

It was fifty years ago today. Beatles, storici e storia a cinquant'anni da *Sgt. Pepper's*

Ferdinando Fasce

Il mezzo secolo trascorso dall'uscita di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) – l'LP considerato dalla maggioranza dei critici come uno dei punti più alti della traiettoria discografica dei Beatles e un momento di passaggio decisivo nella storia della musica rock e pop¹ – e la recente comparsa di alcuni significativi lavori di ricerca sul quartetto di Liverpool² forniscono l'occasione per una riflessione sullo stato delle indagini in materia e sul ruolo che gli storici vi hanno svolto e vi possono svolgere. La rassegna è articolata in quattro parti. Esse hanno per oggetto altrettanti nodi del dibattito in corso fra gli studiosi, all'intersezione fra musicologia, sociologia

della cultura di massa e dei consumi, storia della musica e storia culturale, sociale ed economica. Il primo nodo concerne le origini e la formazione della band. È un articolato processo che ha per sfondo la Liverpool del secondo dopoguerra, l'industria discografica e dell'intrattenimento, nazionale e internazionale, investita dal *rock'n'roll*, e il mondo giovanile in ebollizione³. Il secondo e il terzo nodo riguardano il rapporto del gruppo con i fan e con due categorie chiave della storia musicale e socioculturale recente, il genere e la razza. Il quarto è il ruolo svolto dai Beatles rispetto alla controcultura e alla politica degli anni Sessanta.

Desidero ringraziare Riccardo Bertoncelli, Franco Fabbri, Ivano Fossati, Sam Lebovic, James McGrath, Michele Nani, Brian Ward e Franco Zanetti per i materiali e i consigli generosamente forniti.

¹ I. MacDonald, *Revolution in the Head. The Beatles' Records and the Sixties*, Second Revised Edition, London, Vintage, 2008; R. Bertoncelli, 1967. *Intorno al Sgt. Pepper*, Firenze, Giunti, 2014.

² Non esagera J. Hamilton, *Just Around Midnight. Rock and Roll and Racial Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 2016, p. 124, quando scrive che «a parte Bob Dylan, nessun altro artista del loro tempo ha ricevuto lo stesso livello di attenzione da parte della critica e degli studiosi». Tra gli ultimi lavori storici comparsi in inglese e italiano vedi gli stimolanti K. Womack, K. Kapurch (eds.), *New Critical Perspective on the Beatles*, London, Palgrave Macmillan, 2016 e J. McMillian, *Beatles vs. Stones*, New York, Simon and Schuster, 2015 [*Beatles vs. Stones*, Roma-Bari, Laterza, 2014].

³ Per l'impostazione vedi F. Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Milano, Feltrinelli, 1996; G. Born, *Music and the materialization of identities*, «Journal of Material Culture», 2011, 4 e le suggestioni di M. Santoro, *Musica di chi? A proposito di storia e popular music*, «Contemporanea», 2004, 4 e C. Sorba (a cura di), *Per una nuova storia sociale e culturale della musica*, «Contemporanea», 2012, 5.

■ Vento del nord

C'è voluto quasi mezzo secolo per avere un primo quadro abbastanza attendibile, fondato su ricerche d'archivio e testimonianze orali, delle origini etniche e sociali e del capitale culturale e relazionale dei protagonisti di questa storia. A lungo, in una letteratura dominata originariamente dal lavoro pionieristico di giornalisti e critici musicali militanti, era prevalsa una vulgata incentrata sulla contrapposizione fra quanti rubricavano i Beatles genericamente come ragazzi *working-class* e quanti glissavano sulla questione, oppure, sottolineando l'estrazione *middle class* delle due figure di maggior spicco, John Lennon e Paul McCartney, tendevano a rinchiuderli senza residuo in questo secondo ambito sociale⁴. Invece, combinando le loro biografie con la ricca storia sociale e culturale del mondo popolare e giovanile britannico emersa nell'ultimo ventennio, è oggi possibile distribuirli lungo una scala più sfumata, irta delle contraddizioni e dei conflitti individuali e collettivi dell'Inghilterra della guerra e della faticosa ricostruzione; contraddizioni la cui considerazione contribuisce a complicare e arricchire il geroglifico interpretativo della loro musica. Curiosamente questa scala disegna un percorso inverso rispetto all'anzianità di appartenenza al gruppo dei singoli⁵. Nel senso che l'ultimo arrivato, il batterista Ringo Starr, è il più proletario, essendo figlio unico di un'operaia abbandonata dal marito poco

dopo la nascita del piccolo, ed essendo cresciuto nel cosiddetto Dingle, il quartiere più povero, a forte presenza afrocaribica, della cintura urbana di Liverpool. Complici diverse malattie e qualche anno trascorso in ospedale, la sua carriera scolastica non supera il livello delle elementari.

Un gradino sopra a lui sta George Harrison, il più giovane, il terzo arrivato nel gruppo e quello con il più nitido profilo *working-class*, peraltro di un mondo operaio peculiare come quello di questa città-porto priva delle classiche concentrazioni di forza lavoro industriale. Madre casalinga, padre guidatore d'autobus e militante sindacale con un passato di inserviente di bordo transatlantico, Harrison è l'unico del gruppo che arriva all'età adulta all'interno di una famiglia relativamente numerosa (quattro figli) non toccata da traumi, rotture, abbandoni. Con Paul McCartney e John Lennon condivide due tratti. Uno è l'origine irlandese per parte di madre. L'altro è il fatto di rientrare nella ristretta cerchia (nei primi anni Cinquanta meno di un terzo degli adolescenti britannici, con un'assoluta minoranza di estrazione operaia) che ha acquisito l'accesso alla famosa *grammar school*, il più prestigioso percorso formativo pubblico nazionale.

Suo vicino di casa e compagno di scuola, McCartney sta un gradino ancora più su. È figlio di un'infermiera e ostetrica (che muore prematuramente, lasciandolo orfano, ancora adolescente, assieme all'u-

⁴ Per la vasta bibliografia di dettaglio e le fonti relative a quanto qui di seguito esaminato mi permetto di rinviare al mio *La musica del tempo. I Beatles e i sogni degli anni sessanta*, in preparazione per Einaudi.

⁵ I contorni biografici sono sbazzati efficacemente dal monumentale M. Lewisohn, *Tune In. The Beatles All These Years*, vol. 1, London, Crown Archetype, 2013.

nico fratello, più giovane di un anno) e di un fattorino e poi rappresentante per un grossista cotoniero, entrambi di origine operaia irlandese. Cresce in un esteso sistema di relazioni familiari, tipico della diaspora irlandese, rumoroso e festaiolo, con radicate passioni musicali (il padre in gioventù ha furoreggiato nei locali da ballo come apprezzato pianista e trombettista, a capo di una band di swing di ispirazione americana). Il che, nonostante le sue ostinate resistenze a un'educazione musicale formale, lo dota del capitale culturale specifico più forte ed esplicito dei quattro e ne fa il membro del gruppo più convinto nei propri mezzi, tecnici e autoriali.

Decisamente meno pronunciato, il DNA musicale di Lennon, fondatore e leader della band, comprende comunque un nonno paterno e uno materno, entrambi irlandesi, musicisti dilettanti, il primo, si dice, con all'attivo addirittura una tournée in un gruppo folk negli Stati Uniti del tardo Ottocento. Genitori di estrazione popolare (madre maschera di cinema, padre inserviente di bordo come quello di Harrison, ma con una maggiore vocazione all'irregolarità di impiego e di vita), divisi, come tanti, poco dopo il matrimonio, dalla guerra, dopo varie vicissitudini Lennon viene allevato da una zia materna, di risorse e soprattutto di aspirazioni, *middle class*. Il che in termini di status lo colloca sul gradino più alto dei quattro, ma sempre in una complessa e porosa rete di pratiche e riferimenti sospesi fra il mondo del lavoro manuale e la piccola

borghesia, con un imprinting influenzato dall'appartenenza alla minoranza irlandese e le difficoltà di adattamento a un ambiente scolastico di ceto medio e medio-alto consolidato qual è quello della *grammar school*. Difficoltà comuni anche a McCartney e soprattutto a Harrison e proprie dei ragazzi inglesi che per primi in famiglia nel dopoguerra si avventurano su terreni formativi e di stili di vita sino a quel momento estranei alle tradizioni di casa (tanto che nessuno dei tre «irlandesi», pur essendovi arrivato, completa poi le medie superiori, in un quadro nazionale nel quale, va ricordato, ancora a fine anni Cinquanta l'80% dei ragazzi, in larga parte di estrazione operaia, abbandonano la scuola appena toccato il tetto dell'obbligo, cioè a sedici anni)⁶.

Oltre alla passione musicale, unisce i quattro il fatto di essere stati in varia misura contagiati da una delle più significative subculture giovanili dei primi anni Cinquanta, la nebulosa ribellista, di impronta operaia, fortemente censurata dall'establishment, dei *teddy boys*. Il che significa, nella stigmatizzazione non priva di esagerazioni che ne fanno a caldo i giornali, aggressività verbale e comportamentale, molta attenzione per una moda vistosa e «ricercata» e forte fascinazione per tutto ciò che arriva d'oltre Atlantico: prima di tutto la musica rock, ascoltata quasi clandestinamente, su base individuale, nei programmi serali di radio Luxembourg, vista l'impermeabilità della BBC ai ritmi «giovani» a metà anni Cinquanta, e più apertamente, in

⁶ È merito di uno storico sociale e del lavoro aver sollevato queste questioni. Vedi K. Gildart, *Images of England through Popular Music. Class, Youth and Rock'n'Roll, 1955-1976*, London, Palgrave MacMillan, 2013, pp. 62-85.

gruppo, nei juke-box dei bar dove, osserva preoccupato il grande sociologo di origini operaie Richard Hoggart, i *teddys* trascorrono «oziano» buona parte del loro tempo libero (e non solo)⁷.

A proposito di tali passioni musicali, smentendo un destino altrimenti inesorabilmente periferico, rispetto ai suoi fasti sette-ottocenteschi e Belle époque, Liverpool rivela su questo piano inopinate risorse. E si offre allo studioso come laboratorio privilegiato per un interessante esercizio di «geomusicologia»⁸. Con il suo plurisecolare rapporto commerciale, di scambi e di movimenti di persone e culture con gli Stati Uniti, rafforzato dalla presenza nell'area, eredità del secondo conflitto mondiale alla Guerra fredda, della più significativa base aerea Usa in Europa, Liverpool resta infatti negli anni cinquanta per molti versi la città più «americana» del Regno Unito. Grazie alle sue navi e ai suoi marittimi come il padre di Harrison, oggetti e costumi vari d'oltreoceano, inclusi i dischi, vi sono approdati con intensità e continuità inaudita. Il che spiega sia la grande passione per la musica *country*, sia l'esplosione di gruppi rock o, per usare il termine più comune in ambito angloamericano a cavallo fra i Cinquanta e i Sessanta, *beat*, che ne innervano il paesaggio sonoro.

Rispetto agli altri complessi locali, con i quali intrattengono un rapporto di concorrenza e collaborazione (scambio di conoscenze, membri e strumenti) che configura

una sorta di distretto industriale musicale, come si collocano i Beatles nei primissimi anni Sessanta, prima di incrociare il loro futuro impresario Brian Epstein? Socialmente stanno lievemente sopra la media, essendo in genere i loro rivali giovani operai che suonano nel tempo libero, mentre tra i *fab four* solo Ringo ha esperienze lavorative manuali, per quanto precarie, non puramente stagionali e solo George e Paul svolgono brevi periodi di apprendistato, rispettivamente, come elettricista e avvolgitore. Un po' più piccoli d'età dei complessi rivali, pur non essendo ancora tecnicamente i migliori, i Beatles mostrano però forti segni di crescita e consolidamento della propria esperienza musicale, grazie soprattutto alla pratica accumulata nelle due consecutive tournée ad Amburgo del 1960-61. Ma, per giudizio unanime di osservatori e studiosi, molto devono all'incontro con Epstein che avviene alla fine del 1961 e segna il primo decisivo passo nella costruzione da parte del gruppo di un network di persone e risorse «sintetico», che guarda, cioè, dal basso verso l'alto⁹.

Appartenente a una coorte d'età immediatamente precedente (è del 1934, un anno più di Elvis Presley) e proveniente da una prospera famiglia di commercianti ebrei, attore mancato e appassionato di moda, fortemente segnato dai pesanti stigmi che all'epoca ancora circondano l'omosessualità, il venditore di dischi Epstein si inventa impresario per loro, tuffandosi in un universo

⁷ R. Hoggart, *Proletariato e industria culturale*, Roma, Officina, 1970, pp. 247-251.

⁸ L.M. Harrison, *Factory Music: How the Industrial Geography and Working-Class Environment of Post-war Birmingham Fostered the Birth of Heavy Metal*, «Journal of Social History», 2014, 1.

⁹ J. Savage, 1966. *The Year the Decade Exploded*, London, Faber, 2015.

musicale come quello britannico molto tradizionalista, sul versante discografico e più ancora su quello delle esibizioni dal vivo. Esercita sul gruppo un'azione di disciplinamento che è prassi comune nei confronti dei giovani musicisti, ma nel suo caso è svolta con una sensibilità personale inaudita nel settore, frutto della sua condizione di outsider, professionale ed esistenziale, e pari solo all'inesperienza in questo campo. Per sua iniziativa spariscono le giacche in pelle da «gioventù bruciata» e l'abitudine di «pazziare» in scena che la band ha contratto nei molti anni di gavetta per tener desta l'attenzione del pubblico dei locali da ballo e dei club popolari. Al loro posto, non senza qualche resistenza, specie da parte di Lennon, ma con la progressiva collaborazione «creativa» di McCartney, Epstein impone una «divisa» a mezzo fra il professionale e il *mod*, e un atteggiamento meno «selvaggio» sul palco, suggellato da un inchino alla fine dei brani. E poi l'ingiunzione perentoria di evitare nelle interviste qualunque argomento passibile di suscitare controversie, dalla politica al calcio.

Un analogo ruolo di orientamento e disciplinamento svolge, con più distacco, sul piano strettamente musicale un altro mediatore intergenerazionale, più anziano di Epstein di quasi un decennio (è del 1926), che agisce soprattutto come mediatore culturale-territoriale del network beatlesiano, cruciale nel traghettare il gruppo come entità artistica dalla grigia periferia del profondo Nord a Londra. È il produttore George Martin, responsabile di un'etichetta secondaria ed eccentrica della potente casa discografica, la EMI, che, assieme alla Decca, domina il mercato britannico

dalla capitale. È lui, con il suo composito background classico e pop e una curiosità sperimentatrice di origine non solo musicale, rara nelle sale d'incisione dell'epoca, a stimolare e dar forma al talento della coppia Lennon-McCartney, che, va ribadito, non sa leggere il pentagramma e perciò si è formata soprattutto sull'ascolto dei dischi. Martin ne favorisce il progressivo apprendistato su quel terreno autoriale che invero alle soglie dei Sessanta è ancora molto poco praticato dagli artisti di *popular music*. È lui, sullo sfondo di un'epocale trasformazione delle tecniche di registrazione che prende corpo in questi anni attorno alle sovraincisioni, a contribuire all'elaborazione di una peculiare modalità di scrittura. Come ha mostrato il musicologo Franco Fabbri, tale scrittura si muove attraverso le strettoie e le opportunità dei generi, impiantando i ritmi rock sul «cuore antico» delle generazioni precedenti: un «cuore antico» assorbito dai due autori quasi insensibilmente in famiglia o nei residui di music-hall ancora presenti nel circuito della musica dal vivo suonata nei club e nei teatri dove il gruppo matura, e abilmente ravvivato appunto da Martin.

Già esaminata da musicologi e biografi-archivisti del gruppo come Walter Everett e Mark Lewisohn, la relazione Martin-Beatles attende però ancora una piena ricostruzione affidata agli strumenti non solo della musicologia, ma anche della sociologia e della storia del lavoro e d'impresa. Solo questa prospettiva integrata infatti consentirà di esplorarne la dimensione creativa «collettiva»; i vincoli di genere e marketing di un caso di successo che da subito, com'è tipico della musica rock e pop nell'età d'oro

dei mass media elettronici, da musicale diventa inter e multimediale; gli sforzi dei protagonisti di superare tali vincoli in una densa dinamica di rapporti, a un tempo tecnici e di potere, di collaborazione e conflitto, fra la direzione EMI, Martin, i giovani ingegneri e assistenti di sala d'incisione che lavorano ai suoi ordini e i quattro musicisti. Il tutto secondo una duplice dialettica di progressiva autonomia di Martin dalla casa discografica e di contrastata autonomia del gruppo da lui; dialettica che riflette e disegna nuovi profili professionali e nuove traiettorie produttive che eccedono la vicenda specifica dei *fab four*¹⁰.

■ Genere e comunità immaginate

Non meno importanti sono evidentemente la sfera del consumo e della fruizione e il fenomeno dei fan, anch'essi non ancora adeguatamente studiati in maniera complessiva e comparata su scala globale, come impongono le dimensioni che la cosiddetta Beatlemania ben presto assume, non senza peraltro una forte specificità a seconda dei contesti nazionali¹¹. Un primo punto da sottolineare è come il nuovo corso comportamentale epsteiniano non impedisca ai Beatles di elaborare un modo di stare in pubblico, sul palco e fuori, che è come una corda costantemente tesa fra i codici dell'impresario (e del più ampio apparato di

governo della Beatlemania), le multiformi attese dei fan e le convinzioni dei quattro giovani «zizzeruti». Così, è bene ricordarlo, li chiamano le cronache dell'epoca, riprendendo la forte enfasi sull'immagine, proveniente dalla macchina del marketing orchestrata da Epstein e dalla EMI, sulla quale si appunterà l'attenzione di osservatori come Vance Packard. Chi avverte acutamente questa tensione e le opportunità che vi si aprono sono i e soprattutto le giovanissime fan, in maggioranza teenager dai tredici ai sedici anni. È, questa, una delle ragioni principali del successo che esse decretano al gruppo, scrive oggi una di loro, l'americana Susan G. Douglas, affermatasi nel frattempo come importante storica della comunicazione. Le esibizioni, dal vivo e in tv, dei Beatles, scrive la studiosa, «l'autoironia che le punteggiava e lo spirito che permeava le loro interviste», certi passaggi musicali influenzati dalla consuetudine con i testi e le cadenze dei gruppi femminili neri dei quali i *fab four* a inizio carriera riproponevano i brani, suggerivano una maschilità meno aggressiva, più fluida, dialogica e disponibile di quella presleyana predominante solo qualche anno prima. Le loro performance «spostavano l'energia sessuale via da dove Elvis l'aveva collocata, nell'inguine, per muoverla verso parti non sessuali del corpo, i piedi, le gambe, le teste, i capelli». Se ne trovava un'eco distorta, del

¹⁰ Fabbri, *Il suono*, cit., pp. 71-72; A. Millard, *Beatlemania. Technology, Business, and Teen Culture in Cold War America*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2012. Per i dettagli delle incisioni cfr. in italiano l'enciclopedico F. Zanetti, *Il libro bianco dei Beatles*, Firenze, Giunti, 2014.

¹¹ Motivi di spazio impediscono di affrontare qui la questione dei Beatles come fenomeno transnazionale e globale, il cui esame può fornire importanti elementi alle ricerche in corso sui rapporti transatlantici, la Guerra fredda culturale, le reti globali delle industrie culturali e le dinamiche post-coloniali. Vedi in proposito il recentissimo S. Lebovic, «*Here, There, and Everywhere: The Beatles, America, and Globalization, 1964-1968*», *Journal of American Studies*, 2017, 1.

resto, nella feroce stigmatizzazione operata da quanti, soprattutto negli Stati Uniti, ma non solo, accusavano il gruppo di infantilismo e di scarsa virilità. Per le ragazze, continua Douglas, i Beatles invece «mostravano come si potessero prendere in giro le convenzioni, obbedendovi [...] come si potessero spostare i limiti della performance pubblica e farla franca»¹².

Lo stesso provavano a fare a loro volta le fan, aggregate nelle arene e poi negli stadi in masse che superavano per la prima volta in ambito musicale anche le 50.000 persone. Spesso alle loro prime uscite «pubbliche» – accompagnate dai genitori le più piccole, da sole, con la forza incosciente del gruppo scolastico o di quartiere, le più grandi – le ammiratrici scandivano le esibizioni dei propri beniamini con cori, urla e pianti di gioia e sfinimento (e svenimento) incessanti, tali da coprire del tutto la musica. Le più ardimentose addirittura sfidavano le forze di polizia per avvicinarsi al palco¹³.

«Scene di isterismo», le liquidano, con forti accenti paternalisti, gli adulti maschi che le commentano sui giornali dell'epoca. Ma nella Beatlemania oggi gli studiosi vedono qualcosa di più. Nell'esplosione emotiva del concerto, nel grande rituale di interazione primaria, per quanto a distanza, fra queste ragazze e l'oggetto principale delle loro conversazioni e dei loro interessi quotidiani, negli innumerevoli rituali collettivi di «lavoro affettivo» che lo hanno preceduto,

e che vanno dall'ascolto via dischi, radio e tv, alla preparazione di striscioni e inni, alla redazione di slogan e poesie: in tutto questo si riconosce il precipitare di una contraddittoria, vitale dinamica a un tempo di estrema mercificazione e di sperimentazione di inauditi modi espressivi di stare insieme, che paiono riflettere la sensazione di granitica forza collettiva emanata dal gruppo. È una dinamica che richiama l'osservazione, avanzata in altro contesto da Dick Hebdige, sulla difficoltà di «stabilire una distinzione assoluta fra lo sfruttamento commerciale da un lato e la creatività/originalità dall'altro». Riandando a quell'esperienza, alcune «reduci» dei concerti genovesi del giugno 1965 parlano della «sensazione molto bella di far parte di una comunità di ragazze, di ragazzi [...] il primo evento per i giovani» in cui «si cominciò a essere teenager»¹⁴.

Certo, non si può prescindere dal «campo musicale», in continua trasformazione, nel quale i Beatles si inseriscono e che a loro volta concorrono a definire. Per cui non si può esagerare il loro ruolo e dimenticare che quella stessa estate, divenuti baronetti, essi stanno per essere scavalcati dai più duri e «maledetti» Rolling Stones di *Satisfaction*, Bob Dylan ha da tempo intinto il folk nel rock e nel pop di canzoni profonde e oscure su durate doppie rispetto alla norma, Frank Zappa reagisce alla rivolta urbana del ghetto nero di Watts con l'acre denuncia di *Trouble Every Day*, che pubblicherà l'anno

¹² S.G. Douglas, *Where the Girls Are. Growing Up Female with the Mass Media*, New York, Times Books, 1994, pp. 116-118.

¹³ D. Schwense, *The Beatles At Shea Stadium: The Story Behind Their Greatest Concert*, New York, North Shore Publishing, 2015.

¹⁴ D. Hebdige, *Sottocultura. Il fascino di uno stile innaturale*, Genova, Costa & Nolan, 1983, p. 95; E. Ferrando, *A Fab day's Night. Le giornate genovesi dei Beatles*, DVD, Genova, 2016.

dopo. Eppure, ripercorrendo le reazioni giovanili alla prima partecipazione televisiva beatlesiana all'Ed Sullivan Show del febbraio 1964 o alle frenetiche tournée (due esibizioni al giorno da mezz'ora ciascuna nel frastuono più assoluto) in giro per il mondo del 1964-66, è difficile sottrarsi alla sensazione di un rito di passaggio significativo nelle «strutture del sentire» e nello sviluppo della capacità di presa di parola dei fan e delle «comunità immaginate»¹⁵ di suoni, parole, sensazioni, che si creano fra il gruppo, i suoi ammiratori e soprattutto le sue ammiratrici. Per queste ultime l'esperienza beatlesiana è pratica anticipatrice di ruoli sociali e culturali non ancora possibili altrove, sulla strada di una diversa percezione di sé e del proprio rapporto col mondo¹⁶.

■ Vorrei la pelle nera

Un elemento che colpisce nella Beatlemania finora più studiata, quella statunitense, è l'assenza o comunque la profonda limitatezza della presenza di giovani afroamericani ai loro concerti. Anche se la questione non è stata ancora tematizzata in maniera sistematica, dalle principali ricostruzioni disponibili i Beatles appaiono fondamentalmente un fenomeno bianco, o quanto meno circoscritto a una ristretta élite nera. Ne fanno parte, ad esempio, il figlio del famoso pugile Ray «Sugar» Robinson, che li

vede in un posto di riguardo allo Shea a New York nel 1965, o Margo Jefferson, la futura scrittrice, che ricorda di averli visti in tv, durante un'esibizione all'Ed Sullivan Show, nel salotto di casa, in un quartiere di solido ceto medio chicogoano nel quale si praticavano, dice, «controllati esperimenti di integrazione». All'altro estremo della scala sociale, fra i neri poveri della segregata Mobile, in Alabama, i Beatles non si conoscono perché non li si vede, non essendoci in casa un apparecchio televisivo, e la musica prevalente è quella, nera, della Motown, che arriva attraverso la radio, divenuta nel frattempo, dagli anni Cinquanta, con l'avvento della tv, il medium predominante fra le minoranze e i giovani¹⁷.

Di recente tuttavia sono emerse alcune sparute, ma significative, testimonianze che suggeriscono la necessità di approfondimenti su questo terreno, soprattutto in ordine agli effetti desegregazionisti e di *empowerment* personale che, secondo tali fonti orali, le tournée beatlesiane avrebbero prodotto. È il caso della piccola Whoopy Goldberg, la futura attrice, che proprio allo Shea, dove la madre, una *single mother* newyorkese, nonostante le perenni difficoltà economiche, riesce a portarla, scopre il senso del «possibile» accanto a bambine bianche della sua età. Oppure di una sua coetanea al Sud che per la prima volta, a un concerto dei Beatles, siede fianco a fianco

¹⁵ G. Born, *Music*, cit., p. 381.

¹⁶ B. Ehrenreich E. Hess, G. Jacobs, *Re-making Love. The Feminization of Sex*, London-Glasgow, Fontana-Collins, 1987, pp. 10-38.

¹⁷ Schwensen, *Beatles at Shea*, cit., p. 48; M. Jefferson, *Negroland. A Memoir*, New York, Pantheon Books, 2015, p. 148; A. Chaney, *Swooning, Screaming, Crying: How Teenage Girls Have Driven 60 Years of Pop Music*, <http://www.vox.com/2016/1/28/10815492/teenage-girls-screaming> (ultimo accesso il 15 gennaio 2017).

con ragazze e ragazzi bianchi. C'è grande attesa a questo riguardo per il lavoro che sta conducendo lo storico musicale e sociale inglese Brian Ward, già autore di fondamentali contributi sulla musica nera nel secondo dopoguerra, intorno al rapporto fra i Beatles e la questione razziale. Dalle anticipazioni di questo lavoro finora comparse emerge che la desegregazione della quale beneficia la ragazza sudista sopra citata è frutto della perentoria richiesta, rivolta con successo dai *fab four* ai più che riluttanti impresari di arene sudiste sin dall'agosto del 1964, di desegregare i loro concerti in posti come Jacksonville, Florida. Come mostra Ward, le minacce e il rogo dei loro dischi a opera del Ku Klux Klan nel 1966 erano dunque dovute non solo e non tanto alla celebre e controversa affermazione di Lennon sul fatto che i Beatles fossero «più famosi di Gesù Cristo». Ma piuttosto alle loro ripetute prese di posizione, che non mancarono di creare più di un mal di testa a Epstein, sulla questione nera e su quella della guerra in Vietnam¹⁸.

Occorre ricordare che fino all'estate 1964 i Beatles, come del resto la maggioranza dei musicisti pop che li hanno preceduti, non hanno manifestato interessi o aperture politiche rilevanti di qualunque genere. Secondo Ward le prese di posizione sulla segregazione sono il frutto dell'improvvisa esposizione dei quattro alla drammaticità dell'apartheid sudista, rispetto al quale Lennon, noto come grande lettore di gior-

nali, molto sensibile alle questioni del suo tempo, sembra però già alquanto informato perché, all'arrivo in Florida, chiede a un fotografo «dove sono i *freedom riders*», cioè i militanti integrazioneisti che proprio in quell'estate avevano accentuato le loro offensive. Da notare inoltre che solo alla fine di quello stesso anno le visite di Malcolm X e Martin Luther King nel Regno Unito, accompagnate da una certa eco pubblica e da una copertura da parte della stampa britannica che tocca anche le riviste giovanili e musicali, in genere aliene dal trattare controversie politiche di qualunque natura, segnalano e determinano una progressiva riconfigurazione della questione razziale nella stessa Inghilterra in un dialogo transatlantico che si accentuerà nel corso del decennio¹⁹.

Non è forse inutile chiedersi allora se e quanto quelle prese di posizione beatlesiane echeggiassero anche, magari in forma irriflessa, un qualche senso di «riconoscenza» e «debito», dal gruppo del resto ampiamente manifestato in sede di interviste, nei confronti del patrimonio musicale e culturale nero. Ci inoltriamo così in uno dei cantieri di ricerca più innovativi degli ultimi anni. In esso spicca il nome di James McGrath, studioso inglese di *cultural studies*, pioniere delle ricerche sulle radici «nere» della band, radici a lungo sottovalutate dagli studiosi che hanno concentrato la loro attenzione su gruppi di più dichiarata impronta afroamericana quali i Rolling Stones o gli

¹⁸ Whoopy Goldberg on the Beatles, www.youtube.com/watch?v=dw5UhnWIs1U, (ultimo accesso il 12 gennaio 2017); N. Agana-Burke, *Dr. Kitty Oliver-The Beatles Gave Me My First Taste of Freedom*, «Pride», 25 novembre 2016; B. Ward, «The 'C' is for Christ»: *Arthur Unger, Datebook Magazine and the Beatles*, «Popular Music and Society», 2012, 4.

¹⁹ S. Tuck, *The Night Malcolm X Spoke at the Oxford Union*, Berkeley, University of California Press, 2014.

Animals. McGrath ha il merito di aver cercato tali radici nelle pieghe nascoste della frequentazione da parte di Lennon e McCartney, a cavallo fra i Cinquanta e i Sessanta, di esponenti degli ambienti musicali e culturali che gravitano attorno al Dingle (o Liverpool 8, dalla sigla del suo codice postale), il quartiere della loro città ove sono concentrate le piccole comunità caraibiche, afroamericane e africane locali. Formatesi per sovrapposizioni successive, unite nella resistenza contro la discriminazione da parte della società bianca e animate da una vivace scena musicale «esotica» e transcontinentale, che spazia dal calypso al blues al jazz, tali comunità esprimono musicisti e impresari di rilievo come lo *steel drummer* di Trinidad Lord Woodbine o il chitarrista somalo-irlandese Vinnie Ismail, con i quali i Beatles ingaggiano un'intensa frequentazione e fruttuosi processi di apprendimento, specie nella componente ritmica. Processi sicuramente meno visibili e probabilmente meno rilevanti di quelli attivati, a distanza, con il rockabilly e il rock afroamericano di Chuck Berry e Little Richard, ma indubbiamente degni di attenzione. L'antropologo Jon Stratton suggerisce addirittura che le origini irlandesi di Lennon e McCartney, cioè l'eredità di un gruppo etnico a lungo separato e discriminato, ne abbiano favorito l'apertura nei confronti dell'universo

nero. Quel che è certo, sono i Beatles i primi a invitare a suonare al Cavern, il club di Liverpool che li rende celebri, il gruppo nero locale dei Chants. Così come, a cavallo della loro prima tournée Usa, non nascondono, agli intervistatori di entrambe le sponde, il loro profondo apprezzamento per Berry, Muddy Waters, Bo Diddley e i *girl groups*²⁰. A questo proposito, alle ricerche di McGrath si è sovrapposto di recente il lavoro del musicologo di Harvard Jack Hamilton che ha esplorato con finezza il rapporto fra i Beatles e la famosa etichetta Motown di Detroit, mostrando la forte reciproca stima e il dialogo transatlantico che fra loro si instaurò, direttamente e indirettamente, attraverso il consueto gioco di imprestiti, «furti» e scambi, tipico della *popular music*. Ne esce così non solo confermata l'influenza, già nota, dei *girl groups*, sui Beatles, ma anche e soprattutto vi emerge quella del grande bassista *soul* James Jamerson sull'uso dello strumento da parte di Paul McCartney, mentre si chiariscono il timbro «nero» di due LP di svolta quali *Rubber Soul* e *Revolver* e, per converso, la forte attenzione di figure come Steve Wonder e Marvin Gaye per i *fab four*²¹.

■ The politics of dancing

Abbiamo in vario modo già alluso alla dimensione politica dell'esperienza beat-

²⁰ J. McGrath, «Where you once belonged»: *Class, race and the Liverpool roots of Lennon and McCartney's songs*, «Popular Music History», 2015, 1; J. Stratton, «Ob-La-Di Ob-La-Da»: *Paul McCartney, Diaspora, and the Politics of Identity*, «Journal of Cultural Research», 2014, 1; A. Lomax, *La terra del Blues. Delta del Mississippi. Viaggio all'origine della musica nera*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 349.

²¹ J. Hamilton, *Just Around Midnight*, cit., pp. 121-168. Sulla dimensione atlantica beatlesiana vedi A. Carosso, *Recolonizing the Blues: The paradox of the British Invasion of American Popular Music*, in B. M'Baye, A.C.O. Hall (eds.), *Crossing Traditions: American Popular Music in Local and Global Contexts*, Lanham (Toronto)-Plymouth, The Scarecrow Press, 2013, pp. 121-137. Sui LP citati cfr. G. Salvatore, *I primi 4 secondi di Revolver. La cultura pop degli anni sessanta e la crisi della canzone*, Torino, EDT, 2016.

lesiana. Liquidata da autorevoli studiosi cresciuti con i movimenti degli anni Sessanta che hanno etichettato il gruppo come «spoliticizzato», meno «impegnato» e «arrabbiato» di altri²², la questione è stata rilanciata recentemente soprattutto da un paio di storici sociali e culturali. Uno di loro, l'israeliano Oded Heilbronner tende a dare un giudizio non dissimile da quello della generazione precedente. Sulla base di un'ampia disamina di testi dei brani, dichiarazioni ufficiali e comportamenti pubblici, Heilbronner conclude che i Beatles furono un fenomeno «conservatore», epitome dello spirito inglese del secondo dopoguerra. Più sfumata e aperta la prospettiva dell'inglese Marcus Collins. Partendo da una nozione più ampia e articolata di politica di quella di Heilbronner, Collins ha avviato un'esplorazione sistematica nella quale, all'interno di un «atteggiamento tendenzialmente antipolitico» del gruppo, trova però posto un vasto, eterogeneo e contraddittorio repertorio di pratiche, musicali e non, che configurano un suo «progressivo impegno» attorno a una «logica antiautoritaria»; pratiche di cui Collins abbozza un primo spoglio che possiamo rileggere alla luce della distinzione introdotta da John Street fra *music of politics*, che è l'uso della musica compiuto a fini anche latamente politici dai fan, e *politics of music*, cioè l'azione, anche qui politica in senso molto ampio, sviluppata dai musicisti²³.

Come esempio del primo caso si possono assumere le cronache di Berkeley, precoce roccaforte della protesta studentesca statunitense e mondiale, che ci danno l'idea dei processi di risignificazione e riuso creativo di frammenti della cultura di massa operati dai movimenti più politicizzati. Già nel 1964, a una manifestazione, all'intonazione collettiva dell'impegnata *Times They Are A-Changing* di Dylan segue un'improvvisazione sulle note di *A Hard Day's Night* (incidentalmente, una delle prime canzoni rock e pop in cui si parli di lavoro), al grido unanime di «It'll Be a Long Hard Fight». L'anno dopo è la volta di *If I Fell* a essere parafrasata. La intona, con le parole *If I Negotiate with You*, il comitato studentesco rivolgendosi ai vertici dell'ateneo. L'anno dopo ancora, autunno 1966, fallito il tentativo di cantare il classico inno operaio (e Old Left) *Solidarity Forever* perché la massa degli studenti non lo conosce, si ripiega sul ben più modesto, ma efficace, *Yellow Submarine*, da poco uscito in *Revolver*. Nata dalla penna di McCartney come un divertimento modellato sul limitato registro vocale del batterista Ringo, criticata duramente dal militante afroamericano LeRoi Jones in quanto espressione di un «esclusivismo bianco [...] che spara armi nucleari», la canzoncina finirà, parodiata, addirittura sulle bocche di studenti e operai inglesi in sciopero («We all live on bread and margarine»)²⁴.

²² I. Chambers, *Ritmi urbani*, Genova, Costa & Nolan, 1986, p. 51.

²³ O. Heilbronner, *The Peculiarities of the Beatles. A Cultural-Historical Interpretation*, «Cultural and Social History», 2008, 1; M. Collins, *The Beatles' Politics*, «British Journal of Politics and International Relations», 2012, 2; J. Street, *Music & Politics*, Cambridge, Polity, 2012. Vedi anche D. Fowler, *Youth Culture in Modern Britain, c.1920-c.1970*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 167-174.

²⁴ F. Fasce, *Musica*, cit.

La grande questione che si apre a questo punto, e che è auspicabile venga affrontata in modo organico, è vedere se e secondo quali modalità ci fu un rapporto in qualche misura dialettico fra questi comportamenti del pubblico e il gruppo e la sua contro-evoluzione, ovvero fra la *music of politics* e la *politics of music*. È un fatto che, nel clima sempre più effervescente dell'epoca e sotto l'incalzare di amici e rivali come Bob Dylan, paradossalmente i Beatles acuirono la sensibilità per il mondo circostante, nel momento stesso in cui cercavano di tenersene fuori abbandonando la baranda delle esibizioni dal vivo. E svilupparono, nota Collins, confuse, erratiche, ma anche ricche e sentite, visioni dell'esistenza umana, individuale e collettiva, che componevano ciò che potremmo definire una sorta di «politica del quotidiano», una densa grammatica emotiva di suoni utilizzabile dai giovani²⁵. Se già, nella fase montante della Beatlemania, erano usciti dai loro taccuini piccoli «inni pop» come *I Want To Hold Your Hand*, subito adottati dai ragazzi per il testo solare e il *backbeat* irresistibile, *Yellow Submarine* inaugurava la tendenza a scrivere veri e propri inni, da cantare in massa. Una tendenza che si sarebbe accentuata, con esiti musicali di crescente complessità, nell'anno successivo, il 1967 della californiana «estate dell'amore». E con testi (*Sgt Pepper's*, *A Little Help from My Friends*, *Magical Mystery Tour*) che sottolineavano la *togetherness*, la gioia di stare insieme, la

forza del collettivo, mescolando echi di tradizioni popolari liverpuldiane (i quartieri operai, i viaggi in comitiva, la parrocchia, i cori da stadio) con i segni comunitari, lisergici e individualistico-introspettivi dell'emergente contro-cultura che infatti, soprattutto in ambito statunitense, assumeva il quartetto quale rilevante punto di riferimento²⁶.

India e contro-cultura orientaleggiante, entrati nel radar del gruppo soprattutto per iniziativa di Harrison, spiccano nell'agenda dei Beatles all'inizio del fatidico 1968. Anno che progressivamente travolge i quattro – fra pressioni competitive esterne e interne, difficoltà personali, sempre più assidua alterazione alcolica e da sostanze – in una crisi destinata a rivelarsi fatale, secondo un intreccio profondo fra vita privata, personalità pubblica e destino artistico, del complesso e di ciascuno dei quattro al suo interno. Purtroppo l'ingresso dell'artista d'avanguardia nipponoamericana Yoko Ono nella vita di Lennon e dei *fab four* non ha ancora trovato una trattazione capace di cogliere, nell'ineludibile specificità sentimentale, emotiva e di interessi, di questa vicenda, gli echi del maschilismo che domina il mondo musicale dell'epoca e si intreccia con la «razzializzazione» orientalista che la figura di Ono suscita negli altri tre e nell'opinione pubblica mondiale. Sta il fatto che le difficoltà che questa presenza introduce nella primavera '68 nel «matrimonio psicomusicale» di lunga durata fra

²⁵ Vedi anche J. McGrath, *Ideas of Belonging in the Work of John Lennon and Paul McCartney*, tesi di dottorato, Leeds Metropolitan University, 2009.

²⁶ M.B. Frontani, *The Beatles: Image and the Media*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007.

Lennon e McCartney, come l'ha definito un musicologo²⁷, e nella vita del gruppo si sovrappongono a quelle derivanti dal contemporaneo tentativo di Lennon di rispondere, anche sotto l'influenza di Ono, alla sfida che la politica dei movimenti lancia alla band più celebre al mondo.

Per quanto apparentemente nota, la vicenda di *Revolution* merita dunque lo sguardo ravvicinato che le è stato dedicato di recente²⁸. Perché vi si riassume, nel microcosmo di poco più di quattro minuti di musica, il complicato intreccio fra industrie culturali di massa, controculture e culture più esplicitamente politiche, che è uno dei nodi cruciali degli anni Sessanta sui quali la vicenda Beatles promette di fornire significative aperture. Il brano, nel quale Lennon raccoglie le sue ruminazioni, a caldo, sui fatti francesi di maggio, viene inciso subito, a poco tempo dalla prima presentazione *in demo* ai tre compagni e a Martin, tra fine maggio e metà giugno. Ma, giudicato troppo lento, non supera il test del lato A al quale aspirava il suo autore, dopo diversi 45 giri nei quali aveva dovuto lasciare il primato alle composizioni dell'amico-rivale Paul. Verrà ripreso in una versione più veloce e aggressiva il mese seguente, come seconda facciata di *Hey Jude*, ancora di Paul. Nel frattempo, però, più che la musica, è il testo che fa problema, dentro (si sussurra che McCartney lo considerasse una troppo esplicita dichiarazione politica) e soprattutto fuori del gruppo.

Non senza venature paternalistiche, da fratello maggiore che conosce il mondo, Lennon ingaggia un dialogo con gli studenti. A questi ultimi, che dicono di volere una rivoluzione, risponde che «tutti vogliamo cambiare il mondo». Alla richiesta di un contributo (ideale e materiale) risponde che «tutti faremo quel che si può». Ma a condizioni che susciteranno le dure reazioni dei militanti del movimento inglese. I maoisti vedono rosso quando sentono Lennon cantare che «se vai in giro coi ritratti del Presidente Mao, bene, sappi che non convinci nessuno». Più ancora colpiscono i versi che toccano il nervo scoperto della violenza. Recitano: «quando parli di distruzione, bene, sappi che non puoi contare su di me (*count me out*)». Tuttavia, a indicare come Lennon stesso sia combattuto sulla questione, al momento di registrare quei versi, nella prima versione lenta, all'«out», che grida estraneità, egli sovrappone, come in un soffio, un «in» che ne complica il senso, suggerendo una possibile adesione. Salvo poi, circa un mese dopo, nel re incidere il brano nella versione più secca e strozzata per il 45 giri, cambiare di nuovo idea ed eliminare l'«in».

Su questa versione, uscita a fine agosto, fra le cronache delle pesanti violenze della polizia alla convention democratica di Chicago, si scagliano i critici di Nuova sinistra. Delusi dall'«impolitico» Lennon, gli contrappongono la *Street Fighting Man* degli Stones, brano vibrante e combattivo, anche se non privo di ambiguità. Scritto da Mick Jagger dopo aver partecipato a una grande

²⁷ H.W. Sullivan, *John, Paul and Broad Street*, «Popular Music», 1987, 5.

²⁸ J. Platoff, *John Lennon, «Revolution» and the Politics of Musical Reception*, «The Journal of Musicology», 2005, 2.

manifestazione londinese anti-Vietnam, è uscito contemporaneamente a *Revolution*. Lennon risponde, piccato, ribadendo la priorità, indicata nella canzone, di «liberare la testa», ma chiude con un «love» e un invito a «unirsi a noi». Intanto, a settembre, durante la registrazione di un filmato della canzone nella versione veloce, è tornato a sussurrarci sopra un altro «in».

La polemica ripropone scontri ricorrenti e sempre più aspri fra controcultura e Nuova sinistra. È ancora ben viva nella primavera 1969, quando Lennon sembra virare deciso verso il connubio pop-avanguardia. In un *bed-in* con Yoko, divenuta nel frattempo sua moglie, lancia l'inno pacifista, destinato a grande fortuna, *Give Peace a Chance*, ancora cofirmato con McCartney ma senza alcun intervento di quest'ultimo o degli altri Beatles e sotto l'intestazione, che sottolinea il ruolo della moglie, di Plastic Ono Band. Nel successivo settembre 1969, due settimane prima dell'uscita di

un nuovo disco dei Beatles, *Abbey Road*, appena finito di registrare, Lennon porta l'inno a Toronto a un grande raduno pacifista rock, con Chuck Berry e Little Richard. Lì si esibisce per la prima volta con la Plastic Ono Band.

Lo scioglimento dei *fab four* arriverà ufficialmente alcuni mesi dopo e finirà dritto nei libri di storia come metafora della fine dello spirito pubblico degli anni Sessanta²⁹. La ricerca più recente, che abbiamo provato a sbizzare in queste pagine, fa intravedere la possibilità di andare al di là della metafora, per fare del caso Beatles un denso laboratorio musicale interdisciplinare sulle tensioni fra pubblico e privato, cultura commerciale e avanguardia, spinte individualiste e collettive, profonda ridefinizione dei confini e del significato della politica attorno al genere e alla razza; tensioni che hanno attraversato quel «lungo» decennio senza smettere di sfidare la nostra immaginazione analitica.

Ferdinando Fasce, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia, Università degli Studi di Genova, Via Balbi 2, 16126 Genova
 nando.fasce@unige.it

²⁹ W. Graebner, *Patty's got a gun. Patricia Hearst in 1970s America*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 155.