

Dal *Daily Mail* a James Joyce, passando per Shakespeare: prime note sulle reminiscenze letterario/culturali all'origine dei testi delle canzoni dei Beatles*

Eugenio Ambrosi

ABSTRACT

La carriera dei Beatles è costellata di canzoni indimenticabili: da *She loves you* a *Yesterday*, da *Michelle* ad *Eleonor Rigby*, da *Paperback writer* a *All You Need is Love*, da *I'm the walrus* a *Get Back*, la cui musica è da sempre oggetto di analisi e studio, decisamente meno lo sono state le parole, versi che spesso hanno tratto spunto dalle pagine del *Times* e dall'elenco del telefono, dalle lapidi di un cimitero e dalle insegne di un negozio, dal verbale di una multa o dalla cartella delle tasse. Versi, e qui sta la novità di questo contributo, che hanno trovato ispirazione, magari inconscia, in alcuni classici poeti della letteratura britannica: William Wordsworth e S. Taylor Coleridge, Lewis Carroll ed Edward Lear, James Joyce e William Shakespeare; così come in alcuni maestri del pensiero filosofico, da Sartre a Lao Tzu. L'articolo cerca così di approfondire proprio queste fonti

di ispirazione più nobili e mette insieme i Beatles e William Shakespeare, accosta Paul McCartney a William Wordsworth e S. Taylor Coleridge, i padri del romanticismo britannico, John Lennon a James Joyce ed Edward Lear, geniali interpreti della lingua inglese, ma anche a Timothy Leary, il guru dell'LSD; George Harrison a Jean Paul Sartre, il teorico dell'esistenzialismo, e Lao Tzu, maestro del pensiero orientale. E Ringo, si chiederà qualcuno? Beh, Ringo suonava, e bene, la batteria.

PAROLE CHIAVE

THE BEATLES; LENNON&MCCARTNEY;
ANALISI DEI TESTI; LETTERATURA BRITANNICA.

PREMESSA

Cosa avevano letto e cosa leggevano i Beatles negli anni Sessanta non interessava granché l'opinione pubblica, stando almeno alle domande che nelle innumerevoli interviste rilasciate nei primi anni della Beatlemania venivano poste dai giornalisti del mondo intero, più interessati al fenomeno musicale e di costume che non alle radici culturali dei quattro figli dei quartieri operai di Liverpool.

* Nel febbraio 2016 Eugenio Ambrosi ha organizzato, in collaborazione con l'Università Popolare di Trieste, una mostra dedicata al tema, "Da Shakespeare ai Beatles. La lunga e tortuosa strada letterario/culturale britannica che sta dietro al successo dei Fab Four di Liverpool".

E così si sapeva tutto delle loro preferenze musicali e dei loro programmi, delle auto che preferivano e del loro parrucchiere, del tipo di ragazze che preferivano e del loro rapporto con il successo: il manager Brian Epstein vigilava affinché non si parlasse di politica, della guerra in Vietnam, di sesso e di droga.

Solo dopo che John Lennon vinse il premio nuovo scrittore dell'anno 1965 con il libro *In his own words* e che i Beatles cominciarono a cantare e parlare non solo di amori giovanili ma anche della società britannica e dell'amore universale i giornalisti cominciarono ad interrogarsi sul fatto che probabilmente anche i *Fab Four* qualcosa dovevano aver letto nella loro vita: nella intervista del marzo 1966 in cui John

Lennon si interrogava sul futuro del cristianesimo e del *rock'n'roll*, la giornalista Maureen Cleave scrive che il "Beatle" ha una biblioteca, ove spicca una grande Bibbia, e che al momento sta leggendo il libro di Hugh J. Schonfield *The passover plot*, una ricerca sulle origini umane e non divine di Gesù Cristo. E così i fans (e i loro detrattori) vennero a sapere che il giovane Lennon aveva letto *L'isola del tesoro* di Robert L. Stevenson ed *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, i libri di *non-sense* di Edgard Lear (per cui si parlerà poi dei *Len-non-sense*) e (qualche anno dopo) che nel 1964 aveva comprato il *Finnegan's Wake* di James Joyce, di cui aveva anche letto alcune pagine.

Delle preferenze letterarie degli altri Beatles non si è saputo granché: però Ringo raccontò a fine estate 1966, al termine dell'ultimo World Tour, che stava leggendo *The golden bough. A study on magic and religion* di J.G. Frazer per interesse e *The Lords of the rings* di J.J.R. Tolkien per lavoro, perché un produttore voleva farne un film con i Beatles come attori protagonisti. A detta di Ringo, John in quel periodo stava leggendo *Masochism on a modern man* di Theodor Reik, lettura comprensibile visto il carattere "macho" del Beatle.

Dopo aver scoperto le filosofie orientali, George aveva letto numerosi testi sacri ma anche alcuni testi più divulgativi, quale *Autobiography of a Yogi* di Paramahansa Yogananda e *The complete illustrated Book of Yoga* di Swami Vishnudevananda.

INTRODUZIONE

I Beatles come chiave di volta tra i cambiamenti epocali degli anni Cinquanta ed il collasso dell'Unione Sovietica nel 1991: per Matthew Schneider, preside e docente di inglese alla prestigiosa Chapman University, California, non vi sono dubbi, sono loro che hanno modellato l'io contemporaneo nel mondo intero, sono figli del romanticismo anglo-americano ed a loro volta hanno dato vita alla prima cultura universale che il mondo abbia mai avuto, da Topeka a Tokio, da Londra a Lahore: la cultura del "Romanticismo rock", inteso come

quel tipo di individualismo che i Beatles hanno introdotto a partire dal 1964, recuperando oltre duecento anni di scambi musicali e culturali tra Gran Bretagna e Stati Uniti¹. Due gli elementi che diversificherebbero il "Romanticismo rock" dal "Romanticismo letterario": l'esaltazione della cultura popolare per la sua sincerità e la rivendicazione della dignità e dell'importanza di ogni singolo individuo. Dal country, dal blues, dal rock and roll a stelle e strisce i Beatles hanno preso una potente dose di energia folk e si sono immersi nella cultura americana e nelle tradizioni del Nord inglese da cui provenivano. La gerarchia dei valori estetici del romanticismo rock è la medesima del romanticismo a cavallo tra diciottesimo e diciannovesimo secolo: ambedue esaltano la sincerità e l'emozione e riservano il loro massimo apprezzamento per le effusioni spontanee della gente che vive vite autentiche ed appassionate, per la quale morte ed amore, dolore e gioia erano concrete realtà e non discussioni accademiche. L'unica differenza consiste nel fatto che i romantici rock non prendono in mano penna o pennello ma si comprano una chitarra, imparano tre accordi e riversano gioia e dolore nelle loro canzoni, per i clienti di un qualche locale notturno.

I Beatles, poi, nelle loro canzoni e nei loro comportamenti hanno richiamato l'evoluzione culturale ed artistica anglo-americana dal periodo delle colonie alla seconda guerra mondiale, le due correnti anglofone britannica e americana, riportando lo spirito del Romanticismo a quegli anni Sessanta in cui improvvisamente sono venuti alla luce nuovi paradigmi sociali, politici ed artistici.

In effetti il Romanticismo non è mai venuto meno, è tuttora vivo e vegeto nella cultura occidentale, ha passato il periodo della Regina Vittoria e il Modernismo ed il Postmodernismo, che del Romanticismo si sono nutriti; è il Romanticismo che ha creato i Beatles ed essi lo hanno diffuso in tutto il mondo, a partire dalla dignità e dall'importanza dell'esperienza individuale propria dello spirito romantico².

¹ Cfr. M. Schneider, *The long and winding Road from Blake to The Beatles*, New York, 2008, pagg.5-6.

² Cfr. M. Schneider, *op. cit.*, pag. 15 e segg.

In questo contesto l'influsso di Wordsworth e Coleridge, William Blake e George Byron, Lewis Carroll e Edgard Lear, James Joyce e Dylan Thomas sono stati in più occasioni individuati come riferimenti culturali espliciti dei testi beatlesiani. Non unici, ovviamente, ma sicuramente importanti, specie nella seconda parte della vita musicale della band di Liverpool, accanto a maestri del pensiero occidentale ed orientale, come Sartre, Feuerbach, Leary, Lao Tzu e financo Gesù Cristo. Ma, ovviamente, anche accanto ad oscuri giornalisti britannici nei cui articoli di cronaca i Beatles trovavano stimoli ed ispirazioni.

ISPIRAZIONI DALLA VITA

Il 13 ottobre 1963 i Beatles si esibiscono al *Sunday Night at the London Palladium* e subito dopo, il 4 novembre, al *Royal Variety Performance*, spettacolo di beneficenza alla presenza della Regina Madre: è la loro consacrazione, i giornali britannici proclamano a titoli cubitali la nascita della "Beatlemania".

Il critico musicale "serio" del Times, William Mann, a dicembre espresse un concetto molto chiaro³:

«I compositori inglesi più eccezionali del 1963 sembra siano stati John Lennon e Paul McCartney, i due giovani e talentuosi musicisti di Liverpool, i cui brani hanno imperversato per tutto il Paese fin dallo scorso Natale ... voglio parlare del fenomeno musicale. ... i pezzi di Lennon e McCartney hanno un carattere indigeno molto netto e costituiscono gli esempi più estrosi ed inventivi dello stile che si è andato sviluppando nel Merseyside negli ultimi anni ... I pezzi più rumorosi servono a eccitare i giovani nel pubblico. Il modo di cantare vischioso dei crooner è ormai fuori moda, perciò persino una canzone intitolata *Misery/Miseria* ha un suono essenzialmente allegro; la lenta e triste *This Boy*, sempre uno dei pezzi forti nelle esibizioni dei Beatles, con la sua melodia lugubre, è insolita in modo sintomatico, ma dal punto di

³ Cfr. W. Mann, "Che canzoni hanno cantato i Beatles" in "The Times", 23 December 1963, riportato in June Skinner Sawyers, *Read the Beatle*, Roma, 2010, pagg. 91 e segg..

vista armonico è una delle più intriganti, per via della catena di gruppi pandiatonici, mentre il sentimentalismo è accettabile perché viene trasmesso da una voce chiara e vivida. L'interesse armonico è tipico anche delle canzoni più veloci e si ha l'impressione che pensino contemporaneamente all'armonia e alla melodia, tanto solidamente sono costruite le settime e le none di tonica maggiore, e le variazioni della sopradominante bemolle, tanto naturale è la cadenza eolica alla fine di *Not a second time* (la progressione degli accordi alla fine del "Canto della Terra" di Mahler) ... sono alcune delle qualità che mi fanno aspettare con interesse di vedere che cosa i Beatles, e in particolare Lennon e McCartney, potranno fare in futuro».

Di lì a poco, a primavera 1964, la BBC realizzò il programma *A Midsummer Night's Dream*, dall'omonima commedia di Shakespeare, era il 400° anniversario della nascita del poeta, interpreti proprio loro: i Beatles! E per restare in tema shakespeariano, nel 1988, in occasione del duecentesimo anniversario dell'ingresso dell'Australia nell'Impero Britannico, la Regina Elisabetta, che nel 1965 li aveva insigniti della onorificenza di baronetti dell'Impero britannico, comparve sui francobolli commemorativi emessi dalla Royal Mail e da Australia Post a fianco di William Shakespeare e di John Lennon, i due bardi per antonomasia della cultura anglosassone. Da subito l'attenzione della platea mondiale si incentra sul *look* del quartetto, sulla loro capacità comunicativa, sulla sociologia dell'isteria di massa che li circonda, sulla rivoluzione musicale prima e di costume poi che i quattro ragazzi della Liverpool operaia scatenano. Solo nel tempo i testi di Lennon&McCartney e poi quelli di Harrison son finiti sotto la lente di ingrandimento dei fans, dei critici, dei sociologi, degli studiosi. Da subito fu individuata una prima fase compositiva in cui i testi, molto semplici, cantavano di amore giovanile in prima persona: *Love me do*, *Please please me*, *From me to you*, *P.S. I love you*.

In seguito Paul McCartney suggerì di inserire un personaggio esterno, in pratica si trattava di un messaggio consegnato per conto di un altro: "L'ho vista e mi ha detto di dirti che ti ama!" Paul cominciava a scrivere le storie

di qualcun altro, John sarebbe invece rimasto sempre più propenso a scrivere di se stesso. Il pezzo è *She loves you* (Lennon&McCartney, 1963), tra l'altro il primo pezzo ufficialmente accreditato al duo Lennon&McCartney, scritto tra un furgone ed una camera d'albergo a Newcastle, prima di tenervi un concerto, e conclusa a Liverpool a casa McCartney: "Facciamoci una sigaretta e scriviamo una canzone" aveva proposto Paul, che aveva in mente qualcosa tipo domanda e risposta. Alla fine ne venne fuori la contrapposizione *She loves you* e di rimando *Yeah! Yeah! Yeah!*: "Troppi americanismi, ragazzi" osservò papà McCartney presente in casa "sarebbe meglio *She loves you. Yes! Yes! Yes!*".

Presentarono il pezzo al ricordato programma televisivo *Sunday Night at the London Palladium*, migliaia di giovani urlanti si accalcarono per entrare nel teatro, i giornali decretarono in prima pagina l'esplosione della Beatlemania.

Le canzoni dei Beatles nascevano e venivano composte a quattro mani su due chitarre nei modi e nei luoghi più imprevedibili, all'inizio c'era spesso il richiamo musicale ai pezzi rock dei loro idoli musicali, i testi erano quasi un riempitivo, necessario per l'alchimia della canzone.

Nel primo album del 1963 troviamo però un pezzo scritto quasi interamente da John Lennon, *Do you want to know a secret?*, la cui scintilla fu un ricordo d'infanzia, sua madre che gli cantava *I'm wishing*, dal film "Biancaneve e i sette nani" di Walt Disney: "Vuoi conoscere un segreto? Prometti di non dirlo a nessuno? Questo è il pozzo dei desideri"⁴. John si era appena sposato con Cynthia Powell, forse il segreto era che si era innamorato di lei!

A Walt Disney i Beatles piacevano, al punto che nel 1966 fece inserire nel film d'animazione "Il libro della jungla" un quartetto di avvoltoi più o meno zizzeruti che era effettivamente ispirato ai Fab Four. E proprio i Beatles avrebbero dovuto doppiare i pennuti e cantare la canzone "Siamo Tuoi Amici". Il progetto, però, saltò, sembra per il rifiuto deciso di Lennon: la versione beat della canzone nel *cartoon* realizzato per la previa visione ed approvazione dei quattro

⁴ Cfr. M. Lewishon, *The Beatles tun in*, London, 2013, pag. 765.

proponeva un'immagine ed un sound prima maniera, decisamente agli antipodi rispetto all'album *Sgt. Pepper's* cui stavano lavorando in quel periodo. Simpatica combinazione: in questo album la tradizionale canzoncina per Ringo si sarebbe chiamata "*With a little help from my friends/Con un piccolo aiuto dei miei amici*".

Nel giugno 1966 esce il singolo *Paperback Writer* (Lennon&McCartney, 1966), probabilmente il primo 45 giri dei Beatles in cui non si parla d'amore. Scritta sostanzialmente da Paul, vanta origini diverse: spettava a Paul l'onere e l'onore di comporre il prossimo disco e poiché zia Lil gli aveva chiesto di scrivere finalmente qualcosa che non parlasse d'amore, vedendo Ringo leggere un libro disse a Jimmy Savile, dj di Radio Luxembourg, che avrebbe scritto qualcosa intorno ad un libro; a John confidò che l'avrebbe scritto in forma di lettera: *Dear Sir, ...*; il poeta Royston Ellis ritiene di aver dato lui a Paul l'idea dello scrittore di libri tascabili, avendogli confidato che gli sarebbe piaciuto essere un *paperback writer*, visto i soldi che si guadagnavano con i diritti d'autore. Il testo, dunque, parla di uno scrittore di tascabili che ha scritto un romanzo, un migliaio di pagine, che riguarda un altro romanzo scritto da uno scrittore di tascabili, ed è alla ricerca di un editore. Paul, in questo caso, strizza l'occhio a John, che amava i giochi di parole ed i *nonsense*, e non a caso la canzone parla di un uomo chiamato Lear, chiaro riferimento ad Edward Lear, pittore dell'800 ed autore dell'*Edgard Lear's Book of Nonsense*, il *Libro dei nonsense* che John amava particolarmente e dal quale trasse ispirazione per i suoi libri *In his Own Words* e *A Spaniard in the Works*.

A fine 1965 i Beatles pubblicano *Rubber Soul*, il primo della triade di album che avrebbe rivoluzionato in meno di due anni la musica rock: *Rubber Soul*, *Revolver* e *Sgt. Pepper's*. All'interno, premiata con il Grammy Award come canzone dell'anno 1966, troviamo *Michelle* (Lennon&McCartney, 1965), una ballata la cui genesi risale alla fine degli anni Cinquanta, quando Paul, allora diciassettenne, si atteggiava a bel tenebroso francese, maglione nero a collo alto per far colpo sulle ragazze alle feste

studentesche, strimpellando alla chitarra qualche canzone di Sacha Distel o Juliette Greco o qualche pezzo proprio in un immaginario francese, magari in stile jazz. Il fascino dell'esistenzialismo andava forte in quegli anni anche in Gran Bretagna. La canzone fu messa da parte e recuperata anni dopo su idea di John al lavoro per l'album *Rubber Soul*: "Paul, ti ricordi quella cosa francese che facevi alle feste ...". Paul ci si mise a lavorare, mancava qualcosa, ci voleva un nome francese; Ian Vaughan, moglie dell'amico che il 6 luglio 1957 lo aveva presentato a John, insegnante di francese, ascoltando la melodia propose di getto "*Michelle, ma belle*". Qualche giorno dopo Paul le chiese di tradurgli la frase "*these are words that go together well*" che lei rese "*son les mots qui vont tres bien ensemble*" e per questa collaborazione ricevette poi un congruo assegno⁵. Per molti versi *Michelle* è una canzone pop tradizionale, l'oggetto del sentimento è reso reale con un nome preciso ma particolare, che richiede qualcosa di speciale, in francese, caso quasi unico per il pop britannico degli anni Sessanta. Nuove situazioni vengono proposte dal gruppo, non siamo ancora ad un racconto compiuto ma la strada è intrapresa.

All'album *Revolver* appartiene *Eleonor Rigby* (Lennon&McCartney, 1966), canzone citata da Federico Rampini come "un breve racconto insolitamente duro, intenso, su argomenti che la musica leggera degli Anni Sessanta di solito preferisce evitare: solitudine, povertà, morte"⁶, mentre McDonald parla di un "pessimismo monocromo"⁷.

"All'inizio Paul attaccava il secondo verso con Father McCartney ... ma poi gli venne il dubbio che gli ascoltatori avrebbero pensato che stesse scrivendo di suo padre. Sentito John, prese l'elenco del telefono per trovare un altro nome che suonasse bene e ne venne fuori con McKenzie"⁸.

5 Cfr. H. Davies, *The Beatles Lyrics*, Milano, 2014, pag. 126.

6 Cfr. F. Rampini, *All you need is love. L'economia spiegata con le canzoni dei Beatles*, Milano, 2014, pag. 201.

7 Cfr. I. McDonald, *The Beatles. L'opera completa*, Milano, 1994, pag. 201.

8 Cfr., tra gli altri, R. Rodriguez, *Revolver, How the Beatles reimaged Rock'n'roll*, Backbeat Books, Milwaukee, 2012, pag. 82 (trad. pr.).

Si tratta, è la prima volta, di un vero e proprio racconto, con due protagonisti ben marcati: la protagonista femminile doveva essere una giovane donna che viveva da sola, addetta alle pulizie di una chiesa, ed originariamente si chiamava Daisy Hawkins, ma il nome non le si addiceva: gironzolando per Bristol a guardar vetrine, vide l'insegna di un negozio, "Rigby&Evens Ltd, Wine and Spirit Shippers": aggiudicato! Eleonor Bron, poi, era l'attrice che aveva lavorato con loro in *Help!*. L'idea del prete che si rammenda i calzini alla sera, quando non c'è nessuno con lui, fu di Ringo; ed è solo alla fine, quando il prete, dopo aver tenuto la funzione funebre per Eleonor in una chiesa vuota, si pulisce le mani dalla terra allontanandosi dalla tomba che le due storie si incrociano, mentre risuona il verso proposto da George: "*Ah, look at all the lonely people/Guarda tutta quella gente sola*"⁹.

Colin Campbell, docente alla New York University e co-autore di un'opera sulle concordanze dei testi beatlesiani¹⁰, ha dedicato all'analisi lessicale della canzone un saggio di ben 29.000 parole, per scoprire, tra l'altro, che è l'unica canzone dei Fab Four che narra una storia che si sviluppa in un certo arco di tempo, sino alla morte della protagonista femminile: una morte solitaria, anche al funerale non venne nessuno e Father McKenzie rimase ancora più solo nella sua chiesa vuota.

Del giugno 1967 è *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, diverse delle canzoni contenute nell'album possono essere richiamate in questo contesto. Così *Being for the benefit of Mr. Kite* (McCartney&Lennon, 1967), la cui idea primigenia viene fatta risalire ad un pomeriggio di gennaio quando i Beatles, impegnati nelle riprese di alcuni video promozionali nella campagna del Kent, si presero una pausa e John ne approfittò per visitare un piccolo negozio di antiquariato, da cui se ne uscì con la locandina pubblicitaria dello spettacolo che il *Pablo Fan-*

9 Cfr. I. Marshall, *Bakhtin and The Beatles*, in Kenneth Womack, Todd F. Davis, *Reading the Beatles. Cultural Studies, literary Criticism and the Fab Four*, New York, 2006, pag. 21.

10 Chi fosse interessato a questo tipo di analisi può andare a C. Campbell, A. Murphy, *Things we said today, The complete concordance of the Beatles' song lyrics*, London, 2010.

que's Circus Royal tenne a Town Meadows, Rochdale, la sera del 14 febbraio 1843. Di lì a poco, dovendo scrivere qualcosa per il nuovo album mise in parole e musica la locandina, una serata di gran divertimento assicurata: gli Henderson, acrobati sul tappeto elastico, i salti mortali di Mister H. e quelli attraverso i cerchi di fuoco di Mister K. e ovviamente Henry, il cavallo che danza il valzer: "tutto poteva servire a Lennon per mettere insieme versi per comporre i suoi testi. Suoni, articoli del giornale, chiacchiere da bar, vecchi canti inglesi e filastrocche: tutto forniva a Lennon le parole di cui aveva bisogno per far suonare bene i suoi versi"¹¹.

Due altre canzoni dell'album, *She's leaving home* e *A day in the life* traggono ispirazione da articoli letti dagli autori sui quotidiani britannici.

She's leaving home (Lennon&McCartney, 1967) viene ispirata a Paul da un articolo apparso sul *Daily Mail* del 27 febbraio 1967. Melanie Coe, diciassette anni, è scappata dalla sua casa di Stanford Hill, Londra, ed i genitori, disperati, non sanno darsene una motivazione: in fin dei conti non le avevano fatto mancare niente: auto, gioielli, pelliccia. Paul non si ricordava di averla conosciuta qualche anno prima, ballerina nello show televisivo "Ready? Steady? Go!" e John nemmeno, però ci mise del suo, nel testo, memore di zia Mimi e delle sue prediche quotidiane: "Studia, John, la chitarra non ti darà da mangiare", altro esempio dello scontro generazionale in atto in quella stagione. E proprio John, nel testo, dà voce ai genitori, in giustapposizione alla voce narrante di Paul: "le abbiamo dedicato buona parte della nostra vita, ci siamo sacrificati per lei, le abbiamo comprato tutto quello che con il denaro si poteva comprare, solo la gioia non si può comprare ..." effetto paradossale dell'alternanza delle voci di Paul e John è che ambedue suonano in qualche modo materialistiche, ognuna parla per sé, al punto che l'ascoltatore può simpatizzare per l'una o gli altri: "ciò che è tradizionalmente la classica tensione di un romanzo"¹².

11 Cfr. M. & S. Baur, *The Beatles and Philosophy*, Chicago, 2006, pag. 123.

12 Cfr. I. Marshall, *op. cit.*, pag. 23 (trad. pr.).

Da parte sua *A day in the life* (Lennon&McCartney, 1967), che alcuni hanno definito come la versione pop della *Terra desolata* di T. S. Eliot¹³, è un medley di storie che si svolgono in una città nell'arco di una giornata, scandite dalle cronache giornalistiche, e riprese da John che "ciondola per casa, legge i giornali, butta giù qualche appunto e ferma la propria attenzione su tre storie diverse, due tratte dai quotidiani ed una dalla sua vita": sul *Daily Mail* del 17 gennaio trova la notizia della morte di un amico, Tara Browne, irlandese, rampollo della famiglia Guinness, a seguito di un incidente stradale; e sullo stesso quotidiano trova la notizia di un intervento pubblico, quattromila buche a Blackburn nel Lancashire, che John interpreta e riporta all'Albert Hall di Londra.

John riprende un episodio occorsogli durante la lavorazione del film "Come ho vinto la guerra" l'anno precedente, in Spagna; ed anche Paul propone alcuni ricordi della sua infanzia a Liverpool; poi tutti e due ci infilano un po' di riferimenti ai loro viaggi con LSD e marijuana, per cui la BBC mise al bando la canzone, da molti considerata il capolavoro assoluto della produzione beatlesiana. Di certo è il manoscritto di una canzone dei Beatles pagato di più: \$ 1.200.000,00 da Sotheby's a New York.

Quell'estate, passata alla storia del costume giovanile come la *Summer of love*, i Beatles pubblicarono *All you need is love* (Lennon&McCartney, 1967), caso più unico che raro di pezzo beatlesiano su commissione. Il committente era niente meno che la BBC: il consorzio European Broadcasting Union stava programmando la prima trasmissione televisiva in mondovisione, titolo *Our World*, ben 26 paesi si erano impegnati a fornire un loro contributo, la televisione di stato britannica non aveva dubbi e il 18 maggio 1967 chiese ai Beatles di preparare un pezzo ad hoc; da parte sua la RAI avrebbe passato un'esibizione dei fratelli D'Inzeo, campioni olimpionici di equitazione, ed uno spezzone del film *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli, allora in lavorazione. Paul e John si misero al lavoro su tavoli separati, in breve il primo mise giù *Your mother*

13 Cfr. H. Davies, *op. cit.*, pag. 227-228.

should know, John presentò *All you need is love* e non ci fu gara.

George Martin inserì in apertura la *Marsigliese*, quindi brani dal Secondo Concerto Brandeburghese di Bach, dal canto tradizionale inglese *Greenleaves*, dal brano jazz a stelle e strisce *In the mood* per finire con *She loves you*, il tutto per dare un piglio internazionale al pezzo in puro humor britannico. Il messaggio, ripetuto quasi come un mantra, è molto chiaro: puoi fare tutto ciò che vuoi, se davvero lo vuoi, tutto ciò di cui hai bisogno è amore. E qui va ricordato quanto disse un giorno John: “*you need* significa che ne hai bisogno perché è la cosa più importante, ma forse ne hai bisogno perché ti manca...”

Del *White Album* dell'anno successivo, può qui essere ricordata *Blackbird* (Lennon&McCartney, 1968). Come spesso accade nella epica beatlesiana, ogni tanto emerge un qualche nuovo ricordo sulle origini di un pezzo: la melodia di *Blackbird* fu composta nella fattoria scozzese di Campbeltown da Paul, anzi no, a Rishikesh durante il soggiorno in India nell'*hashram* del Maharishi Maeshi Yogi, quando, alzatosi di buon mattino per ascoltare un merlo che cantava, prese la chitarra e cercò di riprodurre in musica il canto dell'uccello; ma no, la canzone era ispirata dalla *Bourrée* in Mi minore dell'amato Bach, “il classico brano da pizzicare sulla chitarra, la canzone è tutta lì, abbiamo aggiunto il cinguettio di un merlo alla fine”¹⁴.

Nessun commento, nel lontano 1968, sul testo, che molti anni dopo Paul ha detto di aver scritto come tributo alla causa dei diritti civili dei neri americani e alla loro lotta per l'uguaglianza. Non a caso vi è quindi un riferimento a Little Rock, la cittadina dell'Arkansas che nel 1959 vide imposta dalla Corte Suprema la desegregazione razziale nelle scuole. Anche se la matrigna di Paul sosteneva di aver un nastro in cui prima di cantarla Paul diceva “Questo è un pezzo per Edie”¹⁵, la madre della matrigna appunto. Altra ipotesi corrente: Paul in quel periodo aveva

14 Cfr. al riguardo il *New Musical Express* del 30 novembre 1968, che riprende un'intervista di Paul McCartney a Radio Luxembourg, citata in H. Davies, *op.cit.*, pag. 283.

15 Cfr. F. Zanetti, *Il libro bianco dei Beatles*, Firenze, 2012, pag. 310.

una relazione con Francine Schwartz, americana di origini tedesche poi causa della rottura con la fidanzata storica Jane Asher, e *schwarz* in tedesco significa nero, *black*; mentre *bird* era il termine affettuoso per “pollastrella” allora in voga tra i giovani di Liverpool. E secondo i tecnici della EMI presenti, in studio con Paul intento a registrare l'assolo di chitarra c'era proprio Francine.

Due anni fa Paul ha rilasciato un'intervista a *Rolling Stone*: l'idea del pezzo gli venne probabilmente ripensando alle allodole che volavano alte nella campagna intorno a Liverpool e che lui andava di prima mattina ad osservare con in mano una copia di un libretto della serie *Observer's Book* dedicato agli uccelli: “Avrò cantato quel pezzo migliaia di volte, ma ogni volta scopro un nuovo significato o un nuovo mistero”¹⁶.

Nel settembre 1969 esce l'album *Abbey Road*, che si apre con il pezzo *Come together* (Lennon&McCartney, 1969): col senno del poi, fa rabbrivire la frase “*Shoot me/Sparami*” che John sussurra dopo i battimani delle prime quattro battute.

A Toronto, maggio 1969, durante il *bed in* per la pace con Yoko, John ricevette la visita di Timothy Leary, psicologo-santone-guru in corsa per la poltrona di governatore della California, che gli chiese una canzone da usare nella sua campagna elettorale contro Ronald Reagan: lo slogan cui Leary aveva pensato era “*Come Together, Join The Party*/ Venite insieme, entrate nel partito”. In quella stanza d'albergo, dove registrò anche *Give peace a change*, John scrisse il testo di *Come together* e l'abbozzo della melodia. Senonché Leary di lì a poco fu arrestato per possesso di stupefacenti e dovette rinunciare alla candidatura.

A giugno nello Studio 1 di *Abbey Road* fece sentire agli altri l'abbozzo della canzone:

<i>Come together, right now,</i>	<i>Venite insieme, subito</i>
<i>don't come tomorrow, don't come alone,</i>	<i>non venite domani, non venite soli</i>
<i>come together right now over me,</i>	<i>venite insieme, subito, con me</i>
<i>all that I can tell you is you gotta be free</i>	<i>Tutto quel che vi posso dire è che dovete essere liberi</i>

16 Cfr. l'intervista di Paul McCartney con J. Weiner, *Storie dall'Aldilà*, in “*Rolling Stone*”, gennaio-febbraio 2014, nr. 123-124, pag. 41.

Con l'aiuto di Paul il testo fu rivisto, pubblicato in apertura dell'album *Abbey Road* e quindi, fatto mai accaduto prima, come singolo *double side A* insieme a *Something*, ed ebbe un clamoroso successo. Il pezzo, molto amato dalla comunità *hippie* per il ripetuto proclama ad essere liberi, ebbe problemi giudiziari, Lennon fu citato per plagio dai proprietari dei diritti d'autore di una canzone di Chuck Berry e per venirne fuori accettò, come risarcimento, di incidere gratis tre pezzi a favore dei suoi accusatori. Non lo denunciò, invece, Timothy Leary che espresse la convinzione di essere stato derubato di qualcosa di suo: "Quando ho protestato, John mi ha detto che lui era un sarto ed io il cliente che non era passato a ritirare l'abito cucito su misura, per cui lui l'aveva venduto ad altro cliente".

Il pezzo fu anche fonte di problemi con la BBC, che decise di non trasmetterlo a causa di un riferimento diretto alla Coca Cola nel testo, ritenuto di natura pubblicitaria.

Nel maggio 1970, all'indomani dell'ufficializzazione dello scioglimento della band, esce l'album *Let it be*, registrato peraltro un anno prima, all'interno del quale troviamo *Get back* (Lennon&McCartney, 1969), lo spunto per il cui testo è particolarmente interessante. Il pezzo fu registrato durante il concerto sul tetto della Apple, il 30 gennaio 1969. *Get back* era il titolo originario del film che poi sarebbe divenuto *Let it be* e avrebbe dovuto segnare, con il concerto dal vivo, il ritorno alle origini rock dei Beatles.

All'origine della canzone, però, c'era un articolo del *Times*: stava per entrare in vigore il Commonwealth Immigrants Act, che avrebbe reso più difficile l'arrivo in Gran Bretagna di cittadini dai vari paesi dell'ormai ex Impero britannico ed alcuni gruppi di estrema destra erano scesi in campo per evitare che in extremis giungesse a Londra una marea di immigrati asiatici, il deputato conservatore Enoch Powell aveva evocato un possibile "fiume di sangue", citando l'Eneide di Virgilio, e COMMONWEALTH SONG e poi NO PAKISTANIS furono il titolo provvisorio del pezzo¹⁷, che alla terza strofa originariamente recitava:

¹⁷ Cfr. F. Zanetti, *op. cit.*, pag. 341.

<i>Meanwhile back at home too many Pakistanis</i>	Nel frattempo, a casa i troppi pakistani
<i>Living in a council flat</i>	Che vivono insieme in un appartamento
<i>Candidate McMillan tell me what your plan is</i>	Candidato McMillan, dimmi che piani hai
<i>Wan't you tell me where you're at?</i>	Non vuoi dirmi cosa stai facendo?

ed ancora

<i>Don't dig no Pakistanis taking all the people's job</i>	Non andiamo a cercare pakistani che si prendono tutto il lavoro della gente
<i>Get back to where you once belonged</i>	Tornatevene da dove siete arrivati

Paul, autore del pezzo, smentì qualsiasi accenno razzista, aveva riportato un fatto di cronaca e poi, via, se c'era un gruppo non razzista quello erano proprio i Beatles. Prudentemente, però, riscrisse il testo, mettendo al centro la figura di JoJo di Tucson, Arizona, e Loretta Martin, tratteggiata in maniera volutamente ambigua, che pensava di essere una donna ma in effetti era un uomo.

Ma non è finita: John era convinto che cantando "*Get Back to where you once belonged*" Paul guardasse insistentemente, troppo insistentemente verso Yoko ...

ISPIRAZIONI DALLA LETTERATURA

Lennon e McCartney, probabilmente, non erano a conoscenza del rapporto creativo intercorso tra Wordsworth e Coleridge, i padri del Romanticismo britannico, che avevano conosciuto a scuola e magari, buoni lettori, avevano poi letto privatamente, e certamente non avevano intenzione di emularli nell'intensità del loro rapporto, anche se in questo caso le similitudini sono evidenti, quand'anche non ricercate, nell'integrarsi reciprocamente, nell'interpretare in maniera armonica i fatti della vita come risultato di un conflitto creativo tra categorie opposte, tipo l'innocenza e l'esperienza di Blake, altro maestro romantico.¹⁸

¹⁸ M. Schneider, *The long and winding Road from Blake to The Beatles*, New York, 2008, pag. 85, 88.

Tanto per cambiare è *Yesterday* (Lennon & McCartney, 1965), la canzone perfetta, la canzone che per il Guinness Book of Records ha avuto il maggior numero di cover al mondo (si dice quasi 3.500), il primo pezzo in cui è stato autorevolmente individuato un qualche influsso letterario, capolavoro di “sentimentalità disciplinata”¹⁹.

Come nasce *Yesterday* è arcinoto: una mattina Paul si svegliò nell’attico di Wimpole Street, a casa della fidanzata Jane Asher, con una nuova melodia in testa: andò al piano e la suonò intera, mettendoci su un po’ di versi bislacchi, giusto per farla ascoltare al gruppo: “*Scrambled eggs, oh, my baby, how I love your legs/Uova strapazzate, oh, ragazza, come mi piacciono le tue gambe*”. Interi libri sono stati dedicati a questa canzone onirica, ad oggi non vi è certezza, come spesso accade, sulla data di questo sogno: dicembre 1963, gennaio 1964, 27 maggio 1964. Solo più tardi Paul, anche su pressione degli altri, durante una vacanza in Portogallo, trovò le rime giuste per il pezzo, che si sviluppa intorno al concetto che ieri è il passato, traendo forse inconsciamente ispirazione dall’ode *Intimations of Immortality* di William Wordsworth.

Il testo è centrato sul rimpianto di un amore, ma secondo alcuni potrebbe essere ispirato dal ricordo della madre Mary, morta di tumore quando Paul aveva 14 anni, dopo aver tenuto nascosto ai figli la gravità della malattia: “*I said something wrong/Ho detto qualcosa di sbagliato*” sarebbe allora una riflessione di Paul su quanto aveva detto in quell’occasione: “*Come faremo senza i soldi che portava a casa?*”²⁰. In sede di registrazione Ringo per primo, George e John subito dopo, si chiamarono fuori: non c’era spazio per un loro apporto musicale al pezzo, ma Paul riteneva pericoloso per il gruppo un suo pezzo da solista. Così George Martin, il produttore, si mise all’opera, propose dapprima un’intera orchestra d’archi, per poi ripiegare su un semplice quartetto d’archi a seguito delle proteste di Paul, che non voleva –disse– un disco alla Mantovani per un gruppo rock come i Beatles “e comunque niente vibrato dagli archi”.

19 M. Schneider, *op. cit.*, pag. 89.

20 Cfr. M. Lewishon, *op. cit.*, pag. 98 (trad. pr.).

A dicembre esce l’album *Beatles for sale*, che contiene la canzone che viene considerata il punto di transizione tra la *Beatlemania* e la *Summer of love: The Word* (Lennon & McCartney, 1965).

La parola è amore ma non si tratta di una canzone d’amore, ci riporta al tempo delle frequentazioni giovanili del catechismo domenicale di John (la canzone è sostanzialmente sua) e Paul, quando partecipavano alle funzioni e cantavano nel coro parrocchiale per guadagnare qualche scellino. In principio era il Verbo, la parola è Amore, la valenza liturgica di *The Word* balza evidente nel parallelo con la preghiera che nel messale cattolico precede la condivisione dell’ostia “Dì la parola ed io sarò salvato”, che deriva dall’episodio del centurione che chiede a Gesù di curare il suo servo, riportato nel Vangelo di Luca e Matteo: “la valenza liturgica di *The Word* è evidente nel parallelo con la preghiera che nel messale cattolico precede la condivisione dell’ostia “Dì la parola ed io sarò salvato”, derivante a sua volta dall’episodio nel Vangelo del centurione che chiede a Gesù di curare il suo servo (Mt., 8.8; Lc, 7.7)”²¹.

Siamo a fine 1965 e in questa occasione i Beatles assurgono per la prima volta al ruolo di guru, lanciano per la prima volta un vero e proprio messaggio ai propri seguaci: Pace e Amore, con aggiunta del mezzo per raggiungerli, la Droga, probabilmente marijuana anche se già conoscevano l’LSD. Il pezzo fu composto tra uno spinello e l’altro, come confermerebbe il manoscritto del testo, miniato in uno psichedelico rosso porpora, con alberi e forme astratte.

L’anno successivo esce l’album *Revolver*, al cui interno troviamo un paio di pezzi interessanti.

Il primo è *Here, There and Everywhere* (Lennon & McCartney, 1966), come ricorda il primo biografo ufficiale dei Beatles, Paul doveva aver letto nella sua infanzia il romanzo *The Scarlet Pimpernel* (*La Primula Rossa*), scritto dalla baronessa Emma Orczy nel 1903, primo di una saga lunga ben otto libri, dove si legge “Lo cercano qui (*here*, NdA), lo cercano là (*there*, NdA). Questi francesi lo cercano ovunque (*everywhere*, NdA)”²². Con lo stesso titolo era

21 Cfr. P. Ciaccio, *Il Vangelo secondo i Beatles*, Torino, 2012, pag. 22.

22 Cfr. H. Davies, *The Beatles Lyrics*, Milano, 2014, pag. 158.

andata in scena a Londra negli anni Quaranta una commedia musicale, peraltro di non grande successo, ma Paul era troppo giovane per ricordarsene, mentre oggi è un modo di dire ormai entrato nel linguaggio comune. Il testo autografo presenta numerosi ripensamenti ed è stato scritto sul retro di un elenco dattiloscritto dei concerti che avrebbero visto i Beatles impegnati nel World Tour di quell'estate: magari Paul, davanti a quel lungo elenco, ci ha pensato e rimuginato: "qui, là, ovunque ..."

Il secondo pezzo di *Revolver* degno di essere qui ricordato è *Tomorrow never knows* (Lennon&McCartney, 1966), titolo che non appare nel testo ed è probabilmente uno dei malpropismi che ogni tanto Ringo inventava (tipo *A Hard Day's Night* o *Eight Days a Week*) e John annotava, casomai potessero tornargli utili. L'assenza di una struttura ritmica riflette la rottura degli schemi tradizionali sociali, il testo parla sicuramente di droga, apre con l'esortazione "spegni la tua mente, rilassati e lasciati portare dalla corrente", ma nel contesto di un'esperienza religiosa, alla ricerca della conoscenza di concetti propri del trascendentalismo e della reincarnazione del buddismo tibetano. Non a caso diversi riferimenti derivano proprio dal *Libro dei morti tibetano*, che John aveva conosciuto attraverso la lettura del libro *The Psychedelic Experience* di Timothy Leary, il gran sacerdote dell' LSD, Richard Alpert e Ralph Metzner, un tempo ricercatori ad Harvard, poi allontanati da ogni attività didattica e di ricerca proprio per i loro lavori sperimentali sull' LSD:

"Lennon assunse LSD ... seguì le istruzioni fornite in *The Psychedelic Experience*, leggendone le parafrasi del Libro tibetano dei morti a un registratore ... si affrettò a trasformarlo in una canzone, prendendo molte delle fasi direttamente dal libro di Timothy Leary & Richard Alpert"²³

ed associandovi una musica incredibile, da sbalzo, in un vorticare di sibili, gemiti, echi.

Nel gennaio del 1967 il produttore dei Beatles, George Martin, chiede ai ragazzi uno sforzo: il mercato ha bisogno di un loro disco e il nuovo album *Sgt. Pepper's* è programmato appena per l'estate. Paul e John stanno lavo-

²³ Cfr. I. McDonald, *op. cit.*, 1994, pag. 186.

rando alle canzoni del nuovo album, non resta che prendere due di quelle in avanzata fase di produzione e in grado di affrontare il mercato mondiale: così Paul completa *Penny Lane* mentre John si dedica ad un pezzo al quale stava lavorando dall'estate precedente, quando vi aveva messo mano durante la lavorazione del film di Richard Lester *Come ho vinto la guerra* ad Almeria, in Spagna: *Strawberry Fields Forever* (Lennon&McCartney, 1967). Lontano da casa, John ricorda l'infanzia a Liverpool, quando scavalcava il muro e si infilava di soppiatto nel giardino dell'orfanotrofio di Strawberry Fields, gestito dall'Esercito della Salvezza, dove poteva fantasticare con gli amici di trovarsi nel Paese delle meraviglie insieme ad Alice. Se i riferimenti all'opera di Lewis Carroll nelle canzoni dei Beatles sono concordemente accettati, alcuni studiosi di letteratura britannica hanno evidenziato come *Strawberry Fields Forever* sia una delle canzoni di Lennon che beneficia del più forte influsso di James Joyce, in particolare del *Finnegan's Wake*: un attento ascolto ed una attenta lettura dei versi –a loro parere- lo chiariscono molto bene²⁴, come: "niente che sia reale / e di cui preoccuparsi" ed ancora "è facile vivere con gli occhi chiusi / fraintendendo ciò che vedi"; introspezione, disorientamento, insicurezza –ancora questi studiosi- paiono emergere in un pezzo musicalmente sontuoso, stratificato ed inquietante.

L'influsso di Lewis Carroll, autore di *Alice nel paese delle meraviglie*, è evidente in *Lucy in the Sky with Diamonds* (Lennon&McCartney, 1967), di cui Paul ha detto una volta: "Io e John l'abbiamo fatta sull'idea di Alice nel paese delle meraviglie di Lewis Carroll, eravamo su una barca lungo il fiume, seguendo pigramente la corrente, con tutti quei grandi fiori di cellophane che torreggiavano sulle nostre teste, poi ogni tanto si aprivano su di noi e vedevamo Lucy nel cielo tutta circondata di diamanti e Lucy era Dio, era il Coniglio bianco".

²⁴ Cfr. R. J. Gerber, *GooGooJob: The John Lennon/James Joyce Connection Through Lewis Carroll's "Looking-Glass"*, pag. 3, <http://fisherpub.sjfc.edu/do/search/?q=Richard%20J.%20Gerber&start=0&context=3131656>

consultato online l'ultima volta il 26 aprile 2016.

John, tanto per cambiare, diede una versione diversa della nascita del pezzo: un giorno il figlio Julian era tornato a casa da scuola con il disegno di una bambina sospesa nel cielo circondata da quelle che sembravano stelle, era la sua amica Lucy O'Donnell (realmente esistita e morta nel 2009) e Julian l'aveva visualizzata così, circondata a suo dire di diamanti. Senonché Lucy+Sky+Diamonds=LSD, per i benpensanti inglesi non c'erano dubbi, era un vero e proprio inno alla droga (non certo l'unico, nell'album *Sgt. Pepper's*) e così la canzone fu boicottata dalla BBC e bandita dalle frequenze radiofoniche britanniche.

In effetti, sia i suoni che i testi della canzone non depongono a favore della difesa d'ufficio proposta dagli autori: surrealismo, giochi di parole, lo stesso John disse in un'altra occasione che le parole gli erano state suggerite dal brano *Lana ed acqua*, capitolo 5 del libro *Alice attraverso lo specchio* di Lewis Carroll, dove Alice è portata giù lungo il fiume con una barca a remi dalla Regina, che si è improvvisamente trasformata in una pecora che lavora a maglia, in uno scenario che cambia continuamente: "Avevamo letto ambedue i libri di Alice, ai quali ci riferivamo spesso, parlavamo di Jabberwocky, erano i libri che conoscevamo meglio. Al punto che quando esplose la psichedelia, i loro contenuti stravaganti andavano a pennello. E così ci siamo ispirati a loro"²⁵. Aggiunse una volta John: "il surrealismo per me è la realtà e una visione psichedelica per me è la realtà, oggi come ieri".

John sin da giovane studente d'arte aveva apprezzato i *nonsense* di Carroll, di per sé innocenti, ma spesso inseriti in un contesto di agghiaccianti allusioni alla violenza, crudeltà e terrore proprio delle favole e che si formano spontaneamente nell'immaginazione dei giovani lettori: "il *nonsense* si fa beffe del significato; ma nel farlo, lo evoca; e così il *nonsense* rende involontario omaggio al senso. La libertà morale conferita dal *nonsense* rapidamente finisce fuori controllo e degenera in incubo. Causa la sua trasgressività, il *nonsense* dapprima sembra portare libertà; ma quella libertà si manifesta come libertà di essere crudeli. Nel Paese delle meraviglie, il rovesciamento del si-

25 Cfr. M. Schneider, *op. cit.*, pag. 147 (trad. pr.).

gnificato conduce ad una sorta di esortazione morale alla libertà di essere malvagi"²⁶.

John era affascinato anche dal programma radiofonico *The Goon Show*, un programma divertente, a puntate, andato in onda dal 1952 al 1960 a cura di Spike Milligan, Harry Secombe e Peter Sellers, una satira bizzarra, giocata spesso su *nonsense*, contro gli uomini di potere, un attacco contro l'arretratezza post-bellica, caratterizzato da un umorismo decisamente surreale²⁷. John ammise in più occasioni che molte sue canzoni in parte erano state ispirate proprio ai dialoghi del *Goon Show*, come testimoniano i due libri scritti durante gli anni della Beatlemania: *In his own write* (1964) e *A Spaniard in the Works* (1965), dove paga tributo anche ai comici BBC Tommy Handley, che appare sulla copertina di *Sgt. Pepper's*, e Stanley Uwin; e, forse il più importante in questo contesto, Edgard Lear, pittore e poeta romantico dell'Ottocento, autore di quel *Libro dei nonsense* sul quale generazioni di giovani di lingua inglese si erano esercitati per giocare con parole e concetti. Ma il *nonsense* non era solo un gioco per ragazzi, Lennon incluso: "Il *nonsense* porta l'ideale romantico di Wordsworth della poesia come spontaneo eccesso ai suoi logici limiti. Il *nonsense* è un'espressione automatica fantasiosa e geniale ... un puro automatismo psichico (analogamente a quanto disse André Breton del Surrealismo) ... il piacere di un bambino per un *nonsense* prova ulteriormente che, a differenza degli adulti, i bambini possiedono un'enorme libertà di immaginazione"²⁸.

La sera di Santo Stefano 1967 la BBC trasmise il film *Magical Mystery Tour*, vero e proprio viaggio fantastico sulle onde dell'LSD e dell'imperante cultura psichedelica. Ma lo trasmise in bianco e nero, e fu un mezzo fiasco, il primo insuccesso dei Beatles dal loro esordio. Peraltro, all'interno del film, nel tempo anche rivalutato da critici e fans, vi sono alcune canzoni che hanno contribuito alla storia del rock, tra queste *I'm the walrus* (Lennon&McCartney, 1967).

26 Cfr. M. Schneider, *op. cit.*, pag. 144 (trad. pr.).

27 Cfr. M. Schneider, *op. cit.*, pag. 131 (trad. pr.).

28 Cfr. M. Schneider, *op. cit.*, pag. 132-33 (trad. pr.).

“In quei giorni scrivevo in maniera oscura, a la (Bob, ndr) Dylan, mai dicendo quel che tu pensi io dicessi ma dando l’idea di qualcosa che più o meno poteva essere letto in quel modo”²⁹. Il pezzo è composto interamente da Lennon, è probabilmente la canzone con maggiori riferimenti letterari del catalogo beatlesiano: William Shakespeare, Edgard Allan Poe, Lewis Carroll, James Joyce, un *collage* di più pezzi scritti in varie occasioni, l’incipit per ammissione di John durante due viaggi in LSD, forse ricordando una vecchia canzone militare, *Marching to Pretoria*, e cercando di riprodurre nello sviluppo musicale la sequenza bitonale di un’auto della polizia che passava:

<i>I-am-he-as-you-are-he-as-you-are-me-as-we-are-all-together</i>	<i>I’m with you and you’re with me and so we are all together</i>
---	---

Se *Lucy in the Sky* potrebbe scaturire da un viaggio acido “piacevole”, sicuramente *I’m a walrus* è figlia di un viaggio acido “cattivo”, caratterizzata dal caos verbale e da un’orgia di immagini che evocano un’esperienza acida andata fuori controllo.

Il titolo deriva dalla poesia *The Walrus and the Carpenter* di Lewis Carroll, l’autore della saga di Alice come visto amato da John Lennon, che nella canzone introduce la figura dell’*eggman*, in cui molti hanno riconosciuto Humpty Dumpty, che compare in *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*, oltre che in una filastrocca per bambini: “*Humpty Dumpty sat on a wall, Humpty Dumpty had a great fall*”. John ammise di aver travisato la storia, il cattivo era il tricheco, avrebbe dovuto cambiare il titolo ma *I’m the carpenter* non avrebbe suonato bene. E se Joyce nel *Finnegan’s* si appropriò della figura di Humpty Dumpty, The Eggman, come simbolo della vita, così Lennon usò il Tricheco di Carroll come simbolo di morte³⁰.

John riprese anche una filastrocca che cantava con i compagni di scuola:

29 Cfr. I. Marshall, *op. cit.*, pag. 24 (trad. pr.).

30 Questa almeno è il convincimento del prof. R.J. Gerber, *op. cit.*, pag. 7, al quale si rimanda per un’analisi più approfondita.

<i>Yellow matter custard,</i>	<i>Yellow matter custard, green slop pie,</i>
<i>dripping from a dead dog’s eye.</i>	<i>All mixed together with a dead dog’s eye.</i>

John ammise che il verso “*elementary penguins singing Hare Krishna*” era un preciso riferimento ad Allen Ginsberg, che aveva visto divenire seguace del movimento mentre lui, John, riteneva ingenuo andare in giro a salmodiare *Hare Krishna*.

Ma c’è dell’altro, che torna interessante in questo contesto: “la versione finale fu un montaggio ... con l’inserimento d’una radio manovrata dal vivo, di modo che conteneva il tipico suono notturno di una radio che svara attraverso una serie di emittenti ... la manopola arrivò sul Terzo Programma della BBC nel corso del *Re Lear* di William Shakespeare. Parte dell’Atto IV, Scena VI è ben percepibile”³¹.

Lennon: <i>I am the eggman</i>	Gloucester: <i>Now, good sir, what are you?</i>
Lennon: <i>They are the eggmen</i>	Edgard: <i>A most poor man, made tame to fortunate’s blows</i>
Lennon: <i>I am the Walrus</i>	

Infine, non si può tralasciare l’onomatopeica *I am the walrus Goo Goo G’Job*, ispirato dal ricordato *Finnegan’s Wake* di James Joyce, che si era a sua volta inventato *Googlaapluplu* e *Ghugugoothoyou*: “era stata messa insieme una base ritmica; su di essa John aveva sovrapposto la sua incredibile voce solista, cantando quelle strofe di rigorosa bizzarria, che non significavano nulla eppure a modo loro formavano un affresco capace di affascinare o disturbare (o entrambi) qualunque ascoltatore”³². John, come visto, aveva letto qualcosa di Joyce, sicuramente qualcosa del *Finnegan’s*: questo è almeno quanto interpretano i suoi critici, per cui “la prima cosa che faccio è comprarmi il *Finnegan’s Wake* e leggermi un capitolo, e lo trovo grande, l’ho apprezzato e mi è piaciuto. E’ quasi un caro, vecchio amico. Ma non ce l’ho fatta ad andare avanti nella lettura. Insomma,

31 Cfr. M. Lewishon, *Beatles. Otto anni ad Abbey Road*, Milano, 1990, pag. 262.

32 Cfr. M. Lewishon, *op. cit.*, pag. 259.

ne ho letto un capitolo e questo è tutto”³³ e *Il Finnegan's Wake*, d'altronde, non potrebbe esistere senza il ricorso a quei neologismi sincretici (quelli definiti da Lewis Carroll in *Alice* come *portmanteau words*) formati dalla fusione di due parole diverse³⁴ e proprio Joyce è considerato il massimo maestro di *portmanteau* della letteratura inglese, il *Finnegan's* ne conterrebbe decine di migliaia³⁵.

Altre parole sono state inventate da John, come “*crabalocker*” (granchiarmadietto), che sembra in relazione con la pescivendola. Carina la frase “*how they snied*”, verbo immaginario che dà l'idea di porci i cui grugniti coincidono con malevoli (*snide*) commenti³⁶.

Anche nel *White Album* del 1968 troviamo alcuni pezzi utili ai fini di questa analisi.

Il primo è *Mother Nature's Son* (Lennon&McCartney, 1968): “Mi girava per la testa “*Mother Nature's Son*” mentre leggevo “*I wandered Lonely as a Cloud*” di Wordsworth ed allora decisi che al lavoro di docente di lingua inglese avrei aggiunto quello di *beatlemanico*”³⁷. Secondo il prof. Schneider, è la canzone di McCartney più “*wordsworthiana*”, Paul accompagna il primo verso con la sola chitarra acustica, si dipinge come un semplice bardo di campagna che canta canzoni per quelli che stanno lungo un torrente di montagna, sue uniche compagne le margherite bagnate dal sole: alle spalle dei Beatles c'è la tradizione letterario/culturale del Romanticismo anglo-americano, loro sono stati abbastanza fortunati nel cogliere le messi piantate dai padri di quella tradizione.

The Inner Light (Harrison, 1968) è stata composta da George giusto prima di recarsi a Rishikesh nell'ashram del Maharishi Maeshi Yogi, nell'inverno 1968, ispirandosi alla saggezza del testo cinese *Tao The Ching*, noto anche come il *Libro del Tao e della virtù*. Juan Mascarò, docente di sanscrito dell'Università di Cambridge, co-

33 Cfr. Cfr. R.J. Gerber, *op. cit.*, pag. 2 (trad. pr.).

34 Cfr. M. Schneider, *op. cit.*, pag. 146.

35 Questa almeno è la convinzione del prof. Gerber, cfr. R.J. Gerber, *op. cit.*, pag. 5.

36 Cfr. H. Davies, *op. cit.*, pag. 239.

37 Cfr. M. Schneider, *op. cit.*, pag. VII (trad. pr.).

nosciuto ad una conferenza del Maharishi, gli aveva suggerito l'idea di utilizzare, per le sue musiche, alcuni brani del Tao da lui tradotti: “i passaggi di questo libro sono delle vere fiammate incendiarie. Alcuni splendono di più, altri di meno, ma tutti si fondono in quello che S. Giovanni della Croce ha definito ‘lo splendore dell'esistenza divina.’”

In particolare Mascarò gli aveva segnalato il brano 47. *The Inner Light* ed infatti le parole della canzone sono in buona parte la rivisitazione del brano³⁸: “Senza uscire dalla tua porta, puoi conoscere tutte le cose terrene/senza guardare fuori dalla tua finestra, puoi conoscere la strada per il paradiso”, con l'accorgimento narrativo di passare dall'io al tu, che gli permetteva di non farne una riflessione personale ma di coinvolgere anche gli altri ascoltatori.

Due pezzi del *White Album* sono riconducibili ad influenze filosofiche vissute dai Beatles nel corso di due loro viaggi, ad Amburgo ed in India, ambedue sono state composte da George Harrison.

Ad Amburgo i ragazzi di Liverpool vennero a contatto con i circoli dell'avanguardia esistenzialista, John e Paul se ne andarono anche a Parigi qualche giorno dall'amico Klaus Voormann, futuro autore della copertina dell'album *Revolver*, e lì frequentarono gli ambienti della *Rive Gauche*; al ritorno, a Natale, Astrid regalò a John alcuni testi del Marchese de Sade. Probabilmente George si ricordava del motto di Jean-Paul Sartre “l'esistenza precede l'essenza” e della omonima massima di Ludwig Feuerbach quando in *Savoy Truffle* (Harrison, 1968) scrisse “Sai che tu sei quel che mangi?” L'incipit è stata ricondotto alla frequentazione con Eric Clapton, goloso di cioccolato, allo sviluppo del testo ha contribuito il loro addetto stampa Derek Taylor, che aveva appena visto il film *You are what you eat* dei registi americani Alan Pariser e Barry Feinstein; in effetti, la lunga elencazione di praline è stata ripresa più o meno fedelmente dalla scatola di cioccolatini Macintosh's Goog News.

Analogamente, proprio come avrebbe visto

38 Cfr. G. Harrison, *I me mine*, Rizzoli, Milano 2002, pag. 118.

il filosofo francese, George in *While my guitar gently weeps* (Harrison, 1968) vedeva non già immondizia per terra ma “un pavimento che ha bisogno di una spazzata”³⁹. Più o meno in quel periodo, quando iniziò a comporre *While my guitar gently weeps*, George non aveva in testa un’idea precisa. Solo un’idea vaga di ispirarsi al dettato ed all’uso de *I Ching, Il Libro dei mutamenti*, testo cinese di divinazione, fondato sul concetto orientale per cui ogni cosa è in correlazione con ogni altra cosa, contrapposto al concetto occidentale secondo cui le cose hanno una natura meramente casuale: “un’idea ispirata al dettato ed all’uso de *I Ching, Il Libro dei mutamenti*, celeberrimo testo cinese di divinazione. Il libro esortava ad accettare ogni evento come attuale, non passato, non futuro ma assolutamente rilevante per l’ora”⁴⁰. Recatosi a casa dei genitori, George decise di scrivere una canzone ispirandosi alla prima cosa che avesse letto aprendo a caso un libro, che ovviamente sarebbe stata correlata a quel momento di quel giorno: frugò in libreria e, trovato un libro, lo aprì, lesse *gently weeps*, piange delicatamente, e cominciò a scrivere la canzone. Ma c’è dell’altro in questo pezzo: alternando fatti semplici a processi universali, quali il pavimento sporco e la rotazione terrestre, narra quasi incidentalmente di un amore non svelato e di un tradimento, contrapponendo la silenziosa sofferenza di un uomo con l’indifferenza del mondo intero. L’innamorato George Harrison, come già il romantico George Byron, è capace, di fronte alla bellezza ed all’amore, di esprimere la propria sincerità senza tristezza, con sincerità e candore⁴¹.

Caratteristiche anche di uno dei pezzi migliori di Harrison, *Here comes the sun* (Harrison, 1969), dove George celebra la rinascita, il rinnovamento, la libertà dal freddo e dalla solitudine dell’inverno ma anche della sua gioventù. Se Byron celebrava Atene, luogo dove la pioggia è rara, la neve non copre le pianure, un giorno

39 Cfr. E. Ambrosi, *Più famosi di Gesù*, EUT, Trieste 2015, pag. 72.

40 Cfr. J. M. Green, *Here comes the sun. Il viaggio spirituale e musicale di George Harrison*, Coniglio editore, Roma 2010, pag. 114.

41 Cfr. M. Schneider, *ib.*, pag. 122.

nuvoloso è qualcosa di gradevole; così Harrison venera il sole che porta libertà: “libertà dal ruolo secondario svolto contro sua volontà nel gruppo che lo aveva reso famoso ma lo faceva impazzire; dalle scarse prospettive che gli dava la struttura gerarchica e classista britannica; una condizione di libertà anche dal dolore derivante dal fatto di essere, il sole, il luogo della *trance* mistica, nella quale lo spirito trascende dalle divisioni e frammentazioni ed ascende verso l’esperienza dell’Om, l’unione di tutte le cose. Anche Byron trovò nell’Oriente un felice rifugio dal destino cui le circostanze della sua nascita e il suo essere inglese lo avevano confinato: un aristocratico scontento, un uomo di casa annoiato, un personaggio braccato”⁴².

CONCLUSIONI

Partito dall’idea di una mostra che permettesse al pubblico dei visitatori di meglio comprendere il senso dei testi delle canzoni dei Beatles (1962/1970), per far ciò utilizzando conoscenza e materiale accumulati nel corso di anni e anni di passione beatlesiana, mi sono ritrovato ad approfondire aspetti di natura letteraria che mi hanno portato molto lontano dal punto di partenza. Forse, troppo lontano.

Questi primi appunti, però, potrebbero essere di spunto per studiosi più specificamente interessati alla letteratura britannica: a mio avviso, considerata l’universalità dell’esperienza beatlesiana, anche in Italia la materia è meritevole di ulteriori approfondimenti.

Tanti anni fa, giovane fan dei ragazzi di Liverpool, avevo fatto presente con soddisfazione a mio papà che l’ultimo successo dei Beatles, *We can work it out*, era a tempo di valzer; aver ora riportato ad unità una serie di studi ed analisi che rivelano come Lennon&McCartney ed anche Harrison abbiano tratto ispirazione da grandi autori come quelli richiamati nelle pagine che precedono è per me, ormai meno giovane fan dei sempre giovani ragazzi di Liverpool, motivo di altrettanta soddisfazione.

42 Cfr. Matthew Schneider, *op. cit.*, pag. 125 (trad. pr.).

Eugenio Ambrosi è docente a contratto di Comunicazione pubblica all'Università di Trieste e di Comunicazione aziendale alla Scuola Universitaria CIELS di Gorizia.

Studioso dei Beatles, autore di saggi e curatore di mostre sui Beatles, nel 2015 ha pubblicato per la EUT-Edizioni dell'Università di Trieste *Più famosi di Gesù* e nel 2016, per le Edizioni LuoghInteriori di Città di Castello, P.R. *I love you*.

BIBLIOGRAFIA

E. Ambrosi, *Più famosi di Gesù*, Trieste, 2015

M. & S. Baur, *The Beatles and Philosophy*, Open Court, Chicago 2006

C. Campbell, A. Murphy, *Things we said today, The complete concordance of the Beatles' song lyrics*, WritersPrintShop, Londra, 2010

P. Ciaccio, *Il Vangelo secondo i Beatles*, Torino, 2012

H. Davies, *The Beatles Lyrics*, Milano, 2014

I. McDonald, *The Beatles. L'opera completa*, Milano, 1994

J. M. Green, *Here comes the sun. Il viaggio spirituale e musicale di George Harrison*, Roma, 2010

G. Harrison, *I me mine*, Milano, 2002

M. Lewishon, *Beatles. Otto anni ad Abbey Road*, Milano, 1990

M. Lewishon, *The Beatles tun in*, Little Brown, London, 2013

F. Rampini, *All you need is love. L'economia spiegata con le canzoni dei Beatles*, Milano, 2014

R. Rodriguez, *Revolver, How the Beatles reimagined Rock'n'roll*, Backbeat Books, Milwaukee 2012

M. Schneider, *The long and winding Road*

from Blake to The Beatles, Palgrave Macmillan, New York 2008

J. Skinner Sawyers, *Read the Beatles*, Roma, 2010

K. Womack, T. F. Davis, *Reading the Beatles. Cultural Studies, literary Criticism and the Fab Four*, State University of New York Press, New York 2006

F. Zanetti, *Il libro bianco dei Beatles*, Firenze, 2012

EMEROGRAFIA

R.J.Gerber, *GooGooGooJob: The John Lennon/James Joyce Connection Through Lewis Carroll's "Looking-Glass"*, <http://fisherpub.sjfc.edu/do/search/?q=Richard%20J.%20Gerber&start=0&context=3131656>

J. Weiner, *Storie dall'Aldilà*, in *Rolling Stone*, gennaio-febbraio 2014, nr. 123-124