouveau* realizzate da Pamela Coleman Smith per i *Golden Dawn Tarot* di A. E. Waite divennero, come l'*I Ching*, una componente standard dell'attrezzatura hippie.

120. HELLO GOODBYE

1. Nel periodo in cui fu scritta HELLO GOODBYE (la fine di settembre) in *Magical Mystery Tour* era prevista l'inclusione di *Here We Go Round the Mulberry Bush*, la poesiola pop da bambini dei Traffic.
2. In Gran Bretagna: Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick and Tich, i Tremeloes, gli Herd, i Love Affair, i Marmalade e altri; negli Stati Uniti: Tommy James and the Shondells, i 1910 Fruitgum Co., gli Ohio Express, gli Union Gap eccetera.

121. THE INNER LIGHT

1. Il *pakavaj* è un tamburo a forma di ciocco, con due pelli, impiegato nella musica dell'India settentrionale (equivalente al *mridangam*, che si usa nell'India meridionale). Il *santoor* è un dulcimèro – strumento a corde fatte vibrare da martelletti impugnati dal suonatore – impiegato in Arabia e in Persia e nella musica classica indiana. Il *sarod* è un liuto dell'India settentrionale, di origine persiana, con quattro corde principali e fino ad una dozzina di corde risonanti per simpatia. [*N.d.T.*]
2. Juan Mascaro, studente di sanscrito a Cambridge, aveva spedito a Harrison un libro (*Lamps Of Fire*) contenente questo passaggio. La decisione di Harrison di utilizzarlo potrebbe essere stata influenzata dall'esempio di Syd Barrett dei Pink Floyd, che nella sua canzone del 1967 *Chapter 24* analogamente aveva musicato un estratto dall'*I Ching*.

123. ACROSS THE UNIVERSE

1. Secondo chi lo frequentava in quel periodo, la sua assunzione di LSD era così massiccia che Lennon era quasi costantemente in «viaggio».
2. Vedere 184. SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW. [*N.d.T.*]
3. Tecnica di registrazione con sovraincisioni, che consente di ottenere un «muro sonoro» di potenza quasi sinfonica. [*N.d.T.*]

124. HEY BULLDOG

1. La frase «measured out in you» diventò «measured out in news». (McCartney apportò questo miglioramento fingendo di aver letto male la scrittura di Lennon.)

125. REVOLUTION 1

1. 128. BLACKBIRD, 131. OB-LA-DI OB-LA-DA, 138. MOTHER NATURE'S SON, 140. ROCKY RACCOON, 142. BACK IN THE USSR, 149. HONEY PIE e *Junk* (tenuta da parte per il suo primo album da solista, *McCartney*, pubblicato nel 1970).
2. 136. WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS, 147. PIGGIES, *Circles* (che Harrison non registrò fino al 1982), *Sour Milk Sea* (ceduta all'artista dell'etichetta Apple Jackie Lomax nel giugno del 1968) e *Not guilty* (registrata dai Beatles nell'agosto del 1968, ma non pubblicata, e ri-registrata da Harrison nel 1979).
3. 125. REVOLUTION 1, 129. EVERYBODY'S GOT SOMETHING TO HIDE EXCEPT ME AND MY MONKEY, 133. CRY BABY CRY, 135. SEXY SADIE, 139. YER BLUES, 143. DEAR PRUDENCE, 153. I'M SO TIRED, 154. THE CONTINUING STORY OF BUNGALOW BILL, 156. JULIA, *What's the New* (sic) *Mary Jane* (registrata dai Beatles tra agosto e novembre del 1968, ma non pubblicata) e *Child Of Nature* (tenuta da parte e pubblicata, con un testo diverso e il titolo *Jealous guy*, sul suo secondo album da solista, *Imagine*, nel 1971).
4. Alla fine, la Apple riuscì a rimettersi in piedi, e continua ancora oggi l'attività come un'entità vitale.
5. Vedere 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER, nota 5.
6. Per il retroterra di Ono, vedere Goldman, pp. 209-47.
7. Se questo genere di pensiero associativo appare inaccettabilmente ingenuo al pubblico più concreto e razionale di oggi, era del tutto autentico e accettato nel 1968, e nessuna reale comprensione di quel periodo è possibile se non se ne tiene conto.
8. Il Tet, la festa di capodanno vietnamita (tradizionalmente un periodo di tregua), fu scelto dai Vietcong, nel febbraio del 1968, per sferrare un'offensiva di guerriglia in tutto il Vietnam del Sud. Mentre l'Offensiva del Tet viveva la sua escalation, le immagini televisive della carneficina portarono la guerra del Vietnam nei salotti delle case occidentali, dando origine, in America e in Europa, a rabbiose marce di protesta contro il conflitto.
9. Era proprio questo che Lennon pensava di fronte ai maoisti, che vedeva come capaci di pregiudicare le possibilità di autentici mutamenti sociali col loro aizzare l'establishment sventolando bandiere rosse. (Per un più completo esame delle reazioni degli intellettuali occidentali di sinistra a REVOLUTION, vedere Wiener, pp. 60-63.)
10. La frase «andrà bene» derivò dalle esperienze di meditazione di Lennon a Rishikesh; la sua idea era che Dio si sarebbe preso cura della razza umana qualsiasi cosa fosse accaduta dal punto di vista politico. Egli in seguito confessò che sul finire degli anni Sessanta si era occupato di politica in maniera superficiale, soprattutto per senso di colpa, e contro la sua propensione naturale.

11. Reagendo incollerito a un attacco a REVOLUTION apparso nel gennaio del 1969 su «Black Dwarf», l'organo trotzkista del Comitato per la Solidarietà al Vietnam, Lennon si dichiarava sia contro l'establishment sia contro la Nuova Sinistra: «Vi dirò che cosa c'è di sbagliato nel mondo: la gente. E allora volete distruggerla? Finché voi/noi non cambieremo il nostro modo di pensare, non c'è alcuna possibilità. Ditemi una rivoluzione che abbia avuto successo. Cos'è che ha fottuto il comunismo, il cristianesimo, il capitalismo, il buddismo, eccetera? Le menti bacate, e nient'altro».
12. Vedere Wiener, pp. 65-69. In effetti, i Rolling Stones erano persino meno radicali dei Beatles. Il 31 luglio 1967, intervistando Jagger per il programma televisivo della ITV «World in action», il direttore del «Times», Sir William Rees-Mogg, fu stupito dallo scoprire in lui «un libertario di destra: un vero John Stuart Mill!». Nel corso del 1968, Jagger civettò brevemente con un atteggiamento rivoluzionario, dichiarandosi contrario alla proprietà privata, partecipando a una dimostrazione contro la guerra in Vietnam organizzata dalla Sinistra in Grosvenor Square, e scrivendo *Street Fighting Man*, una canzone efficace e ambigua quanto REVOLUTION di Lennon. (Variazione sovversiva di *Dancing In the Street* di Marta and the Vandellas, il brano fu immediatamente bandito dalla BBC.) Tuttavia, dopo il fiasco di Altamont del 9 dicembre 1969 (quando una gang di Hell's Angels ingaggiò una rissa, uccidendo un ragazzo del pubblico), Jagger tornò sulle sue posizioni.

126. DON'T PASS ME BY

1. Formula di country-and-western semplice e tradizionale, basata sugli archi [*N.d.T.*]
2. «Don't pass me by» significa «Non far finta di non vedermi», «Non tagliarmi fuori». [*N.d.T.*]

127. REVOLUTION 9

1. Fluxus (che significa «flusso» o «mutamento») era un movimento internazionale degli anni Sessanta, che aveva come missione la disgregazione della routine della vita borghese attraverso eventi «dal vivo» spesso rappresentati per strada. Come tale, Fluxus era più uno stato mentale rivoluzionario che uno stile estetico. Fra gli artisti di Fluxus c'erano George Maciunas, Joseph Beuys, George Brecht, Lamonte Young, Nam June Paik e Yoko Ono. Filiazione socialmente impegnata del movimento surrealista, l'Internazionale Situazionista (1967-72) si occupava di arte concettuale studiata per spezzare la condizione ipnotica dello «spettacolo» dei mass media, che riteneva il frutto di una cospirazione capitalista intesa a mantenere le classi lavoratrici in uno stato di soporosa apatia. Slogan situazionisti apparvero sui muri di Parigi durante le sommosse del maggio del 1968, e in seguito furono ispirazione per il movimento «punk» anarchico inglese (1976-77). Fra i situazionisti più in vista sono da ricordare Guy Debord, André Bertrand, Asger Jorn, Giuseppe Pinot Gallizio e lo Spur Group.

2. «Red Mole», 8-22 marzo 1971.
3. Come gli uomini politici comunisti, Lennon si sottoponeva a regolari autocritiche sul suo passato. Nel 1970, si era concesso di farsi convincere che il megalomane assassino di massa Mao Tse-tung stava «facendo un buon lavoro» (*sic*). Intervistato nell'aprile del 1972, conseguentemente espresse il suo rincrescimento a proposito della sprezzante allusione a Mao in 125-132. REVOLUTION, dichiarando di averla aggiunta all'ultimo minuto in studio di registrazione: mentre invece, in realtà, aveva scritto la canzone nella quiete dell'India, e aveva riflettuto sul suo testo con insolita attenzione.
4. È da questo punto di vista che il «Can you take me back?» introduttivo di McCartney diventa così puntuale. Più che anticipare una rivoluzione politica, il brano descrive le forze *psicologicamente* rivoluzionarie che si celano nelle profondità della memoria, nell'attesa di essere trovate, attivate e (con un po' di fortuna) unificate.
5. La «musica» per lo spettacolo *Carnival Of Light* – il nastro durava 13 minuti e 48 secondi – fu registrata il 5 gennaio 1967. Fra gli effetti sonori impiegati c'era anche il rumore di un gargarismo. [*N.d.T.*]
6. Un collage di slogan registrati nelle strade di Parigi durante la sommossa del maggio 1968. Il titolo riflette le idee allora correnti nel Situazionismo.

128. BLACKBIRD

1. Particolare tecnica chitarristica nella quale le corde della chitarra sono pizzicate con le dita. [*N.d.T.*]
2. Vedere 123. ACROSS THE UNIVERSE, nelle note. [*N.d.T.*]
3. Leigh, p. 67.
4. Un'ipotesi alternativa – non sostenuta da alcuna prova – sostiene che la canzone sia una metafora della battaglia dei neri americani per i diritti civili. (Manson seguì questa linea di pensiero. Vedere Bugliosi e Gentry, pp. 241-2.) In effetti, lo stato d'animo in cui nacque la canzone era tenero e romantico. McCartney, seduto al davanzale della finestra, la suonò per le ragazze accampate fuori da casa sua, la prima notte in cui la sua futura moglie Linda andò a fargli visita e rimase a dormire da lui. (A proposito delle «Apple scruffs», vedere 184. SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW. [*N.d.T.*])

131. OB-LA-DI OB-LA-DA

1. Desmond che si trucca «la sua faccia carina» era un errore del cantante (sarebbe dovuta essere ancora Molly) che McCartney non corresse «per fare un po' di confusione». Il titolo fu preso a prestito da un amico giamaicano del gruppo che viveva a Londra, il quale, non senza ragione, quando sentì la canzone chiese una percentuale.

132. REVOLUTION

1. Il tragitto di Dylan, dal linguaggio folk-blues del suo primo album alla sofisticatezza di *Like a Rolling Stone*, costituisce un passo più lungo di quello compiuto da Lennon, in termini di complessità concettuale. Dal punto di vista musicale, tuttavia, la sua gamma espressiva è notevolmente più limitata, mentre le possibilità creative offerte dalla produzione e dall'arrangiamento non lo interessavano quasi per nulla.

133. CRY BABY CRY

1. Riportato sul pianoforte in studio di registrazione, lo strascico del finger-picking ovviamente scompare.
2. L'atmosfera in studio d'incisione durante la registrazione (avvenuta subito dopo le nervose sedute per 113. OB-LA-DI OB-LA-DA) era così tempestosa che Geoff Emerick, tecnico del suono dei Beatles e braccio destro di George Martin fin da 77. TOMORROW NEVER KNOWS, non riuscì a sopportarla e se ne andò.
3. «Sing a song of sixpence, / a pocket full of rye; / four and twenty blackbirds / baked in a pie. / When the pie was opened / the birds began to sing; / was not that a dainty dish / to set before the King? / The King was in his counting house / counting out his money; / the Queen was in the parlour / eating bread and honey; / the maid was in the garden / hanging out the clothes, / there came a little blackbird, / and snapped off her nose.» [*N.d.T.*]

134. HELTER SKELTER

1. Basso, chitarra elettrica e batteria. [*N.d.T.*]
2. Vale a dire la colonna del Marshall 100-watt.
3. «I got blisters on my fingers!» [*N.d.T.*]
4. Apparentemente ignaro del fatto che l'*helter skelter* è, nei luna park inglesi, uno scivolo a spirale, Charles Manson suppose che la canzone avesse qualcosa a che fare con l'inferno («hell»), scegliendone il titolo come nome in codice per l'apocalittica guerra razziale che la sua «famiglia» cercò di inaugurare con gli omicidi Tate-La Bianca dell'agosto del 1969. (Bugliosi and Gentry, pp. 239-48.)

135. SEXY SADIE

1. Vedere Lewisohn, *Sessions*, p. 144. La maldicenza riguardava le lezioni – a detta di qualcuno piuttosto particolari – impartite dal guru alle ragazze dell'entourage dei Beatles.

136. WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS

1. Si erano incontrati nel 1964, quando Clapton, allora con gli Yardbirds, aveva condiviso il cartellone di alcune serate con i Beatles.

137. HEY JUDE

1. Gli studi di Abbey Road avevano da poco acquistato un registratore a otto piste che, all'insaputa dei Beatles, in quel periodo era sottoposto a collaudi e modifiche in un'altra area dell'edificio. Il gruppo poi lo scoprì, e se ne impadronì a forza per utilizzarlo nella seduta di registrazione del 3 settembre per 136. WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS.
2. Di dodici battute. [*N.d.T.*]
3. Il compositore americano Jimmy Webb, che in quel periodo fece visita ai Beatles ad Abbey Road, pensa che HEY JUDE sia stata editata in modo da durare un secondo in più di *MacArthur Park*, la canzone in forma di suite – dalla lunghezza allora senza precedenti – che egli aveva scritto per Richard Harris. *MacArthur Park* era stata un grande successo in Inghilterra poche settimane prima che venisse registrata HEY JUDE. («Q», gennaio 1994.)
4. Entrambi in quel momento stavano passando da una lunga relazione affettiva a un'altra. Lennon viveva con Ono nell'appartamento di Starr, a Montague Square, in attesa di iniziare la pratica di divorzio dalla ex moglie Cynthia. McCartney, il cui fidanzamento con Jane Asher era stato da lei rotto dopo che lui era tornato dall'India, viveva a St. John's Wood con la futura moglie Linda Eastman.

138. MOTHER NATURE'S SON

1. La canzone alla fine apparve, dieci anni più tardi, sull'album *George Harrison*.

139. YER BLUES

1. Yoko Ono, che spediva cartoline a Lennon dall'Inghilterra, è presumibilmente la «ragazza» del refrain.
2. In *The New Beatles Complete* la tonalità d'impianto indicata è do maggiore. [*N.d.T.*]

142. BACK IN THE USSR

1. Secondo la rivista «Guitar» (novembre 1987), era un basso a sei corde: presumibilmente lo stesso strumento che Lennon suona in 140. ROCKY RACCOON.

143. DEAR PRUDENCE

1. Un cugino di Paul McCartney, che il 29 agosto era passato a salutarlo ai Trident Studios di Wardour Street. [*N.d.T.*]

144. GLASS ONION

1. Trovando come saluto di bentornato la sua batteria inghirlandata di fiori, Starr tornò il 5 settembre, lavorando alla terza versione di 136. WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS e al rifacimento di 134. HELTER SKELTER.
2. Il 9 novembre del 1966, Tara Browne (vedere 96. A DAY IN THE LIFE) e McCartney stavano scorrazzando in ciclomotore mentre erano sotto l'effetto della cannabis; come conseguenza il secondo ebbe un incidente, procurandosi un taglio al labbro superiore (una ferita che nascose facendosi crescere i baffi). Sensazionalisticamente riportato dai giornali – secondo alcune versioni, nell'incidente McCartney era stato decapitato – questo episodio diede origine alla voce che McCartney era morto. (L'assunto era che fosse stato sostituito da un attore, benché non venne mai spiegato chi, secondo questa supposizione, avesse cantato e scritto canzoni negli ultimi quattro anni di attività dei Beatles.)

   In parte a causa della passione del gruppo per la «casualità», si scoprirono abbondanti indizi a puntello di questa teoria. Per esempio, si pensava che Lennon, nella dissolvenza di 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER, borbottasse «I buried Paul» («ho sepolto Paul»), mentre invece, del tutto incongruamente, in effetti diceva «cranberry sauce» («salsa al mirtillo»). Il suo mormorio, altrettanto senza senso, alla fine di 153. I'M SO TIRED fu interpretato come «Paul is dead, man, miss him, miss him» («Paul è morto, ragazzo, ne sento la mancanza, ne sento la mancanza»), mentre la frase «Bury my body» («sotterrate il mio corpo») nella dissolvenza di 116. I AM THE WALRUS portò acqua al mulino della diceria, nonostante fosse stata scritta da Shakespeare.

   Un'altra dozzina di allusioni nelle canzoni fu reclutata alla causa della leggenda, mentre nuovi «indizi» venivano scoperti sulle copertine degli album dei Beatles, con *Sergeant Pepper* che forniva una dotazione di coincidenze particolarmente abbondante. Su quella copertina, McCartney (l'unico che teneva in mano uno strumento di colore nero) portava sulla manica un distintivo con le lettere O.P.D., interpretate come un'abbreviazione di «Officially Pronounced Dead» , «dichiarato ufficialmente morto» (in realtà significano «Ontario Police Department»); McCartney è parimenti l'unico che in alcuni scatti fotografici volti le spalle all'obiettivo, mentre la copertina di Peter Blake e Jann Haworth mostra una mano infaustamente sospesa sopra la sua testa, e i Beatles sembrano essere radunati attorno a una tomba. Il garofano nero esibito dal cantante nella sequenza del film *Magical Mystery Tour* in cui esegue la canzone 115. YOUR MOTHER SHOULD KNOW mantenne alto l'insensato impeto della diceria, che raggiunse il suo acme quando McCartney apparve a piedi nudi sulla copertina dell'album *Abbey Road*, vicino a un'automobile il cui numero di targa era 28 IF, che secondo le

supposizioni doveva stare a significare che egli avrebbe avuto 28 anni, se fosse rimasto in vita. (In realtà, in quel periodo avrebbe avuto – e aveva, in effetti – 27 anni.)

3. Hitler (una scelta di Lennon) fu escluso dalla copertina di *Sergeant Pepper* solo all'ultimo minuto.
4. Lennon cominciò a lasciare deliberatamente degli errori nelle registrazioni dei suoi testi, come trabocchetti per commentatori di questo genere, in 53. YOU'VE GOT TO HIDE YOUR LOVE AWAY. In una registrazione del brano, cantò «feeling two foot small» invece di «two foot tall»; poi rise e disse «Lasciatecela, gli pseudointellettuali impazziranno».
5. Con le relative conseguenze. L'artista più famoso degli anni Sessanta, Andy Warhol, fu colpito da un'arma da fuoco per mano di un'attrice squilibrata il 3 giugno 1968, più o meno nel periodo in cui i Beatles stavano registrando la sperimentale 125. REVOLUTION 1.
6. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è mi bemolle. [*N.d.T.*]
7. La frase «the walrus was Paul» («il tricheco era Paul») era il suo modo di riconoscere il ruolo sostenuto da McCartney nel tenere insieme i Beatles tra il 1967 e il 1968.

145. I WILL

1. Musica leggera commerciale e di facile ascolto, impiegata per sonorizzare i locali pubblici. [*N.d.T.*]
2. Un'allusione al Trio Los Paraguyas. Sembra che si trattasse di una versione di 181. SUN KING.

146. BIRTHDAY

1. *The Girl Can't Help It*, il film del 1956 di Frank Tashlin, con Tom Ewell e Jayne Mansfield. Al film prendevano parte Little Richard, Fats Domino, Gene Vincent, i Platters, Abbey Lincoln ed Eddie Cochran. Fu messo in onda da BBC2 nella serie *The Hollywood Musical*, tra le 21.05 e le 22.40. [*N.d.T.*]
2. In *The New Beatles Complete* la tonalità d'impianto è si bemolle maggiore. [*N.d.T.*]

147. PIGGIES

1. Il cadavere di Leno LaBianca fu abbandonato dalla «famiglia» Manson con una forchetta conficcata nello stomaco, e la scritta «Death to pigs» malamente dipinta col sangue su una parete vicina: apparentemente un'allusione all'ultimo verso di PIGGIES. («Clutching fork and knives to eat their bacon», «Afferrando la forchetta e il coltello per mangiare la loro pancetta». [*N.d.T.*])

148. HAPPINESS IS A WARM GUN

1. Come i Rolling Stones, i Led Zeppelin e altri artisti pop-rock del periodo, i Beatles erano incantati da questo duo folk di pluristrumentisti, il cui secondo album – *The 5000 Spirits Or The Layers Of the Onion* – apparì nel 1967 come un equivalente acustico di *Sergeant Pepper*. Snobbati dalla maggior parte degli storiografi del rock per la frenetica autoindulgenza dei loro lavori posteriori, Mike Heron e Robin Williamson erano, al culmine della loro creatività, fra i più immaginifici compositori inglesi, oltre che eccellenti pluristrumentisti.
2. La BBC bandì la canzone dalle trasmissioni, a causa delle sue allusioni sessuali. «Mother Superior» era uno dei soprannomi con cui Lennon chiamava Ono. Vedere 125. REVOLUTION 1, 156. JULIA.
3. Smentendo che riguardasse le droghe, Lennon la descrisse come «una specie di storia del rock'n'roll»; il che, pur avendo qualche senso dal punto di vista della musica, non ne ha assolutamente come descrizione del motivo emozionale dominante della canzone.
4. Vedere 20. DON'T BOTHER ME, 50. YES IT IS. Appena intelligibili sul canale sinistro ci sono alcune voci gravi doo-wop.
5. Cominciando con quattro battute in quattro quarti, la prima sezione cambia tonalità per un passaggio di otto battute e tre quarti (1 x 4/4, 1 x 2/4, 6 x 4/4, 1 x 1/4, 1 x 4/4) prima di passare alla seconda sezione: dieci battute in 3/8 (raggruppate a 3 + 4 + 3) ripetute due volte, con la complicazione supplementare di una frase ascendente del basso di due battute a canone con la voce. Dopo una battuta solo strumentale, arriva la terza sezione: una struttura altamente instabile ripetuta tre volte, analizzabile come 1 x 6/8, 1 x 8/8, 1 x 4/8, 1 x 6/8, 1 x 8/8, 1 x 6/8. La sezione conclusiva consiste di quattro battute in 4/4, dodici in 3/8 (con la batteria che prosegue in 4/4!), quattro in 4/4, una pausa fuori tempo in fa minore, e cinque battute finali in 4/4.

150. SAVOY TRUFFLE

1. È il nome di una confezione di cioccolatini di marca Mackintosh. [*N.d.T.*]

151. MARTHA MY DEAR

1. Un cane di razza bobtail (McCartney l'aveva acquistato nel 1966), come quello che comparirà, tenuto al guinzaglio da McCartney sulle famose strisce pedonali di Abbey Road, sulla copertina dell'album *Paul Is Live* del 1993. [*N.d.T.*]

152. LONG LONG LONG

1. Alzato di una terza minore per adattarsi alla voce di Harrison.
2. La seduta di registrazione per LONG, LONG, LONG fu, coerentemente col titolo, una di quelle che durarono più a lungo nella carriera dei Beatles. Cominciando con qualche copia-nastro e

qualche mixaggio alle 14.30 di un pomeriggio di lunedì, essi registrarono tutto il pomeriggio e tutta la notte, smettendo alle sette di mattina del martedì. Poiché tanto per cambiare stavano facendo le corse per completare l'album, i Beatles tornarono in studio nove ore dopo per finire il brano. (Il gruppo registrò ad Abbey Road ogni giorno tra il 7 e il 17 ottobre, spesso cominciando nel tardo pomeriggio e continuando fino all'ora della prima colazione.)

153. I'M SO TIRED

1. «And curse Sir Walter Raleigh / he was such a stupid get» («Maledizione a Sir Walter Raleigh / era proprio uno stupido bastardo»). [*N.d.T.*]

154. THE CONTINUING STORY OF BUNGALOW BILL

1. Il 6 giugno del 1968, nel corso di una caotica intervista radiofonica dei Beatles a Kenny Everett della BBC, Starr intonò un'altra canzone di Ray Noble, *Goodnight Sweetheart*. 130. GOOD NIGHT di Lennon fu registrata tre settimane più tardi.

155. WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD?

1. Di 154. THE CONTINUING STORY OF BUNGALOW BILL. [*N.d.T.*]
2. McCartney lo descrisse come «un colpo di rimbalzo da John» e «una canzone molto da John» (Davies, p. 468).

156. JULIA

1. Il 9 ottobre, all'Oxford Maternity Hospital di Liverpool. [*N.d.T.*]
2. Al numero 251. [*N.d.T.*]
3. Mary Patricia McCartney morì di cancro il 31 ottobre 1966 al Northern Hospital di Liverpool, quando Paul – che era nato il 18 giugno 1942 – aveva da poco compiuto i 14 anni. [*N.d.T.*]
4. La cui influenza si può scorgere nelle immagini in stile poetico *haiku* della canzone. (Ono potrebbe aver suggerito la frase «seashell eyes», presa dagli scritti del poeta mistico Kahlil Gibran, allora di moda.)

157. DIG A PONY

1. Un programma televisivo della BBC, mai andato in onda, registrato l'11 dicembre del 1968. Vi presero parte Lennon e Ono, e Lennon fece parte del supergruppo di musicisti che suonò in quell'occasione. [*N.d.T.*]
2. Di Joseph McGrath, con Peter Sellers, Raquel Welch, Laurence Harvey, Christopher Lee, Richard Attenborough, Yul Brynner, John Cleese, Graham Chapman, Roman Polanski. [*N.d.T.*]

3. Lennon aveva annunciato, nel gennaio del 1969, che se la Apple avesse continuato a perdere soldi alla velocità attuale egli avrebbe fatto bancarotta in sei mesi. Ma, anche se la Apple era in un pasticcio finanziario davvero orrendo, sarebbe stato impossibile, per una persona in possesso di diritti discografici ed editoriali come i suoi, fare bancarotta. Il denaro era un problema solo in quanto il gruppo si rendeva conto, e con ragione, che gli erano dovuti molti più soldi di quanti ne percepisse; da qui l'assunzione di Allen Klein con il compito di rimettere in sesto gli affari dei Beatles. (Vedere Norman, p. 379 e seguenti.)
4. ALL THINGS MUST PASS (sul primo, omonimo album da solista di Harrison), *Every night*, *Maybe I'm amazed*, *That Would Be Something* (su *McCartney*, primo album da solista di McCartney), *Back Seat Of My Car* (sul secondo album da solista di McCartney, *Ram*), *Child Of Nature* – che diventerà *Jealous Guy* – e *Give Me Some Truth* (sul secondo album da solista di Lennon, *Imagine*). Un altro brano, presente su molti bootlegs, era un'improvvisazione che va sotto il titolo *Suzy Parker*, accreditata per la composizione a Lennon-Starkey-Harrison-McCartney.
5. Spirito il cui lamento è presagio di morte. L'allusione dell'autore è alquanto appropriata. [*N.d.T.*]
6. Al numero 3. [*N.d.T.*]

160. GET BACK

1. Powell tenne il suo discorso dei «fiumi di sangue» a Birmingham, il 21 aprile del 1968, dopo che 10 000 asiatici si erano affrettati a entrare in Gran Bretagna prima dell'entrata in vigore del Commonwealth Immigration Bill. Ciò accadde in coincidenza con la manifestazione del National Front neofascista e delle spedizioni punitive contro i pachistani a Luton, Leicester e Bradford.
2. «Rolling Stone», 17 maggio 1969. La versione dell'album comincia con McCartney che mormora «Rosetta… Sweet Rosetta Martin» invece di «Lauretta» o «Loretta». Può darsi che stesse pensando a *Rosetta*, una canzone della quale, nel settembre del 1968, aveva prodotto (suonandovi anche il pianoforte) la versione registrata dai suoi amici di Liverpool del gruppo dei Fourmost. La «Jo Jo» della canzone fu probabilmente ispirata da Jo Jo Laine, moglie del cantante e compositore Denny Laine dei Moody Blues, che in seguito entrò negli Wings di McCartney. Tucson, Arizona, era la città in cui Linda McCartney aveva studiato fotografia, dopo la rottura del suo primo matrimonio avvenuta nel 1965.

161. TWO OF US

1. Sheff and Golson, p. 172.

2. «Chasing paper» è un obliquo riferimento al gioco infantile del «paper-chase», ovvero il «gioco dei cani e delle volpi», fatto lasciando una traccia di pezzetti di carta. [*N.d.T.*]
3. Un successo degli Everly Brothers, poi inciso anche da Simon & Garfunkel e da George Harrison nel suo album da solista *Dark Horse* (1974). Nel novembre del 1976, nel corso delle prove dello spettacolo televisivo «Saturday Night Live», Harrison e Paul Simon cantarono insieme *Bye Bye Love*; ma l'esecuzione non fu poi trasmessa. [*N.d.T.*]

161B. MAGGIE MAE

1. Vedere 6B. A TASTE OF HONEY. [*N.d.T.*]

163. FOR YOU BLUE

1. Il termine indica la chitarra suonata col «bottleneck», ovvero facendo scorrere sulle corde un collo di bottiglia o un altro oggetto similare per ottenere un effetto di *glissando*.[*N.d.T.*]

164. LET IT BE

1. «Ora vorremmo cantare per voi *Hark the Angels Come*». Probabilmente il titolo è un riferimento a *Hark! The Herald Angels Sing* (*Udite! Gli angeli cantano!*), una melodia di Mendelssohn spesso eseguita nelle rappresentazioni natalizie. [*N.d.T.*]
2. Lennon era convinto che la canzone fosse un'imitazione dell'enorme successo di Simon & Garfunkel *Bridge Over Troubled Water*, che LET IT BE detronizzò dal numero uno delle classifiche americane nell'aprile del 1970. Invece, *Bridge Over Troubled Water* era stata scritta un anno dopo LET IT BE, nell'estate del 1969.

165. THE LONG AND WINDING ROAD

1. Leigh, p. 74.
2. Una delle due esecuzioni vocali registrate da McCartney fu cancellata da Spector per liberare una pista sulla quale registrare l'orchestra e il coro. [*N.d.T.*]
3. Note sbagliate ricorrenti a 0.28", 2.10" e 3.07"; errori di tocco a 2.39" e 2.52", drop-outs a 2.59" e 3.14"; un annaspamento a 0.19"; un *glissando* impreciso a 1.03"; un mancato rinforzo a 2.36". (A 1.59" si può sentire McCartney che sogghigna dell'incapacità del partner.)
4. Vedere 80. PAPERBACK WRITER. [*N.d.T.*]
5. Lennon era stato, dopotutto, un sostenitore della prima ora dell'impostazione «niente sovraincisioni» delle sedute di registrazione originarie, e aveva detto a George Martin – che aveva messo tutto il suo impegno in 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER e in 116. I AM THE WALRUS – che stavolta non voleva nessuno dei suoi «imbrogli».

6. Era il ventesimo disco dei Beatles che arrivava in vetta alla classifica: un numero superiore a quello raggiunto da ogni altro artista. (Elvis Presley ne aveva avuti diciassette, le Supremes dodici.)
7. «Molte volte sono stato solo, e molte volte ho pianto; tuttavia non saprai mai le molte vie che ho tentato.» Nell'esecuzione della canzone che compare nel film *Let it be,* McCartney canta, anziché «Anyway you'll never know the many ways I've tried», «Anyway you'll *always* know the many ways I've tried», stravolgendo così il significato della frase («tuttavia saprai *sempre* le molte vie che ho tentato»). [*N.d.T.*]

166. THE ONE AFTER 909

1. Un blues il cui andamento imita il ritmo cadenzato delle ruote del treno sui binari. Tipico tour de force dei musicisti blues di colore (specialmente degli armonicisti), qui è accompagnato da un testo in tema. [*N.d.T.*]
2. In *The New Beatles Complete* la tonalità indicata è do. [*N.d.T.*]

167. I WANT YOU (SHE'S SO HEAVY)

1. Il rigore della loro linea di condotta purista, «niente sovrapposizioni!», si rivelò il 31 gennaio. Al termine di una registrazione di LET IT BE riuscita in modo promettente, Lennon disse scherzando: «OK, lavoriamoci sopra» (intendendo dire che se ne poteva consolidare la struttura con qualche sovraincisione), aggiungendo, con sarcastica autoironia: «Tu, imbroglione e baro!».
2. Anche l'orgoglio fece la sua parte. Quando, nel corso della seduta di registrazione del 18 aprile per I WANT YOU, l'addetto dello studio Jeff Jarratt chiese a Harrison di abbassare un po' il volume, il chitarrista – che già per due volte, molto risentito, aveva «lasciato» il gruppo – replicò gelidamente: «Non ti permettere di parlare così a un Beatle».
3. Le altre erano 1. LOVE ME DO, 122. LADY MADONNA, 171. OH! DARLING, 172. OCTOPUS'S GARDEN, 182. MEAN MR MUSTARD, 184. SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW, *Teddy Boy* (poi comparsa sul primo album da solista di McCartney) e *Isn't It a Pity* (inclusa nel primo album da solista di Harrison, *All Things Must Pass*).
4. Lennon utilizzò il generatore di «rumore bianco» del Moog per gli effetti di vento alla fine del pezzo. Il «rumore bianco» («white noise») è una miscela di forme d'onda di alta frequenza, a differenza del «rumore rosa» («pink noise») che ne è l'equivalente in bassa frequenza.

168. THE BALLAD OF JOHN AND YOKO

1. Le ghiande della quinta strofa fanno riferimento alla campagna «pianta una ghianda per la pace», per la quale i Lennon spedirono ghiande a tutti i capi di stato che vennero loro in

mente. (Vedere *Cronologia*, 15 giugno 1968.)

170. SOMETHING

1. *Something In the Way She Moves*. [*N.d.T.*]

171. OH! DARLING

1. Raddoppiata nei middle eight.
2. Nonostante la parodia della copertina di *Sergeant Pepper* realizzata da Zappa col terzo album dei Mothers of Invention, *We're Only In It For the Money*, sia Lennon sia McCartney erano ammiratori riconosciuti del compositore-chitarrista italoamericano. Una volta McCartney definì *Sergeant Pepper* «il nostro *Freak Out!*» (come già ricordato nelle note di 93. STRAWBERRY FIELDS FOREVER. [*N.d.T.*]), mentre Lennon colse con slancio l'opportunità di suonare con i Mothers nel 1971 (documentata dall'album *Some Time In New York City*, 1972).

173. YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY

1. Pubblicata nel primo album degli Wings di Paul McCartney, *Wings Wild Life*, nel 1971. [*N.d.T.*]
2. Sull'album ha questa sequenza definitiva: HERE COMES THE SUN, BECAUSE, YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, SUN KING, MEAN MR MUSTARD, POLYTHENE PAM, SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW, GOLDEN SLUMBERS, CARRY THAT WEIGHT, THE END (e HER MAJESTY). [*N.d.T.*]

C'erano numerosi precedenti di una simile struttura, fra i quali i più notevoli erano *A Quick One While He's Away*, la «mini-opera» di nove minuti degli Who (1966), *Absolutely Free* dei Mothers of Invention (1967), e *After Bathing At Baxter's* dei Jefferson Airplane (1968). Lo stesso McCartney cita come modello *Excerpt From a Teenage Opera* di Keith West (1968).

3. Le due facciate di Abbey Road erano, fino all'ultimo momento (probabilmente per insistenza di Lennon) programmate all'inverso, cioè il «Long Medley» doveva esserne la facciata 1, con 167. I WANT YOU (SHE'S SO HEAVY) a concludere l'album.
4. In *The New Beatles Complete* la tonalità indicata è sol minore. [*N.d.T.*]
5. In *The New Beatles Complete* la nota indicata è si bemolle maggiore. [*N.d.T.*]
6. Secondo Lewisohn (*Sessions*, p. 176) le chitarre col fuzz-tone qui sono suonate da Lennon, benché lo stile (e il fatto che sono raddoppiate) facciano pensare a McCartney (come pure la batteria). Gli assolo di chitarra nella sezione finale sono sicuramente di McCartney.

7. In questo periodo i Beatles sembravano avere la fissazione degli arpeggi. Vedere anche l'introduzione di 158. I'VE GOT A FEELING e 181. SUN KING, la sezione mediana di 177. HERE COMES THE SUN, 185. BECAUSE (lungo tutto il brano) e la collaborazione di Harrison con Eric Clapton per i Cream, *Badge*.
8. Nella «stanza della musica» della sua casa di St. John's Wood. [*N.d.T.*]
9. McCartney aveva incontrato Miller al Festival di Monterey, nel 1967. Di conseguenza, Miller nel 1968 portò il suo gruppo a Londra per registrare un album a tema sul genere di *Sergeant Pepper*, *Children Of the Future*, la cui registrazione fu supervisionata da Glyn Johns, tecnico del suono dei Beatles per *Let It Be* e *Abbey Road*.

174. HER MAJESTY

1. Il nastro di plastica, non registrabile, che solitamente si giunta al nastro magnetico per agganciarlo alla bobina del registratore. [*N.d.T.*]

175. GOLDEN SLUMBERS / 176. CARRY THAT WEIGHT

1. «Golden slumbers kiss your eyes / Smiles awake you when you rise / Sleep pretty wantons, do not cry / And I will sing a lullaby».
2. «Boy, you're gonna carry that weight, carry that weight a long time»: «Ragazzo, dovrai sopportare quel peso, sopportare quel peso per molto tempo». [*N.d.T.*]
3. Fino al 6 luglio era stato ricoverato in ospedale dopo un incidente automobilistico avvenuto a Golspie, in Scozia.

177. HERE COMES THE SUN

1. La prima essendo, ovviamente, *Something*. [*N.d.T.*]

178. MAXWELL'S SILVER HAMMER

1. L'allusione nella canzone alla «scienza patafisica», che il suo autore metteva vagamente in collegamento con «un club di bevitori parigini», potrebbe essergli stata messa in mente da *Pataphysical Introduction* dei Soft Machine, registrata dal gruppo negli Olympic Studios per il suo secondo album tra febbraio e marzo del 1969, mentre McCartney era lì a supervisionare i rimixaggi del materiale per l'album *Let it be*. Una pseudo-«scienza delle soluzioni immaginarie», la Patafisica fu inventata dallo scrittore «dell'assurdo» francese Alfred Jarry (1873-1907), autore di «Ubu Re». A Parigi esisteva allora una Società Patafisica, di cui era membro Robert Wyatt, il batterista dei Soft Machine.

179. COME TOGETHER

1. Con l'eccezione di *Give Peace a Chance*, registrata il primo giugno all'hotel Reine-Elizabeth di Montreal, e pubblicata un mese più tardi come disco di debutto della Plastic Ono Band. (Lennon accreditò la composizione del brano a Lennon-McCartney per contraccambiare l'aiuto che il suo partner gli aveva dato per la registrazione di THE BALLAD OF JOHN AND YOKO.)
2. Nel 1973 i proprietari dei diritti editoriali di Berry citarono in giudizio Lennon, che raggiunse un accordo extra-giudiziale, accettando di registrare tre delle canzoni di loro proprietà (*You Can't Catch Me* e *Sweet Little Sixteen* di Berry e *Ya ya* di Lee Dorsey) nel suo album *Rock'n'roll*.
3. *Give Peace a Chance*, *Power To the People*, *Imagine*, *Woman Is the Nigger Of the World*, *Happy Xmas (War Is Over)* eccetera.
4. Altrimenti noto col suo nome anagrafico di Mac Rebennack, il pianista di sala d'incisione di New Orleans Dr John prese questo nome per una doppia allusione al suo mentore, Professor Longhair (Roy Byrd) e a 65. DAY TRIPPER dei Beatles. La copertina di *Gris-Gris* lo raffigura in sovraimpressione a un panorama notturno delle paludi dei Bayoux della Louisiana. Secondo McCartney, Lennon gli chiese di rendere il suono del suo piano elettrico «molto pantanoso e affumicato»; cfr. i collegamenti associativi della strofa finale con «muddy water» e «mojo filter», «acqua fangosa» e «filtro magico». (La canzone più famosa del musicista blues Muddy Waters era *I Got My Mojo Working*, un riferimento agli amuleti voodoo.)
5. Depressi per la denigrazione da parte dei media, per l'aborto di Ono, e per l'opinione (infondata) di un medico secondo la quale Lennon si era reso sterile a causa dell'abuso di droga e di alcool, i due erano da poco diventati eroinomani.
6. Semintelligibile, Lennon sussurra «Shoot me» («Sparami») dopo i battiti di mani delle prime quattro battute. (Lewisohn, *Sessions*, p. 181.)

181. SUN KING / 182. MEAN MR MUSTARD

1. Probabilmente Lennon prese il titolo dall'opera di Nancy Mitford su Luigi XIV (1966).

183. POLYTHENE PAM / 184. SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW

1. In *The New Beatles Complete*, POLYTHENE PAM finisce in mi maggiore, SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW inizia in fa maggiore. [*N.d.T.*]
2. «Le sciamannate della Apple»: *Apple Scruffs* è anche il titolo di una canzone inclusa in *All Things Must Pass*, il primo (e triplo) album da solista di Harrison, pubblicato nel 1970. Dopo aver completato la canzone, l'autore invitò le ragazze in studio perché ascoltassero la canzone che aveva loro dedicata. [*N.d.T.*]

3. «And so I quit the Police Department / and got myself a steady job»: «E così sono venuto via dal posto di Polizia, e mi sono trovato un lavoro fisso». [*N.d.T.*]

185. BECAUSE

1. Lennon erroneamente dichiarò che BECAUSE è basata sulla sequenza di accordi di Beethoven suonata all'inverso. (Per un esame delle similarità armoniche, vedere O'Grady, pp. 161-2)
2. Questo strumento, il primo del suo genere a essere messo in commercio, era allora un'autentica novità: in precedenza era stato utilizzato su disco quasi soltanto da Walter Carlos, che lo aveva elaborato insieme al dottor Robert Moog. (Walter Carlos diventò celebre con l'album *Switched-on Bach*, del 1968, nel quale rieseguiva al sintetizzatore alcuni dei più famosi temi bachiani. Carlos inciderà poi alcuni brani della colonna sonora di *Arancia Meccanica*, il film del 1971 di Stanley Kubrick. Nel 1980 il musicista – che nel frattempo si era sottoposto a una serie di interventi chirurgici per il cambiamento di sesso – contribuì con due brani alla colonna sonora del film *Shining*, ancora di Kubrick, firmati Wendy Carlos e Rachel Elkind. Può essere curioso rilevare che Wendy è anche il nome del personaggio femminile del film, interpretato da Shelley Duvall. [*N.d.T.*]) Harrison, che l'aveva acquistato in California nel novembre del 1968, lo usò per la prima volta nel suo album *Electronic Sounds*, pubblicato dall'etichetta sperimentale della Apple, la Zapple, nel maggio del 1969. BECAUSE fu il primo brano registrato ad Abbey Road a ricevere sovraincisioni di Moog. Gli altri furono, nell'ordine: 178. MAXWELL'S SILVER HAMMER (lo suonò McCartney), 167. I WANT YOU (SHE'S SO HEAVY) (lo suonò Lennon) e 177. HERE COMES THE SUN (lo suonò Harrison).
3. 170. SOMETHING, 171. OH! DARLING, 172. OCTOPUS'S GARDEN, 173. YOU NEVER GIVE ME YOUR MONEY, 178. MAXWELL'S SILVER HAMMER, e numerose chitarre nel «Long Medley». Vedere anche 169. OLD BROWN SHOE.
4. 170. SOMETHING, 172. OCTOPUS'S GARDEN, 178. MAXWELL'S SILVER HAMMER, 181. SUN KING, 182. MEAN MR MUSTARD, 183. POLYTHENE PAM, 184. SHE CAME IN THROUGH THE BATHROOM WINDOW.
5. A un certo punto, il titolo provvisorio era *Everest* (dal nome della marca di sigarette preferita dal tecnico del suono Geoff Emerick), ma quando venne proposto che il gruppo volasse sull'Himalaya per scattare la fotografia di copertina, i Beatles scoprirono di non essere disposti ad andare più lontano che fuori dallo studio: da qui la copertina e il titolo.

CRONOLOGIA

1960

I Beatles

Gennaio

Ai Quarrymen (la cui formazione si è ridotta al trio Lennon, McCartney e Harrison) si aggiunge Stuart Sutcliffe al basso. Nessun concerto.

Febbraio

Nessun concerto.

25: Harrison compie 17 anni.

Marzo

I Quarrymen cambiano il nome in Beatals. Nessun concerto.

Aprile

23-24: Lennon e McCartney si esibiscono al The Fox and Hounds di Caversham con il nome di Nerk Twins.

Maggio

Allan Williams diventa impresario e manager part-time del gruppo. Viene reclutato il batterista Tommy Moore e il nome cambia in Silver Beetles.

5: fallisce un'audizione come gruppo spalla di Bill Fury ma il manager del cantante, Larry Parnes, trova loro una scrittura con Johnny Gentle.

14: concerto a Seaforth con il nome di Silver Beats.

20-28: tour in Scozia come spalla di Johnny Gentle con il nome di Silver Beetles.

30: primo concerto al club Jacaranda di Allan Williams a Liverpool.

Luglio

Nuovo cambiamento di nome: ecco The Silver Beatles. Sei concerti a Liverpool (compreso uno come spalla della spogliarellista Janice). Lennon abbandona il Liverpool College of Art.
2: Johnny Gentle canta alcune canzoni con il gruppo al Jacaranda Club.
7: Starr compie 20 anni.
9-23: breve periodo con il batterista Norman Chapman.
24: Allan Williams invita Bruno Koschmider, proprietario di un club ad Amburgo, ad ascoltare i Silver Beatles al Two I's di Soho.

Agosto

12: Pete Best è reclutato come batterista.
17 (e fino al 3 ottobre): il gruppo ottiene una scrittura da Koschmider per 48 serate all'Indra Club di Amburgo. Per questa occasione il nome viene definitivamente trasformato in The Beatles.

Settembre

I Beatles lavorano all'Indra Club: vivono in condizioni squallide e suonano sette sere la settimana (sei ore a notte durante i weekend) di fronte a un rumoroso pubblico di marinai, delinquenti e prostitute. Questa esperienza li trasforma in «una carismatica centrale elettrica» (Pete Best).

Ottobre

4 (e fino al 30 novembre): non possono esibirsi all'Indra Club perché suonano a volume troppo alto e così si trasferiscono al Kaiserkeller, dove suonano per 58 serate, alternandosi con Rory Storm e The Hurricanes (il cui batterista è Ringo Starr).
9: Lennon compie 20 anni.
15: Lennon, McCartney, Harrison e Starr registrano alcune canzoni (compresa una versione di *Summertime* di Gershwin) in un piccolo studio di Amburgo.
16: Koschmider offre al gruppo altri due mesi di contratto.

Novembre

I Beatles sono al Kaiserkeller. Nel tempo libero suonano con Tony Sheridan e i Jets al Top Ten.
21: Harrison viene rimpatriato perché minorenne.
29: McCartney e Best sono fermati dalla polizia per aver causato involontariamente un incendio nella loro stanza. E sono rimpatriati.

Dicembre

1-10: il gruppo ritorna in Gran Bretagna, il morale è basso. Stuart Sutcliffe rimane ad Amburgo con Astrid Kirchherr.

17: suonano al Casbah (primo ingaggio dopo Amburgo). Chas Newby è il nuovo bassista.
28: il concerto al Litherland Ballroom conferma i Beatles come il più interessante nuovo gruppo di Liverpool. L'organizzatore Brian Kelly scrittura il gruppo per 36 serate danzanti (6 sterline a esibizione)
31: concerto al Casbah. Chas Newby abbandona per andare al college e McCartney decide di suonare il basso.

Musica

Gennaio

GB. Michael Hollyday: *Starry-Eyed*; Anthony Newley: *Why*; Craig Douglas: *Pretty Blue Eyes*; Bobby Darin: *La Mer*; Cliff Richard & The Shadows: *Voice In The Wilderness*

USA. Frankie Avalon: *Why*; Marty Robins: *El Paso*; Johnny Preston: *Running Bear.*

ITALIA. Nelson Riddle: *Deguello*; Neil Sedaka: *Oh Carol*; Mina: *Tintarella di Luna*. Renato Rascel e Tony Dallara vincono il Festival di Sanremo con *Romantica*.

Febbraio

GB. Anthony Newley: *Why*; Bobby Darin: *La Mer*; Cliff Richard & The Shadows: *Voice In The Wilderness*; Johnny Preston: *Running Bear*; Freddy Cannon: *Way Down Yonder In New Orleans*.

USA. Mark Angel: *Teen Angel*; Johnny Preston: *Running Bear*; Percy Faith: *Theme from* A Summer Place; Jim Reeves: *He'll Have To Go*.

ITALIA. Tony Dallara: *Romantica*; Domenico Modugno: *Libero*; Joe Sentieri: *Quando vien la sera*.

Marzo

Elvis Presley viene congedato.

GB. Adam Faith: *Poor Me*; Johnny Preston: *Running Bear*; Lonnie Donegan: *My Old Man's a Dustman*; Percy Faith: *Theme from* A Summer Place.

USA. Percy Faith: *Theme from* A Summer Place; Mark Angel: *Teen Angel*; Jack Scott: *What In The World's Come Over You*.

ITALIA. Tony Dallara: *Romantica*; Rocco Granata: *Marina*; Frankie Avalon: *Why*.

Aprile

16: Eddie Cochran muore in un incidente d'auto nei pressi di Londra.

GB. Lonnie Donegan: *My Old Man's a Dustman*; Percy Faith: *Theme from* A Summer Place; Jimmy Jones: *Handy Man*; Anthony Newley: *Do You Mind?*

USA. Elvis Presley: *Stuck On You*; Brothers Four: *Greenfields*. Percy Faith: *Theme from* A Summer Place; Johnny Hortin: *Sink The Bismark*.

ITALIA. Rocco Granata: *Marina*; Paul Anka: *It's Time To Cry*; Conway Twitty: *Danny Boy*.

Maggio

GB. Adam Faith: *Someone Else's Baby*; Everly Brothers: *Cathy's Clown*; Eddie Cochran: *Three Steps To Heaven*; Johnny Preston: *Cradle Of Love*.

USA. Elvis Presley: *Stuck On You*; Everly Brothers: *Cathy's Clown*; Jackie Wilson: *Night*.

ITALIA. Percy Faith: *Scandalo al sole*; Rocco Granata: *Marina*; Caterina Valente: *Personalità*.

Giugno

GB. Everly Brothers: *Cathy's Clown*; Eddie Cochran: *Three Steps To Heaven*; Adam Faith: *When Johnny Comes Marching Home*; Tommy Steele: *What A Mouth*.

USA. Connie Francis: *Everybody's Somebody's Fool*; Jack Scott: *Burning Bridges*; Duane Eddy: *Because They're Young*.

ITALIA. Paul Anka: *Puppy Love*; Pat Boone: *Words*; Caterina Valente: *Personalità*.

Luglio

GB. Johnny & The Hurricanes: *Down Yonder*; Cliff Richard: *Please Don't Tease*; Elvis Presley: *Mess Of Blues*.

USA. Brenda Lee: *I'm Sorry*; Roy Orbison: *Only The Lonely*; Hollywood Argyles: *Alley-Oop*.

ITALIA. Sergio Bruni: *Serenata a Mergellina*; Umberto Bindi: *Il nostro concerto*; Percy Faith: *Scandalo al sole*.

Agosto

GB. Shadows: *Apache*; Cliff Richard: *Please Don't Tease*; Elvis Presley: *Mess Of Blues*; Brian Hylan: *Itsy Bitsy Teeny Weeny Yellow Polka Dot Bikini*.

USA. Elvis Presley: *It's Now Or Never*; Brian Hylan: *Itsy Bitsy Teeny Weeny Yellow Polka Dot Bikini*; Ventures: *Walk, Don't Run*.

ITALIA. Umberto Bindi: *Il nostro concerto*; Adriano Celentano: *Impazzivo per te*; Peppino di Capri: *Nessuno al mondo*.

Settembre

GB. Shadows: *Apache*; Ricky Valance: *Tell Laura I Love Her*; Roy Orbison: *Only The Lonely*.

USA. Chubby Checker: *Twist*; Sam Cooke: *Chain Gang*; Elvis Presley: *It's Now Or Never*; Connie Francis: *My Heart Has A Mind Of Its Own*; Larry Verne: *Mr. Custer*.

ITALIA. Umberto Bindi: *Il nostro concerto*; Mina: *Il cielo in una stanza*; Gianni Meccia: *Il barattolo*.

Ottobre

GB. Elvis Presley: *It's Now Or Never*; Cliff Richard: *Nine Times Out Of Ten*; Everly Brothers: *Lucille*; Sam Cooke: *Chain Gang*; Ventures: *Walk Don't Run*.

USA. Drifters: *Save The Last Dance For Me*; Brenda Lee: *I Want To Be Wanted*; Sam Cooke: *Chain Gang*.

Italia. Mina: *Il cielo in una stanza*; Edith Piaf: *Milord*; Umberto Bindi: *Il nostro concerto*.

Novembre

GB. Elvis Presley: *It's Now Or Never*; Shirley Bassey: *As Long As He Needs Me*; Johnny Burnette: *Dreamin'*; Drifters: *Save The Last Dance For Me*.

USA. Ray Charles: *Georgia On My Mind*; Johnny Tiltson: *Poetry In Motion*; Elvis Presley: *Are You Lonesome Tonight?*; Maurice Williams & the Zodiacs: *Stay*.

ITALIA. Elvis Presley: *It's Now Or Never*; Dalida: *Les enfants du Pirée*; Domenico Modugno: *Notte di luna calante*.

Dicembre

GB. Anthony Newley: *Strawberry Fair*; Cliff Richard: *I Love You*; Johnny Tiltson: *Poetry In Motion*; Roy Orbison: *Blue Angel*.

USA. Elvis Presley: *Are You Lonesome Tonight?*, Maurice Williams & the Zodiacs: *Stay*; Floyd Cramer: *Last Date*.

ITALIA. Mina: *Il cielo in una stanza*; Nico Fidenco: *What A Sky*; Umberto Bindi: *Se ci sei*.

Nel mondo

Gennaio

2: muore il ciclista Fausto Coppi.

21: Charles De Gaulle congeda il generale Jacques Massau che aveva criticato la politica del governo francese in Algeria.

23: Auguste Piccard batte il record di immersione col batiscafo *Trieste*.

Febbraio

3: muore Fred Buscaglione.

10: Castro imprigiona gli oppositori politici.

18: si aprono a Squaw Valley (Usa) le olimpiadi invernali.

Marzo

1: protesta contro la segregazione razziale a Montgomery, Alabama.

3: terremoto ad Agadir, Marocco: 5000 vittime.

19: a Fernando Tambroni l'incarico di formare il nuovo governo in Italia.

30: 56 neri in Sudafrica sono uccisi dalla polizia a Sharpeville e il governo dichiara lo stato d'emergenza.

Aprile

2: gli Stati Uniti lanciano il primo laboratorio meteorologico spaziale.

10: si inaugura Brasilia, la nuova capitale del Brasile.

25: 10 neri uccisi dalla polizia durante una protesta contro la segregazione in Mississippi.

Maggio

5: la contraerea sovietica abbatte l'aereo spia americano U2.

19: 9 disc-jockey, tra i quali Alan Freed, sono arrestati in Usa con l'accusa di aver intascato bustarelle dalle case discografiche.

23: arrestato in Argentina il criminale nazista Adolf Eichmann.

Giugno

11: Patrice Lumumba è il primo premier del Congo indipendente.

22: contrasti tra i partiti comunisti cinese e sovietico.

26: il Madagascar e la Somalia diventano indipendenti.

Luglio

6: la principessa Margaret d'Inghilterra sposa Tony Armstrong Jones.

8: Chruščëv minaccia un attacco missilistico se gli Usa sbarcheranno a Cuba.

13: John Fitzgerald Kennedy vince la convention democratica.

17: Gastone Nencini vince il Tour de France.

Agosto

7: Fidel Castro nazionalizza le proprietà americane.

16: Cipro diventa una repubblica indipendente.

17: la Germania Est chiude i suoi confini con la Germania Ovest.

Settembre

3: Livio Berruti vince i 200 metri alle Olimpiadi di Roma.

26: primo dibattito televisivo tra Kennedy e Richard Nixon.

30: Brigitte Bardot tenta il suicidio.

Ottobre

1: indipendenza della Nigeria.

12:Chruščëv protesta alle Nazioni Unite picchiando una scarpa sul tavolo.

20: Inizia il processo per oscenità al romanzo *L'amante di Lady Chatterley*.

26: scontri nel Vietnam del Sud tra l'esercito regolare e i ribelli vietcong.

Novembre

3: alluvione in Polesine.

9: Kennedy viene eletto Presidente degli Stati Uniti.

10: dopo la sentenza di oscenità *L'amante di Lady Chatterley* vende in Inghilterra 200 mila copie in un giorno.

Dicembre

13: rivolta degli estremisti francesi in Algeria.

20: fallisce un colpo di stato in Etiopia contro Hailé Sélassié.

Cultura e spettacolo

Cinema

Federico Fellini: *La dolce vita*; Michelangelo Antonioni: *La notte*; Alfred Hitchcock: *Psycho*; John Sturges: *I magnifici sette*; Billy Wilder: *L'appartamento*; Luchino Visconti: *Rocco e i suoi fratelli*.

Morti: Clark Gable, Mack Sennett.

Jazz

Ornette Coleman: *Free Jazz*; John Coltrane: *Giant Steps*, *My Favourite Things*; Miles Davies: *Sketches Of Spain*; Charles Mingus: *At Antibes*; Dave Brubeck: *Time Out*; Eric Dolphy: *Outward Bound*.
Morti: Oscar Pettiford.

Letteratura

John Updike: *Corri coniglio*; Allan Sillitoe: *La solitudine del maratoneta*; Ian Fleming: *007*, *Solo per i tuoi occhi*; Carlo Cassola: *La ragazza di Bube*.
Morti: Albert Camus, Boris Pasternak.

Teatro

Oliver! di Lionel Bart. Franco Zeffirelli dirige *Romeo e Giulietta* all'Old Vic. Laura Betti lavora in cabaret con testi di Pasolini, Moravia, Flaiano e Arbasino.

Arte

Il bulgaro Javacheff Christo impacchetta i primi monumenti.
Mostra di Picasso a Londra. Affiora nel linguaggio il ternine «Postmodernismo». Yves Klein usa corpi nudi come pennelli nei suoi happening parigini. Jean Tinguely realizza sculture cinetiche autodistruttive.

Premi Nobel

Albert Luthuli (pace)
Donald A. Glaser (fisica)
Saint-John Perse (letteratura)
Willard F. Libby (chimica)
F. Macfarlane Burnet e Peter B. Medawar (medicina)

Premi Oscar

Film: *L'appartamento*
Regia: Billy Wilder (*L'appartamento*)
Attore: Burt Lancaster (*Il figlio di Giuda*)
Attrice: Elizabeth Taylor (*Venere in visone*)
Film straniero: *La fontana della vergine* (Svezia)

I Beatles

Gennaio

19 concerti a Liverpool.

Febbraio

37 concerti a Liverpool. Neil Aspinall diventa l'autista del gruppo.

9: debutto al Cavern Club.

25: Harrison compie 18 anni.

Marzo

33 concerti a Liverpool.

Aprile

1 (e fino al primo luglio): 92 serate al club Top Ten di Amburgo (il contratto è negoziato direttamente dal gruppo).

Maggio

I Beatles suonano al Top Ten.

Giugno

18: McCartney compie 19 anni.

22-23 (?): registrano ad Amburgo come spalla di Tony Sheridan e con la produzione di Bert Kaempfert, adottando il nome di Beat Brothers.

Luglio

3: ritorno a Liverpool, 25 concerti.

6: primo numero del giornale «Mersey Beat» nel quale è pubblicato un articolo di Lennon sulle origini dei Beatles.

7: Starr compie 21 anni.

Agosto

34 concerti a Liverpool.

Settembre

31 concerti a Liverpool.

Ottobre

19 concerti a Liverpool.

9: Lennon compie 21 anni.

1-14: Lennon e McCartney trascorrono una vacanza a Parigi frequentando soprattutto i locali della Rive Gauche.

19: i Beatles e Gerry and the Pacemakers si esibiscono insieme con il nome di Beat-Makers nella sala comunale di Litherland.

Novembre

34 concerti a Liverpool.

9: Brian Epstein assiste allo di spettacolo di mezzogiorno al Cavern.

Dicembre

25 concerti a Liverpool, 1 ad Aldershot, 1 a Londra.

3: Epstein si propone come manager.

6: i Beatles offrono a Epstein il posto di manager e viene preparato il contratto.

10: il gruppo approva il contratto di Epstein.

13: Epstein invita un responsabile dell'ufficio artistico della Decca ad ascoltare i Beatles al Cavern.

Musica

Gennaio

Frank Sinatra fonda la sua casa discografica Reprise.

GB. Cliff Richard: *I Love You*; Johnny Tillotson: *Poetry In Motion*; Roy Orbison: *Blue Angel*; Elvis Presley: *Are You Lonesome Tonight?*; Ventures: *Perfidia*.

USA. Bert Kaempfert: *Wonderland By Night*; Ferrante & Teicher: *Exodus*; Shirelles: *Will You Love Me Tomorrow*; Lawrence Welk: *Calcutta*.

ITALIA. Gino Paoli: *Sassi*; Paul Anka: *Dove sei*; Shadows: *Apache*.

Luciano Tajoli e Betty Curtis vincono a Sanremo con *Al di là*.

Febbraio

Primi concerti di Presley dopo 5 anni di silenzio.

GB. Petula Clark: *Sailor*; Shadows: *F.B.I.*; Everly Brothers: *Walk Right Back*; Gary US Bonds: *New Orleans*.

USA. Neil Sedaka: *Calendar Girl*; Chubby Checker: *Pony Time*; Lawrence Welk: *Calcutta*; Miracles: *Shop Around*.

ITALIA. Adriano Celentano: *24 mila baci*; Luciano Tajoli: *Al di là*; Pino Donaggio: *Come sinfonia*; Milva: *Il mare in un cassetto*; Mina: *Le mille bolle blu*.

Marzo

GB. Elvis Presley: *Wooden Heart*; Everly Brothers: *Walk Right Back*; Brenda Lee: *Let's Jump The Broomstick.*

USA. Elvis Presley: *Surrender*; Chubby Checker: *Pony Time*; Connie Francis: *Where The Boys Are*; Marty Robbins: *Don't Worry*.

ITALIA. Adriano Celentano: *24 mila baci*; Gianni Meccia: *Il pullover*; Gino Paoli: *Un uomo vivo*.

Aprile

GB. Allisons: *Are You Sure*; Elvis Presley: *Wooden Heart*; Bobby Darin: *Lazy River*; Ferrante & Teicher: *Exodus*.

USA. Marcels: *Blue Moon*; Elvis Presley: *Surrender*; Chubby Checker: *Pony Time*; Jorge Ingmann: *Apache*; Del Shannon: *Runaway.*

ITALIA. Connie Francis: *Jealous Of You*; Milva: *Flamenco Rock*; Pino Donaggio: *Come sinfonia*.

Maggio

GB. Marcels: *Blue Moon*; Temperance Seven: *You're Driving Me Crazy*; Shadows: *Frightened City*; Helen Shapiro: *Don't Treat Me Like A Child*.

USA. Del Shannon: *Runaway*; Marcels: *Blue Moon*; Ernie K-Doe: *Mother-In-Love*; Floyd Kramer: *On The Rebound*; Ricky Nelson: *Travelin' Man*.

ITALIA. Nico Fidenco: *Il mondo di Suzie Wong*; Domenico Modugno: *Giovane amore*; Nelson Riddle: *The Green Leaves Of Summer*.

Giugno

GB. Elvis Presley: *Surrender*; Lonnie Donegan: *Have A Drink With Me*; Jerry Lee Lewis: *What'd I Say*; Del Shannon: *Runaway*.

USA. Roy Orbison: *Running Scared*; Ricky Nelson: *Travelin' Man*; Elvis Presley: *I Feel So Bad*; Pat Boone: *Moody River*; Ben E. King: *Stand by Me*.

ITALIA. Nico Fidenco: *Il mondo di Suzie Wong*; Peppino di Capri: *Parlami d'amore Mariù*; Nico Fidenco: *Legata a un granello di sabbia*.

Luglio

Negli stati Uniti impazza il twist.

GB. Del Shannon: *Runaway*; Cliff Richard: *A Girl Like You*; Everly Brothers: *Temptation*; Billy Fury: *Halfway To Paradise*.

USA. Gary US Bonds: *Quarter To Three*; Dee Clark: *Raindrop*; Bobby Lewis: *Tossin' and Turnin'*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Non esiste l'amor*; Nico Fidenco: *Legata a un granello di sabbia*; Connie Francis: *Chitarra romana*.

Agosto

Bob Dylan si fa notare nei locali del Greenwich Village di New York.

GB. Eden Kane: *Well I Ask You*; Helen Shapiro: *You Don't Know*; John Leyton: *Johnny Remember*; Petula Clark: *Romeo*.

USA. Bobby Lewis: *Tossin' and Turnin'*; Joe Dowell: *Wooden Heart*; Highwaymen: *Michael.*

ITALIA. Adriano Celentano: *Non esiste l'amor*; Umberto Bindi: *Riviera*; Pino Donaggio: *Tu sei.*

Settembre

Dylan firma un contratto discografico.

GB. Shirley Bassey: *Reach For The Stars*; Gary US Bonds: *Quarter To Three*; Shadows: *Kon-tiki*; Sam Cooke: *Cupid.*

USA. Elvis Presley: *Wooden Heart*; Highwaymen: *Michael*; Bobby Vee: *Take Care Of My Baby*; Ray Orbison: *Crying*; Elvis Presley: *(Marie's The Name) His Latest Flame.*

ITALIA. Tony Dallara: *La novia*; Machucambos: *Pepito;* Al Caiola: *I magnifici sette*.

Ottobre

GB. Connie Francis: *Together;* Helen Shapiro: *Walking Back To Happiness*; Del Shannon: *Hats Off To Larry*.

USA. Ray Charles: *Hit The Road Jack*; Dion: *Runaround Sue*; Dovells: *Bristol Stomp*.

ITALIA. Joe Damiano: *Il tango delle rose*; Pino Donaggio: *Pera matura*; Tony Dallara: *La novia*.

Novembre

Berry Gordy fonda la casa discografica Motown.

GB. Elvis Presley: *(Marie's The Name) His Latest Flame*; Ray Charles: *Hit The Road Jack*; Cliff Richard: *When The Girl In Your Arms*.

USA. Jimmy Dean: *Big Bad John*; Dion: *Runaround Sue*; Dovells: *Bristol Stomp*; Brenda Lee: *Fool n. 1*.

ITALIA. Ferrante & Teicher: *Exodus*; Adriano Celentano: *Nata per me*; Connie Francis: *Aiutami a piangere*.

Dicembre

GB. Danny Williams: *Moon River*; Frankie Vaughan: *Tower Of Strength*; Bobby Vee: *Take Good Care Of My Baby*; Dion: *Runaround Sue*.

USA. Marvelettes: *Please Mr Postman*; Chubby Checker: *The Twist*; Tokens: *The Lion Sleeps Tonight*; Bobby Vee: *Run To Him*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Nata per me*; Nini Rosso: *La ballata della tromba*; Roberto Seto: *Brigitte Bardot*.

Nel mondo

Gennaio

3: gli Stati Uniti interrompono le relazioni diplomatiche con Cuba.

6: la Corte Federale degli Usa ordina all'Università di Georgia di aprire le iscrizioni agli studenti neri.

20: Kennedy si insedia alla Casa Bianca.

30: viene commercializzata la prima pillola contraccettiva.

31: gli Stati Uniti lanciano uno scimpanzè nello spazio.

Febbraio

4: si apre a Roma il processo Ghiani-Fenaroli.

10: un Mirage francese attacca per errore l'aereo che trasporta il premier sovietico Brežnev.

25: Kennedy nomina Kissinger consigliere per la sicurezza nazionale.

Marzo

1: Kennedy forma i «corpi di pace», gruppi di volontari per aiutare lo sviluppo dei paesi più poveri.

15: insurrezione in Angola contro l'amministrazione portoghese.

Aprile

3: gli Stati Uniti e il Vietnam del Sud firmano un trattato di amicizia.

11: inizia il processo contro l'ex ufficiale nazista Adolf Eichmann.

12: il russo Jurij Gagarin è il primo uomo nello spazio.

19: fallisce l'invasione della baia dei Porci a Cuba: con l'azione alcuni esuli cubani addestrati negli Usa si proponevano di rovesciare il governo di Castro.

26: il Parlamento festeggia i 100 anni dell'Unità d'Italia.

Maggio

2: la regina Elisabetta in visita in Italia.

25: Alan B. Shepard è il primo astronauta americano a volare nello spazio.

27: Ralph Boston migliora il record mondiale di salto in lungo con m 8,24.

30: assassinato Rafael Trujillo, presidente della Repubblica Dominicana.

Giugno

3: Kennedy e Chruščëv si incontrano a Vienna.

10: il ballerino russo Rudolf Nureev chiede asilo politico in Francia.

13: notevole aumento delle nascite a New York nove mesi dopo il black-out durato quattro ore.

Luglio

5: le truppe francesi uccidono 80 arabi durante una dimostrazione ad Algeri.

Agosto

13: la Germania dell'Est innalza il Muro di Berlino per frenare l'esodo di profughi verso l'Ovest.

26: la Birmania si proclama prima repubblica buddista del mondo.

Settembre

9: nel Gran Premio di Monza la Ferrari di Von Trips esce di pista: 14 morti compreso il pilota.

12: il filosofo Bertrand Russell è arrestato durante una manifestazione contro la bomba atomica.

18: in un misterioso incidente aereo in Rhodesia muore il segretario delle Nazioni Unite Dag Hammarskjöld.

29: tragedia in funivia sul Monte Bianco.

Ottobre

9: in Usa viene dichiarato fuorilegge il partito comunista.

17: Chruščëv espelle l'Albania dal blocco orientale.

30: muore Luigi Einaudi, primo presidente della repubblica italiana.

Novembre

3: il birmano U Thant eletto nuovo segretario dell'ONU.

11: 13 aviatori italiani massacrati in Congo.

Dicembre

15: Adolf Eichmann condannato a morte per aver ordinato l'uccisione di un milione di ebrei durante la seconda guerra mondiale.

22: muore in Vietnam il primo soldato americano.

Cultura e spettacolo

Cinema

Robert Wise: *West Side Story*; Blake Edwards: *Colazione da Tiffany*; Ermanno Olmi: *Il posto*; Vittorio De Seta: *Banditi a Orgosolo*; Alain Resnais: *L'anno scorso a Marienbad*; Tony Richardson: *Sapore di miele*; Luis Buñuel: *Viridiana*.

Morti: Gary Cooper.

Jazz

John Coltrane: *Africa Brass*; Miles Davis: *Some Day My Prince Will Come*; Eric Dolphy: *Far Cry*; Charles Mingus: *Oh Yeah*; Steve Lacy: *Evidence*.

Letteratura

Henry Miller: *Tropico del Cancro* (pubblicato per la prima volta in USA dopo 27 anni); Leonardo Sciascia: *Il giorno della civetta*; Paolo Volponi: *Memoriale*; Joseph Heller: *Comma 22*; William Burroughs: *La macchina morbida*; Ian Fleming: *007 - Operazione tuono*; Jack Kerouac: *Sulla strada*; Robert Heinlein: *Straniero in terra straniera*.

Morti: Ernest Hemingway, Dashiell Hammett, Louis-Ferdinand Céline.

Scienza

Crick e Brenner approfondiscono le ricerche sul DNA. Muore Carl Gustav Jung.

Arte

Mostra dell'arte pop britannica a Londra con opere di David Hockney, Allen Jones, Patrick Caulfield. Mostra «L'arte dell'assemblaggio» al Museum of Modern Art di New York.

Il pittore Giuseppe Capogrossi esegue *Superficie 124*, esperimento sulla serialità. Ultimato il terminal della TWA all'aeroporto di New York.

Premi Nobel

Dag Hammarskjöld (pace)
Robert Hofstadter e Rudolf L. Mossbauer (fisica)
Ivo Andric´ (letteratura)
Melvin Calvin (chimica)
Georg von Békésy (medicina)

Premi Oscar

Film: *West Side Story*
Regia: J. Robbins e R. Wise (*West Side Story*)
Attore: Maximilian Schell (*Vincitori e vinti*)
Attrice: Sofia Loren (*La ciociara*)
Film straniero: *Come in uno specchio* (Svezia)

1962

I Beatles

Gennaio

31 concerti a Liverpool.
1: audizione a Londra per la Decca. Nervosi e senza esperienza tecnica, i Beatles registrano 15 canzoni ma non riescono a convincere i discografici.
24: firmano il contratto con Epstein.

Febbraio

34 esibizioni a Liverpool, 1 a Manchester. La Decca si dichiara non interessata al gruppo.
10: Epstein, furioso, interrompe ogni rapporto con la Decca: «Dovete essere impazziti. Questi ragazzi esploderanno tra poco. Sono sicurissimo che un giorno saranno più famosi di Elvis Presley».
13: Epstein organizza un incontro con George Martin della Parlophone.

Marzo

36 concerti a Liverpool, 1 a Stroud. Una trasmissione radio per BBC Manchester.

Aprile

11 apparizioni a Liverpool.

10: Stuart Sutcliffe muore ad Amburgo.

13 (e fino al 31 maggio): 48 esibizioni allo Starclub di Amburgo. Epstein inizia le trattative con la Parlophone.

Maggio

Prosegue l'ingaggio ad Amburgo.

9: Epstein prepara il contratto con la Parlophone.

Giugno

25 esibizioni a Liverpool, 1 trasmissione radio per BBC Manchester.

2: I Beatles ritornano a Liverpool.

4: firma del contratto con Emi/Parlophone.

6: provino negli studi Emi: vengono registrati *Besame Mucho*, *Love Me Do*, *P.S. I Love You* e *Ask Me Why*.

18: McCartney compie 20 anni.

Luglio

37 concerti, la maggior parte a Liverpool.

7: Starr compie 21 anni.

Agosto

34 concerti, la maggior parte a Liverpool.

16: Pete Best viene scaricato.

18: Ringo Starr entra nel gruppo.

22: Granada Tv (Manchester) filma i Beatles al Carvern.

23: Lennon sposa Cynthia Powell, sua fidanzata dai tempi della scuola.

Settembre

35 esibizioni, la maggior parte a Liverpool.

4, 11: registrazione di *Love Me Do*.

Ottobre

23 esibizioni, la maggior parte a Liverpool; due ingaggi televisivi (Granada, Manchester), tre trasmissioni radio.

5: pubblicato in gb *Love Me Do*.
9: Lennon compie 22 anni.

Novembre

1-14: I Beatles dividono la serata con Little Richard allo Star-Club di Amburgo e incontrano Billy Preston che suona nel gruppo di Richard.
17 esibizioni, la maggior parte a Liverpool, 2 trasmissioni radio.
26: registrazione di *Please Please Me*.

Dicembre

25 esibizioni, 3 ingaggi televisivi.
18-21: ultime 13 serate allo Star-Club di Amburgo.

Musica

Gennaio

GB. Danny Williams: *Moon River*; Cliff Richard: *The Young Ones*; Kenny Ball: *Midnight In Moscow*; Neil Sedaka: *Happy Birthday Sweet Sixteen*.
USA. Chubby Checker: *The Twist*; Tokens: *The Lion Sleeps Tonight*; Joey Dee And The Starlighters: *Peppermint Twist*.
ITALIA. Adriano Celentano: *Nata per me*; Peppino di Capri: *Let's Twist Again*; Gemelle Kessler: *Dadaumpa*.

Febbraio

GB. Sandy Nelson: *Let There Be Drums*; Chubby Checker: *Let's Twist Again*; Eden Kane: *Forget Me Not*.
USA. Gene Chandler: *Duke Of Earl*; Sue Thompson: *Norman*; Dion: *The Wanderer*.
ITALIA. Billy Vaughan: *Wheels*; Tony Dallara: *Bambina bambina*; Johnny Dorelli: *Montecarlo*. Claudio Villa e Domenico Modugno primi a Sanremo con *Addio... addio*.

Marzo

GB. Shadows: *Wonderful Land*; Helen Shapiro: *Tell Me What He Said*; Kenny Ball: *March Of The Siamese Children*.
USA. Bruce Channel: *Hey Baby!*; Connie Francis: *Don't Break The Heart That Loves You*; Roy Orbison: *Dream Baby*.

ITALIA. Domenico Modugno: *Addio... addio*; Milva: *Tango italiano*; Tony Renis: *Quando quando quando*.

Aprile

GB. Bruce Channel: *Hey Baby!*; Shadows: *Wonderful Land*; Sam Cooke: *Twistin' The Night Away*.

USA. Shelley Fabares:*Johnny Angel*; Elvis Presley: *Good Luck Charm*; Dee Dee Sharp: *Mashed Potato Time*.

ITALIA. Tony Renis: *Quando quando quando*; Nico Fidenco: *Moon River*; Nancy Sinatra: *Like I Do*.

Maggio

GB. Elvis Presley: *Good Luck Charm*; B. Bumble & The Stingers: *Nut Rocker*; Ketty Lester: *Love Letters*.

USA. The Shirelles: *Soldier Boy*; Mr Acker Bilk: *Stranger On The Shore*; Walter Brennan: *Old Rivers*.

ITALIA. Elvis Presley: *La paloma*; Nancy Sinatra: *Like I Do*; Mina: *Moliendo cafè*; Tony Renis: *Quando quando quando*.

Giugno

GB. Mike Sarne: *Come Outside*; Cliff Richard: *I'm Looking Out The Window*; Joe Brown: *A Picture Of You*.

USA. Ray Charles: *I Can't Stop Loving You*; Dion: *Lovers Who Wander*; Shirelles: *Soldier Boy*.

ITALIA. Mina: *Moliendo cafè*; Elvis Presley: *La paloma*; Peppino di Capri: *St. Tropez Twist*; Pino Donaggio: *La ragazza col maglione*.

Luglio

I Rolling Stones debuttano al Marquee.

GB. Ray Charles: *I Can't Stop Loving You*; Frank Ifield: *I Remember You*; Pat Boone: *Speedy Gonzales*.

USA. Bobby Vinton: *Roses Are Red (My Love)*; Dave Rose: *The Stripper*; Bryan Hyland: *Sealed With A Kiss*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Stai lontana da me*; Peppino di Capri: *Daniela*; Los Hermanos Rigual: *Cuando calienta el sol*.

Agosto

GB. Frank Ifield: *I Remember You*; Pat Boone: *Speedy Gonzales*; Bobby Darin: *Things*.

USA. Neil Sedaka: *Breaking Up Is Hard To Do*; Little Eva: *The Loco-Motion*; Ray Charles: *You Don't Know Me*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Stai lontana da me*; Nini Rosso: *Evelyne*; Henry Wright: *Abat-jour*; Mina: *Renato*.

Settembre

GB. Frank Ifield: *I Remember You*; Ronnie Carroll: *Roses Are Red*; Elvis Presley: *She's Not You*.

USA. Tommy Roe: *Sheila*; Four Seasons: *Sherry*; Nat King Cole: *Ramblin' Rose*.

ITALIA. Hermanos Rigual: *Cuando calienta el sol*; Peppino Di Capri: *St. Tropez Twist*; Paul Anka: *Ogni giorno*.

Ottobre

GB. Tornados: *Telstar*; Little Eva: *The Loco-Motion*; Nat King Cole: *Ramblin' Rose*.

USA. Boris Pickett: *Monster Mash*; Four Seasons: *Sherry*; Contours: *Do You Love Me*.

ITALIA. Paul Anka: *Ogni giorno*; Adriano Celentano: *Sei rimasta sola*; Gilbert Bécaud: *La vela bianca;* Pat Boone: *Speedy Gonzales*.

Novembre

GB. Chris Montez: *Let's Dance*; Frank Ifield: *Lovesick Blues*; Mark Wynter: *Venus In Blue Jeans*.

USA. The Crystals: *He's A Rebel*; The Four Seasons: *Big Girls Don't Cry*; Elvis Presley: *Return To Sender*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Pregherò*; Adriano Celentano: *Si è spento il sole*; Domenico Modugno: *Stasera pago io*; Neil Sedaka: *Tu non lo sai*.

Dicembre

GB. Elvis Presley: *Return To Sender*; Shadows: *Dance On*; Cliff Richard: *The Next Time*.

USA. Tornados: *Telstar*; Chubby Checker: *Limbo Rock*; Marcie Blane: *Bobby's Girl*.

ITALIA. Pat Boone: *Speedy Gonzales*; Ricky Gianco: *Tu vedrai*; Domenico Modugno: *Stasera pago io*.

Nel mondo

Gennaio

11: una valanga di ghiaccio causa 3000 morti in Perù.

30: Cuba è espulsa dall'organizzazione degli stati americani.

Febbraio

3: a New York vengono arrestati 42 pacifisti durante una manifestazione a Times Square.

9: nello scambio di spie tra URSS e USA viene restituito il pilota dell'U2 Francis Powers.

20: l'astronauta americano John Glenn vola 4 ore intorno alla Terra.

21: Amintore Fanfani forma il primo governo di centro-sinistra.

25: il filosofo Bertrand Russell si scaglia contro il nucleare.

Marzo

14: inizia a Ginevra la conferenza per il disarmo.

29: a Cuba si processano gli invasori della baia dei Porci.

Aprile

3: in Usa prima trasmissione tv via satellite.

5: terminano i lavori del traforo del Gran San Bernardo, il tunnel che unisce Svizzera e Italia.

14: Georges Pompidou è il nuovo primo ministro francese.

Maggio

6: Antonio Segni viene eletto Presidente della Repubblica.

14: il principe Juan Carlos di Borbone sposa ad Atene Sofia di Grecia.

31: giustiziato in Israele il criminale nazista Adolf Eichmann.

Giugno

3: un Boeing si schianta a Orly: 130 morti.

17: il Brasile vince la Coppa Rimet di calcio in Cile.

Luglio

3: indipendenza dell'Algeria.

10: in Georgia imprigionato Martin Luther King.

15: Jacques Anquetil vince il suo terzo Tour de France.

Agosto

6: indipendenza della Jamaica.

14: traforo del Monte Bianco.

22: Charles De Gaulle sfugge a un attentato dell'OAS.

Settembre

14: 29 persone fuggono all'Ovest scavando un tunnel sotto il Muro di Berlino.

21: Igor Stravinskij ritorna in URSS dopo 48 anni.

30: disordini razziali sulle rive del Mississippi.

Ottobre

15: nasce Amnesty International.

26: scontri al confine tra India e Cina Popolare.

27: muore Enrico Mattei.

Novembre

7: l'ONU vota la condanna contro la politica razzista del Sudafrica. Lo stesso giorno Nelson Mandela viene imprigionato.

29: firmato l'accordo tra Gran Bretagna e Francia per la costruzione del Concorde.

Dicembre

5: a Londra 55 morti a causa dello smog.

12: Kennedy approva la proposta dell'istituzione di una linea telefonica diretta tra Casa Bianca e Cremlino.

Cultura e spettacolo

Cinema

Truffaut: *Jules e Jim*; Michelangelo Antonioni: *L'eclisse*; Francesco Rosi: *Salvatore Giuliano*; Andrej Tarkovskij: *L'infanzia di Ivan*; Marco Ferreri: *L'ape regina*; David Lean: *Lawrence d'Arabia*; Stanley Kubrick: *Lolita*; Luis Buñuel: *L'angelo sterminatore*.

Morti: Marilyn Monroe, Charles Laughton.

Letteratura

Luciano Bianciardi: *La vita agra*; Jack Kerouac: *I sotterranei*; William Burroughs: *Il biglietto esploso*; Anthony Burgess: *Un'arancia a orologeria*; Aleksandr Solženicyn: *Una giornata di Ivan Denisovič*; Giorgio Bassani: *Il giardino dei Finzi Contini;* Paolo Volponi: *Memoriale*.

Morti: Vita Sackville-West, Herman Hesse, Karen Blixen, William Faulkner, E.E. Cummings.

Arte

A New York si tiene la mostra «The New Realists» con opere di Andy Warhol, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein. La National Gallery di Londra acquista disegni di Leonardo da Vinci per 800 mila sterline.

Jazz

Sonny Rollins: *The Bridge*; John Coltrane: *Live At The Village Vanguard*; Duke Ellington: *Money Jungle*; Cecil Taylor: *Nefertiti*.

Teatro

Edward Albee: *Chi ha paura di Virgina Woolf?*

Premi Nobel

Linus C. Pauling (pace)

Lev Landau (fisica)

John Steinbeck (letteratura)

John C. Kendrew e Max Perutz (chimica)

Francis Crick, James D. Watson e Maurice Wilkins (medicina)

Premi Oscar

Film: *Lawrence d'Arabia*

Regia: David Lean (*Lawrence d'Arabia*)

Attore: Gregory Peck (*Il buio oltre la siepe*)

Attrice: Ann Bancroft (*Anna dei miracoli*)

Film straniero: *L'uomo senza passato* (Francia)

1963

I Beatles

Gennaio

24 concerti, 3 trasmissioni tv, 5 trasmissioni radio.

11: pubblicato in gb *Please Please Me*.

19: debutto televisivo nazionale nel programma «Thank Your Lucky Stars» sulla ITV.

Febbraio

In tour con Helen Shapiro. 30 concerti, 1 trasmissione tv, una trasmissione radio.

2: prima data del tour con Helen Shapiro.
11: registrazione dell'album *Please Please Me*.
12: creazione della Northern Songs, società di edizioni musicali.
25: pubblicazione di *Please Please Me* in USA, Harrison compie 20 anni.

Marzo

In tour con Chris Montez e Tommy Roe. 27 esibizioni, una trasmissione tv, 4 trasmissioni radio.
2: *Please Please Me* al primo posto della classifica gb.
5: registrazione di *From Me To You*.
22: pubblicazione dell'album *Please Please Me* in gb.

Aprile

20 esibizioni, 4 trasmissioni tv, 6 trasmissioni radio.
4: concerto alla scuola pubblica Stowe.
8: nasce Julian, figlio di Lennon.
11: pubblicazione di *From Me To You* in gb.
18: partecipazione a un concerto nella Albert Hall. McCartney incontra Jane Asher.
21: esibizione al concerto dei vincitori del referendum del «New Musical Express» (pubblico: 10 mila persone).
27 (e fino al 9 maggio): McCartney, Harrison, Starr e le loro fidanzate trascorrono una vacanza a Tenerife. Lennon ed Epstein in vacanza in Spagna.

Maggio

In tour con Roy Orbison. 17 concerti, 2 trasmissioni tv, tre trasmissioni radio.
2: *From Me To You* al primo posto (per sette settimane) della classifica gb dei 45 giri.
4: *Please Please Me* al primo posto della classifica gb degli album.
24: la gb organizza per il gruppo la trasmissione radio «Pop Go The Beatles».
27: pubblicazione di *From Me To You* in USA.

Giugno

Continua il tour con Roy Orbison. 21 concerti, 2 trasmissioni, 5 trasmissioni radio.
18: McCartney compie 21 anni.
21: i giornali nazionali scrivono che Lennon avrebbe picchiato il presentatore del Cavern Bob Wooler alla festa per il 21° compleanno di McCartney (Wooler aveva insinuato che Lennon era andato a letto con Epstein durante la vacanza in Spagna).
22: partecipazione di Lennon a «Juke Box Jury».

23: la trasmissione tv «Thank Your Lucky Stars» celebra il successo del Mersey Beat.

Luglio

10 concerti, 10 trasmissioni radio.

1: registrazione di *She Loves You*.

7: Starr compie 23 anni.

18: registrazione dell'album *With The Beatles*.

22: pubblicazione in USA dell'album *Introducing The Beatles*.

Agosto

13 concerti, 3 trasmissioni tv, 2 trasmissioni radio.

3: ultimo concerto (di una serie di 274) al Cavern.

23: pubblicazione di *She Loves You* in gb.

27-30: riprese per il documentario tv della BBC «The MerseySound».

Settembre

8 concerti, 1 trasmissione tv, 6 trasmissioni radio.

11-12: registrazione di *With The Beatles*.

12: *She Loves You* al primo posto (per quattro settimane) della classifica gb dei 45 giri.

16: pubblicazione in USA di *She Loves You*.

16 (e fino al 2 ottobre): Lennon, Cynthia ed Epstein in vacanza a Parigi. McCartney e Starr vanno in Grecia, Harrison in USA.

Ottobre

11 concerti, 5 trasmissioni tv, 4 trasmissioni radio.

3: registrazione di *With The Beatles*.

9: Lennon compie 23 anni.

13: «Sunday Night at The London Palladium» – inizio ufficiale del fenomeno della Beatlemania.

23: registrazione di *With The Beatles*.

24-31: in Svezia per il primo tour all'estero. Al ritorno, manifestazione di isteria dei fans all'aeroporto di Heathrow.

Novembre

26 concerti, 11 trasmissioni tv, 3 trasmissioni radio.

1 (e fino al 13 dicembre): tour in Gran Bretagna: ormai la Beatlemania è esplosa ovunque. Alcune televisioni straniere riprendono i concerti.

4: esibizioni al teatro Prince of Wales di Londra per lo spettacolo del «Royal Command»: Lennon suggerisce al pubblico dei più ricchi di accompagnare le canzoni facendo tintinnare i gioielli.
22: pubblicazione in gb dell'album *With The Beatles*.
28: *She Loves You* ritorna in testa alla classifica GB per due settimane.
29: pubblicazione in gb di *I Want To Hold Your Hand*.

Dicembre

21 esibizioni, 4 trasmissioni tv, 4 trasmissioni radio.
7: il gruppo chiude «Juke Box Jury».
12: *I Want To Hold Your Hand* al primo posto della classifica gb dei 45 giri (5 settimane).
24 (e fino all'11 gennaio): i Beatles tengono una serie di spettacoli natalizi al Finsbury Park Astoria di Londra.
27: il Times definisce Lennon e McCartney «i migliori compositori inglesi del 1963».

Musica

Gennaio

GB. Shadows: *Dance On*; Cliff Richard: *Bachelor Boy*; Elvis Presley: *Return To Sender*.
USA. Steve Lawrence: *Go Away Little Girl*; Rooftop Singers: *Walk Right In*; Paul & Paula: *Hey Paula*.
ITALIA. Adriano Celentano: *Pregherò*; Peppino di Capri: *Addio mondo crudele*; Frank Pourcel: *Chariot*.

Febbraio

GB. Jet Harris & Tony Meehan: *Diamonds*; Frank Ifield: *The Wayward Wind*; Del Shannon: *Little Town Flirt*.
USA. Paul & Paula: *Hey Paula*; Bobby Vee: *The Night Has A Thousand Eyes*; Drifters: *Up On The Roof*.
ITALIA. Petula Clark: *Chariot*; Peppino di Capri: *Addio mondo crudele*; Rita Pavone: *La partita di pallone*; Neil Sedaka: *La terza luna*; Tony Renis ed Emilio Pericoli vincono a Sanremo con *Uno per tutte*.

Marzo

5: la cantante country Patsy Cline muore in un incidente aereo.

GB. Beatles: *Please Please Me*; Bobby Vee: *The Night Has A Thousand Eyes*; Shadows: *Foot Tapper*.

USA. Ruby And The Romantics: *Our Day Will Come*; The Chiffons: *He's So Fine*; Skeeter Davis: *The End Of The World*.

ITALIA. Tony Renis: *Uno per tutte*; Pino Donaggio: *Giovane giovane*; Claudio Villa: *Amor mon amour my love*; Betty Curtis: *Chariot*.

Aprile

28: Dietro interessamento di George Harrison i Rolling Stones firmano un contratto discografico.

GB. Gerry & The Pacemakers: *How Do You Do It*; Ned Miller: *From A Jack To A King*; Beatles: *From Me To You*.

USA. Little Peggy March: *I Will Follow Him*; Chiffons: *He's So Fine*; Jackie Wilson: *Baby Workout*.

ITALIA. Rita Pavone: *Come te non c'è nessuno*; Remo Germani: *Baci*; Rita Pavone: *Alla mia età*; Paul Anka: *Piangerò per te.*

Maggio

Dylan, Joan Baez, Peter Paul & Mary partecipano al primo festival folk di Monterey.

GB. Beatles: *From Me To You*; Cliff Richards: *Lucky Lips*; Roy Orbison: *In Dreams*.

USA. Jimmy Soul: *If You Wanna Be Happy*; Peter, Paul & Mary: *Puff (The Magic Dragon)*; Beach Boys: *Surfin' Usa*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Il Tangaccio*; Rita Pavone: *Come te non c'è nessuno*; Françoise Hardy: *Quelli della mia età*; Fred Bongusto: *Amore fermati*.

Giugno

GB. Gerry &The Pacemakers: *I Like It;* Beatles: *From Me To You*; Ray Charles: *Take These Chains From My Heart*.

USA. Kyu Sakamoto: *Sukiyaki*; Lesley Gore: *It's My Party*; Dovells: *You Can't Sit Down*.

ITALIA. Rita Pavone: *Il ballo del mattone*; Adriano Celentano: *Il Tangaccio*; Neil Sedaka: *I tuoi capricci*.

Luglio

GB. Gerry & The Pacemakers: *I Like It*; Shadows: *Atlantis*; Elvis Presley: *Devil In Disguise*.

USA. Essex: *Easier Said Than Done*; Jan & Dean: *Surf City*; Lonnie Mack: *Memphis*.

ITALIA. Rita Pavone: *Cuore*; Françoise Hardy: *Quelli della mia età*; Mina: *Stessa spiaggia stesso mare*; Adriano Celentano: *A New Orleans*.

Agosto

GB. Searchers: *Sweet For My Sweet*; Frank Ifield: *Confessin'*; Beatles: *Twist And Shout*.

USA. Tymes: *So Much In Love*; Stevie Wonder: *Fingertips (pt. II)*; Peter Paul & Mary: *Blowin' In The Wind*.

ITALIA. Rita Pavone: *Cuore*; Gino Paoli: *Sapore di sale*; Piero Focaccia: *Stessa spiaggia, stesso mare*; Edoardo Vianello: *Abbronzatissima*.

Settembre

GB. Beatles: *She Loves You*; Freddie & The Dreamers: *I'm Telling You Now*; Brian Poole & The Tremeloes: *Do You Love Me*.

USA. Bobby Vinton: *Blue Velvet*; Angels: *My Boyfriend's Back*; Trini Lopez: *If I Had A Hammer*.

ITALIA. Gino Paoli: *Sapore di sale*; Michele: *Se mi vuoi lasciare*; Paul & Paula: *Hey Paula*; Edoardo Vianello: *I watussi*.

Ottobre

GB. Brian Poole & The Tremeloes: *Do You Love me?*; Crystals: *Then He Kissed Me*; Adam Faith: *The First Time*.

USA. Jimmy Gilmer: *Sugar Shack*; Ronettes: *Be My Baby*; Bobby Vinton: *Blue Velvet*.

ITALIA. Michele: *Se mi vuoi lasciare*; Nico Fidenco: *Se mi perderai*; Remo Germani: *Non andare col tamburo*; Betty Curtis: *Wini wini*.

Novembre

GB. Beatles: *She Loves You*; Searchers: *Sugar And Spice*; Cliff Richard: *Don't Talk To Him*.

USA. Nino Tempo & April Stevens: *Deep Purple*; Village Stompers: *Washington Square*; Impressions: *It's All Right*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Sabato triste*; Françoise Hardy: *È all'amore che penso*; Don Backy: *Amico*; Ricky Gianco: *Ti cercherò*.

Dicembre

GB. Beatles: *I Want To Hold You Hand*; Beatles: *She Loves You*; Singing Nun: *Dominique*.

USA. Singing Nun: *Dominique*; Tommy Roe: *Everybody*; The Kingsmen: *Louie Louie*.

ITALIA. Edoardo Vianello: *O mio signore*; Adriano Celentano: *Sabato triste*; Little Tony: *T'amo e t'amerò*; Domenico Modugno: *Lettera di un soldato*.

Nel mondo

Gennaio

14: De Gaulle si oppone all'ingresso della Gran Bretagna nella CEE.

17: Nikita Chruščëv visita il Muro di Berlino.

Febbraio

8: colpo di stato militare in Iraq.

14: in Gran Bretagna Harold Wilson è il nuovo leader del partito laburista.

Marzo

14: «delitto Negrisoli» a Bologna, un dramma di cronaca che appassionerà l'Italia.

15: lo scandalo travolge il ministro della Guerra britannico John Profumo.

21: chiude il penitenziario di Alcatraz a San Francisco.

Aprile

11: papa Giovanni XXIII promulga l'enciclica *Pacem in terris*.

12: Martin Luther King è arrestato durante una marcia per i diritti civili in Alabama.

Maggio

1: Winston Churchill si ritira dalla vita politica.

18: Kennedy invia truppe federali per sedare le rivolte in Alabama.

22: il Milan è la prima squadra italiana a vincere la Coppa dei Campioni battendo il Benfica (2-1) a Wembley.

Giugno

3: muore papa Giovanni XXIII.

8: in Iraq viene arrestato l'ayatollah Khomeini.

17: si dimette il ministro Profumo.

19: la sovietica Valentina Tereskova è la prima donna a volare nello spazio.

21: Giovanni Montini diventa papa con il nome di Paolo VI.

26: in visita a Berlino Kennedy tiene un celebre discorso di pace.

Luglio

1: il presidente americano Kennedy in visita a Roma.

Agosto

8: rapina record al treno Glasgow-Londra, bottino di 2 milioni e mezzo di sterline.

28: a Washington marcia di duecentomila manifestanti a favore dei diritti civili. Martin Luther King pronuncia il discorso «Io ho fatto un sogno».

30: diventa operativa la «linea rossa» tra Mosca e Washington.

Settembre

1: in Giappone protesta di 100 mila persone per la presenza di sottomarini atomici Usa.

20: Kennedy propone una spedizione congiunta USA-URSS sulla Luna.

Ottobre

9: Kennedy autorizza la vendita di grano all'URSS.

9: quasi 2000 morti per la tragedia del Vajont causata da una frana.

15: il politico tedesco Konrad Adenauer si ritira dalla vita politica.

Novembre

18: re Hassan del Marocco inaugura il primo parlamento.

22: a Dallas viene assassinato John Fitzgerald Kennedy, gli succede Lyndon Johnson.

Dicembre

12: indipendenza del Kenya.

Cultura e spettacolo

Letteratura

Carlo Emilio Gadda: *La cognizione del dolore*; Natalia Ginzburg: *Lessico famigliare*; Mary McCarthy: *Il gruppo*: Julio Cortázar: *Rayuela*; John le Carré: *La spia che venne dal freddo*: Ian Fleming: *Al servizio di Sua Maestà*: Sylvia Plath: *La campana di vetro*; Thomas Pynchon: *V*; Leonardo Sciascia: *Il giorno della civetta*. Nasce a Palermo il «Gruppo '63».

Morti: Robert Frost, William Carlos Williams, Sylvia Plath, Tristan Tzara.

Cinema

Federico Fellini: *Otto e 1/2*; Louis Malle: *Fuoco fatuo*; Lindsay Anderson: *Io sono un campione*; Milos Forman: *L'asso di picche*; Stanley Kubrick: *Il dottor Stranamore*; Joseph Losey: *Il servo*; Alfred Hitchcock: *Uccelli*; Joseph Mankiewicz: *Cleopatra*.
Morti: Dick Powell.

Jazz

Miles Davis: *Seven Steps To Heaven*; Charles Mingus: *The Black Saint And The Sinner Lady*; Bill Evans: *Conversations*; Archie Shepp: *New York Contemporary*; Dave Brubeck: *At Carnegie Hall*.
Morti: Dinah Washington.

Teatro

Peter O'Toole recita *Amleto* diretto da Laurence Olivier; il musical *My Fair Lady* chiude dopo sei anni di repliche.
Morti: Edith Piaf, Max Miller.

Arte

La *Gioconda* di Leonardo in mostra negli Stati Uniti. Inaugurati a Nizza il museo dedicato a Matisse e a Barcellona il Museo Picasso. Andy Warhol fonda a New York la sua Factory.
Morti: Piero Manzoni, Georges Braque.

Premi Nobel

Giulio Natta e Karl Ziegler (chimica)
Comitato Internazionale della Croce Rossa (pace)
J. Hans F. Jensen, Maria Goeppert Mayer, Eugene P. Wigner (fisica)
John C. Eccles, Alan Hodgkin e Andrew Huxley (medicina)
Ghiorgos Seferis (letteratura)

Premi Oscar

Film: *Tom Jones*
Regia: Tony Richardson (*Tom Jones*)
Attore: Sidney Poitier (*I gigli del campo*)
Attrice: Patricia Neal (*Hud il selvaggio*)
Film straniero: *Otto e 1/2* (Italia)

1964

I Beatles

Gennaio

26 concerti, 1 trasmissione tv, 5 trasmissioni radio.

7: seconda esibizione al «Sunday Night At The London Palladium».

16 (e fino al 4 febbraio): concerti all'Olympia di Parigi. La stampa francese è ostile.

20: pubblicato in USA l'album *Meet The Beatles*.

29: registrazione di *Can't Buy Me Love* a Parigi.

30: ripubblicato in USA *Please Please Me*.

Febbraio

2 concerti, 6 trasmissioni tv, 3 trasmissioni radio.

1: *I Want To Hold Your Hand* al primo posto (per sette settimane) della classifica USA dei 45 giri.

5: ritorno in Gran Bretagna dalla Francia.

7: negli Stati Uniti. All'aeroporto JFK di New York il gruppo è accolto da una folla osannante.

9: partecipazione alla trasmissione tv «Ed Sullivan Show» di fronte a un pubblico record di 73 milioni.

12: i Beatles suonano alla Carnegie Hall.

16: seconda partecipazione all'«Ed Sullivan Show».

22: ritorno in Gran Bretagna.

25: Harrison compie 21 anni.

25-27: registrazione dell'album *A Hard Day's Night*.

Marzo

Nessun concerto a causa delle riprese del film, 5 trasmissioni tv, 7 trasmissioni radio.

1: registrazione di *Long Tall Sally* e *A Hard Day's Night* (album).

2: pubblicazione negli Stati Uniti di *Twist And Shout*. Harrison incontra Patti Boyd.

2-31: riprese del film *A Hard Day's Night* a Londra e nei dintorni di Londra.

16: pubblicato *Can't Buy Me Love* in USA.

20: pubblicato *Cant' Buy Me Love* in gb.

21: *She Loves You* al primo posto (per due settimane) della classifica USA.

23: pubblicato in USA *Do You Want To Know A Secret.* Lennon pubblica il suo primo libro, *In His Own Write*.

Aprile

2 concerti, 7 trasmissioni tv, 2 trasmissioni radio.

2: *Can't Buy Me Love* al primo posto (per tre settimane) della classifica britannica.
4: *Can't Buy Me Love* al primo posto (per cinque settimane) della classifica USA. I Beatles detengono inoltre le prime cinque posizioni della classifica americana, più undici altri posti nei Top 100.
1-24: nuove riprese del film *A Hard Day's Night*.
10: pubblicazione in USA di *The Beatles' Second Album*.
16: registrazione della canzone *A Hard Day's Night*.
23: da Foyle's si tiene un incontro letterario in onore di Lennon.
27: pubblicazione in USA di *Love Me Do*.

Maggio

1 concerto, 1 trasmissione radio.
2-27: in vacanza.
30: *Love Me Do* al primo posto (per una settimana) della classifica USA.

Giugno

17 concerti, 2 trasmissioni tv, 3 trasmissioni radio.
1-2: registrazione dell'album *A Hard Day's Night*.
18: McCartney compie 22 anni.
19: pubblicazione in gb dell'EP *Long Tall Sally*.
26: pubblicazione in USA dell'album *A Hard Day's Night*.
4-30: tour in Danimarca, Olanda, Hong Kong, Australia, Nuova Zelanda (Starr si ammala e viene sostituito da Jimmy Nicol).

Luglio

5 concerti, 8 trasmissioni tv, 4 trasmissioni radio.
6: a Londra, prima del film *A Hard Day's Night*.
7: Starr compie 24 anni.
10: pubblicazione in gb di *A Hard Day's Night* (album e 45 giri). La città di Liverpool indice una manifestazione pubblica in onore del gruppo.
13: pubblicazione in USA di *A Hard Day's Night*.
20: in USA sono pubblicati *I'll Cry Instead*, *And I Love Her* e l'album *Something New*.
23: *A Hard Day's Night* al primo posto (per tre settimane) della classifica britannica.
28: McCartney e Lennon subiscono una leggera scossa elettrica attraverso i microfoni durante uno spettacolo in Svezia.

Agosto

14 concerti, 1 trasmissione tv, 2 trasmissioni radio.

1: *A Hard Day's Night* al primo posto (per due settimane) della classifica USA.

11, 14: registrazione di *Beatles For Sale*.

19 (e fino al 20 settembre): primo tour negli Stati Uniti.

23: concerto alla Hollywood Bowl di Los Angeles, registrato e pubblicato nel '77 (cfr. 30 Agosto '65).

24: pubblicazione in USA di *Matchbox*.

Settembre

Continua il tour americano. 21 concerti, 1 trasmissione tv.

11: il gruppo rifiuta di suonare al Gator Bowl di Jacksonville, Florida, senza la garanzia di avere un pubblico non discriminato.

29-30: registrazione di *Beatles For Sale*.

Ottobre

36 concerti, 5 trasmissioni tv.

6, 8: registrazione di *Beatles For Sale*.

9: Lennon compie 24 anni.

9 (e fino al 10 novembre): i Beatles in tour in Gran Bretagna.

18, 26: registrazione di *Beatles For Sale*.

Novembre

Prosegue il tour in Gran Bretagna. 18 concerti, 6 trasmissioni tv, 3 trasmissioni radio.

23: pubblicato *I Feel Fine* in USA.

27: pubblicato *I Feel Fine* in gb.

Dicembre

17 concerti, 1 trasmissione tv.

4: pubblicazione i *Beatles For Sale* in gb.

10: *I Feel Fine* al primo posto (per cinque settimane) della classifica gb.

15: pubblicazione in USA di *Beatles '65*.

24 (e fino al 16 gennaio): spettacolo natalizio dei Beatles all'Hammersmith Odeon di Londra.

26: *I Feel Fine* al primo posto (per tre settimane) della classifica USA.

Musica

Gennaio

La BBC lancia «Top Of The Pops». I Kinks firmano per la Pye.

GB. Dave Clark Five: *Glad All Over*; Gene Pitney: *24 Hours From Tulsa*; Searchers: *Needles And Pins*.

USA. Bobby Vinton: *There! I've Said It Again*; Lenny Welch: *Since I Fell For You*; Bobby Rydell: *Forget Him*.

ITALIA. Michele: *Ridi*; Edoardo Vianello: *O mio signore*; Marie Laforêt: *La vendemmia dell'amore*; Richard Anthony: *Per questa volta*.

Febbraio

GB. Searchers: *Needles And Pins*; Cilla Black: *Anyone Who Had A Heart*; Bachelors: *Diane*.

USA. Beatles: *I Want To Hold Your Hand*; Lesley Gore: *You Don't Own Me*; The Trashmen: *Surfin'*.

ITALIA. Bobby Solo: *Una lacrima sul viso*; Gene Pitney: *Quando vedrai la mia ragazza*; Paul Anka: *Ogni volta*; Rita Pavone: *Che m'importa del mondo*. Gigliola Cinquetti e Patricia Carli prime a Sanremo con *Non ho l'età*.

Marzo

GB. Cilla Black: *Anyone Who Had A Heart*; Dave Clark Five: *Bits And Pieces*; Billy J. Kramer: *Little Children*.

USA. Beatles: *She Loves You*; Beatles: *I Want To Hold Your Hand*; Four Seasons: *Down (Go Away)*.

ITALIA. Bobby Solo: *Una lacrima sul viso*; Mina: *Città vuota*; Gigliola Cinquetti: *Non ho l'età*; Robertino: *Un bacio piccolissimo*.

Aprile

GB. Beatles: *Can't Buy Me Love*; Peter & Gordon: *A World Without Love*; Bachelors: *I Believe*.

USA. Beatles: *Can't Buy Me Love*; Beatles: *Twist And Shout*; Beatles: *She Loves You*.

ITALIA. Gigliola Cinquetti: *Non ho l'età*; Paul Anka: *Ogni volta*; Mina: *Città vuota*; Beatles: *Please Please Me*.

Maggio

GB. Millie: *My Boy Lollipop*; Cilla Black: *You're My World;* Four Pennies: *Juliet*.

USA. Louis Armstrong: *Hello Dolly*; Mary Wells: *My Guy*; Dixie Cups: *Chapel Of Love*.

ITALIA. Mina: *È l'uomo per me*; Richard Anthony: *Cin Cin*; Beatles: *She Loves You*; Gene Pitney: *Ritorna*.

Giugno

GB. Roy Orbison: *It's Over*; Mary Wells: *My Guy*; Bachelors: *Ramona*.

USA. Beatles: *Love Me Do*; Dixie Cups: *Chapel Of Love*; Peter & Gordon: *A World Without Love*.

ITALIA. Mina: *È l'uomo per me*; La Ragazza del Clan: *Eh già*; Los Marcellos Ferial: *Angelita di Anzio*.

Luglio

25: i Rolling Stones provocano disordini all'Empress Ballroom di Blackpool.

GB. Animals: *The House Of The Rising Sun*; Beatles: *A Hard Day's Night*; Rolling Stones: *It's All Over Now*.

USA. Beach Boys: *I Get Around*; Four Seasons: *Rag Doll*; Johnny Rivers: *Memphis*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Il problema più importante*; John Foster: *Amore scusami*; Gianni Morandi: *In ginocchio da te*; Richard Anthony: *Cin cin*.

Agosto

GB. Beatles: *A Hard Day's Night*; Manfred Mann: *Do Wah Diddy Diddy*; Honeycombs: *Have I The Right*.

USA. Beatles: *A Hard Day's Night*; Dean Martin: *Everybody Loves Somebody*; Supremes: *Where Did Our Love Go*.

ITALIA. Gianni Morandi: *In ginocchio da te*; Los Marcellos Ferial: *Sei diventata nera*; Petula Clark: *Quelli che hanno un cuore*.

Settembre

GB. Herman's Hermits: *I'm Into Something Good*; Kinks: *You Really Got Me*; Dave Berry: *The Crying Game*.

USA. Animals: *The House Of The Rising Sun;* Roy Orbison: *Oh Pretty Woman*; Newbeats: *Bread And Butter*.

ITALIA. Edoardo Vianello: *Tremarella*; Gianni Morandi: *In ginocchio da te;* Michele: *Ti ringrazio perché*; Nicola di Bari: *Amore ritorna a casa*.

Ottobre

I Rolling Stones incendiano il pubblico dell'«Ed Sullivan Show». Il sindacato dei musicisti vieta i concerti in Sudafrica.

GB. Roy Orbison: *Oh Pretty Woman*; Sandie Shaw: *There To Remind Me*; Julie Rogers: *The Wedding*.

USA. Manfred Mann: *Do Wah Diddy Diddy*; Supremes: *Baby Love*; Gale Garnett: *We'll Sing In The Sunshine*.

ITALIA. Alain Barrière: *E più ti amo*; Little Tony: *Non aspetto nessuno*; Richard Anthony: *La mia festa*; Ornella Vanoni: *Tu si' 'na cosa grande*.

Novembre

GB. Rolling Stones: *Little Red Rooster*; Supremes: *Baby Love*; Kinks: *All Day And All Of The Night*.

USA. The Shangri-Las: *Leader Of The Pack ;* Zombies: *She's Not There*; Supremes: *Baby Love*.

ITALIA. Richard Anthony: *La mia festa*; Mina: *Io sono quel che sono*; Adriano Celentano: *Bambini miei*; Edoardo Vianello: *Le tue nozze*.

Dicembre

GB. Beatles: *I Feel Fine*; Gene Pitney: *I'm Gonna Be Strong*; Petula Clark: *Downtown*.

USA. Lorne Greene: *Ringo*; Bobby Vinton: *Mr. Lonely*; Supremes: *Come See About Me*.

ITALIA. Gianni Morandi: *Non son degno di te*; Surfs: *E adesso te ne puoi andare*; Bobby Solo: *Cristina*; John Foster: *Io e te*.

Nel mondo

Gennaio

4: Paolo VI è il primo papa a visitare la Terra Santa.

29: colpo di stato militare nel Vietnam del Sud.

Febbraio

10: il romanzo *Fanny Hill* di John Cleveland (1750) è condannato per oscenità.

25: Cassius Clay diventa campione dei pesi massimi battendo Sonny Liston a Miami.

Marzo

12: il sindacalista Jimmy Hoffa viene arrestato per ingiurie.

14: il tribunale di Dallas condanna alla sedia elettrica Jack Ruby, assassino del presunto omicida di Kennedy Lee Oswald.
28: l'emittente privata Radio Caroline inizia le trasmissioni da una nave nel Mare del Nord.

Aprile

1: colpo di stato militare in Brasile.
3: Chruščëv attacca il partito comunista cinese.

Maggio

27: battendo a Vienna il Real Madrid, l'Inter conquista la sua prima Coppa dei Campioni.
27: a Nuova Delhi muore il premier Nehru.

Giugno

2: a Gerusalemme viene fondato l'OLP.
12: in Sudafrica Nelson Mandela è condannato all'ergastolo.
16: l'attore americano Lenny Bruce processato per oscenità.

Luglio

27: disordini razziali a Rochester, New York.
28: Malcolm X fonda la Organisation for Afro-American Unity.

Agosto

5: primi bombardamenti americani in Vietnam del Nord.
18: il Comitato Olimpico esclude il Sudafrica dai Giochi.
21: muore in URSS Palmiro Togliatti, leader del PCI.

Settembre

18: ad Atene Costantino di Grecia sposa Anna Maria di Danimarca.
27: la commissione Warren, incaricata di indagare sull'assassinio del presidente Kennedy, pubblica le sue conclusioni.

Ottobre

11: conclusi i lavori dell'Autostrada del Sole.
15: destituito in URSS Nikita Chruščëv, gli succede Leonid Brežnev.
15: la Cina fa esplodere la sua prima bomba atomica.

16: Harold Wilson è il nuovo premier britannico.

Novembre

3: Lyndon Johnson eletto presidente USA.

21: Paolo VI chiude il Concilio Vaticano II.

Dicembre

2: visita di Paolo VI in India.

11: esuli cubani sparano contro il palazzo dell'ONU a New York durante un discorso di Che Guevara.

21: abolita in Gran Bretagna la pena di morte.

28: Giuseppe Saragat succede ad Antonio Segni nella carica di Presidente della Repubblica.

Cultura e spettacolo

Letteratura

Alain Robbe-Grillet: *Per un nuovo romanzo*; Malcolm X: *Autobiografia*; Saul Bellow: *Herzog*; Gore Vidal: *Julian*; William Burroughs: *Nova Express*: Doris Lessing: *Storie africane*.

Morti: Ian Fleming.

Teatro

Quattrocentenario di Shakespeare a Stratford-on-Avon. Laurence Olivier interpreta *Otello*. Arthur Miller: *Dopo la caduta*. La Scala trionfa al Bol'šoj di Mosca.

Cinema

Sergio Leone: *Per un pugno di dollari*; Walt Disney: *Mary Poppins*; Carl Theodor Dreyer: *Gertrud*; Glauber Rocha: *Il dio nero e il diavolo biondo*; Michelangelo Antonioni: *Deserto rosso*. George Cukor: *My Fair Lady*.

Morti: Peter Lorre, Alan Ladd, Harpo Marx, Eddie Cantor.

Jazz

John Coltrane: *A Love Supreme*; Eric Dolphy: *Out To Lunch!*; Albert Ayler: *Spirits*; Archie Shepp: *Four For Trane*; Charles Mingus: *Town Hall Concert*.

Morti: Jack Teagarden, Eric Dolphy.

Arte

La *Pietà* di Michelangelo viene esposta a New York dopo aver attraversato l'Atlantico sul *Cristoforo Colombo*. Andy Warhol esegue *Saturday Disaster* e la celebre serigrafia su Marilyn Monroe. Marc Chagall decora la cupola dell'Opéra di Parigi

Premi Nobel

Dorothy C. Hodgkin (chimica)
Martin Luther King (pace)
Nikolaj Basov, Aleksandr Prochorov, Charles H. Townes (fisica)
Konrad Bloch e Feodor Lynen (medicina)
Jean-Paul Sartre (letteratura)

Premi Oscar

Film: *My Fair Lady*
Regia: George Cukor (*My Fair Lady*)
Attore: Rex Harrison (*My Fair Lady*)
Attrice: Julie Andrews (*Mary Poppins*)
Film straniero: *Ieri oggi e domani* (Italia)

1965

I Beatles

Gennaio

28 concerti. Lennon e la moglie Cynthia trascorrono una vacanza sulla neve a St. Moritz con George Martin e sua moglie. McCartney e Jane Asher fanno un viaggio in Tunisia.
9: Lennon legge sue poesie alla trasmissione «Not Only… But Also» (BBC-2).

Febbraio

Nessun concerto.
11: Starr sposa Maureen Cox.
15: pubblicato in USA *Eight Days A Week*. Registrazione di *Ticket To Ride* e dell'album *Help!*
16-20: registrazione di *Help!*
18: la Northern Songs diventa una *public company*.
25: Harrison compie 22 anni.
23-28: riprese del film *Help!* alle Bahamas.

Marzo

1-9: riprese di *Help!* alle Bahamas.

14-20: riprese di *Help!* in Austria.

24-31: riprese di *Help!* a Twickenham.

22: pubblicato in USA *The Early Beatles*.

28: Ultima apparizione a «Thank Your Lucky Stars». Registrazione dell'album *Help!*

Aprile

1 concerto, 5 trasmissioni tv, 3 trasmissioni radio.

1-14: riprese di *Help!* a Twickenham.

9: pubblicazione di *Ticket To Ride* in gb.

13: *Eight Days A Week* al primo posto (per due settimane) della classifica USA.

14: McCartney compra una casa a St. John's Wood, Londra.

19: pubblicazione in USA di *Ticket To Ride*.

20-30: riprese di *Help!* a Twickenham.

22: *Ticket To Ride* al primo posto (per tre settimane) della classifica gb.

Maggio

1 trasmissione tv, 1 trasmissione radio.

3-11: riprese per *Help!*

10: registrazione dell'album *Help!*

22: *Ticket To Ride* al primo posto (per una settimana) della classifica USA.

26: ultima esibizione radio per la BBC.

Giugno

13 concerti, 2 trasmissioni tv, 8 trasmissioni radio.

12: la Regina premia i Beatles con la MBE: indignazione di altri insigniti che restituiscono l'onorificenza.

14: pubblicazione in USA di *Beatles IV*.

14, 15, 17: registrazione dell'album *Help!*

18: McCartney compie 23 anni.

24: Lennon pubblica il suo secondo libro, *A Spaniard In The Works*.

20 (e fino al 3 luglio): concerti in Francia, Italia e Spagna.

Luglio

2 concerti, 1 trasmissione tv e 2 trasmissioni radio.

7: Starr compie 25 anni.
19: pubblicazione di *Help!* (45 giri) in USA.
23: pubblicazione di *Help!* (45 giri) in gb.

Agosto

16 concerti, 3 trasmissioni tv, 2 trasmissioni radio.
5: *Help!* al primo posto (tre settimane) della classifica britannica.
6: pubblicazione dell'album *Help!* in gb.
13: pubblicazione dell'album *Help!* in USA.
14-31: secondo tour negli Stati Uniti.
15: concerto allo Shea Stadium di fronte a 55.600 spettatori.
27: i Beatles incontrano Elvis Presley a Los Angeles.
29: il film *Help!* viene presentato a Londra.
29-30: concerto all'Hollywood Bowl: l'esibizione viene registrata e sarà pubblicata nel '77 (cfr. 23 Agosto '64).

Settembre

Nessun concerto.
4: *Help!* al primo posto (per tre settimane) della classifica USA.
13: pubblicazione in USA di *Yesterday*. Nasce Zak Starkey.
26: i Beatles ricevono il MBE a Buckingham Palace.

Ottobre

9: *Yesterday* al primo posto (per quattro settimane) della classifica americana. Lennon compie 25 anni.
12-13, 16, 18, 20-22, 23, 29: registrazione di *Rubber Soul*.

Novembre

1 trasmissione tv, 3 trasmissioni radio.
3-4, 6, 8-11, 15: registrazione di *Rubber Soul*.
23: riprese per film promozionali.

Dicembre

Ultimo tour in Gran Bretagna. 18 concerti.
3: pubblicazione in gb di *We Can Work It Out* e dell'album *Rubber Soul*.

6: pubblicazione in USA di *We Can Work It Out* e dell'album *Rubber Soul*.
21: *We Can Work It Out* al primo posto (per cinque settimane) della classifica gb.

Musica

GB. Beatles: *I Feel Fine*; Moody Blues; *Go Now*; Georgie Fame: *Yeah*.

USA. Petula Clark: *Downtown*; Beatles: *I Feel Fine*; Righteous Brothers: *You've Lost That Lovin' Feelin'*.

ITALIA. Gianni Morandi: *Non son degno di te*; Bobby Solo: *Cristina*; Rita Pavone: *La pappa col pomodoro*. Bobby Solo e The Minstrels vincono il Festival di Sanremo con *Se piangi se ridi*.

GB. Righteous Brothers: *You've Lost That Lovin' Feelin'*; Seekers: *I'll Never Find Another You*; Wayne Fontana: *The Game Of Love*.

USA. Temptations: *My Girl*; Shirly Ellis: *The Name Game*; Joe Tex: *Hold What You've Got*.

ITALIA. Bobby Solo: *Se piangi se ridi*; New Christy Minstrels: *Le colline sono in fiore*; Gene Pitney: *Amici miei*; Ornella Vanoni: *Abbracciami forte*.

GB. Rolling Stones: *The Last Time*; Tom Jones: *It's Not Usual*; Herman's Hermits: *Silhouettes*.

USA. Beatles: *Eight Days A Week*; Supremes: *Stop! In The Name Of Love*; Herman's Hermits: *Can't You Hear My Heartbeat*.

ITALIA. New Christy Minstrels: *Le colline sono in fiore*; Bobby Solo: *Se piangi se ridi*; Surfs: *Si vedrà*; Pino Donaggio: *Io che non vivo senza te*.

GB. Yardbirds: *Four Your Love*; Beatles: *Ticket To Ride*; Them: *Here Comes The Night*.

USA. Freddie & The Dreamers: *I'm Telling You Now*; Wayne Fontana: *Game Of Love*; Petula Clark: *I Know A Place*.

ITALIA. Richard Anthony: *Piangi*; Shirley Bassey: *Goldfinger*; Mina: *Un anno d'amore*; Nini Rosso: *Il silenzio*.

GB. Beatles: *Ticket To Ride*; Roger Miller: *King Of The Road*; Seekers: *A World Of Our Road*.

USA. Herman's Hermits: *Mrs Brown You've Got A Lovely Daughter*; Beatles: *Ticket To Ride*; Beach Boys: *Help Me Rhonda*.

ITALIA. Mina: *Un anno d'amore*; Ennio Morricone: *Per un pugno di dollari*; Nini Rosso: *Il silenzio*.

GB. Everly Brothers: *The Price Of Love*; Sandie Shaw: *Long Live Love*; Elvis Presley: *Crying In The Chapel*.

USA. Supremes: *Back In My Arms Again*; Sam the Sham: *Woolly Bully*; Four Tops: *I Can't Help Myself*.

ITALIA. Nini Rosso: *Il silenzio*; Petula Clark: *Ciao ciao*; Jimmy Fontana: *Il mondo*.

GB. Hollies: *I'm Alive*; Byrds: *Mr Tambourine Man*; Yardbirds: *Heart Full Of Soul*.

USA. Rolling Stones: *(I'Can't Get No) Satisfaction*; Byrds: *Mr Tambourine man*; Herman's Hermits: *Wonderful World*.

ITALIA. Gianni Morandi: *Se non avessi più te*: Petula Clark: *Ciao ciao*; Orietta Berti: *Tu sei quello*.

GB. Beatles: *Help!*; Sonny & Cher: *I Got You Babe*; Jonathan King: *Everyone's Gone To The Moon*.

USA. Sonny & Cher: *I Got You Babe*; Herman's Hermits: *I'm Henry VIII, I Am*; Tom Jones: *What's New Pussycat?*

ITALIA. Petula Clark: *Ciao ciao*; Gianni Morandi: *Si fa sera*; Rita Pavone: *Lui*.

GB. Rolling Stones: *(I Can't Get No) Satisfaction*; Bob Dylan: *Like A Rolling Stone*; Walker Brothers: *Make It Easy On Yourself*.

USA. Barry McGuire: *Eve Of Destruction*; Beatles: *Help!*; Bob Dylan: *Like A Rolling Stone*.

ITALIA. Gianni Morandi: *Si fa sera*; Michele: *Ti senti sola stasera*; Mikis Theodorakis: *Danza di Zorba*.

GB. Ken Dodd: *Tears*; Andy Williams: *Almost There*; Chris Andrews: *Yesterday Man*.

USA. Beatles: *Yesterday*; Dave Clark Five: *Catch Us If You Can*; McCoys: *Hang On Sloopy*.

ITALIA. Adriano Celentano: *La festa*; Jimmy Fontana: *Il mondo*; Michele: *Ti senti sola stasera*.

GB. Rolling Stones: *Get Off My Cloud*; Len Barry: *1-2-3*: Who: *My Generation*.

USA. Supremes: *I Hear A Symphony*; Toys: *A Lover's Concerto*; Fontella Bass: *Rescue Me*.

ITALIA. Adriano Celentano: *La festa*; Gianni Morandi: *Si fa sera*; Ribelli: *Chi sarà la ragazza del Clan*; Beatles: *Help!*

GB. Beatles: *Day Tripper*; Ken Dodd: *The River*; Cliff Richard: *Wind Me Up*.

USA. Dave Clark Five: *Over And Over*; Byrds: *Turn! Turn! Turn!*; James Brown: *I Got You (I Feel Good)*.

ITALIA. Dalida: *Il silenzio*; Bobby Solo: *La casa del signore*; Rita Pavone: *Stasera con te*; Adamo: *La notte*.

Nel mondo

1: il calciatore Stanley Matthews diventa baronetto.

24: muore Winston Churchill.

28: proibiti negli stati arabi i film di Sofia Loren.

5: in Gran Bretagna è vietata la pubblicità tv delle sigarette.

21: assassinato il leader nero americano Malcolm X.

22: Walter Bonatti scala il Cervino in solitaria invernale.
15: Nasser eletto presidente in Egitto.
18: l'astronauta sovietico Aleksej Leonov cammina nello spazio.
25: Martin Luther King guida una marcia per i diritti civili a Montgomery, Alabama.
10: muore a Nizza Carolina Rodriguez, nota come La Bella Otero.
18: a Brighton la polizia arresta esponenti della banda dei Mods and Rockers.
7: il razzista Ian Smith vince le elezioni in Rhodesia.
12: salpa da Genova per il primo viaggio il transatlantico *Michelangelo*.
27: l'Inter vince la sua seconda Coppa dei Campioni.
7: re Hassan del Marocco instaura la monarchia assoluta.
16: De Gaulle condanna gli interventi americani nei Caraibi e nel Sud Est asiatico.
18: il pugile Nino Benvenuti diventa campione del mondo dei pesi medi junior.
4: Martin Luther King chiede la fine della guerra in Vietnam.
14: l'italiano Felice Gimondi vince il Tour de France.
16: truppe indiane invadono il Kashmir.
18: il fotografo David Bailey sposa l'attrice Catherine Deneuve.
4: muore il medico umanitario Albert Schweitzer.
9: proclamata in Tibet l'autonomia dalla Cina.
28: l'eruzione di un vulcano a Manila causa centinaia di vittime.
3: il presidente americano Johnson apre le porte a tutti i rifugiati da Cuba.
4: Paolo VI è il primo papa a visitare il palazzo dell'ONU a New York.
30: rapito a Parigi Ben Barka, leader dell'opposizione marocchina.
9: nove stati usa nel buio a causa di un grande black-out.
22: Cassius Clay conserva il titolo di campione battendo a Las Vegas Floyd Patterson.
29: colpo di stato militare in Congo, prende il potere Sese Seko Mobutu.
8: si conclude a Roma il Concilio Vaticano II.
15: due astronavi americane si incontrano nello spazio.
17: embargo britannico del petrolio contro la Rhodesia.
19: Charles De Gaulle rieletto presidente in Francia.
20: Marcos al potere nelle Filippine.

Cultura e spettacolo
Letteratura

Michail Bulgakov: *Il maestro e Margherita*; Norman Mailer: *Un sogno americano*; Vittorio Sereni: *Gli strumenti umani*; Frank Herbert: *Dune*; Italo Calvino: *Cosmicomiche*.
Morti: Somerset Maugham.

Cinema

Jean-Luc Godard: *Pierrot le fou*; David Lean: *Il dottor Zivago*; Federico Fellini: *Giulietta degli spiriti*; Gillo Pontecorvo: *La battaglia di Algeri*; Roman Polanski: *Repulsion*; Sergio Leone: *Per un pugno di dollari*.
Morti: Stan Laurel, David O. Selznick.

Jazz

John Coltrane: *Ascension*; Miles Davis: *E.S.P.*; Roland Kirk: *Rip Rig and Panic*; Sonny Rollins: *On Impulse*; Herbie Hancock: *Maiden Voyage*.
Morti: Nat King Cole, Sonny Boy Williamson.

Teatro

Ultima esibizione di Maria Callas nel ruolo di Tosca. Rudolf Nureev e Margot Fonteyn in *Romeo e Giulietta*.

Arte

Lo scultore César Baldaccini, in arte César, realizza opere con la compressione di blocchi di rottami. Il *Titus* di Rembrandt è venduto da Christie's a 800 mila sterline. Pablo Picasso: *Autoritratto*.
Morti: Le Corbusier.

Premi Nobel

R.B. Woodward (chimica)
Fondo per l'Infanzia dell'ONU (pace)
Richard P. Feynman, Julian S. Schwinger, Sin-itiro Tomonaga (fisica)
François Jacob, André Lwoff e Jacques Monod (medicina)
Michail Šolochov (letteratura)

Premi Oscar

Film: *Tutti insieme appassionatamente*
Regia: Robert Wise (*Tutti insieme appassionatamente*)
Attore: Lee Marvin (*Cat Ballou*)

Attrice: Julie Christie (*Darling*)
Film straniero: *Il negozio al corso* (Cecoslovacchia)

1966

I Beatles

Gennaio

Nessun concerto.
5: sovraincisioni in studio per *The Beatles At Shea Stadium*.
8: *We Can Work It Out* al primo posto (per tre settimane) della classifica USA.
21: Harrison sposa Pattie Boyd. McCartney è presente alle nozze mentre gli altri Beatles sono in vacanza.

Febbraio

Nessun concerto. George e Pattie passano la luna di miele alle Barbados. McCartney e la Asher in vacanza in Svizzera.
4: il giornale londinese «Evening Standard» pubblica l'intervista rilasciata da John Lennon a Maureen Cleave nella quale il cantante dichiara «I Beatles sono più popolari di Gesù».

Marzo

Nessun impegno. McCartney e la Asher in vacanza in Svizzera.
4: il londinese «Evening Standard» pubblica l'intervista di Maureen Cleave con Lennon in cui questi osserva che i Beatles sono più popolari di Gesù.

Aprile

6-8, 11, 13-14, 16-17, 19-22, 26-29: registrazione di *Revolver*.

Maggio

1: ultimo concerto in Gran Bretagna durante lo spettacolo dei vincitori del referendum del settimanale «New Musical Express».
5-6, 9, 16, 18, 19: registrazione di *Revolver*.
19-20: riprese dei filmati promozionali di *Paperback Writer* e *Rain*.
26: registrazione di *Revolver*.
27: il regista americano D.A. Pennebaker filma Lennon e Bob Dylan insieme a Londra. Lennon e Harrison assistono al secondo concerto di Dylan alla Albert Hall.

30: pubblicazione di *Paperback Writer*.

Giugno

7 spettacoli, 2 trasmissioni tv.

1-3, 6, 8-9: registrazione di *Revolver*.

10: pubblicazione in Gran Bretagna di *Paperback Writer*.

14: registrazione di *Revolver*.

15: la Capitol annulla la copertina di *«Yesterday»... And Today* nella quale i Beatles appaiono come macellai tra pezzi di carne sanguinante.

16-17: registrazione di *Revolver*.

17: come regalo per il proprio compleanno McCartney acquista una fattoria al Mull of Kintyre.

18: McCartney compie 24 anni.

20: pubblicato negli Stati Uniti *«Yesterday»... And Today* con una copertina differente (cfr. il giorno 15).

21: registrazione di *Revolver*.

23: *Paperback Writer* al primo posto (per due settimane) della classifica gb.

23 (e fino al 4 luglio): tour in Germania Ovest, Giappone e Filippine.

25: *Paperback Writer* al primo posto (per due settimane) della classifica USA.

26: concerto ad Amburgo. Lennon e McCartney visitano i luoghi del loro passato.

Luglio

6 concerti, 2 trasmissioni tv.

5: disordini a Manila dopo che i Beatles hanno snobbato Imelda Marcos.

7: Ringo Starr compie 26 anni.

29: l'intervista di Lennon all'«Evening Standard» viene pubblicata negli Stati Uniti (cfr. marzo).

Agosto

21 spettacoli, due trasmissioni radio.

1-12: proteste dei cristiani delle zone più conservatrici degli Stati Uniti contro Lennon accusato di essere blasfemo. Dischi e libri dei Beatles sono banditi e bruciati.

5: pubblicazione in gb di *Eleanor Rigby* e dell'album *Revolver*.

8: pubblicazione in USA di *Eleanor Rigby* e dell'album *Revolver*.

18: *Eleanor Rigby* al primo posto (per quattro settimane) della classifica gb.

12-31: il terzo e ultimo tour americano inizia con le scuse pubbliche di Lennon per la sua frase su Gesù.

29: concerto finale al Candlestick Park di San Francisco. Stanchi della vita di tour, i Beatles decidono di non dare più concerti.

Settembre

Lennon gira il film *Come ho vinto la guerra* in Germania Ovest e Spagna. Harrison studia sitar in India con Ravi Shankar. McCartney e Starr vanno in vacanza.

Ottobre

Lennon continua le riprese del film, Harrison è in India. Starr fa una vacanza in Spagna.
9: Lennon compie 26 anni.

Novembre

McCartney inizia la colonna sonora per *The Family Way*.
9: McCartney coinvolto in un incidente motociclistico mentre è in viaggio con Tara Browne. Si diffonde la notizia che sia rimasto decapitato (origine della leggenda sulla sua presunta morte). Lennon incontra Yoko Ono alla mostra «Unfinished Paintings And Objects» alla Galleria Indica.
15: Epstein smentisce le voci sullo scioglimento del gruppo.
14, 28-29: registrazione di *Strawberry Fields Forever*.

Dicembre

6, 8-9: registrazione di *Sergeant Pepper*.
9: pubblicato in GB *A Collection Of Beatles Oldies*.
18: morte di Tara Browne.
20-21: registrazione di *Sergeant Pepper*.
26: Lennon partecipa a «Not Only… but Also» (cfr. 9 Gennaio '65).
29-30: registrazione di *Sergeant Pepper*.

Musica

Gennaio

GB. Beatles: *Day Tripper*; Seekers: *The Carnival Is Over*; Herb Alpert: *Spanish Flea*.
USA. Simon & Garfunkel: *The Sound Of Silence*; Beatles: *We Can Work It Out*; Righteous Brothers: *Ebb Tide*.
ITALIA. Rita Pavone: *Stasera con te*; Mina: *Ora o mai più*; Adamo: *Lei*; Bobby Solo: *La casa del Signore*. Domenico Modugno e Gigliola Cinquetti vincono a Sanremo con *Dio come ti amo*.

Febbraio

GB. Nancy Sinatra: *These Boots Are Made For Walkin'*; Rolling Stones: *19th Nervous Breakdown*; Crispian St. Peters: *You Were On My Mind*.

USA. Lou Christie: *Lightnin' Strikes*; Nancy Sinatra: *These Boots Are Made For Walkin'*; Petula Clark: *My Love.*

ITALIA. Gene Pitney: *Nessuno mi può giudicare*; Adriano Celentano: *Il ragazzo della via Gluck*; Domenico Modugno: *Dio come ti amo*; Caterina Caselli: *Nessuno mi può giudicare*.

Marzo

GB. Walker Brothers: *The Sun Ain't Gonna Shine Anymore*; Hollies: *I Can't Let Go*.

USA. Sgt. Barry Sadler: *The Ballad Of The Green Berets*; Herman's Hermits: *Listen People*; Mamas And Papas: *California Dreamin'*.

ITALIA. Caterina Caselli: *Nessuno mi può giudicare*; Surfs: *In un fiore*; Adriano Celentano: *Il ragazzo della via Gluck*; Pat Boone: *Mai mai Valentina*.

Aprile

GB. Spencer Davis Group: *Somebody Help Me*; Dusty Springfield: *You Don't Have To Say You Love Me;* Cher: *Bang Bang.*

USA. Young Rascals: *Good Lovin'*; Lovin' Spoonful: *Daydream*; Cher: *Bang Bang*.

ITALIA. Beatles: *Michelle*; Gianni Morandi: *Mi vedrai tornare*; Equipe 84: *Resta*; Los Marcellos Ferial: *John Brown*.

Maggio

GB. Manfred Mann: *Pretty Flamingo*; Beach Boys: *Sloop John B*; Troggs: *Wild Thing*.

USA. Mamas & Papas: *Monday Monday*; Percy Sledge: *When A Man Loves A Woman*; Beach Boys: *Sloop John B*

ITALIA. Beatles: *Michelle*; Gianni Morandi: *La fisarmonica*; Nancy Sinatra: *These Boots Are Made For Walkin'*; Adamo: *Amo*.

Giugno

GB. Frank Sinatra: *Strangers In The Night*; Beatles: *Paperback Writer*; Mamas & Papas: *Monday Monday*.

USA. Rolling Stones: *Paint It Black*; Simon & Garfunkel: *I Am A Rock*; Beatles: *Paperback Writer*.

ITALIA. Giganti: *Tema*; Rita Pavone: *Qui ritornerà*; Caterina Caselli: *L'uomo d'oro*; Rokes: *Che colpa abbiamo noi*.

Luglio

GB. Kinks: *Sunny Afternoon*; Chris Farlowe: *Out Of Time*; Los Bravos: *Black Is Black*.

USA. Frank Sinatra: *Strangers In The Night*; Tommy James & The Shondells: *Hanky Panky*; Troggs: *Wild Thing*.

ITALIA. Giganti: *Tema*; Gianni Morandi: *Notte di ferragosto*; Little Tony: *Riderà*.

Agosto

GB. Beatles: *Yellow Submarine*; Troggs: *With A Girl Like You*; Dave Berry: *Mama*.

USA. Lovin' Spoonful: *Summer In The City*; Sam The Sham: *Lil' Red Riding Hood*; Crispian St. Peters: *The Pied Piper.*

ITALIA. Frank Sinatra: *Strangers In The Night*; Gianni Morandi: *Notte di ferragosto;* Equipe 84: *Io ho in mente te*.

Settembre

GB. Beach Boys: *God Only Knows*; Small Faces: *All Or Nothing*; Who: *I'm A Boy*.

USA. Donovan: *Sunshine Superman*; Supremes: *You Can't Hurry Love*; Association: *Cherish*.

ITALIA. Frank Sinatra: *Strangers In The Night*; Dik Dik: *Sognando la California*; Rokes: *Che colpa abbiamo noi*.

Ottobre

GB. Jim Reeves: *Dinstant Drums*; New Vaudeville Band: *Winchester Cathedral*; Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich: *Bend It.*

USA. Four Tops: *Reach Out I'll Be There*; ? (Question Mark): *96 Tears*; Johnny Rivers: *Poor Side Of Town*.

ITALIA. Frank Sinatra: *Strangers In The Night*; Equipe 84: *Bang Bang*; Beatles: *Yellow Submarine*; Mina: *Sono come tu mi vuoi*; Corvi: *Sono un ragazzo di strada*.

Novembre

GB. Four Tops: *Reach Out I'll Be There*; Hollies: *Stop! Stop! Stop!*; Beach Boys: *Good Vibrations.*

USA. Monkees: *Last Train To Clarksville*; Beach Boys: *Good Vibrations*; Herman's Hermits: *Dandy*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Mondo in Mi 7a*: Equipe 84: *Bang Bang*; Gianni Morandi: *C'era un ragazzo*.

Dicembre

GB. Tom Jones: *Green Green Grass Of Home*; Val Doonican: *What Would I Be*; Small Faces: *My Mind's Eye*.

USA. Supremes: *You Keep Me Hangin' On*; New Vaudeville Band: *Winchester Cathedral*; Donovan: *Mellow Yellow*.

ITALIA. Rokes: *È la pioggia che va*; Adriano Celentano: *Mondo in Mi 7a*; Adamo: *Se mai*; Dalida: *Bang Bang*.

Nel mondo

Gennaio

2: in Vietnam per la prima volta soldati americani entrano nel delta del Mekong.

13: per la prima volta negli Stati Uniti un nero diventa ministro.

15: con il Trips Festival a San Francisco inizia ufficialmente il movimento hippie.

19: Indira Gandhi diventa primo ministro in India.

Febbraio

24: colpo di stato in Ghana.

26: a Milano lo scandalo del giornalino studentesco «La zanzara».

Marzo

20: la Coppa Rimet di calcio viene rubata a Londra (ritrovata il 27).

23: per la prima volta dopo 400 anni si incontrano il papa e l'arcivescovo di Canterbury.

Aprile

5: scoperti giacimenti di petrolio nel Mare del Nord.

15: la copertina di «Time» è dedicata alla «Swinging London».

16: la Rhodesia interrompe i rapporti con la Gran Bretagna.

30: Gianni Agnelli è il nuovo presidente della Fiat.

Maggio

2: in Cina il presidente Mao dà inizio alla Rivoluzione culturale.

21: per la prima volta in Italia entra in vigore l'ora legale estiva.

Giugno

2: la sonda americana *Surveyor* atterra sulla Luna.

26: in Svizzera il cantone di Basilea concede il voto alle donne.

28: colpo di stato in Argentina.

Luglio

19: Frank Sinatra sposa Mia Farrow.

30: l'Inghilterra vince la Coppa Rimet di Calcio.

31: rivolte razziali a New York, Chicago e Cleveland.

Agosto

1: all'Università di Austin, Texas, uno studente spara sulla folla causando la morte di 12 persone.

11: fine della guerra tra Indonesia e Malaysia.

Settembre

15: nel parlamento italiano inizia la discussione sul progetto di legge che introdurrà il divorzio.

16: inaugurato a New York il nuovo Metropolitan.

Ottobre

7: in California fuori legge l'LSD.

15: il partito delle Black Panthers viene fondato a Oakland.

26: la sede Nato si trasferisce da Parigi a Bruxelles.

Novembre

4: a Firenze un'esondazione dell'Arno causa ingenti danni al patrimonio artistico.

8: Ronald Reagan eletto governatore della California.

Dicembre

8: nel mare Egeo affonda la nave greca *Heraklion*: 225 vittime.

22: la Rhodesia abbandona il Commonwealth.

28: battendo l'India, l'Australia vince la coppa Davis.

Cultura e spettacolo

Cinema

Pier Paolo Pasolini: *Uccellacci e uccellini*; Alexander Kluge: *La ragazza senza storia*; Andy Warhol: *The Chelsea Girl*; Richard Brooks: *I professionisti;* Michelangelo Antonioni: *Blow Up*; Claude Lelouch: *Un uomo, una donna*; François Truffaut: *Fahrenheit 451*; Sergio Leone: *Il buono, il brutto, il cattivo*.

Morti: Buster Keaton, Montgomery Clift, Walt Disney.

Jazz

John Coltrane: *Live At The Village Vanguard Again*; Duke Ellington: *Far East Suite*; Thelonius Monk: *Straight, No Chaser*; Cecil Taylor: *Unit Structures*.

Morti: Bud Powell.

Letteratura

Leroy Jones: *Black Art*; Iris Murdoch: *The Time Of The Angels*; Bernard Malamud: *L'uomo di Kiev*; Thomas Pynchon: *L'incanto del lotto 49*; Alberto Bevilacqua vince il Campiello con *Questa specie d'amore*; Truman Capote: *A sangue freddo*.

Morti: Elio Vittorini, Emilio Cecchi, Evelyn Waugh, Flann O'Brien.

Teatro

Anna Magnani ritorna al teatro con *La Lupa* di Giovanni Verga.

Happening di John Cage e Robert Rauschenberg a New York.

Morti: Erwin Piscator, Gilberto Govi, Lenny Bruce.

Arte

Apre a New York il Whitney Museum.

Morti: Alberto Giacometti, Carlo Carrà, André Breton.

Premi Nobel

Robert S. Mulliken (chimica)

Alfred Kastler (fisica)

Charles B. Huggins e Peyton Rous (medicina)

S.Y. Agnon e Nelly Sachs (letteratura)

Premi Oscar

Film: *Un uomo per tutte le stagioni*
Regia: Fred Zinneman (*Un uomo per tutte le stagioni*)
Attore: Paul Scofield (*Un uomo per tutte le stagioni*)
Attrice: Elizabeth Taylor (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*)
Film straniero: *Un uomo, una donna* (Francia)

1967

I Beatles

Gennaio

4-6, 9-10, 12, 17, 19-20: registrazione di *Sergeant Pepper*.
30: Lennon e McCartney assistono al Savile Theatre ai concerti degli Who e di Jimi Hendrix.
30-31: riprese per i filmati promozionali di *Strawberry Fields Forever* e *Penny Lane*.

Febbraio

1-3, 5: registrazione di *Sergeant Pepper*.
7: filmati promozionali di *Strawberry Fields Forever* e *Penny Lane*.
8-10, 13-14, 16-17: registrazione di *Sergeant Pepper*.
13: pubblicazione in USA di *Strawberry Fields Forever*.
17: pubblicazione in gb di *Strawberry Fields Forever*.
20-24: registrazione di *Sergeant Pepper*.
25: Harrison compie 24 anni.
28: registrazione di *Sergeant Pepper*.

Marzo

2-16: il disco *Release Me* di Engelbert Humperdinck impedisce a *Strawberry Fields Forever* di arrivare al primo posto della classifica gb.
1-3, 6-7, 9: registrazione di *Sergeant Pepper*.
11: i Beatles ricevono tre premi Grammy per *Michelle*, *Eleanor Rigby* e *Revolver*.
18: *Penny Lane* al primo posto (per una settimana) della classifica USA.
20-23, 28-31: registrazione di *Sergeant Pepper*.
30: Derek Taylor arriva dalla California per diventare l'addetto stampa dei Beatles.

Aprile

1, 3: registrazione di *Sergeant Pepper*.

3-12: McCartney si reca in California e in Colorado.
10: McCartney fa visita ai Beach Boys nel loro studio di Los Angeles e consiglia a Brian Wilson di pubblicare presto la loro replica a *Revolver*.
11: McCartney traccia il progetto di *Magical Mystery Tour*.
20-21: registrazione di *Sergeant Pepper*.
25-27: registrazione di *Magical Mystery Tour*.

Maggio

3, 9: registrazione di *Magical Mystery Tour*.
11-12, 17: registrazioni.
20: la BBC censura *A Day In The Life* per «riferimenti alla droga».

Giugno

1: pubblicato in gb *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Improvvisazioni in studio.
2: pubblicato in USA *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Registrazioni.
7-9: registrazione di *You Know My Name (Look Up The Number)*.
14: registrazione di *All You Need Is Love*.
16: McCartney ammette di aver preso LSD.
18: McCartney compie 25 anni.
19, 23-26: registrazione di *All You Need Is Love*.
25: partecipazione a «Our World», programma in mondovisione della BBC (400 milioni di spettatori).

Luglio

Nessun impegno. I Beatles fanno una crociera insieme nell'Egeo.
7: pubblicazione in gb di *All You Need Is Love*.
17: pubblicazione in USA di *All You Need Is Love*.
19: *All You Need Is Love* al primo posto (per tre settimane) della classifica gb.

Agosto

1-9: Harrison e la moglie Patti visitano la California.
8: Harrison visita Haight-Ashbury a San Francisco.
19: *All You Need Is Love* al primo posto (per una settimana) della classifica USA. Nasce Jason Starkey.
22-23: registrazione di *Magical Mystery Tour*.
25: il gruppo va a Bangor, Galles, con il Maharishi Mahesh Yogi.

27: Brian Epstein viene trovato morto per una overdose di tranquillanti nel suo appartamento londinese di Belgravia.

Settembre

5-8: registrazione di *Magical Mystery Tour*.
11-15: riprese del film *Magical Mystery Tour* nell'Hampshire.
16: registrazione di *Magical Mystery Tour*.
18-25: riprese del film *Magical Mystery Tour* nel Kent e a Londra.
25-26, 27-29: registrazione di *Magical Mystery Tour*.
30: Lennon e Harrison partecipano a «The Frost Programme» di ITV.

Ottobre

1: riprese del film *Magical Mystery Tour* nel Kent.
6: registrazione di *Magical Mystery Tour*.
9: Lennon compie 27 anni.
12: registrazione di *Magical Mystery Tour*.
17: funzione funebre per Brian Epstein alla New London Synagogue.

Novembre

Harrison registra l'album *Wonderwall* a Londra.
2: registrazione di *Magical Mystery Tour*.
10: filmato promozionale di *Hell, Goodbye*.
24: pubblicazione in gb di *Hello Goodbye*.
27: pubblicazione in USA di *Hello Goodbye* e *Magical Mystery Tour*. La BBC censura *I Am The Walrus* in via non ufficiale.

Dicembre

4: inaugurazione della boutique Apple in Baker Street .
6: *Hello Goodbye* al primo posto (per sette settimane) della classifica gb.
7-16: Ringo Starr recita nel film *Candy*.
8: pubblicato in GB *Magical Mystery Tour*.
26: la BBC trasmette *Magical Mystery Tour*. La critica lo distrugge.
27: *Magical Mystery Tour* al secondo posto (per tre settimane) della classifica gb.
30: *Hello Goodbye* al primo posto (per tre settimane) della classifica USA.

Musica

Gennaio

GB. Monkees: *I'm A Believer*; Cat Stevens: *Matthew and Son*; Who: *Happy Jack*.

USA. Monkees: *I'm A Believer*; Rolling Stones: *Ruby Tuesday*; Frank Sinatra: *That's Life*.

ITALIA. Gianni Morandi: *Se perdo anche te*; Rokes: *È la pioggia che va*; Gianni Pettenati: *Bandiera gialla*; Colonna sonora: *Un uomo una donna*. Iva Zanicchi e Claudio Villa primi a Sanremo con *Non pensare a me*.

Febbraio

GB. Petula Clark: *This Is My Song*; Move: *Night Of Fear*; Rolling Stones: *Let's Spend The Night Together*.

USA. Buckinghams: *Kind Of Drag*; Seekers: *Georgy Girls*; Rolling Stones: *Ruby Tuesday*.

ITALIA. Little Tony: *Cuore matto*; Antoine: *Pietre*; Giganti: *Proposta*; Luigi Tenco: *Ciao amore ciao*.

Marzo

GB. Engelbert Humperdinck: *Release Me*; Beatles: *Penny Lane*; Hollies: *On A Carousel*.

USA. Supremes: *Love Is Here And Now You're Gone*; Johnny Rivers: *Baby, I Need Your Lovin'*; Turtles: *Happy Together*.

ITALIA. Little Tony: *Cuore matto*; Gianni Morandi: *Un mondo d'amore*; Johnny Dorelli: *L'immensità*.

Aprile

GB. Frank & Nancy Sinatra: *Somethin' Stupid*; Sandie Shaw: *Puppet On A String*; Monkees: *A Little Bit Me, A Little Bit You*.

USA. Beatles: *Penny Lane*; Frank & Nancy Sinatra: *Somethin' Stupid*; Four Tops: *Bernadette.*

ITALIA. Gianni Morandi: *Un mondo d'amore*; Beatles: *Penny Lane*; Rolling Stones: *Let's Spend The Night Together*.

Maggio

GB. Tremeloes: *Silence Is Golden*; Mamas & Papas: *Dedicated To The One I Love*; Who: *Pictures Of Lily*.

USA. Supremes: *The Happening*; Young Rascals: *Groovin'*; Arthur Conley: *Sweet Soul Music*.

ITALIA. Equipe 84: *29 settembre*; Fausto Leali: *A chi*; New Vaudeville Band: *Winchester Cathedral*.

Giugno

GB. Procol Harum: *A Whiter Shade Of Pale*; Kinks: *Waterloo Sunset*; Hollies: *Carrie Ann*.

USA. Aretha Franklin: *Respect*; Young Rascals: *Groovin'*; Engelbert Humperdinck: *Release Me*.

ITALIA. Fausto Leali: *A chi*; Rocky Roberts: *Stasera mi butto*; Adriano Celentano: *La coppia più bella del mondo*; Caterina Caselli: *Sono bugiarda*.

Luglio

GB. Beatles: *All You Need Is Love*; Monkees: *Alternate Title*; Vicki Carr: *It Must Be Him*.

USA. Association: *Windy*; Doors: *Light My Fire*; Stevie Wonder: *I Was Made To Love Her*.

ITALIA. Adriano Celentano: *La coppia più bella del mondo*; Jimmy Fontana: *La mia serenata*; Rocky Roberts: *Stasera mi butto*; Gigliola Cinquetti: *La rosa nera*.

Agosto

GB. Scott McKenzie: *San Francisc;* Tom Jones: *I'll Never Fall In Love Again*; Dave Davies: *Death Of a Clown*.

USA. Beatles: *All You Need Is Love*; Bobbie Gentry: *Ode To Billie Joe*; Doors: *Light My Fire*.

ITALIA. Al Bano: *Nel sole*; Mina: *La banda*; Bobby Solo: *Non c'è più niente da fare*.

Settembre

GB. Engelbert Humperdinck: *The Last Waltz*; Scott McKenzie: *San Francisco*; Supremes: *Reflections*.

USA. Box Tops: *The Letter*; Bobby Vee: *Come Back When You Grow Up*; Association: *Never My Love*.

ITALIA. Procol Harum: *A Whiter Shade Of Pale*; Al Bano: *Nel sole*; Nico e i Gabbiani: *Parole*; Mina: *La banda*.

Ottobre

GB. Bee Gees: *Massachusetts*; Traffic: *Hole In My Shoe*; Move: *Flowers In The Rain*.

USA. Lulu: *To Sir With Love*; Young Rascals: *How Can I Be Sure*; Box Tops: *The Letter*.

ITALIA. Nico e i Gabbiani: *Parole*; Christophe: *Estate senza te*; Dalida: *Mama*.

Novembre

GB. Foundations: *Baby Now That I've Found You*; Dave Clark Five: *Everybody Knows*; Troggs: *Love Is Around*.

USA. Monkees: *Daydream Believer*; Strawberry Alarm Clock: *Incense And Peppermint*; Sam & Dave: *Soul Man*.

ITALIA. Dalida: *Mama*; Dik Dik: *Senza luce*; Scott McKenzie: *San Francisco*.

Dicembre

GB. Beatles: *Hello Goodbye*; Tom Jones: *I'm Coming Home*; Long John Baldry: *Let The Heartaches Begin*.

USA. Beatles: *Hello Goodbye*; Union Gap: *Woman, Woman*; Gladys Knight & The Pips: *I Heard It Throught The Grapevine*.

ITALIA. Camaleonti: *L'ora dell'amore*; Procol Harum: *Homburg*; Don Backy: *Poesia*; Alberto Lupo: *Io ti amo*.

Nel mondo

Gennaio

14: a San Francisco il primo Human Be-In hippie al Golden Gate Park.

27: tre astronauti americani muoiono in una prova di volo.

27: al Festival di Sanremo si uccide Luigi Tenco.

Febbraio

5: Somoza eletto presidente del Nicaragua.

26: le truppe americane attaccano il sentiero di Ho Chi Minh sul confine tra Vietnam e Cambogia.

1 Marzo

3: Che Guevara inizia la guerriglia contro la giunta militare boliviana.

18: la fuoriuscita di greggio dalla petroliera *Torrey Canyon* causa un disastro ecologico in Cornovaglia.

28: enciclica papale *Populorum Progressio*.

Aprile

21: colpo di stato militare in Grecia.

28: Cassius Clay-Mohammed Ali viene destituito dal titolo di campione del mondo per aver rifiutato di prestare servizio di leva nell'esercito.

Maggio

1: Elvis Presley sposa Priscilla Beaulieu.

7: muore il pilota italiano di Formula 1 Lorenzo Bandini.

30: il Biafra si stacca dalla Nigeria.

Giugno

5: guerra dei Sei giorni tra Israele e Egitto.

18: si tiene a Monterey il primo grande Festival Pop.

Luglio

23: il ciclista inglese Tom Simpson muore durante il Tour de France.

27: l'omosessualità non è più illegale in Gran Bretagna.

Agosto

14: chiuse le radio pirata britanniche.

23: Eddy Merckx diventa campione del mondo di ciclismo.

Settembre

3: in Svezia entra in vigore la guida a destra.

25: La banda Cavallero semina il panico a Milano durante una rapina.

Ottobre

3: muore Woody Guthrie, cantante folk.

6: a San Francisco la cerimonia «morte dell'hippy».

9: muore Che Guevara.

16: la cantante Joan Baez arrestata in California durante una dimostrazione contro la guerra in Vietnam.

Novembre

6: in Rhodesia il parlamento vota a favore della segregazione razziale.

18: gli studenti occupano l'Università Cattolica di Milano per protestare contro l'aumento delle tasse.

Dicembre

3: il medico sudafricano Chris Barnard effettua il primo trapianto di cuore.

9: Nicolae Ceausescu diventa primo ministro in Romania.

10: muore il cantante soul Otis Redding.

Cultura e spettacolo

Cinema

Arthur Penn: *Gangster Story*; Paolo ed Emilio Taviani: *I sovversivi*; Norman Jewison: *La calda notte dell'ispettore Tibbs*; Luis Buñuel: *Bella di giorno*; Jean-Luc Godard: *Weekend*; Mike Nichols: *Il laureato*.

Morti: Totò, Spencer Tracy, Vivien Leigh, Jayne Mansfield.

Letteratura

Gabriel García Márquez: *Cent'anni di solitudine*; Ezra Pound: *Cantos*; Ira Levin: *Rosemary's Baby*; Naipaul: *The Mimic Man*; Gore Vidal: *Washington*; Marshall McLuhan: *Gli strumenti del comunicare*.

Morti: Dorothy Parker.

Jazz

John Coltrane: *Interstellar Space*; Miles Davis: *Nefertiti*; Archie Shepp: *Mama Too Tight*.

Morti: John Coltrane, Billy Strayhorn, Paul Whiteman.

Arte

Mostre di Francis Bacon a Londra e di Picasso a New York. Successo dell'arte concettuale.

Morti: René Magritte, Edward Hopper.

Premi Nobel

Manfred Eigen, Ronald Norrish e George Porter (chimica)

Hans A. Bethe (fisica)

Ragnar Granit, H. Keffer Hartline e George Wald (medicina)

Miguel Asturias (letteratura)

Premi Oscar

Film: *La calda notte dell'ispettore Tibbs*

Regia: Mike Nichols (*Il laureato*)

Attore: Rod Steiger (*La calda notte dell'ispettore Tibbs*)

Attrice: Katharine Hepburn (*Indovina chi viene a cena*)

Film straniero: *Treni strettamente sorvegliati* (Cecoslovacchia)

1968

I Beatles

Gennaio

7-22: a Bombay, Harrison registra l'album *Wonderwall* .

Febbraio

3-4, 6, 8: registrazione di *Lady Madonna* e *Across The Universe*.

11: registrazione di *Hey Bulldog*.

15-19: i musicisti e le loro mogli si recano a Rishikesh per meditare con il Maharishi.

25: Harrison compie 25 anni.

Marzo

Nessun impegno. Il gruppo rimane a Rishikesh, tranne Starr che se ne va il primo Marzo e McCartney che abbandona a metà mese.

15: pubblicato in GB *Lady Madonna*.

18: pubblicato in USA *Lady Madonna*.

27: *Lady Madonna* al primo posto (per due settimane) in GB. In USA raggiunge solo il quarto posto.

Aprile

Nessun impegno. Lennon e Harrison ritornano delusi da Rishikesh.

Maggio

15: Lennon e McCartney annunciano la formazione della Apple Corps a New York.

18: Lennon riunisce il gruppo negli uffici della Apple informando gli altri di essere Gesù.

19: Lennon e Yoko Ono registrano l'album *Two Virgins*.

30-31: registrazione di *The Beatles*.

Giugno

4-6, 10-11: registrazione di *The Beatles*.

15: Lennon e Yoko Ono piantano ghiande per la pace nella Cattedrale di Coventry.

18: debutto londinese della riduzione teatrale di *In His Own Write* di Lennon. Prima comparsa in pubblico insieme di Lennon e Yoko Ono.
18: McCartney compie 26 anni.
21: la Apple acquista un ufficio a Savile Row.
20-21, 26-28: registrazione di *The Beatles*.

Luglio

1: inaugurazione della mostra *You Are Here* di Lennon alla Robert Fraser Gallery.
1-5: registrazione di *The Beatles*.
7: Starr compie 28 anni.
8-12, 15-16: registrazione di *The Beatles*.
17: esce a Londra il film *Yellow Submarine*.
18-19, 22-25: registrazione di *The Beatles*.
29-2 agosto: registrazione di *Hey Jude*.
31: chiude la boutique Apple.

Agosto

7-9, 12-16, 20-23, 28-29: registrazione di *The Beatles*.
22: Cynthia Lennon inizia la causa di divorzio portando le prove dell'adulterio di John con Yoko Ono.
26: *Hey Jude* pubblicato in USA.
30: *Hey Jude* pubblicato in gb.

Settembre

3: registrazione di *The Beatles*.
4: filmato promozionale di *Hey Jude*.
5-6: registrazione di *The Beatles*.
11: *Hey Jude* al primo posto della classifica (per 2 settimane) in gb.
9-13, 16-20, 23-26: registrazione di *The Beatles*.
28: *Hey Jude* al primo posto della classifica USA: rimarrà primo per nove settimane diventando il singolo più venduto in USA.
30: viene pubblicato il libro *The Beatles* di Hunter Davies.

Ottobre

1-5, 7-11, 13-14: registrazione di *The Beatles*.
9: Lennon compie 28 anni.

16: Harrison a Los Angeles per produrre l'album di Jackie Lomax.
16-17: decisa la sequenza delle canzoni di *The Beatles*.
18: Lennon e Yoko Ono sono perquisiti dalla squadra antidroga nell'appartamento di Starr a Montagu Square. Prima del film *Come ho vinto la guerra*.

Novembre

Nessun impegno. Il giornale marxista «Black Dwarf» attacca Lennon in polemica su un verso pacifista di *Revolution*.
1: *Wonderwall* è pubblicato in Gran Bretagna.
8: divorziano John e Cynthia.
11: pubblicato in USA *Two Virgins*.
15: Harrison appare nella trasmissione «The Smothers Brothers Comedy Hour».
21: aborto di Yoko Ono.
22: *The Beatles* è pubblicato in GB.
25: *The Beatles* è pubblicato in USA.
28: Lennon e Ono sono multati di 150 sterline per il possesso di cannabis.
29: Pubblicazione di *Two Virgins* in Gran Bretagna. Suscita scandalo la copertina dell'album con il nudo frontale di Lennon e Ono.

Dicembre

Nessun impegno.
10-11: Lennon e Ono partecipano a «Rock And Roll Circus» dei Rolling Stones.
18: Lennon e Ono partecipano, dentro a un sacco bianco, a uno spettacolo alla Albert Hall.

Musica

Gennaio

GB. Beatles: *Hello Goodbye*; Georgie Fame: *The Ballad Of Bonnie And Clyde*; Four Tops: *Walk Away Renee*.
USA. Aretha Franklin: *Chain Of Fool*; Beatles: *Hello Goodbye*; John Fred: *Judy In Disguise*.
ITALIA. Camaleonti: *L'ora dell'amore*; Dalida: *L'ultimo valzer;* Equipe 84: *Nel cuore nell'anima*; Sylvie Vartan: *Due minuti di felicità*.

Febbraio

GB. Manfred Mann: *The Mighty Quinn*; Love Affair: *Everlasting Love*; Amen Corner: *Bend Me, Shape Me*.

USA. Paul Muriat: *Love Is Blue*; Lemon Pipers: *Green Tambourine*; Classic IV: *Spooky*.

ITALIA. Antoine: *La tramontana*; Marisa Sannia: *Casa Bianca*; Wilson Pickett: *Deborah*; Roberto Carlos: *Canzone per te*. Sergio Endrigo e Roberto Carlos vincono a Sanremo con *Canzone per te*.

Marzo

GB. Esther & Abi Ofarim: *Cinderella Rockefella*; Don Partridge: *Rosie*; Move: *Fire Brigade*.

USA. Otis Redding: *(Sittin' On) The Dock Of The Bay*; 1910 Fruitgum Company: *Simon Says*; Paul Muriat: *Love Is Blue*.

ITALIA. Antoine: *La tramontana*; Don Backy: *Canzone*; Brenton Wood: *Gimme Little Sign;* Little Tony: *Un uomo piange solo per amore*.

Aprile

GB. Louis Armstrong: *What A Wonderful World*; Cliff Richard: *Congratulations*; Beatles: *Lady Madonna*.

USA. Box Tops: *Cry Like A Baby*; Bobby Goldsboro: *Honey*; Aretha Franklin: *Since You've Been Gone*.

ITALIA. Georgie Fame: *Ballata di Bonnie & Clyde*; Enzo Jannacci: *Vengo anch'io… no tu no;* Caterina Caselli: *Il volto della vita*.

Maggio

GB. Louis Armstrong: *What A Wonderful World*; Union Gap: *Young Girl*; Small Faces: *Lazy Sunday*.

USA. Archie Bell: *Tighten Up*; Rascals: *Beautiful Morning*; Hugo Montenegro: *The Good, The Bad And the Ugly*.

Giugno

ITALIA. Patty Pravo: *La bambola*; Caterina Caselli: *Il volto della vita*; Adamo: *Affida una lacrima al vento*.

GB. Union Gap: *Young Girl*; Rolling Stones: *Jumpin' Jack Flash*; Donovan: *Hurdy Gurdy Man*.

USA. Simon & Garfunkel: *Mrs Robinson*; Herb Albert: *This Guy's In Love With You;* Richard Harris: *MacArthur Park*.

ITALIA. Patty Pravo: *La bambola*; Tom Jones: *Delilah*; Fausto Leali: *Angeli negri*; Paul Muriat: *Love Is Blue*.

Luglio

GB. Tommy James: *Mony Mony*; Equals: *Baby Come Back*; Des O'Connors: *I Pretend*.

USA. Hugh Masekela: *Grazing In The Grass*; Rolling Stones: *Jumpin' Jack Flash*; Cliff Norbles: *The Horse*.

ITALIA. Franco IV & Franco I: *Ho scritto t'amo sulla sabbia*; Riccardo Del Turco: *Luglio*; Jimmy Fontana: *La nostra favola*; Orietta Berti: *Non illuderti mai*.

Agosto

GB. Arthur Brown: *Fire*; Tom Jones: *Help Yourself*; Bee Gees: *I've Gotta Get A Message To You*.

USA. Doors: *Hello I Love You*; Mason Williams: *Classical Gas*; Rascals: *People Got To Be Free*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Azzurro*; Riccardo Del Turco: *Luglio*; Maurizio: *Cinque minuti e poi*.

Settembre

GB. Beatles: *Hey Jude*; Beach Boys: *Do It Again*; Johnny Nash: *Hold Me Tight*.

USA. Beatles: *Hey Jude*; Jeannie C. Riley: *Harper Valley P.T.A.*; Deep Purple: *Hush*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Azzurro*; 1910 Fruitgum Company: *Simon Says*; Gianni Morandi: *Il giocattolo*; Beatles: *Hey Jude*.

Ottobre

GB. Mary Hopkin: *Those Were The Days*; Casuals: *Jasmine*; Leapy Lee: *Little Arrows*.

USA. Beatles: *Hey Jude*; Rascals: *People Got To Be Free*; Crazy World Of Arthur Brown: *Fire*.

ITALIA. Camaleonti: *Applausi*; Patty Pravo: *Sentimento;* Aphrodite's Child: *Rain And Tears*: Equipe 84: *Un angelo blu*.

Novembre

GB. Barry Ryan: *Eloise*; Hugo Montenegro: *The Good, The Bad And The Ugly*; Isley Brothers: *This Old Heart Of Mine*.

USA. Diana Ross & The Supremes: *Love Child*; Steppenwolf: *Magic Carpet Ride*; Dion: *Abraham, Martin and John*.

ITALIA. Camaleonti: *Applausi*: Gianni Morandi: *Tu che m'hai preso il cuor*; Sylvie Vartan: *Zum zum zum*; Caterina Caselli: *Insieme a te non ci sto più*.

Dicembre

GB. Scaffold: *Lily The Pink*; Des O'Connors: *One Two Three O'Leary*; Foundations: *Build Me Up Buttercup*.

USA. Marvin Gaye: *I Heard It Through The Grapevine*; Stevie Wonder: *For Once In My Life*.

ITALIA. Gianni Morandi: *Tu che m'hai preso il cuor*; Mino Reitano: *Una chitarra cento illusioni*; Camaleonti: *Applausi*.

Nel mondo

Gennaio

5: Alexander Dubček nuovo capo del governo in Cecoslovacchia.

15: proteste nelle università francesi.

16: terremoto in Sicilia.

23: in Corea del Nord sequestrata la nave americana *Pueblo*.

31: i Vietcong lanciano l'offensiva del Têt.

Febbraio

7: in Austria abolita la pena di morte.

15: a Newark, Usa, per la prima volta un direttore d'orchestra nero dirige un'orchestra sinfonica.

17: lo sciatore francese Jean-Clude Killy vince tre medaglie d'oro alle olimpiadi invernali di Grenoble.

Marzo

1: scontri tra studenti e polizia a Valle Giulia, Roma.

11: gli studenti occupano l'Università Statale di Milano.

16: in Vietnam massacro di My Lay.

27: muore Jurij Gagarin, primo uomo nello spazio.

Aprile

4: Martin Luther King assassinato a Memphis.

7: muore il pilota inglese di Formula 1 Jim Clark.

11: attentato al leader studentesco tedesco Rudi Dutschke.

20: Pierre Trudeau nuovo primo ministro in Canada.

21: gli studenti francesi occupano l'università di Nanterre.

Maggio

5: a Parigi viene chiusa la Sorbona: è l'inizio del Maggio studentesco.

9: l'URSS ammassa truppe ai confini con la Cecoslovacchia

13: iniziano le trattative di pace a Parigi tra americani e nordvietnamiti.

Giugno

5: Robert Fitzgerald Kennedy assassinato a Los Angeles.

10: l'Italia vince il Campionato d'Europa di calcio.

14: a Boston condannato il dottor Spock per incoraggiamento all'obiezione militare.

16: sgomberata a Parigi l'università della Sorbona.

Luglio

22: Dubcek chiamato a Mosca per consultazioni.

29: enciclica *Humanae Vitae* contro la limitazione delle nascite.

Agosto

13: attentato al primo ministro greco Papadopulos.

21: le forze del Patto di Varsavia invadono la Cecoslovacchia.

29: manifestazioni alla convention del Partito Democratico a Chicago.

Settembre

1: Vittorio Adorni vince il Campionato Mondiale di ciclismo.

26: abolita la censura teatrale in Gran Bretagna.

Ottobre

2: scontri tra studenti e polizia a Città del Messico.

4: annullate le riforme in Cecoslovacchia.

12: Olimpiadi a Città del Messico.

17: gli atleti americani Tommie Smith e John Carlos protestano durante la cerimonia di consegna delle medaglie.

29: Jackie Kennedy sposa Aristoteles Onassis.

Novembre

1: Johnson sospende i bombardamenti sul Vietnam del Nord.

6: Richard Nixon vince le elezioni presidenziali in Usa.

9: la CEE sancisce la libera circolazione europea dei lavoratori.

Dicembre

7: contestazione all'inaugurazione della Scala di Milano.

13: dittatura militare in Brasile.

27: parte l'Apollo 8 con tre astronauti a bordo, volerà intorno alla Luna.

Cultura e spettacolo

Cinema

Stanley Kubrick: *2001 Odissea nello spazio*; Carmelo Bene: *Nostra Signora dei turchi*; Peter Yates: *Bullit*; Roman Polanski: *Rosemary's Baby*; Pier Paolo Pasolini: *Teorema*. La giuria di Cannes decide di non assegnare i premi in segno di protesta.

Morti: Tina Pica, Carl Dreyer.

Letteratura

Andrea Zanzotto: *La beltà*; Gore Vidal: *Myra Breckinridge*; John Updike: *Coppie*.

Morti: Neal Cassidy, Bonaventura Tecchi, Salvatore Quasimodo, Giovanni Guareschi, John Steinbeck.

Arte

Enrico Castellani: *Superficie d'argento*. I pittori occupano la Triennale di Milano.

Morti: Marcel Duchamp, Lucio Fontana.

Jazz

Duke Ellington: *Second Sacred Concert*; Miles Davis: *Filles du Kilimanjaro*; McCoy Tyner: *Expansion*; Albert Ayler: *Love Cry*; Chick Corea: *Now He Sings, Now He Sobs*.

Morti: Wes Montgomery.

Teatro

Scalpore per il musical rock *Hair*. Neil Simon: *Plaza Suite*.

Premi Nobel

Yasunari Kawabata (letteratura)

Lars Onsager (chimica)

René Cassin (pace)
Luis W. Alvarez (fisica)
Robert W. Holley, Har Gobind Khorana e Marshall W. Nirenberg (medicina)

Premi Oscar

Film: *Oliver*
Regia: Carol Reed (*Oliver*)
Attore: Cliff Robertson (*I due mondi di Charlie*)
Attrice: Katharine Hepburn (*Il leone d'inverno*) e Barbra Streisand (*Funny Girl*).
Film straniero: *Guerra e pace* (URSS).

1969

I Beatles

Gennaio

Lennon replica a «Black Dwarf» (cfr Novembre '68) difendendo il suo pensiero espresso in *Revolution*.
2: sono filmate le prove di Twickenham inserite poi in *Let It Be*.
3: *Two Virgins* viene sequestrato per oscenità dalla polizia del New Jersey.
10: contrasti a Twickenham. Harrison abbandona le prove.
13: pubblicazione negli Stati Uniti dell'album *Yellow Submarine*.
15: sospese le riprese a Twickenham. I Beatles decidono di registrare un album agli studi Apple.
17: pubblicazione in Gran Bretagna dell'album *Yellow Submarine*.
22-29: registrazione dell'album *Let It Be*.
30: «Concerto sulla terrazza» alla Apple in Savile Row.
31: registrazione dell'album *Let It Be*.

Febbraio

3: Lennon, Harrison e Starr chiamano il manager americano Allen Klein per risolvere i problemi nei caotici affari del gruppo. McCartney si oppone alla scelta di Klein e prende come consulente lo studio Eastman and Eastman. Il risultato è una profonda frattura tra i musicisti.
3-2 maggio: Starr recita nel film *The Magic Christian*.
22-25: registrazione di *Abbey Road*.
25: Harrison compie 26 anni.

Marzo

2: Lennon e Ono suonano nel concerto del jazzista John Tchicai alla Lady Mitchell Hall di Cambridge.

12: McCartney sposa Linda Eastman.

13: la squadra antidroga perquisisce la casa di Harrison.

20: Lennon sposa Ono a Gibilterra.

25-31: Lennon e Ono tengono il loro «bed-in» all'Hilton di Amsterdam.

Aprile

11: *Get Back* è pubblicato in gb.

14: registrazione di *The Ballad Of John and Yoko*.

16, 18, 20: registrazione di *Abbey Road*.

21: Lennon e Ono fondano la Bag Productions.

22: Lennon e Ono registrano *The Wedding Album*.

23: *Get Back* al primo posto (per sette settimane) della classifica gb.

25-27, 29-30: registrazione di *Abbey Road*.

Maggio

2: pubblicato in gb *Electronic Sound*, registrazione di *Abbey Road*.

4: Lennon e Ono acquistano la casa di Tittenhurst Park.

5-6: registrazione di *Abbey Road*; pubblicazione in USA di *Get Back*.

8: Lennon, Harrison e Starr firmano un contratto con il manager Klein.

9: pubblicato in gb *Life With The Lions*.

16: il governo americano rifiuta il visto d'ingresso a Lennon a causa dei suoi precedenti con le droghe (cfr. 28 Novembre '68).

24: *Get Back* al primo posto (per 5 settimane) della classifica USA.

25-2 giugno: Lennon e Ono sono in Canada per alcuni «bed-in» in favore della pace. Lennon esorta gli studenti al People's Park di Berkeley a non provocare la polizia.

26: pubblicato in USA *Life With The Lions*.

30: pubblicato in gb *The Ballad Of John And Yoko*.

Giugno

1: Lennon registra *Give Peace A Chance* a Montreal. Al ritorno in gran Bretagna, Lennon e Ono si trasferiscono a Tittenhurst Park e iniziano a usare eroina.

4: pubblicato in USA *The Ballad Of John And Yoko*.

11: *The Ballad Of John And Yoko* al primo posto (per 3 settimane) della classifica in gb.
18: McCartney compie 27 anni.

Luglio

1-4: registrazione di *Abbey Road*. Lennon è assente a causa di un incidente automobilistico in Scozia.
4: pubblicazione di *Give Peace A Chance* in gb e in USA.
7: Starr compie 27 anni.
1-11, 15-18, 21-25, 28-31: registrazione di *Abbey Road*.

Agosto

1, 4-8, 11, 15, 18-20, 25: registrazione di *Abbey Road*.

Settembre

13: la Plastic Ono Band si esibisce a Toronto.
25: Lennon registra *Cold Turkey*.
26: *Abbey Road* viene pubblicato in gb.
28: Lennon registra *Cold Turkey*.

Ottobre

1: *Abbey Road* viene pubblicato in USA.
3, 5: Lennon registra *Cold Turkey*.
9: Lennon compie 29 anni.
12: nuovo aborto di Yoko Ono (cfr. 21 Novembre '68).
20: pubblicato in USA *The Wedding Album*.
31: pubblicato in gb *Come Together / Something*.

Novembre

Starr inizia a registrare *Sentimental Journey*.
6: pubblicato in USA *Come Together / Something*.
7: pubblicato in GB *The Wedding Album*.
22*: Come Together / Something* al 4° posto della classifica in gb.
25: Lennon restituisce l'onorificenza MBE per protestare contro i drammi in Biafra e Vietnam, e contro l'insuccesso commerciale di *Cold Turkey*.
29: *Come Together / Something* al primo posto (per una settimana) della classifica USA.

Dicembre

Nessun impegno. McCartney inizia a registrare l'album *McCartney* a casa sua.

11-14: Lennon e Ono organizzano una campagna di protesta contro la condanna di James Hanratty, l'assassino della A6.

12: *Live Peace in Toronto* viene pubblicato in USA e in GB.

16: Lennon e Ono fanno affiggere grandi manifesti in 11 città in tutto il mondo dichiarando: «La guerra è finita, se lo vuoi. Buon Natale da John e Yoko».

Musica

Gennaio

GB. Marmalade: *Ob-la-di Ob-la-da*; Fleetwood Mac: *Albatross*; Stevie Wonder: *For Once In My Life*.

USA. Tommy James: *Crimson And Clover*; Doors: *Touch Me*; Brooklyn Bridge: *Worst That Could Happen*.

ITALIA. Gianni Morandi: *Scende la pioggia*; Caterina Caselli: *Il carnevale*; Al Bano: *Mattino;* Patty Pravo: *Tripoli 1969*.

Febbraio

GB. Move: *Blackberry Way*; Amen Corner: *(If Paradise Is) Half As Nice*; Diana Ross: *I'm Gonna Make You Love Me*.

USA. Sly & The Family Stone: *Everyday People*; Doors: *Touch Me*; Foundations: *Build Me Up Buttercup*.

ITALIA. Bobby Solo: *Zingara*; Nada: *Ma che freddo fa*; Little Tony: *Bada bambina*; Mal: *Tu sei bella come sei*. Bobby Solo e Iva Zanicchi vincono a Sanremo con *Zingara*.

Marzo

GB. Peter Sarstedt: *Where Do You Go To My Lovely*; Cilla Black: *Surround Yourself With Sorrow*; Engelbert Humperdinck: *The Way It Used To be*.

USA. Tommy Roe: *Dizzy;* Creedence Clearwater Revival*: Proud Mary;* Sly & The Family Stone: *Everyday People*.

ITALIA. Nada: *Ma che freddo fa*; Gigliola Cinquetti: *La pioggia*; Barry Ryan: *Eloise*; Beatles: *Ob-la-di Ob-la-da*.

Aprile

GB. Desmond Dekker: *Israelites*; Marvin Gaye: *I Heard It Through The Grapevine*; Dean Martin: *Gentle On My Mind*.

USA. Fifth Dimension: *Aquarius*; Blood Sweat & Tears: *You've Made Me So Very Happy*; Glenn Campbell: *Galveston*.

ITALIA. Barry Ryan: *Eloise*; Sylvie Vartan: *Irresistibilmente*; Adriano Celentano: *La storia di Serafino*; Equipe 84: *Tutta mia la città*.

Maggio

GB. Beatles: *Get Back*; Fleetwood Mac: *Man Of The World*; Mary Hopkin: *Goodbye*.

USA. Beatles: *Get Back*; Mercy: *Love (Can Make You Happy*); Cowsills: *Hair*.

ITALIA. Sylvie Vartan: *Buonasera buonasera*; Barry Ryan: *Eloise*; Equipe 84: *Tutta mia la città*.

Giugno

GB. Tommy Roe: *Dizzy;* Frank Sinatra: *My Way*: Edwin Hawkins Singers: *Oh Happy Day*.

USA. Henry Mancini: *Love Theme from «Romeo & Juliet»;* Creedence Clearwater Revival: *Band Moon Rising*; Three Dog Night: *One*.

ITALIA. Equipe 84: *Tutta mia la città*; Camaleonti: *Viso d'angelo*; Barry Ryan: *Eloise*.

Luglio

7: muore Brian Jones, chitarrista dei Rolling Stones.

GB. Beatles: *The Ballad Of John And Yoko*; Jethro Tull: *Living In The Past*; Elvis Presley: *In The Ghetto*.

USA. Zager & Evans: *In The Year 2525*; Blood, Sweat & Tears: *Spinning Wheel*; Oliver: *Good Morning Starshine*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Storia d'amore*; Al Bano: *Pensando a te*; Mina: *Non credere*.

Agosto

14-17: si tiene il Festival di Woodstock.

26-31: Festival dell'isola di Wight.

GB. Rolling Stones: *Honky Tonk Women*; Plastic Ono Band: *Give Peace A Chance*; Robin Gibb: *Saved By The Bell*.

USA. Rolling Stones: *Honky Tonk Women*; Johnny Cash: *A Boy Named Sue*; Neil Diamond: *Sweet Caroline*.

ITALIA. Mario Tessuto: *Lisa dagli occhi blu*; Adriano Celentano: *Storia d'amore*; Orietta Berti: *L'altalena*; Lucio Battisti: *Acqua azzurra, acqua chiara*.

Settembre

GB. Zager & Evans: *In The Year 2525*; Stevie Wonder: *My Cherie Amour*; Creedence Clearwater Revival: *Bad Moon Rising*.

USA. Archies: *Sugar Sugar*; Creedence Clearwater Revival: *Green River*; Three Dog Night: *Easy To Be Hard*.

ITALIA. Mal: *Pensiero d'amore*; Massimo Ranieri: *Rose rosse*; Jane Birkin e Serge Gainsbourg: *Je t'aime… moi non plus*.

Ottobre

GB. Jane Birkin e Serge Gainsbourg: *Je t'aime… moi non plus*; Bobbie Gentry: *I'll Never Fall In Love Again*; David Bowie: *Space Oddity*.

USA. Temptations: *I Can't Get Next To You*; Oliver: *Jean*; Bobby Sherman: *Little Woman*.

ITALIA. Dik Dik: *Il primo giorno di primavera*; Mal: *Pensiero d'amore;* Georges Moustaki: *Lo straniero*.

3: muore Natalino Otto.

Novembre

GB. Fleetwood Mac: *Oh Well*; Archies: *Sugar Sugar*; Tremeloes: *(Call Me) Number One*.

USA. Elvis Presley: *Suspicious Mind*; Fifth Dimension: *Wedding Bell Blues*; Smith: *Baby It's You*.

ITALIA. Georges Moustaki: *Lo straniero*; Johnny Hallyday: *Quanto t'amo*; Vanilla Fudge: *Some Velvet Morning*

Dicembre

GB. Stevie Wonder: *Yester-me, Yester-you, Yesterday*; Kenny Rogers: *Ruby Don't Take Your Love To Town*; Rolf Harris: *Two Little Boys*.

USA. Beatles: *Come Together*; Peter Paul & Mary: *Leaving On A Jet Plane*; Diana Ross & The Supremes: *Someday We'll Be Together*.

ITALIA. Georges Moustaki: *Lo straniero*; Gianni Morandi: *Belinda*; Johnny Hallyday: *Quanto t'amo*; Beatles: *Come Together*.

Nel mondo

Gennaio

3: rivolta cattolica a Londonderry.

19: lo studente cecoslovacco Jan Palach si dà fuoco per protestare contro l'occupazione sovietica.

25: scontri tra studenti all'università di Napoli.

Febbraio

3: Yasser Arafat a capo dell'OLP; arrestato l'industriale tessile Felice Riva.

8: primo volo del Boeing 747, l'aereo civile più grande del mondo.

27: Richard Nixon in visita in Italia.

Marzo

2: primo volo del Concorde.

10: James Earl Ray condannato a 99 anni per l'assassinio di Martin Luther King.

17: Golda Meir diventa nuovo premier in Israele.

29: scontri militari sul confine tra Cina e URSS.

Aprile

1: la Francia abbandona la Nato.

9: scontri a Battipaglia tra lavoratori e polizia.

28: Charles De Gaulle rassegna le dimissioni.

Maggio

4: manifestazione antifranchista a Pamplona.

15: a Berkeley, California, la polizia disperde i dimostranti con gas lacrimogeni.

28: il Milan vince la sua seconda Coppa dei Campioni battendo l'Ajax.

Giugno

15: Georges Pompidou nuovo presidente in Francia.

18: Nixon ritira 25 mila soldati dal Vietnam.

Luglio

20: lo scandalo di Chappaquiddick stronca la carriera politica di Ted Kennedy.

21: Paolo VI visita l'Uganda.

21: Neil Armstrong è il primo uomo a camminare sulla Luna.

Agosto

9: la setta di Charles Manson massacra l'attrice Sharon Tate.

15: in Corsica celebrazione del bicentenario della nascita di Napoleone.

21: le truppe sovietiche a Praga reprimono le manifestazioni per il primo anniversario dell'invasione.

Settembre

1: colpo di stato di Gheddafi in Libia.

3: muore Ho Chi Minh, presidente del Vietnam del Nord.

Ottobre

22: Willy Brandt eletto cancelliere in Germania Ovest.

23: inizia il progressivo ritiro di truppe Usa dal Vietnam.

29: in USA la Corte Suprema ordina l'abolizione della segregazione razziale.

Novembre

1: a Copenaghen si apre la Fiera del Sesso.

17: USA e URSS iniziano i colloqui SALT sulle armi strategiche.

28: in Italia la Camera dei Deputati approva la legge sul divorzio.

Dicembre

12: a Milano una bomba nella Banca Nazionale dell'Agricoltura di piazza Fontana causa 13 morti.

16: fallito colpo di stato a Panama.

Cultura e spettacolo

Cinema

Schlesinger: *Un uomo da marciapiede*; George Roy Hill: *Butch Cassidy*; Sam Peckinpah: *Il mucchio selvaggio*; Arthur Penn: *Alice' Restaurant*; Dennis Hopper: *Easy Rider*; Elia Kazan: *Il compromesso*; Michelangelo Antonioni: *Zabriskie Point*; Bernardo Bertolucci: *Il conformista*; Luchino Visconti: *La caduta degli dei*.

Morti: Judy Garland, Boris Karloff, Robert Taylor, Camillo Mastrocinque.

Jazz

Miles Davis: *In A Silent Way*; Art Ensemble of Chicago: *People In Sorrow*; Dollar Brand: *African piano*.
Morti: Coleman Hawkins; Pee Wee Russell.

Letteratura

Philip Portnoy: *Il lamento di Portnoy*; Mario Puzo: *Il padrino*; Aldo Palazzeschi: *Giovannino*; Mario Vargas Llosa: *Conversazione nella cattedrale*.
Morti: Jack Kerouac, Ivy Compton-Burnett, Giovanni Comisso, Witold Gombrowicz.

Arte

Morti: Walter Gropius, Otto Dix.

Premi Nobel

Samuel Beckett (letteratura)
Derek Barton e Odd Hassel (chimica)
Ragnar Frisch e Jan Tinbergen (economia)
Organizzazione Internazionale del Lavoro (pace)
Murray Gell-Mann (fisica)
Max Delbruck, Alfred Hershey e Salvador Luria (medicina)

Premi Oscar

Film: *Un uomo da marciapiede*
Regia: John Schlesinger (*Un uomo da marciapiede*)
Attore: John Wayne (*Il grinta*)
Attrice: Maggie Smith (*La strana voglia di Jean*)
Film straniero: *Z* (Francia/Algeria)

1970

I Beatles

Gennaio

3-8: registrazione dell'album *Let It Be*.
16: la polizia fa irruzione nella mostra di litografie di Lennon in Bond Street.
27: Lennon registra *Instant Karma!*

Febbraio

Starr registra *Sentimental Journey*. Lennon e Ono sono coinvolti nel progetto «Black House» di Michael X e nella campagna per il disarmo nucleare.

8: *Instant Karma!* è pubblicato in gb.

25: Lennon è citato in giudizio per esibizione indecente delle sue litografie (cfr. 16 Gennaio ’70).

25: Harrison compie 27 anni.

26: pubblicato in USA l’album *Hey Jude*.

Marzo

6: pubblicato in gb il singolo *Let It Be*.

11: pubblicato in USA il singolo *Let It Be*.

14: *Let it Be* al 2° posto nella classifica gb, ma non riesce ad arrivare al primo posto.

22: McCartney registra *Maybe I’m Amazed*.

23-27: Phil Spector remixa *Let It Be*.

27: pubblicazione in gb di *Sentimental Journey*.

Aprile

1-2: Spector remixa *Let It Be*.

1-27: processo alle litografie di Lennon. La giuria si esprime a favore dei Lennon.

10: McCartney comunica lo scioglimento dei Beatles.

11: *Let It Be* al primo posto (per 2 settimane) della classifica in USA.

17: pubblicazione in gb di *McCartney*.

20: pubblicazione in USA di *McCartney*.

28: Lennon e Ono in California per una *primal therapy* con il dottor Arthur Janov.

Maggio

8: l’album *Let It Be* viene pubblicato in GB.

11: pubblicato in USA *The Long And Winding Road.*

13: prima mondiale a New York del film *Let It Be*. Nessun Beatle è presente.

18: l’album *Let It Be* viene pubblicato in USA.

Giugno

13: *The Long And Winding Road* al primo posto (per 2 settimane) della classifica USA.

18: McCartney compie 28 anni.

Luglio

7: Starr compie 30 anni.

Settembre

25: Starr pubblica in gb *Beaucoups of Blues*.

28: Starr pubblica in USA *Sentimental Journey* e *Beaucoups of Blues*.

Ottobre

9: Lennon compie 30 anni.

Novembre

27: Harrison pubblica *All Things Must Pass* in USA.

30: Harrison pubblica *All Things Must Pass* in gb.

Dicembre

8: Lennon concede una lunga intervista a Jann Wenner di «Rolling Stone».

11: pubblicazione in gb e USA di *Plastic Ono Band*.

31: McCartney inoltra una richiesta ufficiale per sciogliere i Beatles. È la conclusione definitiva dell'attività del gruppo.

Musica

Gennaio

GB. Rolf Harris: *Two Little Boys*; Cuff Links: *Tracy*; Blue Mink: *Melting Pot*.

USA. B.J. Thomas: *Raindrops Keep Falling On My Head*; Jackson Five: *I Want You Back*; Shocking Blue: *Venus*.

ITALIA. Lucio Battisti: *Mi ritorni in mente*; Gianni Morandi: *Ma chi se ne importa*; Massimo Ranieri: *Se bruciasse la città*. Adriano Celentano e Claudia Mori vincono il Festival di Sanremo con *Chi non lavora non fa l'amore*.

Febbraio

GB. Edison Lighthouse: *Love Grows*; Peter Paul & Mary: *Leavin' On a Jet Plane*; Lee Marvin: *Wand'rin' Star*.

USA. Shocking Blue: *Venus*; Sly & Family Stone: *Thank You*; Guess Who: *No Time*.

ITALIA. Gianni Morandi: *Ma chi se ne importa*; Venus: *Shocking Blue*; Domenico Modugno: *Come hai fatto*.

Marzo

GB. Simon & Garfunkel: *Bridge Over Troubled Water*; Beatles: *Let It Be*; Jackson Five: *I Want You Back*.

USA. Simon & Garfunkel: *Bridge Over Troubled Water*; Creedence Clearwater Revival: *Who'll Stop The Rain*; Jackson Five: *ABC*.

ITALIA. Adriano Celentano: *Chi non lavora non fa l'amore*; Nicola Di Bari: *La prima cosa bella*; Sergio Endrigo: *L'arca di Noè*.

Aprile

GB. Simon & Garfunkel: *Bridge Over Troubled Water*; Andy Williams: *Can't Help Falling In Love*; Norman Greenbaum: *Spirit In The Sky*.

USA. Beatles: *Let It Be*; John Lennon: *Instant Karma!*; Jackson Five: *ABC*.

ITALIA. Nicola di Bari: *La prima cosa bella*; Camaleonti: *Eternità*; Beatles: *Let It Be*; Little Tony: *La spada nel cuore.*

Maggio

GB. England World Cup Squad: *Back Home*; Dana: *All Kinds Of Everything*; Moody Blues: *Question*.

USA. Guess Who: *American Woman*; Ides Of March: *Vehicle*; Ray Stevens: *Everything Is Beautiful*.

ITALIA. Beatles: *Let It Be*; Aphrodite's Child: *It's Five O'Clock*; Gianni Morandi: *Occhi di ragazza*.

Giugno

GB. Mungo Jerry: *In The Summertime*; Mr Bloe: *Groovin' With Mr Bloe*; Beach Boys: *Cottonfields*.

USA. Beatles: *The Long And Winding Road*; Poppy Family: *Which Way You Goin' Billy?*; Jackson Five: *The Love You Save*.

ITALIA. Aphrodite's Child: *It's Five O'Clock*; Beatles; *Let It Be*; Renato: *Lady Barbara*.

Luglio

GB. Free: *All Right Now*; Gerry Monroe: *Sally*; Four Tops: *It's All In The Game*.

USA. Three Dog Night: *Mama Told Me*; Carpenters: *Close To You*; Bread: *Make It With You*.

ITALIA. Renato: *Lady Barbara*: Domenico Modugno: *La lontananza*; Mina: *Insieme*; Michel Delpesch: *L'isola di Wight*.

Agosto

GB. Kinks: *Lola*; Elvis Presley: *The Wonder Of You*; Hotlegs: *Neanderthal Man*.

USA. Eric Burdon & The War: *Spill The Wine;* Edwin Starr: *War*; Mungo Jerry: *In The Summertime*.

ITALIA. Domenico Modugno: *La lontananza*; Mina: *Insieme*; Lucio Battisti: *Fiori rosa fiori di pesco*; Adriano Celentano: *Viola*.

Settembre

18: Jimi Hendrix muore a Londra.

GB. Smokey Robinson: *Tears Of A Clown*; Freda Payne: *Band Of Gold*; Bread: *Make It With You*.

USA. Diana Ross: *Ain't No Mountain High Enough*; Clarence Carter: *Patches*; Edwin Starr: *War*.

ITALIA. Mungo Jerry: *In the Summertime*; Rare Bird: *Sympathy*; Christie: *Yellow River*.

Ottobre

4: muore la cantante americana Janis Joplin.

GB. Deep Purple: *Black Night*; Matthew Southern Comfort: *Woodstock*; Black Sabbath: *Paranoid*.

USA. Jackson Five: *I'll Be There*; Neil Diamond: *Cracklin' Rose*; Free: *All Right Now*.

ITALIA. Mungo Jerry: *In The Summertime*; Aphrodite's Child: *Spring Summer Winter And Fall*; Gianni Morandi: *Al bar si muore*.

Novembre

GB. Tremeloes: *Me And My Life*; Edwin Starr: *War*; Jimi Hendrix: *Woodoo Chile*.

USA. Partridge Family: *I Think I Love You*; Carpenters: *We've Only Just Begun*; James Taylor: *Fire And Rain*.

ITALIA. Aphrodite's Child: *Spring Summer Winter And Fall*; Hotlegs: *Neanderthal Man*; Ornella Vanoni: *L'appuntamento*.

Dicembre

GB. McGuiness-Flint: *When I'm Dead and Gone*; Dave Edmunds: *I Hear You Knocking*; T. Rex: *Ride A White Swan*.

USA. Carpenters: *We've Only Just Begun*; George Harrison: *My Sweet Lord*; Santana: *Black Magic Woman*.

ITALIA. Lucio Battisti: *Anna*; Massimo Ranieri: *Sogno d'amore*; Mina: *Io e te da soli*; Raffaella Carrà: *Ma che musica maestro*.

Nel mondo

Gennaio

1: in gran Bretagna la maggiore età passa dai 21 ai 18 anni.

12: il Biafra si arrende alla Nigeria.

30: il Vaticano protesta contro la legge sul divorzio in Italia.

Febbraio

23: fenomeno di bradisismo a Pozzuoli.

28: decine di morti sulle Alpi a causa delle slavine.

Marzo

14: si apre a Osaka l'Esposizione Universale.

19: sciopero dei postini a New York, il primo in 195 anni.

31: terremoto in Turchia.

Aprile

9: la nave inglese *London Valour* affonda nel porto di Genova.

17: un'avaria interrompe la missione spaziale dell'*Apollo 13*.

Maggio

4: durante una manifestazione all'università dell'Ohio 4 studenti sono uccisi dalla Guardia Nazionale.

15: per la prima volta due donne nominate generali nell'esercito USA.

31: alluvione in Romania.

Giugno

1: 30 mila vittime per un terremoto in Perù.

21: il Brasile batte l'Italia in finale e conquista per la terza volta la Coppa Rimet di calcio.

23: Edward Heath nuovo premier in Gran Bretagna.

Luglio

16: proibiti a Genova i bagni in mare per inquinamento.

21: termina in Egitto la costruzione della diga di Assuan.

Agosto

2: celebrato il primo matrimonio interrazziale in Mississippi.

9: violenze razziali nel quartiere londinese di Notting Hill.

31: tregua di tre mesi sul canale di Suez tra Egitto e Israele.

Settembre

4: Salvator Allende eletto presidente in Cile.

27: con il trattato di pace del Cairo termina il «Settembre nero» del popolo palestinese.

Ottobre

5: in Egitto Sadat succede a Nasser.

9: anche il Senato approva la legge sul divorzio in Italia.

28: in Francia viene concessa la grazia a Henri Charrière, l'autore di *Papillon*.

Novembre

9: muore Charles De Gaulle.

19: ciclone in Pakistan.

20: l'ONU respinge la richiesta di ammissione della Cina.

27: a Manila fallito attentato a Paolo VI.

Dicembre

1: manifestazione antifranchista a Barcellona.

2: il senato USA restituisce 194 kmq agli indiani Taos nel New Mexico.

Cultura e spettacolo

Cinema

Robert Altman: *M.A.S.H.*; Mike Nichols: *Comma 22*; Arthur Hiller: *Love Story*; Elio Petri: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*; Arthur Penn: *Il piccolo grande uomo*; Ralph Nelson: *Soldato blu*.

Morti: Folco Lulli.

Jazz

Miles Davis: *Bitches Brew*; Charlie Haden: *Liberation Music Orchestra*.

Morti: Johnny Hodges, Albert Ayler.

Letteratura

Morti: Bertrand Russell, Erle Stanley Gardner, Giuseppe Ungaretti, E.M. Forster, John Dos Passos, Yukio Mishima.

Premi Nobel

Aleksandr Solženicyn (letteratura)

Luis F. Leloir (chimica)

Paul Samuelson (economia)

Norman Borlaug (pace)

Hannes Alfvén e Louis Néel (fisica)

Julius Axelrod, Ulf von Euler e Bernard Katz (medicina)

Premi Oscar

Film: *Patton, generale d'acciaio*

Regia: Franklin J. Schaffner (*Patton, generale d'acciaio*)

Attore: George C. Scott (*Patton*, *generale d'acciaio*)

Attrice: Glenda Jackson (*Donne in amore*)

Film straniero: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Italia)

APPENDICI

Letture consigliate

Nonostante l'ostilità con cui ritrae McCartney, *Shout!* di Philip Norman resta l'analisi più penetrante della carriera dei Beatles. Per equilibrio, va integrato con l'intuitivo *McCartney* di Chris Salewicz. L'indagine del 1968 di Hunter Davies è vivacemente informativa e contiene utili informazioni sul metodo compositivo dei Beatles. La biografia in due volumi di Lennon scritta da Ray Coleman è affidabile e completa, anche se un po' troppo pedante. Il libro di Pete Shotton è un ritratto affettuoso e rivelatore del suo amico d'infanzia, e può funzionare da allegro antidoto alla seriosità di Coleman. Le interviste di Lennon a «Rolling Stone» (Wenner) e «Playboy» (Sheff and Golson) rivelano bagliori di vitalità nella sua mente disordinata. Un'abbondanza di ricordi a proposito del gruppo può essere reperita in *Speaking Words of Wisdom* di Spencer Leigh. Per i Beatles nel 1967, vedere l'appassionato ed evocativo *It Was Twenty Years Ago Today* di Derek Taylor.

The Complete Beatles Recording Sessions di Mark Lewisohn è un indispensabile resoconto giorno-per-giorno della realizzazione dei dischi dei Beatles. Per chi non fosse interessato ai dettagli tecnici, *The Complete Beatles Chronicle* (sempre di Lewisohn) mette insieme utilmente il succo di *Recording Sessions* con le informazioni sull'attività di esibizioni dal vivo del gruppo contenute in *The Beatles Live!* (1986), e in tal modo si qualifica come principale opera di riferimento sui Beatles.

Bibliografia scelta

THE SIXTIES

Aitken, Jonathan, *The Young Meteors*, Secker & Warburg, London 1967.

Allsop, Kenneth, *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*, Goodchild, 1958.
Alpert, Richard, *Be Here Now*, Lama Foundation, 1971.
Anthony, Gene, *The Summer of Love*, Celestial Books, Berkeley (CA) 1980.
Bailey, David, *Goodbye Baby and Amen: A Saraband for the Sixties*, Collins, London 1969.
Barker, Paul (a cura di), *Arts in Society*, Fontana, New York 1977.
Beer, Samuel H., *Britain Against Itself: The Political Contradictions of Collectivism*, Faber, London 1982.
Booker, Christopher, *The Neophiliacs: A Study of the Revolutions in English Life in the Fifties and Sixties*, Collins, London 1969.
Brustein, Robert, *Revolution as Theatre*, Liveright, 1971.
Bugliosi, Vincent e Gentry, Curt, *The Manson Murders: An Investigation into Motive*, Bodley Head, London 1974.
Carr, Gordon, *The Angry Brigade*, Gollancz, London 1975.
Caute, David, *Sixty-Eight; The Year of the Barricades*, Hamish Hamilton, London 1988.
Cleaver, Eldridge, *Soul on Ice*, Cape, London 1969.
Cook, Bruce, *The Beat Generation*, Scribner's, London 1971.
Cook, Fred J., *The Nightmare Decade*, Random House, London 1971.
Cooper, David (a cura di), *The Dialectics of Liberation*, Penguin, Harmondsworth 1968.
Crouch, Colin, *The Students' Revolt*, Bodley Head, London 1970.
Dickstein, Morris, *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*, Basic, New York 1977.
Eisen, Jonathan (a cura di), *The Age of Rock*, Random House, London 1969.
–, *The Age of Rock*, *Volume Two*, Random House, London 1970.
Fisera, Vladimir (a cura di), *Writing on the Wall: May 1968 – A Documentary Anthology*, Allison & Busby, London 1978.
Fong-Torres, Ben (a cura di), *The Rolling Stone Rock'n' Roll Reader*, Bantam, New York 1974.
Gleason, Ralph J., *The Jefferson Airplane and the San Francisco Sound*, Ballantine, New York 1969.

Glessing, Robert J., *The Underground Press in America*, Indiana University Press, Bloomington 1971.
Goldie, Grace Wyndham, *Facing the Nation: Television and Politics 1936-1976*, Bodley Head, London 1977.
Goodman, Paul, *New Reformation*, Random House, London 1970.
Greenland, Colin, *The Entropy Exhibition: Michael Moorcock and the British New Wave in Science Fiction*, Routledge & Kegan Paul, London 1983.
Greer, Germaine, *The Female Eunuch*, McGibbon & Kee, 1970; trad. it. *L'eunuco femmina*, Bompiani, Milano 1976.
Henri, Adrian, *Environments and Happenings*, Thames & Hudson, London 1974.
Hewison, Robert, *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960-75*, Methuen, London 1986.
Hoffman, Nicholas von, *We Are the People Our Parents Warned Us Against*, Quadrangle, 1968.
Hoffmann, Abbie, *Revolution for the Hell of It*, Dial, New York 1968.
–, *Woodstock Nation*, Vintage, New York 1969.
Hollingshead, Michael, *The Man Who Turned On The World*, Blond & Briggs, 1973.
Holloway, David (a cura di), *The Sixties: A Chronicle of a Decade*, Simon & Schuster, New York 1992.
Huxley, Aldous, *The Doors of Perception*, Chatto, London 1954; trad. it. *Le porte della percezione*, Mondadori, Milano 1986 [2].
Jackson, George, *Soledad Brother*, Penguin, Harmondsworth 1971.
Jacobs, Paul e Landau, Saul (a cura di), *The New Radicals*, Penguin, Harmondsworth 1967.
Laing, R. D., *The Politics of Experience and The Bird of Paradise*, Penguin, Harmondsworth 1966; trad. it. *La politica dell'esperienza – L'uccello del paradiso*, Feltrinelli, Milano 1980 [16].
Leary, Timothy, *The Politics of Ectasy*, Paladin, Boulder (CO) 1970.
Leary, Timothy, Metzner, Ralf e Alpert, Richard, *The Psychedelic Experience*, University Books, New York 1964.
Leech, Kenneth, *Youthquake: The Growth of a Counter-Culture Through Two Decades*, Sheldon, London 1973.

Lewis, Roger, *Outlaws of America: the Underground Press and its Context*, Pelican, Harmondsworth 1972.
Lippard, Lucy, *Pop Art*, Thames & Hudson, London 1970; trad. it. *Pop art*, Mazzotta, Milano 1978 [2].
Mailer, Norman, *Armies of the Night*, Penguin, Harmondsworth 1968.
–, *Miami and the Siege of Chicago*, Penguin, Harmondsworth 1969.
Mairowitz, David Zane, *The Radical Soap Opera*, Wildwood, Aldershot 1974.
Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X*, Penguin, Harmondsworth 1968; trad. it. *Autobiografia,* Einaudi, Torino 1972 [3].
Marowitz, Charles, *Confessions of a Counterfeit Critic: A London Theatre Notebook 1958-1971*, Methuen, London 1973.
McLuhan, Marshall, *Understanding Media*, Routledge & Kegan Paul, London 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967.
Melly, George, *Revolt into Style*, Allen Lane, London 1970.
Mitford, Jessica, *The Trial of Dr Spock*, Macdonald, London 1969.
Morgan, Robin (a cura di), *Sisterhood is Powerful*, Vintage, New York 1970.
Neville, Richard, *Play Power*, Paladin, Boulder (CO) 1971.
Nuttall, Jeff, *Bomb Culture*, MacGibbon & Kee, 1968.
Palmer, Tony, *The Trials of OZ*, Blond & Briggs, 1971.
Perry, Helen, *The Human Be-In*, Allen Lane, London 1968.
Poirier, Richard, *The Performing Self*, Oxford University Press, 1971.
Reich, Charles, *The Greening of America*, Random House, London 1970.
Roszac, Theodore, *The Making of a Counter-Culture*, Faber, London 1970.
Rubin, Jerry, *Do It!*, Simon & Schuster, New York 1970.
Seale, Bobby, *Seize the Time: The Story of the Black Panther Party and Huey P. Newton*, Hutchinson, London 1970; trad. it. *Cogliere l'occasione!*, Einaudi, Torino 1971.
Searle, John, *The Campus War*, Penguin, Harmondsworth 1969.
Shea, Robert e Wilson, Robert Anton, *Illuminatus*, 3 voll., Dell, New York 1975.
Stanshill, Peter e Marowitz, David, *BAMN (By Any Means Necessary): Outlaw Manifestos and Ephemera 1965-1970*, Penguin, Harmondsworth 1971.

Stevens, Jay, *Storming Heaven: LSD and the American Dream*, Heinemann, London 1988.
Sutherland, John, *Offensive Literature: Decensorship in Britain 1960-1982*, Junction, London 1982.
Tyler, Tony, *I Hate Rock-and-Roll*, Vermilion, 1984.
Weeks, Jeffrey, *Sex, Politics, and Society*, Longman, London 1981.
Wheen, Francis, *The Sixties: A Fresh Look at the Decade of Change*, Century, London 1982.
Widgery, Charles, *The Left in Britain, 1956-1968*, Penguin, Harmondsworth 1976.
Willis, Paul E., *Profane Culture*, Routledge & Kegan Paul, London 1978.

I BEATLES

Best, Pete e Doncaster, Patrick, *Beatle! The Pete Best Story*, Plexus, London 1985.
Bresler, Fenton, *Who Killed John Lennon?*, St. Martin's, New York 1989.
Brown, Peter e Gaines, Steven, *The Love You Make: An Insider's Story of The Beatles*, Macmillan, London 1993.
Campbell, Colin e Murphy, Allan, *Things We Said Today: The Complete Lyrics and a Concordance to The Beatles' Songs 1962-1970*, Pierian, Ann, Arbor (MI) 1980.
Carr, Roy e Tyler, Tony, *The Beatles: an Illustrated Record*, Triune, 1978; trad. it. *I favolosi Beatles*, Sonzogno, Milano 1979.
Coleman, Ray, *John Winston Lennon – Volume 1: 1940-1966*; *John Ono Lennon – Volume 2: 1967-1980*, Sidgwick & Jackson, London 1984; trad. it. *John Lennon: un mito, un uomo*, Sperling & Kupfer, Milano 1989.
Cooke, Deryck, *The Lennon-McCartney Songs*, «The Listener», 1.2.1968.
Davies, Hunter, *The Beatles*, Cape, London 1985 (2ª ed.); trad. it. (della prima edizione): *I Beatles*, Longanesi, Milano 1970.
Dowlding, William J., *Beatlesongs*, Fireside, 1989.
Gambaccini, Paul, *Paul McCartney in His Own Words*, Flash, 1976.
Giuliano, Geoffrey, *Dark Horse: The Secret Life of George Harrison*, Bloomsbury, London 1989.

– , *Blackbird: The Unauthorised Biography of Paul McCartney*, Smith Gryphon, London 1991.
Goldman, Albert, *The Lives of John Lennon*, Morrow, New York 1988; trad. it. *John Lennon*, Mondadori, Milano 1988.
Harrison, George con Taylor, Derek, *I, Me, Mine*, Simon & Schuster, New York 1980.
Kelly, Michael Bryan, *The Beatle Myth: The Beatles Invasion of American Popular Music*, 1956-1969, McFarland, Jefferson (NC) 1991.
Leigh, Spencer, *Speaking Words of Wisdom: Reflections on the Beatles*, Cavern City Tours, 1991.
Lennon, John, *A Very Open Letter to John Hoyland from John Lennon*, «Black Dwarf», 10.1.1969.
– , *Skywriting by Word of Mouth*, Harper & Row, New York 1986.
Lewisohn, Mark, *The Complete Beatles Recording Sessions*, Hamlyn/EMI, Feltham 1988; trad. it. *Beatles: otto anni ad Abbey Road*, Arcana Editrice, Milano 1990.
– , *The Complete Beatles Chronicle*, Pyramid, London 1992.
Martin, George con Hornsby, Jeremy, *All You Need is Ears*, St. Martin, New York 1979.
McCabe, Peter e Schonfield, Robert D., *Apple to the Core*, Brian O'Keefe, 1972.
McKeen, William, *The Beatles: A Bio-Bibliography*, Greenwood, London 1989.
Mellers, Wilfrid, *Twilight of the Gods: the Beatles in Retrospect*, Faber, London 1973.
Charles P. Neises, *The Beatles Reader: A Selection of Contemporary Views, News and Reviews of the Beatles in Their Heyday*, Pierian, Ann Arbor (MI) 1984.
Norman, Philip, *Shout! The Beatles in Their Generation*, Elm Tree, London 1982, trad. it. *Shout! La vera storia dei Beatles*, Mondadori, Milano 1981.
O'Grady, Terence P., *The Beatles: a Musical Evolution*, Twayne, New York 1983.
Riley, Tim, *Tell Me Why: a Beatles Commentary*, Bodley Head, London 1988.

Rorem, Ned, *The Music of the Beatles*, «New York Review of Books», 18.1.1968.
Russell, Jeff, *The Beatles: Album File and Complete Discography*, Blandford, London 1989.
Salewicz, Chris, *McCartney*, St. Martin, New York 1986.
Sheff, David & Golson, G. Barry, *The «Playboy» Interviews with John Lennon and Yoko Ono*, Playboy Press, Chicago 1981.
Shotton, Pete con Shaffner, Nicholas, *John Lennon in My Life*, Coronet, London 1984.
Somach, Denny e Somach, Kathleen, *Ticket to Ride*, Macdonald, London 1989.
Taylor, Alistair, *Yesterday: the Beatles Remembered*, Sidgwick & Jackson, London 1988.
Taylor, Derek, *It Was Twenty Years Ago Today*, Bantam, New York 1987.
Terry, Carol, *Here, There and Everywhere: The Beatles First International Bibliography*, Pierian, Ann Arbor (MI) 1990.
Thomson, Elizabeth e Gutman, David, *The Lennon Companion*, Macmillan, New York 1987.
Wenner, Jann, *Lennon Remembers: the «Rolling Stone» Interviews*, Penguin, Harmondsworth 1973.
Wiener, Jon, *Come Together: John Lennon in His Time*, Faber, London 1984.

Altri strumenti bibliografici

Per la traduzione e l'edizione italiana dell'opera sono stati consultati i seguenti volumi:

Aldridge, Alan (a cura di), *The Beatles Illustrated Lyrics*, Dell Publishing, New York 1969 (trad. it. *Il libro delle canzoni dei Beatles*, Mondadori, Milano 1969 e 1990); *The Beatles Illustrated Lyrics 2*, Dell Publishing, New York 1971.
Antoni, Roberto, *Il viaggio dei cuori solitari*, Il Formichiere, Milano 1979 (aggiornato e riedito come *I Beatles*, Targa Italiana Editore, Milano 1989).

Bacon, David e Maslow, Norman, *The Beatles' England*, Columbus Book, London 1982.
Baird, Julia con Giuliano, Geoffrey, *John Lennon, mio fratello*, Armenia Editore, Milano 1988.
Blake, John, *All You Needed Was Love*, Hamlyn Paperbacks, Feltham 1981.
Cott, Jonathan e Dalton, David, *The Beatles Get Back*, Apple Publishing, London 1969.
Dister, Alain, *Les Beatles*, Albin Michel/Rock & Folk, Paris 1972.
Doney, Malcolm, *Lennon & McCartney*, Midas Books, Tunbridge Wells 1981.
Epstein, Brian, *A Cellarful of Noise*, Souvenir Press, London 1964.
Flippo, Chet, *Yesterday: una biografia non autorizzata di Paul McCartney*, Armenia Editore, Milano 1989.
Franzoni, Donatella e Taormina, Antonio (adattamento a cura di), *John Lennon: Vivendo cantando – Racconti e lennonsense*, Arcana Editrice, Milano 1990.
Franzoni, Donatella e Taormina, Antonio (traduzioni a cura di), *Beatles: Tutti i testi 1962-1970*, Arcana Editrice, Milano 1992.
Friede, Goldie, Titone, Robin e Weiner, Sue, *The Beatles A to Z*, Eyre Methuen, London 1981.
Goodgold, Edwin e Carlinsky, Dan, *The compleat Beatles Quiz Book*, Warner Books, New York 1975.
Gross, Edward, *Fab Films of the Beatles*, Pioneer Books, Las Vegas 1990.
Harry, Bill, *The Beatles vol. 3: Paperback Writers*, Virgin Books, London 1984.
–, *The Beatles vol. 4: Beatlemania*, Virgin Books, London 1984.
– , *The Beatles vol. 5: Beatles for Sale*, Virgin Books, London 1985.
– , *The Book of Beatle List*, Javelin Books, Poole 1985.
Lennon, Cynthia, *A Twist of Lennon*, Avon Books, New York 1978.
Melly, George, *Revolt Into Style – The Pop Arts in Britain*, Penguin Books, Harmondsworth 1970.
Merle, Pierre e Volcouve, Jacques, *Les Beatles*, Solar 1987.
Scaruffi, Piero, *Storia del rock*, Arcana Editrice, Milano 1989.
Schultheiss, Tom, *The Beatles – A Day In the Life*, Omnibus Press, London 1980.

Soffritti, Daniele, *I Beatles dal mito alla storia*, Savelli Editori, Roma 1980.
Stannard, Neville, *The Beatles vol. 1: The Long and Winding Road*, Virgin Books, London 1982.
– , *The Beatles vol. 2: Working Class Heroes*, Virgin Books, London 1982.
Stokes, Geoffrey, *The Beatles*, Times Books, New York 1980.
Vari autori, *The Beatles Book*, Omnibus Press, London 1986.
Zanetti, Franco, *Paul McCartney*, Targa Italiana Editore, Milano 1988.

Nota del curatore

I riscontri e le verifiche sugli spartiti delle canzoni – per i quali si ringrazia la dottoressa in musicologia Paola D'Ambrosio – sono stati effettuati impiegando come testo standard di riferimento i due volumi (*1962-66* e *1967-70*) di *The New Beatles Complete*, Wise Publications, London 1992. Consultato su alcune discrepanze, peraltro segnalate in nota, l'autore le ha così motivate: «Fino al 1966, le note e le tonalità indicate negli spartiti delle canzoni dei Beatles sono spesso piuttosto diverse da quelle effettivamente presenti nelle registrazioni. Il libro tratta dei *dischi* dei Beatles, e per quanto concerne i dischi tutte le note e le tonalità sono corrette».

Per la terminologia tecnica musicale si è utilizzato il *Polyglottes Wörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bärenreiter, Kassel 1990.

Le date di pubblicazione italiana dei dischi sono state tratte da *The Beatles in Italy*, di Rosario Grasso (Dafni, Catania 1980) e confrontate con i dati forniti da Rolando Giambelli, fondatore di «Beatlesiani d'Italia Associati», e dalla redazione della rivista «Raro!». Poiché la casa discografica italiana non è stata in grado di fornire la data dell'effettiva distribuzione dei dischi nei negozi, la data indicata è quella del cosiddetto «foglio di emissione», che solitamente precede almeno di un paio di settimane quello in cui inizia la vendita al pubblico.

GLOSSARIO

A cappella. Senza accompagnamento musicale, eseguito solo con la voce.

Accelerando. Incremento graduale della velocità di esecuzione (*tempo*) di un brano musicale; l'opposto di *ritardando*.

Accordo. Il suono simultaneo di almeno tre note.

ADT (*Automatic Double-Tracking*). Oggi il raddoppio automatico della traccia incisa è una funzione disponibile in ogni studio di registrazione. L'ADT fu sviluppato dal tecnico del suono della EMI Ken Townsend. Consiste nel prelevare il segnale dalla testina magnetica del registratore multitracce (a più piste), registrandolo su un loop (anello di nastro magnetico) a oscillazione variabile, e rimandarlo poi al registratore con uno sfasamento di circa un quinto di secondo.

Amplificatore. Apparecchio impiegato per aumentare la corrente, il voltaggio o la potenza d'uscita. È l'elemento tecnologico di base nel rock and roll.

Arpeggio. Le note di un accordo suonate in successione, come sventagliate anziché eseguite singolarmente suono dopo suono. Il termine fa riferimento alla tecnica arpistica.

Arpicordo (clavicembalo, spinetta, clavicordo). Strumenti a tastiera antichi, nei quali generalmente le corde sono pizzicate da plettri d'ottone.

Aumentato (accordo); anche *eccedente*. Accordo nel quale la quinta nota – o la settima, o la nona, eccetera – è alzata (aumentata) di un semitono.

Back beats. Nella musica pop, il secondo e il quarto tempo, accentati, di una battuta.

Backline. L'attrezzatura di un gruppo pop: amplificatori, amplificatori degli altoparlanti, altoparlanti e strumenti.

Bar. La battuta, unità di base della metrica musicale, divisa in tempi. Ogni battuta è separata dalla successiva da una *bar line* (barra o stanghetta: un tratto che taglia perpendicolarmente il

pentagramma). Negli Stati Uniti, la battuta si chiama *measure*, e la barra o stanghetta si chiama *bar*.

Barrelhouse. Stile musicale tipico dei locali di mescita di bevande. In Texas, negli anni Venti, un banco di mescita consisteva semplicemente di un'asse inchiodata su due barili.

Beat music. Così fu definita, dalla stampa specializzata inglese, la musica pop degli anni Sessanta, in cui i gruppi o complessi erano la componente preponderante.

Bitonale. Musica che utilizza contemporaneamente due tonalità (la tonalità indica l'altezza delle note).

Boogie-woogie. Stile pianistico del blues degli inizi, in cui la mano sinistra suona in continuazione una sequenza di crome in salita e discesa (*rolling*, rotolante). I più significativi pianisti boogie-woogie sono stati Jimmy Yancey, Meade Lux Lewis, Albert Ammons e Pete Johnson.

Bordone. Nota grave sostenuta, prolungata. Onnipresente nella musica di sintetizzatori (specialmente nelle colonne sonore cinematografiche e televisive). Vedere *Pedal*.

Bouncing down. Procedimento a cascata, nel quale il contenuto di due piste del nastro magnetico viene registrato, mixandole entrambe, su una terza pista, allo scopo di liberare le due piste originarie per ulteriori registrazioni. (Più canali, o piste, sono disponibili nel banco di missaggio, e minore è la necessità di ricorrere a questo espediente.)

Bridge. Il termine tecnico corrispondente è «riconduzione», ma *bridge* è diventato di uso comune in ogni lingua. Indica un passaggio musicale di transizione tra strofa e ritornello, che collega le due intonazioni se queste sono differenti. Raramente dura più a lungo di quattro misure. Vedere *Struttura della canzone*.

Cadenza. Progressione melodica o armonica che conclude un brano musicale, una sua parte o una singola frase.

Cadenza perfetta. Per esempio, l'accordo di dominante seguito da quello di tonica.

Campionatore. Apparecchiatura che consente di registrare «campioni» sonori per inserirli nell'archivio di un sintetizzatore.

Capotasto. In origine, le sbarrette a rilievo sugli strumenti a corda. Nella musica pop, il capotasto è una stanghetta mobile utilizzata per alzare, con incrementi di semitoni, l'accordatura di una chitarra. È tenuto nella posizione desiderata da una banda elastica avvolta intorno al manico.

Celesta. Strumento a tastiera dell'Ottocento: i martelletti azionati dai tasti colpiscono piastrine d'acciaio collocate sopra casse di risonanza in legno, dando origine a un suono etereo, celestiale (come nella *Danza della fata Confetto* dello *Schiaccianoci* di Čajkovskij).

Cha-cha-cha. Un mambo nel quale il guiro esegue un ruolo preminente; divenne, sul finire degli anni Cinquanta, una delle danze più popolari nelle sale da ballo.

Charleston. Strumento a percussione (un elemento della batteria nella musica pop e rock) formato da due piatti di metallo, uno sovrastante l'altro, che possono essere azionati mediante un congegno a pedale – azionato solitamente dal piede sinistro – affinché picchino uno sull'altro. Si suona anche con la bacchetta (di solito con la mano destra), in posizione aperta, semiaperta o chiusa.

Chiamata e risposta (*Call-and-response*). Ripetuto scambio di parti tra il solista, o i solisti, e il coro, o un gruppo, spesso esortatorio e solitamente in progressione. Trae origine dai canti di lavoro e dalle grida dei lavoratori agricoli; comunemente impiegato nella musica gospel, da questa è stato mutuato dal pop attraverso il doo-wop e il rhythm and blues. Ha qualche lontana analogia con i «responsori» della musica ecclesiastica anglicana.

Clavioline. Piccolo organo dall'estensione di tre ottave, che viene di solito unito al pianoforte e suonato dal tastierista da seduto.

Click-track (*Clock-track*). Una pista magnetica riservata alla registrazione di un ritmo regolare che serva da guida alle voci o agli strumenti che verranno registrati in seguito. L'equivalente in studio di registrazione del metronomo, la click-track è di solito realizzata utilizzando una batteria elettronica (oggigiorno controllata da un sequencer) ed è di solito usata quando un brano deve essere costruito da zero per strati successivi, anziché essere sovrainciso a una base ritmica già registrata.

Coda. Sezione conclusiva di un brano, che fa seguito all'ultimo ritornello, e qualche volta assume la forma di una dissolvenza. La maggior parte delle dissolvenze consiste di ripetizioni del ritornello. Vedere *Struttura della canzone*.

Compressione, Compressore. Procedimento o apparecchio impiegato per ottenere una riduzione della dinamica sonora complessiva generata da uno strumento. Originariamente una procedura di registrazione, è poi diventato uno degli effetti segnale/distorsione utilizzabili nelle esecuzioni amplificate dal vivo.

Conga. Tamburo alto, stretto, a forma di botte, dal suono grave, impiegato (in coppie) nella musica latinoamericana.

Country-and-western. Musica popolare delle zone rurali del Sud e del Mid-West degli Stati Uniti.

Cover (version). Nuova versione di un brano già inciso da un altro artista.

Cromatica. Le note cromatiche sono quelle non comprese nella scala diatonica. La scala cromatica consiste di dodici semitoni successivi (diesis ascendenti, bemolle discendenti).

Damper, damping. Apparecchio, o procedimento, attraverso il quale un segnale sonoro viene attenuato (ridotto di potenza).

Diatonica. Le scale tonali maggiore e minore nel sistema classico occidentale, che consistono di reciproche relazioni scalari a valori fissi di toni e semitoni compresi nell'ambito di un'ottava.

Diminuito (accordo). Accordo nel quale la quinta (o la settima, o la nona, eccetera) sono abbassate di un semitono.

Distorsore. Ogni forma di amplificazione comporta una distorsione del segnale acustico; ma nella musica pop spesso la distorsione è massimizzata sovraccaricando il segnale, così da ottenere una varietà di distorsioni lineari (di frequenza) e non lineari (di ipertono). Esistono numerose apparecchiature, comandate a pedale, ognuna delle quali consente di ottenere una differente distorsione del segnale. Ai tempi dei Beatles, i distorsori più impiegati erano il *fuzz-box* (vedere 73. THINK FOR YOURSELF, nelle note) e il *wah-wah*.

Dominante. Il quinto grado della scala diatonica; la triade sul quinto grado.

Doo-wop. Stile di canto corale da strada, a cappella, sviluppato a New York intorno al 1950. Con accompagnamento strumentale, il doo-wop divenne un genere musicale commerciale nel corso degli anni Cinquanta, con dischi di interpreti quali i Clovers (*Your Cash Ain't Nothin' But Trash*, *Love Potion No. 9*), i Chords (*Sh-boom*), i Flamingos (*I Only Have Eyes For You*), i Penguins (*Earth Angel*), i Platters (*Only You*, *The Great Pretender*, *Smoke Gets in Your Eyes*, *Harbour Lights*), i Marcels (*Blue Moon*), Gene Chandler (*Duke of Earl*) e i Drifters (*passim*). Le prime registrazioni dei Beatles – un provino su lacca realizzato col nome di Quarrymen nel 1958 – comprendevano anche una canzone di Harrison-McCartney, *In Spite of All the Danger*, cantata in stile doo-wop.

Dorico. Vedere *Modi*.

Double-tracked, doubletracking. Ripetizione (raddoppio) di un'esecuzione (vocale o strumentale) già registrata, su un'altra pista magnetica. Il risultato finale è fornito dalle naturali differenze fra ogni pista, anche se l'esecutore deve fare in modo che tali differenze siano

minime. Spesso i cantanti «raddoppiano» la loro voce per nascondere quelle che ritengono essere imperfezioni.

Drop-out. Breve soluzione di continuità su un nastro magnetico, causata o da polvere sulla testina, o da un *clipping* (sovraccarico dell'amplificatore) o da un errore dell'operatore.

Dropping-in. Passare dalla funzione di ascolto (*playback*) a quella di registrazione (*record*) senza fermare il nastro magnetico. Permette a un esecutore di «entrare» nella registrazione per riparare a un errore, o per continuare la registrazione dal punto nel quale la precedente si è interrotta o dal quale deve essere rifatta, o per raddoppiare un'esecuzione già registrata su un'altra pista magnetica. Vedere *Punch-in*.

Eco (ritardo, riverbero). Trattamenti del suono di diversa entità e caratteristiche, intesi a ottenere maggiore risonanza o profondità.

Eolio. Vedere *Modi*.

Equalizzare. Un equalizzatore è un apparecchio che controlla la gamma di frequenza di un amplificatore. Poiché nella musica pop il mixaggio dà grande importanza al bilanciamento reciproco dei suoni, realizzato isolandone le frequenze, equalizzare diventa sinonimo di «eseguire il mixaggio finale» o «eseguire il bilanciamento».

Feedback. Il ritorno di una frazione del segnale in uscita da una fase di un circuito o di un amplificatore all'ingresso della stessa fase, o di una fase precedente. Non controllato, il feedback è uno straziante ululato. Nelle mani di un esperto, può costituire il fondamento di un suono o di uno stile. In elettronica, il termine tecnico è «retroazione».

Filtrare, filtro. Procedimento o apparecchio che consente di abbassare o tagliare alcune risposte in frequenza o timbri di un segnale.

Flanger, flanging. Apparecchio o procedimento attraverso il quale un segnale viene processato attraverso due diverse vie di trasmissione, così da mettere leggermente fuori sincrono il segnale «ombra» e da produrre una modulazione di fase (*phasing*). Di solito si realizza impiegando un tape-loop (vedere *ADT*).

Fuzz-box. Vedere *Distorsore*.

Gate, gate pulse. Un segnale elettrico utilizzato per innescare o controllare il passaggio di altri segnali in un circuito. Di solito si riferisce a un controllo comunemente impiegato per il limiting (vedi) dei timbri acuti del rullante, che entra in funzione quando è innescato dal segnale del rullante stesso.

Glissando. Effetto sonoro che si ottiene scivolando con le dita, senza articolarle, sulla tastiera o sulle corde (o in altri modi, a seconda delle caratteristiche dello strumento). Parola pseudoitaliana, dal francese *glisser*, scivolare.

Grancassa. Il tamburo di maggiori dimensioni nella batteria pop e jazz, suonato con un pedale azionato solitamente dal piede destro. Nella musica dance moderna è detto anche *kick*, pedata.

Groove. La sensazione «tattile» di un brano musicale. Originariamente impiegato nella musica soul, il termine è diventato un punto focale della musica pop e rock bianca nel corso degli anni Settanta, con l'introduzione delle batterie elettroniche attraverso le quali era possibile programmare fino al minimo dettaglio le sequenze ritmiche. I *sequencers* mettono a disposizione moduli algoritmici nei quali i *grooves* (che essenzialmente sono costruzioni intuitive) possono essere analizzati logicamente e modificati in maniera imprevedibile.

Hook. Termine in uso negli anni Sessanta, che indica un elemento di una canzone, di un arrangiamento, o di una produzione musicale, che attira l'attenzione, resta in mente, e quindi può essere canticchiato o fischiettato.

Iniezione diretta (*Direct injection*, *DI*). La registrazione di uno strumento (di solito la chitarra) attraverso il collegamento diretto del suo spinotto al banco di mixaggio, invece che ponendo un microfono davanti all'altoparlante.

Intervallo. La distanza (differenza di tonalità) fra due note.

Leakage. Suoni registrati contemporaneamente su diverse piste magnetiche che, o per negligenza o intenzionalmente, sono intelligibili anche su piste diverse dalla loro propria.

Legato. Modo di eseguire una linea melodica senza interruzioni tra un suono e l'altro. Viene indicato nello spartito con un segno di legatura. È il contrario di *Staccato*.

Legnetti. Coppia di bastoncini cilindrici di legno picchiati uno sull'altro, per ottenere un suono percussivo tipico della musica latinoamericana.

Leslie. Apparecchiatura ad altoparlante rotativo basata sull'impiego dell'effetto Döppler (vedere 60. IT'S ONLY LOVE).

Limiter, limiting. Apparecchio, o procedimento, attraverso il quale i picchi di un segnale sonoro vengono appiattiti, dando origine a un suono più compatto. Vedere *Compressione*.

Loop, tape-loop. Un tratto di nastro magnetico giuntato ad anello, e suonato ininterrottamente, dando origine a un segnale continuo.

Master. Il mixaggio stereofonico finale a due piste magnetiche, realizzato attraverso il registratore multitracce per essere commercializzato sul supporto disco, cassetta o compact disc. In tempi recenti, è diventato abituale produrre, da una sola registrazione multitraccia, numerosi masters alternativi, o *remixes*.

Melisma. Ornamentazione melodica di carattere espressivo (non virtuosistico), costituita dall'esecuzione di più note su una sillaba del testo. Caratteristica abituale della musica gospel, il canto melismatico ha fatto il suo ingresso nella musica pop negli anni Sessanta, soprattutto con i dischi di Aretha Franklin, vera maestra di questo linguaggio. Uno stile più manierato e vistoso è stato introdotto negli anni Settanta da Chaka Khan. Il modo di cantare dei vocalisti neri contemporanei è quasi completamente melismatico.

Mellotron. «Armadio» contenente una banca-dati di tape-loops con suoni di fiati, archi e ottoni, operato con una tastiera ogni tasto della quale aziona il nastro di una nota preregistrata in un timbro particolare. Ideato e costruito da un'azienda elettronica di Birmingham nel 1963, fu per la prima volta utilizzato da un gruppo di quella città, i Moody Blues, e più tardi – e con maggiore risonanza – dai King Crimson nel brano che intitola il loro album di debutto *In the Court of the Crimson King*. John Lennon sosteneva di possedere il primo Mellotron messo in commercio.

Middle eight. Nel jazz, il termine indica il terzo quarto, a contrasto, di un chorus di trentadue battute. Nella musica pop, si riferisce a una sezione del brano – di solito nella tonalità relativa maggiore o minore – a contrasto con la struttura strofa-bridge-ritornello. L'introduzione di molte canzoni di musica pop consiste di una versione strumentale del loro middle eight. Le sezioni mediane dei Beatles divennero sempre più irregolari col procedere della loro attività, e raramente erano costituite dalle otto ortodosse battute. Vedere *Struttura della canzone*.

MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*). Interfaccia digitale per strumenti musicali: un sistema di studio di registrazione che collega strumenti, sequencers e apparecchiature per la produzione di effetti sonori.

Misolidio. Vedere *Modi*.

Mixaggio. (1) Il bilanciamento dei suoni incisi con un'apparecchiatura multitracce, a qualsiasi stadio della registrazione. Il mixaggio finale è il bilanciamento scelto per la registrazione su due piste. Vedere *Master*. (2) Il procedimento del mixaggio di segnali sonori già esistenti, oppure la registrazione di due piste su una terza per poterne combinare i rispettivi segnali. Vedere *Bouncing down*.

Modi. Scale di note naturali, usate nel canto gregoriano, nella musica folk e talvolta nel jazz. Sono sette: ionico, dorico, frigio, lidio, misolidio, eolio e locrideo. Molte canzoni folk sono modali: per esempio, *Scarborough Fair* (modo dorico). La coloritura malinconica del modo misolidio spiega perché piacesse tanto a Lennon.

Motivico. Appartenente o pertinente a un motivo musicale.

Multitraccia (registratore). Il principale registratore di uno studio d'incisione, collegato al banco di mixaggio, che può disporre di un numero di piste registrabili variabile tra quattro e sessantaquattro.

Obbligato. Una parte musicale fondamentale (obbligatoria), di solito continua e dal carattere insolito o comunque particolare, che va eseguita secondo quanto indicato. L'opposto di *ad libitum*, che indica una parte musicale facoltativa.

Off beats. Di solito è sinonimo di *back beats*; a volte si riferisce alle crome tra gli *on beats* (1 e 3) e gli *off beats* (2 e 4) in una battuta in 4/4.

Oscillazione. Movimento sinusoide periodico misurato in frequenze (cicli al secondo).

Ottava. Intervallo d'altezza tra due suoni, il più grave dei quali abbia la frequenza doppia di quella del più acuto.

Pedal. Una nota grave prolungata, e sostenuta sotto a cambiamenti armonici. Si riferisce al pedale degli organi usati nella musica ecclesiastica.

Pentatonica. Scala di cinque note, spesso impiegata nella musica folk e nella musica classica orientale.

Phasing. Vedere *Flanger*.

Piatto maggiore (*ride cymbal*). Il piatto più grande della batteria, che insieme al charleston (*hi-hat*) ha la funzione di segnare il tempo. Viene suonato con la mano destra, talvolta sull'area centrale (*bell*) che ha un suono più squillante. L'altro piatto della batteria è il *crash cymbal*, un piatto dal timbro molto alto o molto grave e una lunga persistenza sonora, solitamente collocato tra il charleston e il piatto maggiore.

Pista (magnetica). Una delle corsie della superficie registrabile del nastro magnetico di un registratore multitraccia, corrispondente a un canale di ingresso del banco di mixaggio.

Popping. «Schiocco»: uno dei molti «effetti di vicinanza» causati dal parlare o dal cantare troppo vicini a un microfono.

Produttore. L'equivalente, in uno studio di registrazione, di quello che è il regista sul set di un film (ma comprendente anche alcune funzioni del produttore cinematografico). In generale, il produttore sovraintende alle sedute di registrazione, supervisiona il noleggio delle attrezzature e degli strumenti e l'ingaggio di musicisti esterni al gruppo, e sorveglia che la lavorazione rimanga più o meno nei limiti previsti di tempo e di spesa. Più in dettaglio, controlla il procedimento di arrangiamenti e registrazioni, la pianificazione della stesura degli spartiti, la scelta e le modifiche dei suoni, e i momenti principali del mixaggio. Alcuni produttori lasciano al tecnici del suono il compito di occuparsi degli aspetti tecnici del lavoro di studio, e si dedicano più direttamente alla musica. Come tramite fra l'ideazione artistica e la sua realizzazione, il buon produttore deve possedere soprattutto capacità psicologiche.

Provino. Abbozzo non rifinito di un brano registrato; abitualmente definito «demo», abbreviazione di «demonstration recording», registrazione dimostrativa.

Punch-in. Una più breve, e assai più precisa versione del *Dropping-in*, seguita quasi immediatamente da un *punch-out*. Si tratta di un procedimento rischioso, perché c'è il rischio di cancellare, oltre a ciò che si vuole eliminare o coprire, anche qualcosa che si vorrebbe conservare. Serve a correggere piccole imperfezioni di una esecuzione altrimenti impeccabile.

Rhythm and blues, R & B. Fusione, avvenuta negli anni Quaranta, fra il jazz swing e il blues commerciale introdotta dalle «jump bands» di Louis Jordan (*G.I. Jive*, *Reet Petite* eccetera), Jimmy Forrest (*Night Train*), Earl Bostic (*Flamingo*, *Temptation*), Jack McVea (*Open the Door, Richard*), Bill Doggett (*Honky Tonk*) eccetera. Sassofoni tenori starnazzanti, chitarra elettrica solista e briose esecuzioni vocali vennero alla ribalta attorno al 1950. Un incrocio tra country-and-western e rockabilly destinato al pubblico dei bianchi, il rhythm & blues si trasformò in rock-and-roll verso il 1955.

Riff. Semplice frase musicale ripetuta, con un ritmo forte o sincopato, solitamente suonata all'unisono, che spesso segue una sequenza di accordi blues.

Rim-shot. Un colpo al rullante nel quale la bacchetta colpisce il bordo del tamburo (o il bordo e il centro contemporaneamente).

Ripulitura (*Clean up*). Nel corso delle registrazioni di musica pop, i *drop-in* (o *punch-in*) sono utilizzati per correggere gli errori. In queste circostanze, il produttore o il tecnico del suono devono al tempo stesso stimolare l'esecutore e accertarsi che egli si mantenga il più possibile fedele alle caratteristiche della registrazione già esistente. Questo non lascia loro il tempo di correggere piccoli sbagli d'attacco, note «sporgenti» e rumori vari prodotti in studio e catturati

involontariamente dai microfoni, che devono poi essere «ripuliti» (cancellati) negli intervalli di tempo lasciati liberi per il *bouncing down*.

Ritardo, ritardando. Graduale riduzione della velocità di esecuzione del brano.

Ritardo. Prolungamento di uno o più suoni di un accordo tonale oltre l'accordo stesso, fin dentro a un accordo seguente ed estraneo. Esso risolve normalmente per grado congiunto discendente (ritardo superiore) o, meno spesso, ascendente (ritardo inferiore) su suoni propri dell'accordo cui è estraneo, o di un altro sostitutivo. Può risolvere anche per grado disgiunto (ritardo irregolare).

Ritornello (*Chorus*). Nella musica pop, è la sezione del brano che contiene la frase del titolo e l'hook musicale principale. Questa norma è raramente disattesa nella musica pop contemporanea, ma la musica degli anni Sessanta era assai più libera da vincoli formali, e nel repertorio dei Beatles le eccezioni a tale norma sono frequenti. La necessità di attenersi alla disciplina dei «due minuti» come durata massima di una canzone a volte spinse Lennon e McCartney a fondere strofa (*verse*) e ritornello in un'unica struttura strofa/ritornello, o a comprimere il ritornello in una sola frase. Negli Stati Uniti, per l'influenza delle convenzioni terminologiche del jazz, la strofa è detta *chorus*, e il ritornello è detto *refrain*.

Rullante. Tamburo della batteria, piccolo e piatto, con molle metalliche tese sotto la pelle inferiore. Si suona di solito con la bacchetta della mano sinistra, in off-beats.

Saturare. Provocare una distorsione con la sovra-amplificazione (cioè alzando troppo il livello dell'amplificatore).

Scala. Serie di note ascendenti o discendenti che stabiliscono la tonalità o il modo di un brano.

Sequencer. Apparecchiatura, o programma di software per computer, che può registrare, via MIDI, le caratteristiche di un'esecuzione musicale suonata da uno strumento. Oggigiorno la maggior parte delle registrazioni effettuate con un multitraccia sono controllate, editate e in buona parte anche generate dai sequencers.

Shake. Trillo (XVII secolo).

Shuffle, shuffle-beat. Divisione bipartita dello stile metrico a terzine del blues-rock (indicata con una pausa di croma puntata legata a una pausa di semicroma).

Sincope. Effetto ritmico prodotto dalla scansione di un suono sentita, nel contesto del brano, come in anticipo o come in ritardo rispetto alla normalità. È avvertita come una sfasatura d'accento.

Sitar. Strumento indiano simile alla chitarra, ma con un manico molto più lungo e con sbarrette mobili, con un numero di corde (che il suonatore pizzica) compreso fra tre e sette, e fino a dieci corde risonanti per simpatia.

Ska. Fusione tra *mento* (calypso giamaicano) e rhythm & blues (con particolare riferimento a Fats Domino). Nato negli anni Sessanta, è un precursore del reggae.

Skiffle. Leggera miscela di rhythm & blues, folk e jazz tradizionale che, nel corso degli anni Cinquanta, aveva la funzione di «rock-and-roll dei poveri» per quelli che non potevano permettersi di acquistare strumenti e amplificatori (si suonava con assi da lavare percosse con ditali di metallo e manici da scopa adattati a basso).

Sopraddominante. La sesta nota (grado) di una scala diatonica, immediatamente collocata sopra il quinto grado (detto dominante). La triade sul sesto grado.

Sopratonica. La seconda nota (grado) di una scala diatonica. La triade sul secondo grado.

Sottodominante. La quarta nota (grado) di una scala diatonica, immediatamente collocata sotto il quinto grado (detto dominante). La triade sul quarto grado.

Sovraincisione. Aggiunta di suoni a suoni già registrati.

Staccato. Modo di esecuzione vocale o strumentale in cui suoni di breve durata sono separati l'uno dall'altro da una breve cesura. Viene indicato nello spartito con punti o piccoli cunei posti sopra la nota. È il contrario di *Legato*.

Stop-time. Nel jazz, si riferisce ai *chorus* nei quali solo il primo accordo di ogni sequenza è suonato, *staccato*, come accompagnamento di un assolo. Nella musica pop si riferisce ad analoghe discontinuità, battute mute, pause fuori tempo eccetera.

Strofa. La sezione principale di una canzone, insieme al *Ritornello*. Vedere Struttura della canzone.

Strofa/ritornello. Vedere *Ritornello*.

Struttura della canzone. La struttura della classica canzone pop è la seguente: introduzione-strofa-bridge-ritornello-strofa-bridge-ritornello-middle eight-strofa strumentale-middle eight-strofa-bridge-ritornello-coda. Tuttavia, in particolare durante gli anni Sessanta, erano frequentissime le variazioni di questo schema. Una fra le più abituali vede il brano iniziare, per attirare subito l'attenzione, con il ritornello, prima di passare alla strofa.

Tamla Motown. Erano in origine due etichette discografiche di Detroit, la Tamla e la Motown, fondate nel 1960 da Berry Gordy Jr. Lo stile musicale era influenzato dal gospel e dal doo-wop, con un off-beat particolarmente marcato (enfatizzato proprio per interessare il pubblico dei bianchi). La Tamla Motown, l'etichetta discografica di musica nera di maggior successo commerciale, costituisce il punto più alto del pop nero, ed ha costruito il suo successo su una squadra di compositori di talento fra i quali c'erano anche molti dei suoi più importanti interpreti (come per esempio Smokey Robinson, Marvin Gaye e Stevie Wonder).

Tape-op. Apprendista e assistente del tecnico del suono, responsabile dei compiti più semplici come caricare i nastri nel registratore, preparare i microfoni e le regolazioni del MIDI, fare commissioni, e (di quando in quando) schiacciare qualche tasto del registratore durante l'incisione.

Tecnico del suono (*Engineer*). Responsabile degli aspetti tecnici della registrazione, e braccio destro del produttore. Se il produttore è più incline a occuparsi dell'aspetto strettamente musicale (quando, per esempio, suona uno strumento o scrive gli arrangiamenti), il tecnico del suono deve trasformare le sue esigenze creative in possibilità tecniche. Molti produttori sono ex-tecnici del suono, e preferiscono condurre le sedute di registrazione «tenendoci sopra le mani», controllando direttamente i comandi del banco di mixaggio. In questo caso, il tecnico del suono diventa, in effetti, un semplice *Tape-op*.

Terza di Piccardia. Terza maggiore impiegata per terminare un brano che per il resto è in minore, per dare una sensazione di conclusione ottimistica, decisa o «risolta».

Terzina. Tre note nello spazio di due. Si indica con il numero 3 collocato sopra o sotto il gruppo.

Tessitura. Ambito dei suoni, dal grave all'acuto, che una voce o uno strumento sono in grado di cantare o suonare. L'estensione di un brano può essere alta in termini di voce o di strumento, mentre la tessitura può essere media o grave.

Tomtom. Il tamburo della batteria la cui tonalità sta fra quella del rullante e quella della grancassa. Uno o più tomtom piccoli sono montati sulla grancassa, uno o più tomtom grandi (*floor tomtoms*) stanno su un loro supporto, di solito a destra del batterista.

Tonica. Il primo grado della scala diatonica; la triade sul primo grado.

Trasposizione. Operazione dell'alzare o abbassare l'intonazione di un brano.

Tremolo. Rapida reiterazione di una nota, od oscillazione tra due note. Vedere *Vibrato*.

Triade. Accordo di tre suoni (fondamentale, terza e quinta) costituito da due intervalli di terza sovrapposti.

Trocheo (verso). Piede di ritmo discendente, formato da una sillaba lunga e una sillaba breve. Opposto di *giambo* (una breve e una lunga).

Varispeed. Procedimento che, variando la velocità di scorrimento del nastro, o il ritmo metronomico di un *sequencer*, rallenta o accelera il tempo complessivo di un brano o di una parte di esso.

Vibrato. Rapida oscillazione dell'altezza del suono ottenuta con vibrazioni controllate, per renderlo più accattivante. Vedere *Tremolo*.

Wah-wah. Apparecchiatura di filtraggio che permette di alterare la frequenza «tagliata» utilizzando un controllo a pedale, e ottenendo il caratteristico suono «subacqueo» suggerito dal nome. Il primo impiego significativo del wah-wah si deve a Eric Clapton in *Tales of Brave Ulysses* dei Cream (1967).

Walking bass. Frase di basso ascendente e discendente con regolarità, come nel boogie-woogie ma con metà del valore della nota (per esempio, semiminime).

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.librimondadori.it

The Beatles
di Ian MacDonald
© Copyright 1994 by Ian MacDonald
First published in Great Britain by Fourth Estate Limited
Titolo originale dell'opera: *Revolution in the Head*
© 1994 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano
© 2021 Mondadori Libri S.p.A., Milano
Traduzione:
Introduzione di Margherita Crepax
Testo e Appendici di Franco Zanetti
Cronologia di Antonio Orlando
Ebook ISBN 9788835713258

COPERTINA || COVER DESIGN: LAURA ZUCCOTTI | ELABORAZIONE DA IMMAGINE | © MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES

INDICE

Copertina
- L’immagine
- Il libro
- L’autore

Frontespizio
Ringraziamenti
THE BEATLES
INTRODUZIONE. I leggendari quattro. L’illusione di un decennio
PARTE PRIMA. L’ascesa
PARTE SECONDA. La vetta
PARTE TERZA. La discesa
Note
Cronologia. a cura di Antonio Orlando
APPENDICI
Letture consigliate
Nota del curatore
Glossario
Copyright