

40^ LEZIONE DI ROCK (2^ ANNO 2018/2019)

Continuiamo il nostro percorso oggi, iniziato la scorsa volta, sulla stretta relazione tra il cinema ed il "rock".

Nella prima lezione abbiamo trattato delle origini del fenomeno, attraverso films come "Il Seme Della Violenza" (20/3/1955), dove un professore stenta a trovare il dialogo e la collaborazione con una classe "teppista", non a caso associata al "Rock And Roll", attraverso il brano "Rock Around The Clock" di Bill Haley, che prenderà il volo, proprio grazie a questo film.

Il professor Dadier (un bravissimo Glenn Ford), ci riuscirà grazie alla collaborazione di Gregory Miller (l'altrettanto bravo Sydney Poitier), studente di colore che dapprima lo osteggia, poi lo aiuta, facendo isolare gli unici due studenti "indomabili", che andranno dal Preside, rischiando il riformatorio.

Tutto è visto attraverso la lente di un dialogo generazionale necessario, analizzato anche attraverso il tema razziale, ma sempre dalla parte del mondo adulto, che tenterà di ricondurre i giovani nel "sistema", pur accettando qualche diversità.

"Gangster Cerca Moglie" (1/12/1956) accetta il "rock and roll", come fatto estetico, ritmico, e divertente, ignorandone le istanze più profonde, ed è comunque un'ottima vetrina per gli effetti speciali: il "Cinemascope", l'avvenente Jane Mansfield, morta tragicamente in un incidente stradale a soli 34 anni, il 29/6/1967, in Louisiana, ed il "Rock And Roll", che mette in vetrina parecchi artisti, nella parte di se stessi, molti dei quali visti e sentiti in aula: Little Richard, Gene Vincent, Eddie Cochran, Fats Domino.

Ci siamo poi a lungo soffermati sul "Re Del Rock And Roll", Elvis "The Pelvis" ("Il Bacino") Presley, che per primo ha mosso masse oceaniche, come primo "rivoluzionario", nella sua proposta particolare, di rivisitazione del "Rhythm And Blues", accompagnato dalla sensualità delle sue movenze, che hanno attratto non poco il pubblico femminile.

Abbiamo analizzato i suoi tre migliori films, "Fratelli Rivali" ("Love Me Tender"), "Il Delinquente Del Rock And Roll" ("Jailhouse Rock"), e "La Via Del Male" ("King Creole"), dove compaiono tutte le sfaccettature del personaggio, sempre in bilico tra il bene ed il male, tra la voglia di emergere e le inquietudini dell'età, in un mondo difficile come quello dello spettacolo, circondato da un substrato malavitoso ed accerchiante.

La nostra analisi prosegue oggi da dove eravamo rimasti; nella prima parte chiuderemo il capitolo del "rock and roll" propriamente detto, mentre nella seconda affronteremo la rivoluzione "beat", ed il suo impatto nel cinema di quegli anni.

Oltre agli artisti citati nella prima lezione, ve ne sono molti altri, ed alcuni anche influenti, come Carl Perkins (nato a 9/4/1932 a Tiptonville, Tennessee, deceduto il 19/1/1998 a Jackson Tennessee), cantante e chitarrista, interprete di un mega successo, come "Blue Suede Shoes"

(febbraio 1956), e Jerry Lee Lewis, che arrivò in vetta alle classifiche con "Great Balls Of Fire" (11 novembre 1957).

Entrambi, oltre a Fats Domino ed altri, parteciparono al film "Jamboree" (1957), diretto da Roy Lockwood, trama leggera, e pretesto per la vetrina allargata degli artisti citati.

Altro personaggio di rilievo fu Buddy Holly (nato il 7/9/1936 a Lubbock in Texas, deceduto il 3/2/1959, nei pressi di Clear Lake, Iowa), quarto figlio di Lawrence Odell Holley (1901-1985), ed Ella Pauline Drake (1902-1990).

La sua fenomenale carriera, da solista e con i "The Crickets", fu bruscamente interrotta da un incidente aereo.

Il 3 febbraio 1959, chiamato anche il "giorno in cui la musica morì" ("*The Day The Music Died*"), scomparvero assieme a lui, anche gli artisti "rock" Ritchie Valens, e The Big Bopper (nome d'arte di J.P. Richardson).

Scampò al disastro il chitarrista di Holly, Tommy Allsup, che "perse" il posto sull'aereo, a favore di Valens, dopo il lancio di una monetina.

Ad Holly è dedicato il film "The Buddy Holly Story"; esordio registico per Steve Rash, "The Buddy Holly Story", è tratto da una biografia della popolare "rock and roll star", scritta da John Goldrosen, e trasformata in sceneggiatura da Robert Gittler.

CHUCK BERRY

Chuck Berry, uno dei più famosi e importanti chitarristi "rock" di sempre, che negli anni Cinquanta rivoluzionò il modo di suonare la chitarra elettrica, e contribuì alla nascita del "Rock And Roll", è stato una delle figure più riconoscibili della storia della musica americana, con le sue chitarre rosse, le camicie dai colori accesi, il cappello da marinaio, ed il suo stile travolgente sul palco.

Prese elementi e sonorità del "blues", del "country", del "rockabilly", del "boogie-woogie", e li mischiò creando quella che sarebbe diventata la musica più importante della seconda metà del secolo scorso, il "Rock And Roll".

Insieme a gente come Elvis Presley, Little Richard, Fats Domino e Bill Haley, Berry fu la figura più importante, nel passaggio dai generi musicali tradizionali americani, a quello che li racchiudeva tutti, e che in un certo senso li avrebbe superati tutti.

Berry era nato con il nome di Charles Edward Anderson Berry, il 28 ottobre 1926 a St. Louis, in Missouri, e crebbe in un ghetto afroamericano, dove entrò in contatto fin da subito con il "blues", il "jazz" ed il "gospel".

Quando era ancora a scuola, venne arrestato per rapina a mano armata, per aver derubato alcuni negozi a Kansas City.

Passò tre anni in riformatorio, dopodiché si diplomò come barbiere, e lavorò per un po' in un salone da estetista.

Si sposò nel 1948, ed ebbe la prima figlia due anni dopo: per arrotondare, si esibì con la chitarra, che suonava già da ragazzino, con alcune "band" locali.

Si unì al “Sir John’s Trio”, guidato dal pianista Johnnie Johnson, il gruppo nel quale perfezionò la sua tecnica, e cominciò a cambiare radicalmente la musica di quel periodo, anticipando quelli che sarebbero stati i gusti di generazioni di giovani, nei decenni successivi.

Berry prese dal chitarrista texano T-Bone Walker una tecnica poco diffusa, cioè quella di suonare due corde della chitarra contemporaneamente, durante gli assoli: da allora si chiama “Chuck Berry lick”, la cosiddetta “double stop”, poi usata in innumerevoli assoli degli Sessanta e Settanta”.

Si tratta di un bicordo, una sovrapposizione di due note, che Berry suonava, portando il suo strumento, la chitarra, a gareggiare, quando non proprio a primeggiare, sulla voce, fino agli anni '50 considerata la cosa principale di qualsiasi “band”, ed in qualsiasi genere musicale, diventando il primo ad usare la scala pentatonica, (scala musicale composta da cinque note, nota anche come scala pentafonica, dal greco πέντα e φωνή, *phoné*, "suono").

Oltre a unire generi tipici del sud degli Stati Uniti, dal “blues” al “country”, Berry cambiò per sempre il modo, in cui un chitarrista stava su un palco durante un concerto.

Ballava, si muoveva in modi mai visti e provocatori, faceva assoli compulsivi e traumatici, per quelli che erano gli standard dell’epoca.

Nel 1955 andò a Chicago per sentire il grande chitarrista “blues” Muddy Waters, che gli propose di unirsi alla casa discografica per cui lavorava, la “Chess Records”, e registrare una canzone.

Si chiamava inizialmente “Ida Red”, e parlava di inseguimenti d’auto, e ragazze da conquistare: il proprietario dell’etichetta, Leonard Chess, intuì il potenziale di una musica così trascinante, che parlasse di temi vicini ai giovani, ed accettò di registrarla.

Il chitarrista e cantante, viene convinto ad incidere nuovamente il brano, che, il 21 maggio 1955, diventa "Maybellene" (pubblicato nel luglio del 1955- lato “B” “Wee Wee Hours”).

Con lui ci sono il pianista Johnnie Johnson, Jerome Green alle maracas, il batterista Eddy Harby, ed il bassista e cantante “blues”, Willie Dixon.

La canzone quell'anno vende un milione di copie, e porta Chuck Berry ed i suoi, in vetta alle classifiche americane.

Il brano in questione, secondo molti, segna forse il vero inizio del genere "Rock And Roll", frutto della commistione tra “rhythm'n'blues” e “country”.

ASCOLTO E VISIONE DA “YOU TUBE”, DI “MAYBELLENE”, PRIMO “HIT” DI CHUCK BERRY, DAL CONCERTO AGLI “UNIVERSAL STUDIOS” DI WATERLOO, PRESSO LA TV BELGA, DEL 6/2/1965- TOT. MIN. 2’40”- DA NOTARE IL CONTRASTO TRA L’ARTISTA SCATENATO, ED IL PUBBLICO BELGA, PER LA MAGGIOR, PARTE COMPASSATO.

Berry aveva una dizione quasi perfetta e senza accento, molto diversa da quella dei “bluesman” afroamericani di quel periodo, tanto che in alcune canzoni poteva essere scambiato per un bianco. Oltre alla sua voce appuntita, a diventare immediatamente riconoscibile, fu il suono della sua chitarra, stridente ed aggressivo, quasi distorto, che insieme al pianoforte, riprendeva il ritmo incalzante, scandito da basso e batteria, e che sarebbe stato alla base del “rock” dei decenni successivi.

Anche grazie al “disc jokey” Alan Freed, che la passò continuamente nel suo programma, “Maybellene” arrivò al quinto posto della classifica di “Billboard”, nel 1955.

Alla fine degli anni Cinquanta, quando Berry aveva circa trent'anni, registrò le sue canzoni più famose, con testi che parlavano di avventure liceali, e bravate da ragazzini.

Uscirono brani come "School Days", "Rock And Roll Music", "Roll Over Beethoven" e "Johnny B. Goode", probabilmente la sua più famosa di sempre, che raggiunsero sempre i primi posti delle classifiche.

Fece "tour" e recitò anche in alcuni film, ed anticipò un altro grande elemento centrale del "rock", quello scenico, diventando famoso per i suoi concerti, in cui ballava mentre suonava la chitarra.

La "duck walk", la sua famosa camminata ciondolante, con la chitarra in mano, sarebbe stata ripresa tale e quale vent'anni dopo, da Angus Young, il chitarrista degli "AC/DC".

Con il tempo Berry abbandonò parte della retorica giovanile, per fare canzoni con testi più seri, anche su temi come le discriminazioni razziali.

Entro l'inizio degli anni Sessanta, le sue canzoni avevano influenzato una nuova generazione di musicisti, molto più giovani di lui, dai "Beatles" ai "Rolling Stones", agli "Yardbirds" ai "Beach Boys", che in Inghilterra ed in California, ripresero le sue invenzioni per i loro primi dischi, in cui spesso registrarono delle vere "cover".

Con il successo aprì un locale a Saint Louis, dove fece molti investimenti, ma fu arrestato nel 1959, per aver avuto una relazione con una ragazza di 14 anni, ed averla portata in macchina da uno stato all'altro.

Uscì di prigione nel 1964, quando sua moglie lo aveva lasciato.

La sua vena creativa si era un po' spenta, anche se intorno alla metà degli anni Sessanta, fece uscire alcune canzoni di successo, come "You Never Can Tell", che divenne famosa poi, per il film di Quentin Tarantino, "Pulp Fiction" (1994).

Continuò a registrare dischi per tutti gli anni Sessanta, passando alla "Mercury Records", e tornando alla "Chess" negli anni Settanta, registrando nel 1972 "My Ding-A-Ling", che fu un enorme successo, e la sua prima canzone, a finire al primo posto delle classifiche "pop".

Nel 1979 suonò per il presidente Jimmy Carter, e tre giorni dopo fu nuovamente condannato alla prigione, per evasione fiscale.

Nel 1990 ebbe altri problemi legali per possesso di marijuana, e per il ritrovamento di nastri di telecamera, con riprese nel bagno delle donne di un suo ristorante.

Nel 1986 fu tra il primo gruppo di musicisti, ad essere ammesso nella "Rock And Roll Hall Of Fame". Suonò anche all'inaugurazione del relativo museo, nel 1995 a Cleveland, insieme a Bruce Springsteen, e alla "E Street Band".

A partire dal 1996, si esibì una volta a settimana, in un club di St. Louis, fino al 24 ottobre del 2016.

Da tempo in declino fisico, Berry si è spento il 18 marzo 2017, all'età di 90 anni, nella sua residenza a Wentzville, Saint Charles County, in Missouri.

In quei giorni era in corso la post-produzione del "videoclip", del suo nuovo singolo "Big Boys", uscito poi postumo.

Il 9 giugno 2017 viene pubblicato il suo ultimo album in studio, "Chuck", il primo costituito da nuovo materiale in 38 anni.

Tra le canzoni che ha scritto o reinterpretato, nella sua carriera, si trovano brani molto famosi: "Johnny B. Goode", che è stata inserita tra i documenti portati nello spazio dal "Voyager I".

Il brano è suonato inoltre dal personaggio di Marty McFly, nel film "Ritorno Al Futuro" (1985); nel film Chuck Berry avrebbe trovato da quel ragazzo del futuro, l'ispirazione per scrivere il brano.

- *"Rock And Roll Music"*, ripreso dai "Beatles" agli inizi della loro carriera.
- *"Sweet Little Sixteen"*, la cui musica fu riutilizzata nel 1963 dai "Beach Boys" per *"Surfin' U.S.A."*.
- *"Roll Over Beethoven"*, anch'essa ripresa dai "Beatles"
- *"Come On"*, scelta come singolo d'esordio dai "Rolling Stones"
- *"School Days"*, di cui gli "AC/DC" hanno fatto una "cover"
- *"Let It Rock"*
- *"Almost Grown"*
- *"Maybellene"*, uno dei primi esempi di brano "rock and roll"
- *"Around And Around"*
- *"Little Queenie"*
- *"Carol"*, famosa anche la versione dei "Rolling Stones"
- *"Too Much Monkey Business"*
- *"Brown-Eyed Handsome Man"*
- *"Back In The U.S.A."*
- *"No Particular Place To Go"*
- *"Nadine (Is It You?)"*, suonata dai "Dire Straits", nei loro primissimi concerti, e successivamente ripresa dai "Notting Hillbillies", altra "band" di Mark Knopfler
- *"Memphis, Tennessee"*
- *"You Can't Catch Me"*, citata dai "Beatles" in *"Come Together"*
- *"My Ding-A-Ling"*, unico numero 1 in classifica, nella carriera di Berry
- *"You Never Can Tell"*, utilizzata da Quentin Tarantino, nel film *"Pulp Fiction"*, nella celebre scena della gara di ballo, interpretata da John Travolta e Uma Thurman.
- *"I'm Talking About You"*

FILM CON CHUCK BERRY-

Negli anni d'oro della sua carriera, Berry partecipa ad alcuni films, insieme ad altri musicisti del periodo, con trame leggere, che hanno l'obiettivo di lanciare e/o riaffermare, i migliori protagonisti dell'epoca "Rock And Roll".

Ricordiamo, nell'ordine:

"Rock Rock Rock" di Will Price (*"Il Re Del Rock And Roll"* - uscito nelle sale il 7/12/1956), dove Berry interpreta *"You Can't Catch Me"*, che ha ispirato *"Come Together"* dei "Beatles"

"Mister Rock And Roll" di Charles Dubin (uscito nelle sale il 16/10/1957), dove Berry interpreta *"Oh Baby Doll"*

"Go, Johnny Go!" di Paul Landres (*"Dai, Johnny Dai"* - uscito nelle sale nel giugno del 1959, dove nell'edizione italiana, partecipa anche Adriano Celentano), e in cui Berry interpreta tre brani, partendo dal "classico" *"Johnny B. Goode"*, e proseguendo con *"Memphis, Tennessee"*, e *"Little Queenie"*.

"Keep On Rockin" di D.A. Pennebaker (uscito nelle sale nel 1970), che documenta il festival di un giorno, realizzato il 13/9/1969 al "Varsity Stadium", nel campus dell'Università di Toronto, ed animato dalla partecipazione di circa 20.000 persone.

L'evento è stato prodotto da John Brower e Ken Walker, e vede la partecipazione della "Plastic Ono Band" di John Lennon (con Klaus Voorman al basso, Alan White (futuro membro degli "Yes") alla batteria, ed Eric Clapton alla chitarra), Bo Diddley, Jerry Lee Lewis, Little Richard, e Chuck Berry.

L'effettivo concerto dura dodici ore, ma il documentario di Pennebaker, si concentra principalmente sulle parti finali dell'evento.

Chuck Berry, nel concerto, esegue 15 brani, più il bis di "Maybellene", ottenendo un grande successo.

Il film originale "Keep On Rockin'", era incentrato sull'esibizione di Little Richard, mentre la sua riedizione, dal titolo "Sweet Toronto", pubblicata nel 1988, dura 70 minuti, e ricomprende anche le "performances" di Bo Diddley, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry e la "Plastic Ono Band".

"HAIL! HAIL! ROCK AND ROLL"

Parlando di "Hail!Hail! Rock And Roll" (uscito nelle sale il 9/10/1987), parliamo per la prima volta, nel corso delle nostre lezioni, di "Rockumentary", cioè di un'opera documentaristica, incentrata su artisti di genere "rock".

Il termine fu utilizzato per la prima volta nel 1969, dalla rivista "Rolling Stone", per descrivere il contenuto della trasmissione radiofonica "History Of Rock & Roll", incentrato sulla storia dei maggiori artisti del "rock and roll", per poi risuonare a livello internazionale, con l'uscita nel 1984, del falso documentario "This Is Spinal Tap" di Rob Reiner, incentrato su tematiche del genere musicale in questione.

"Chuck Berry: Hail! Hail! Rock'N'Roll", è un film di Taylor Hackford, un regista che ha iniziato a lavorare come documentarista, nella realizzazione di opere di taglio sociologico.

Centro narrativo del film, è il concerto preparato e realizzato nel 1987, per il sessantesimo compleanno di Chuck Berry, uno dei padri del "Rock And Roll".

Come nell' "Ultimo Valzer" di Martin Scorsese, film concerto che documenta l'ultima "performance" della "The Band" alla "Winterland Arena" di San Francisco, del 25/11/1976, anche il film su Chuck Berry, individua nell'evento "live", l'ambito privilegiato, per osservare la musica in una prospettiva storica.

Non a caso all'inizio viene posto il frammento di un'intervista televisiva degli anni '60, in cui John Lennon afferma che, se si dovesse attribuire un nome diverso al "Rock And Roll", bisognerebbe chiamarlo Chuck Berry.

La struttura del film si snoda attraverso un progressivo percorso di avvicinamento al concerto, in cui a parlare sono i sopravvissuti dell'epoca d'oro, come Bo Diddley e Little Richard, o i fratelli Phil e Don Everly, gli "Everly Brothers", che fanno riemergere i loro ricordi.

A lasciare il segno è soprattutto Jerry Lee Lewis, che racconta di quella volta in cui sua madre, gli disse che lui non era poi così male, ma che, certo, Chuck Berry era un'altra cosa.

Le immagini di una vecchia esecuzione di un classico del repertorio, come "Maybellene", svolgono la funzione di introdurre la visione, della musica espressa da Berry, con quei primi piani che mostrano il sudore della fronte, e la brillantina nei capelli.

Il film disegna un percorso alla ricerca del personaggio, di cui il personaggio stesso rappresenta un elemento estetico imprescindibile (a catturare l'attenzione i colori sgargianti delle camicie del musicista, come quella rossa della parte iniziale).

Raccontare la storia di Berry, significa dunque parlare del sogno americano, e della realizzazione personale, senza cadere nella retorica e nell'esaltazione un po' stucchevole, che il cinema spesso costruisce intorno a quei tali valori.

Prima di tutto per le varie testimonianze dei suoi coetanei, pionieri del “rock and roll”, che, uno dopo l’altro, parlano di quanto siano stati difficili gli inizi, e come tutti ricevessero delle cifre irrisorie per le loro esibizioni.

In secondo luogo, perché Berry stesso non fa altro che parlare di soldi, spiegando come fare musica, per lui, fosse soltanto un’attività parallela, a quella di falegname e decoratore.

In questo senso, ed in questa prima parte, il film inserisce l’argomento in un contesto realistico, che lo affranca dalla fuorviante mitologia.

Il recupero del passato, ha luogo attraverso l’elemento narrativo, della ricerca del vecchio “Cosmopolitan Club” di St. Louis, Missouri, un locale dove Chuck aveva tenuto i suoi primi concerti, e che ha chiuso i battenti da tempo.

L’intensità prodotta dal volto dell’artista è sufficiente a catturare l’attenzione dello spettatore: il regista si limita ad inquadrarlo in primo piano, con la camera fissa.

Vengono scandite le tappe decisive della sua carriera, come l’incontro a Chicago con Leonard Chess, il “boss” della “Chess Records”, la casa discografica specializzata in “Jazz”, in cui sono stati registrati tutti i suoi straordinari, ed innumerevoli, successi.

Quindi si concentra nel rivelare i meccanismi che regolavano i rapporti tra i musicisti e l’industria musicale, quando spiega come la celebre “Maybellene”, scritta unicamente da lui, fosse stata pubblicata a firma di altre due persone, una il mitico “disc jockey” Alan Freed, cui si deve l’invenzione del termine “rock and roll”, ed un certo Russ Fratto, cartolaio di Leonard Chess, cui il discografico pagava le spese di cancelleria, facendolo partecipare alle “royalties” dei suoi dischi.

Per comprendere fino in fondo il ruolo esercitato dall’artista del Missouri, nell’evoluzione della musica “rock”, non è sufficiente sottolineare la sua influenza sui musicisti delle generazioni successive, ma bisogna anche conoscere le particolarità relative alla sua organizzazione del lavoro.

Esiste un filo costante, che lega la figura dei musicisti di “rock and roll”, al contesto della “working class”, e di tale rapporto Chuck rappresenta un’originale espressione.

Il film di Hackford dedica una parte importante, a spiegare come egli abbia radicalmente cambiato le regole del gioco, imponendo delle importanti variazioni nel rapporto tra gli artisti ed i professionisti dell’industria musicale, che sono soliti imporre delle condizioni di subalternità economica ai primi.

Chuck Berry racconta di come avesse deciso di mettersi in proprio, rinunciando a “benefit” come la “Limousine”, che venivano associati alla partecipazione allo “star system”.

L’artista lavora da solo, senza un abituale gruppo di accompagnamento, viaggiando con l’essenziale bagaglio di una chitarra (sempre nuova perché cambiata ogni sei mesi, vista la possibilità di dedurre la spesa a livello fiscale), una spazzola per il vestito, ed uno spazzolino da denti.

Sono i passaggi del film in cui emerge, in modo intenso, il legame tra la musica e la vita quotidiana, che costituisce uno dei tratti fondativi del “rock and roll”.

Dopo tali descrizioni, tocca a Bruce Springsteen dare ulteriore eco al contesto evocato, con il ricordo personale del concerto di spalla a Chuck Berry, fatto insieme alla sua “band”.

E’ lo stesso Springsteen a sottolineare come Berry solesse arrivare ai concerti, viaggiando da solo, guidando la propria auto, in compagnia solo della sua chitarra.

Bruce sarà l’artista che più di ogni altro, sarebbe riuscito in futuro a diffondere una visione epica di quell’esistenza comune, fatta di scuola, ragazze, ed automobili, su cui si basava la sua fortunata visione dell’America.

Lo spiccato senso degli affari di Chuck è la costruzione del cosiddetto “Berry Park”, la lussuosa residenza fatta realizzare nel 1957, ed in cui l’artista vive, all’epoca delle riprese del film.

Dopo il capitolo economico, si entra più specificatamente in argomenti, legati strettamente alla forma della musica.

È qui che entra in scena Keith Richards, il chitarrista dei “Rolling Stones”, cui si deve l’iniziativa del concerto celebrativo, e che è anche coproduttore con Berry, del film.

Come detto, le scelte professionali di Chuck, finivano per avere un effetto decisivo sulla qualità della sua musica.

Richards, che lo conosce dal 1965, non ha esitazioni nell’affermare che, giungendo sul luogo a pochi minuti prima dall’inizio della “performance”, spesso e volentieri, suonava con lo strumento scordato, senza farsi problemi, dando sempre colpa, con una faccia tosta incredibile, al gruppo che lo accompagnava in quel momento.

Come regalo per i sessant’anni, Richards decide di regalargli un vero gruppo “rock”, costringendolo ad impegnarsi in uno sfiancante, e per lui assolutamente inedito, lavoro di preparazione del concerto.

Il “check sound” viene realizzato all’insegna della continua correzione degli errori, e nella ricerca di una forma musicale, che sia per Richards completamente soddisfacente.

Il film poi passa alla trattazione sociologica, con Bo Diddley che spiega come le canzoni dei neri non le trasmettesse nessuno, fino a quando non si misero a suonarle i bianchi.

Jerry Lee Lewis racconta di come il celebre scopritore di talenti Sam Phillips, pagasse i “DJ”, per programmare i suoi dischi.

Per questo Phillips finì in prigione, e con questa informazione, la visione gloriosa delle origini del “Rock And Roll”, presente nell’immaginario dello spettatore, subisce un altro duro colpo,

Non era l’unico procedimento di sofisticazione dell’ambiente musicale, vista la pratica di “annacquare” le canzoni scritte dai musicisti di colore, per essere interpretate ed ascoltate dalla gente bianca.

Chuck Berry poi racconta, che fu ascoltando Sinatra o Pat Boone, e non musicisti di colore come Muddy Waters o Elmore James, che decise di mettersi a scrivere musica per i bianchi, nei cui quartieri lui e suo padre lavoravano: nacquero così storici brani come “School Days” o “Sweet Little Sixteen”.

Vengono poi contattati vecchi collaboratori della fase antica, nella quale Berry suonava con un gruppo fisso; il pianista Johnny Johnson, ad esempio, viene scovato in un piccolo “club” a Saint Louis (erano ormai vent’anni che i due non lavoravano insieme).

Richards parla dell’importanza dello stile pianistico di Johnson, nella struttura compositiva dei grandi classici di Chuck Berry.

Lo stesso membro dei “Rolling Stones”, che iniziarono a suonare proprio eseguendo “covers” di questi pezzi, contribuisce a far emergere il carattere semplicissimo della musica di Berry, ma anche quella convinzione di aver già prodotto il meglio di quel genere, che per molti anni, lo tenne lontano dalla composizione, e dalle sale di registrazione.

Eric Clapton viene inserito nel film, per parlare delle canzoni di Berry, meno presenti nelle scalette dei suoi concerti, e quindi meno note.

Clapton afferma che si tratta di “ballads”, costruite su sequenze di accordi “jazz”, e tocca quindi ad una leggenda vivente del “Blues Urbano”, come Willie Dixon, esaltare le capacità di Chuck nello scrivere canzoni.

Intanto si avvicina il momento del concerto, che si tiene all’interno del monumentale teatro dei bianchi di Saint Louis, il “Fox Theatre”, quello in cui, un tempo, Berry e suo padre, furono respinti perché di colore.

Si tratta di un ricordo volto ad evidenziare il valore di riscatto razziale, insito nella pratica musicale del “rock and roll”.

Il “live show” ha inizio, ed un Chuck Berry in camicia gialla, viene accompagnato da musicisti del calibro di Robert Cray, Keith Richards, e Johnny Johnson.

La “Band” è così composta:

FORMAZIONE :

- Chuck Berry – vocals, electric guitar
- Keith Richards – electric guitar, backing vocals
- Johnnie Johnson – piano
- Chuck Leavell – organ
- Joey Spampinato – bass guitar, backing vocals
- Steve Jordan – drums, backing vocals
- Bobby Keys – tenor saxophone
- Ingrid Berry – backing vocals
- Eric Clapton, Robert Cray – electric guitar, vocals
- Etta James, Julian Lennon, Linda Ronstadt – vocals

Davanti a “Roll Over Beethoven”, si scatenano giovani e giovanissimi, a dimostrazione dell’universalità transgenerazionale, di una musica senza tempo.

Vediamo il tipico “duck walk”, “il passo d’anatra”, che costituisce il movimento distintivo di Chuck Berry, che rappresenta l’equivalente della rotazione del bacino di Elvis Presley.

Chuck racconta, tra un brano e l’altro, della sua passione per le automobili d’epoca, della quali l’artista possiede una straordinaria collezione (confessa, tra il serio ed il faceto, che al momento della vendita gli avevano offerto troppo poco, e che adesso tutte quelle macchine valgono una fortuna).

Il ritorno dell’intervista a Bruce Springsteen, contribuisce a chiarire il ruolo fondamentale di Berry, nella costruzione di quelle piccole storie, che abitano le sue “rock songs” più famose (come quelle dedicate alle figure femminili, da “Carol” a “Nadine”).

Testi che parlano di cose assolutamente comuni, ma ad alto coinvolgimento emozionale.

Subito dopo è una vecchia registrazione di John Lennon, ad illustrare lo spiccato senso della metrica, contenuto nelle canzoni di Chuck Berry; a quel punto suo figlio Julian, sale sul palco di St.Louis, per cantare “Johnny B. Goode”, il brano in assoluto più celebre, a fianco del festeggiato).

Il puntuale processo di definizione della musica dell’artista, prosegue poi con Roy Orbison, un altro padre del “rock and roll”, che lo definisce un cantante “country” di colore, mentre Clapton mette in evidenza il carattere di completezza, espresso dai suoi tipici accordi di chitarra: “se vuoi suonare il ‘rock and roll’, fare una schitarrata, non puoi non suonare come Chuck; lui ha stabilito come va suonato questo tipo di musica”.

Il concerto prosegue con il duetto di chitarre di Berry e Richards, per “Little Queenie”, con Eric Clapton che suona “Wee Wee Hours” (Chuck lo definisce “l’uomo del blues”), con la grande cantante nera Etta James, che propone la sua versione di “Rock’N’Roll Music”.

Poco prima che una lussuosa automobile, salga sul palcoscenico, per festeggiare il compleanno, Chuck commenta come, “fino a quando la musica coincide con il modo di vivere, la gente continuerà ad ascoltarla”.

Il protagonista ed il suo aiutante, sono ormai arrivati al termine del loro viaggio cinematografico.

Berry chiude il film, nella penombra di una stanza della sua residenza, suonando il “blues” con una “steel guitar”: una carrellata gli gira intorno, e quindi passa oltre, lasciandolo solo con la propria musica, e riassumendo con una scelta espressiva inedita (è il primo movimento di macchina rilevante dell’intera opera), il tentativo di catturare la vita segreta di un grande artista.

Richards invece, si sente in vena di fare un bilancio dell’intera operazione, estremamente soddisfatto, per essere riuscito ad offrire all’amico, una volta tanto, una grande “band”.

Ha fatto qualcosa per lui: è la logica del “with a little help from my friends”, di “beatlesiana” memoria, che segna puntualmente i grandi appuntamenti musicali, e che ritorna in una forma ancora rinnovata.

Non possiamo lasciare Chuck Berry, senza prima averlo visto ed ascoltato, nella sua grande interpretazione, del suo più grande classico, “Johnny B. Goode”.

“JOHNNY B GOODE”

Il leggendario brano scritto e inciso da Berry nel 1958, e pubblicato dalla “Chess Records” il 31/3 di quell’anno, è una delle canzoni più famose di sempre.

“*Johnny B. Goode*” è stato anche uno dei primi pezzi, a mettere d'accordo l'audience “black” e quella “white”, negli Stati Uniti.

Infatti, ebbe successo sia nelle classifiche “R&B” (secondo posto), sia nella “Top 100” generalista, dove raggiunse l'ottava posizione.

L' “hit” venne poi inclusa nell' album-“Greatest Hits” del 1959, “*Chuck Berry Is On Top*”.

“*Johnny B. Goode*” parla di un ragazzo semplice e senza prospettive, che vive nel “Deep South” degli Stati Uniti.

Un giorno, la mamma gli dice che diventerà il “leader” di una grande “band”...

Nel corso dei decenni, Berry ha ammesso che la canzone contiene qualche elemento autobiografico, e che, nella prima stesura, il “country boy” era in realtà un “coloured boy”.

Nel testo definitivo venne poi scelta la versione “country boy”, per eliminare un ostacolo al potenziale ascolto radiofonico.

“*Johnny B. Goode*” venne incisa nel 1958 da questo quartetto: Chuck Berry, voce e chitarre; Lafayette Leake, piano; Willie Dixon, basso; Fred Below, batteria.

Il brano, con lato “B” “Around And Around”, è stato prodotto da Leonard e Phil Chess, i fondatori dell'etichetta “Chess Records” di Chicago.

La canzone è tornata in auge nel 1973, all'interno della colonna sonora di “*American Graffiti*”.

ECCO IL TESTO E LA TRADUZIONE DI “JOHNNY B. GOODE”

JOHNNY B. GOODE

Deep down in Louisiana
close to New Orleans
Way back up in the woods
among the evergreens
There stood a log cabin
made of earth and wood
Where lived a country boy
named Johnny B. Goode
Who never ever learned

to read or write so well
But he could play a guitar
just like a-ringing a bell

Go go. Go Johnny go!
Go. Go Johnny go!
Go. Go Johnny go!
Go. Go Johnny go!
Go. Johnny B. Goode!

He used to carry his
guitar in a gunny sack
Go sit beneath the tree
by the railroad track
Oh, the engineer would see him
sittin' in the shade
Strummin' with the rhythm
that the drivers made
The people passing by,
they would stop and say
"Oh my, but that
little country boy could play"

Go go. Go Johnny go!
Go. Go Johnny go!
Go. Go Johnny go!
Go. Go Johnny go!
Go. Johnny B. Goode!

His mother told him,
"Someday you will be a man,
And you will be the leader of a big ol' band
Many people comin' from miles around
To hear you play your music
when the sun go down
Maybe someday your name'll
be in lights
Sayin' 'Johnny B. Goode tonight!'"

Go go. Go Johnny go!
Go. Go Johnny go!
Go. Go Johnny go!
Go. Go Johnny go!
Go. Johnny B. Goode!

JOHNNY B. GOODE*

Laggiù nel cuore della Louisiana
vicino a New Orleans
nel profondo della foresta
tra i sempreverde
c'era una capanna

fatta di terra e legno
Dove viveva un ragazzo di campagna
chiamato Johnny B.Goode
Che non ha mai imparato
a leggere o scrivere bene
Ma sapeva suonare la chitarra
proprio come si suona un campanello

Vai! Vai! Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, Vai Johnny B. Goode

Aveva l'abitudine di portare la sua
chitarra in un sacco di iuta
Sedeva sotto un albero
vicino ai binari della ferrovia
Gli ingegneri lo vedevano
seduto all'ombra
che suonava al ritmo
dato dai conducenti
Le persone che passavano,
si fermavano e dicevano
"Diamine, come suona
quel ragazzino di campagna"

Vai! Vai! Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, Vai Johnny B. Goode

Sua madre gli disse,
"Un giorno sarai un uomo
e sarai il capo di una rinomata band
Molte persone faranno molti chilometri
per sentirti suonare la tua musica
quando il sole tramonta
E forse un giorno il tuo nome
sarà su di una insegna luminosa
Che annuncia: " Johnny B. Goode stasera"

Vai! Vai! Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, vai!
Vai, Johnny, Vai Johnny B. Goode

* Johnny B. Goode può essere inteso anche come Johnny Be Good (Johnny sii in gamba, fatti valere).

ASCOLTEREMO E VEDREMO "JOHNNY B. GOODE", DA "YOU TUBE", TRATTA DAI DUE CONCERTI CELEBRATIVI, PER IL SESSANTESIMO COMPLEANNO DI CHUCK BERRY, SVOLTISI IL 16/10/1986, AL "FOX THEATRE" DI SAINT LOUIS, CHE FANNO PARTE DEL FILM "CHUCK BERRY: HAIL! HAIL! ROCK AND ROLL". IL PRIMOGENITO DI JOHN LENNON, JULIAN, COINTERPRETA IL BRANO CON BERRY, E KEITH RICHARDS ("ROLLING STONES") ESEGUE L'ASSOLO DI CHITARRA. IL 1986 E' ANCHE L'ANNO IN CUI CHUCK VIENE INSERITO NELLA "ROCK AND ROLL HALL OF FAME" TOT. MIN. 2'30"

IL CINEMA DEI "BEATLES"

Quel processo dialettico tra modernità e tradizione, che costituiva un elemento importante nelle opere degli anni '50, che trattavano della nuova musica, trova una collocazione decisamente più consapevole e decisiva, nei film interpretati dai "Beatles", negli anni '60.

Nella Gran Bretagna del dopoguerra, l'atteggiamento degli ambienti culturali, nei confronti dei nuovi modelli provenienti dagli Stati Uniti, è incentrato su un forte sospetto, verso le forme di comunicazione di massa, come il "rock and roll".

I "Beatles" vedono nel cinema, un luogo privilegiato per stemperare questa diffidenza, non solo perché la loro immagine moderatamente impertinente, piace un po' a tutte le generazioni, ma soprattutto perché, con loro, la musica "pop" diventa una forma d'arte.

A differenza di ciò che (Chuck Berry a parte), accade negli Stati Uniti, qui i musicisti gestiscono direttamente la propria immagine, lavorando a stretto contatto con i registi dei loro film ("Tutti Per Uno", "Aiuto", "Let It Be"), o addirittura curando essi stessi la regia ("Magical Mystery Tour").

Il "Rock And Roll" trova piena coscienza dei propri mezzi, e diventa semplicemente "rock", proponendosi come eccitante, ed al contempo autorevole, visione del mondo.

Lavorando sull'incontro con linguaggi diversi (la televisione, la pubblicità, le arti visive), i "Beatles" fanno del film il luogo, in cui rivolgersi direttamente alla massa degli spettatori, parlando di se stessi in prima persona, e proponendosi come autorevole modello da seguire ed imitare, senza timore di censure sociali.

Il musicista non è più un individuo alle prese, con un controverso percorso di crescita, ma un riferimento che serve a far crescere gli altri.

Il giovane è diventato consapevole dei propri mezzi, ma sa anche che, attraverso una costante messa in discussione delle proprie certezze, potrà garantirsi la possibilità di restare al passo, con le continue trasformazioni che investono l'universo artistico, e la cultura giovanile.

Nei "Fab Four" la nuova musica trova una definizione, attraverso un'estetica propria, decisamente più autonoma rispetto al passato.

La voglia di sperimentazione dei "Beatles", li conduce ad esplorare i vasti confini del panorama cinematografico, e degli altri "media, passando dal documentario ("Tutti Per Uno" e "Let It Be"), al cinema di genere ("Aiuto"), dal filmino artigianale ("Magical Mystery Tour"), a quello d'animazione ("Yellow Submarine"), e rivisitando in maniera personale, forme e meccanismi della comunicazione televisiva, di cui sono abituali frequentatori.

L'ampiezza e la complessità concettuale delle loro scelte, fa sì che la produzione cinematografica dei "Beatles", si ponga come vero e proprio catalogo di possibilità, per quanto concerne l'intera produzione del "Film Rock" a venire.

Il livello di consapevolezza espressiva contenuto nei film dei "Beatles", fa sì che si invertano addirittura i rapporti tra la musica ed il cinema, con la prima, che da oggetto contenuto in una forma cinematografica preesistente, ed ampiamente collaudata, diventa la condizione essenziale, attraverso cui procedere alla definizione di nuove forme cinematografiche.

Il mondo viene trasformato in un immenso palcoscenico in cui suonare, e dunque il cinema deve ampliare il proprio immaginario, per riuscire ad adattarsi, a questa nuova geografia del visibile.

Le nuove estetiche della visione, suggerite dai "Fab Four", forniscono una struttura insostituibile, per cogliere le straordinarie novità, che riguardano la percezione del mondo, da parte di un universo giovanile in continuo fermento, ed in particolare per quanto concerne l'abbattimento delle gerarchie, in ambito culturale ed artistico, ed i rapporti con il potere e le istituzioni.

Per motivi di spazio, rimando, per quanto riguarda le biografie e gli aspetti monografici dei quattro "Beatles", alle lezioni numero 2,3,4, e 5, del primo anno accademico.

"A HARD DAY'S NIGHT" - "TUTTI PER UNO"

La pratica di mettere in scena le stelle del "rock and roll", in numeri musicali relativamente slegati rispetto all'intreccio principale, di cui "Gangster Cerca Moglie", rappresenta il modello emblematico, trova in "Senza Tregua Il Rock And Roll" di Fred F. Sears ("Rock Around The Clock", USA 1956), una variante significativa.

Oltre a riproporre quel clima ribellistico che caratterizza "Il Seme della Violenza", "Senza Tregua Il Rock And Roll" presenta una novità importante, mettendo al centro del racconto, la "tourné" di una "band" dal futuro promettente, qui interpretata da "Bill Haley And His Comets", con una modalità cui risulterà particolarmente debitore, il primo film realizzato dai "Beatles".

La novità rappresentata da "Tutti Per Uno" ("A Hard Day's Night", Richard Lester, G.B. 1964- uscito nelle sale il 6/7/1964 in G.B. e l'11/8/1964 in U.S.A.), risiede nella capacità del film, di fondere due istanze diverse del cinema del "rock and roll" delle origini.

In primis, quella tendenza ad impiegare i musicisti come numeri da inserire nella struttura narrativa, come se fossero degli intervalli, ma aggiornandoli secondo la nuova sensibilità realistica del cinema inglese (il cosiddetto "Free Cinema").

Il "Free Cinema" ("Cinema Libero") fu un movimento cinematografico inglese, culturale, sociale e politico (esplicitamente di sinistra), degli anni cinquanta e sessanta del XX secolo, di forte contestazione del cinema britannico dell'epoca, inserito nel più ampio contesto internazionale delle "nuove onde" cinematografiche, emerse in molte cinematografie nazionali, fra la fine degli anni cinquanta e gli anni sessanta.

Il "free cinema" venne fondato verso la metà degli anni cinquanta, dal regista inglese Lindsay Anderson (che ne fu leader), dal regista e sceneggiatore ceco Karel Reisz, e dalla scrittrice e regista italiana Lorenza Mazzetti, con inoltre la collaborazione del regista Tony Richardson.

La seconda istanza, viene realizzata sfruttando l'idea del viaggio compiuto dal gruppo musicale, per accedere con facilità a quelle dimensioni dell'avventura e della commedia, che garantiscono l'immediata adesione del pubblico.

Se il termine di confronto è quello con i primi film di Elvis, si deve sottolineare come là veniva rappresentato sempre il cinema di finzione, declinato secondo il registro drammatico.

Il nuovo modello del "Free Cinema" inglese, fortemente legato al realismo degli ambienti e delle storie, influenza la collaborazione tra un regista americano pressoché esordiente, impegnato fino ad allora nella pubblicità, ed un gruppo di musicisti, che conosce il valore strategico delle immagini, nell'ambito della promozione e della comunicazione, ma anche sul piano squisitamente estetico.

La ricerca espressiva è fresca ed originale, sin dalle battute iniziali del film, che inizia con un sincronismo perfetto, tra la prima pennata di chitarra, che introduce il brano d'apertura ("A Hard Day's Night", appunto), e l'inquadratura di partenza.

L'opera, con una scelta ben precisa, si propone come un'esplorazione stilistica, intorno al rapporto tra suoni ed immagini, ed in tal senso il film lascerà un segno indelebile, nella storia del genere musicale.

Oltre all'evidente e banale motivo di vendere il nuovo album, c'è anche quello meno esplicito, di moltiplicare esponenzialmente l'immagine dei "Fab Four".

Viene fornita una forte impressione di realtà, facendo finta che sia tutto vero, anche se non lo è per niente, ed il viaggio in treno con cui inizia il film, dove i "Beatles" partono da Liverpool verso Londra, per realizzare una trasmissione televisiva, sta lì per suggerirlo.

Sul labile confine tra la realtà e la sua rappresentazione, è fondato l'intero film (docu/commedia), a partire dalle sue burrascose vicende produttive, con continui cambiamenti di set, a causa della folla che irrompe per vedere i suoi idoli, e la conseguente eliminazione di numerose sequenze londinesi, previste dalla sceneggiatura.

Per lo spettatore c'è la possibilità di trascorrere del tempo insieme alle "star", concentrandosi sui loro volti e sui loro corpi (le ultime inquadrature in primissimo piano, confermano allo spettatore di averli guardati negli occhi, e di essere entrati nelle loro teste).

Per fare questo, la macchina da presa deve dare l'illusione di sorprendere i "Fab Four", nel corso di una giornata qualunque, meglio ancora fornendo l'impressione di riuscire a spiarli, senza farsi vedere.

Sono infatti i "Beatles", nell'immagine iniziale, a correre incontro allo spettatore.

Subito dopo essi ci vengono mostrati segretamente, al chiuso di una cabina telefonica, come a voler costruire istanti di intimità rubata.

È in tale alternanza tra sguardi oggettivi dei protagonisti, ed istanti di maggior condivisione con essi, che risiede uno dei meccanismi più importanti del film.

Nella sua totale libertà, il montaggio ci presenta i protagonisti che stanno per salire sul treno, e che, contemporaneamente, sono già all'interno del vagone, dentro al quale sta viaggiando anche il pubblico.

La condivisione con i propri idoli, raggiunge il punto più alto, quando i "Beatles" si trovano a suonare "Love Me Do", all'interno di un vagone merci, dove la struttura metallica che compone l'ambiente, assomiglia alla griglia di una cella: è come se i "Fab Four" fossero stati finalmente catturati, a disposizione completa del pubblico femminile, che li circonda bramosamente.

Lo spettatore cinematografico non si trova più soltanto "davanti" alla scena, ma anche "in mezzo" ad essa (vedasi le scene relative al concerto finale in teatro).

Nell'epoca in cui la "Nouvelle Vague" francese, realizza lo sconfinamento tra le varie forme della rappresentazione audiovisiva (il cinema, la tv, il teatro, il fumetto), il film di Lester rappresenta uno dei prodotti più riusciti di un tale approccio alle immagini, innovativo, libero e creativo.

Durante l'esecuzione della splendida "And I Love Her", i corpi dei "Fab Four", sono sottoposti ad un processo di moltiplicazione, corrispondente al numero di monitor presenti, all'interno dello studio di regia televisivo.

Questa è l'epoca in cui gli spettacoli televisivi vengono prodotti all'interno di un teatro, e dunque alle prove di "And I Love Her", farà seguito, dopo una lunga serie di avventure vissute dai musicisti, il concerto vero e proprio.

I "Beatles" erano reduci dal sensazionale successo americano, prodotto dall'apparizione al celebre "Ed Sullivan Show", e quello specifico passaggio televisivo, aveva moltiplicato esponenzialmente la loro immagine.

Il loro primo "tour" negli States, aveva inoltre previsto il bagno di folla sui palcoscenici, di alcuni tra i maggiori teatri del paese, e "A Hard Day's Night", rappresenta la riproposizione su suolo britannico, di un tale iperbolico successo.

Le inquadrature relative ai brani eseguiti in concerto, prevedono l'esatta sovrapposizione tra l'estensione del palcoscenico, e quella dello schermo televisivo, per proporre allo spettatore del film, le stesse dinamiche percettive di un testimone "live".

Gli effetti speciali sono gli artisti stessi, le cui figure, durante le esibizioni "live", vengono scomposte con tecniche di rifrazione, in tanti profili tentacolari in continuo movimento (la stessa tecnica viene proposta anche nei quadri giganti, che sono appesi alle spalle dei "Fab Four", nell'atto di suonare).

L'effetto vertigine della loro esecuzione, è sottolineato dai movimenti improvvisi della macchina da presa, sui volti delle ragazze del pubblico, panoramiche "a schiaffo", che riproducono l'energia con cui le ragazze, reagiscono all'intensità della musica.

Si tratti di sguardi cinematografici, che si alternano a modalità di sguardo di matrice televisiva, come i primissimi piani sulla bocca dei cantanti, così da consentire alle spettatrici, di avvicinarsi arditamente alle labbra dei loro idoli, riuscendo, quasi, a baciarli.

Vi è quindi una profonda interazione tra i vari linguaggi dell'Arte, che trova nel cinema, la sua sintesi più completa.

In tal senso, il film non perde mai l'occasione di citare questi altri linguaggi (il teatro, il balletto, il fumetto), come quando nella parte finale del concerto, appare per un attimo una vecchia macchina teatrale, che trasporta sul palco, l'anziano nonno di Paul.

Oppure come quando George, si trova a cantare all'interno di uno spettacolo che non lo riguarda, un numero di balletto costituito da tante figure, a forma di insetto, in cui egli pare non trovarsi particolarmente a disagio.

O ancora, quando John aggiunge baffi ed occhiali col pennarello, sul volto del loro manager, che campeggia in primo piano su uno schermo Tv.

"A Hard Day's Night" riflette sul rapporto tra la realtà, e la sua interpretazione, offrendo una profonda riflessione, sul carattere del divismo, e sui suoi meccanismi di costruzione.

Sono gli stessi "Beatles", in diversi passaggi del film, a rivendicare uno spazio di normalità, come nel caso emblematico della fuga dai "fans", o dall'evasione di Ringo dagli studi televisivi.

Da qui il tentativo di fotografare il carattere di ciascun protagonista, che emerge sin dalle battute iniziali dell'opera, dove naturalmente è Paul a risultare il più a modo (mentre gli altri scappano da tutte le parti, lui legge tranquillamente, e in incognito, il giornale su una panchina).

John è il più impertinente, con le sue battute sulle ragazze e contro le istituzioni, che tuttavia lo rendono il più autorevole dei quattro, mentre Ringo è il più spiritoso (l'espressione che dà il titolo al film è sua, ed è lui, inoltre, a tenere le pubbliche relazioni per conto del gruppo, ed a ballare in mezzo alla gente, come un ragazzo qualunque).

George, invece, è quello che se ne sta più volentieri per conto proprio, finendo appunto in un altro studio televisivo.

È comunque necessario ricordare, come il divismo dei "Beatles", tenda a proporsi come qualcosa che va aldilà di un semplice fatto di moda, fragile, vacuo, e gratuito.

A proposito di tale consapevolezza del proprio ruolo artistico, va ricordata la sequenza in cui George viene trattato come un "teenager" qualunque, da un affermato professionista della pubblicità, e il "beatle" si prende gioco dell'insopportabile figura, esprimendo un profondo senso

critico, nei confronti di una creatività superficiale, e un po' fine a se stessa, evidenziando la precisa volontà di non rientrare in nessun canone, precedentemente stabilito da altri.

Tocca ai "Beatles" rinnovarsi di continuo, e, dunque, riproporre l'eventuale canone di novità: un concetto che viene emblematicamente espresso nelle fughe in strada di Ringo, cui basta cambiare lo stile di abbigliamento, per non essere più riconosciuto da nessuno.

I "Beatles" i trasformano continuamente, ed il film è la piena espressione di questa straordinaria duttilità.

Contro l'applicazione di schemi ripetitivi, si propone il meccanismo dell'"happening", assai utilizzato nel film, dove ogni occasione rappresenta la possibilità, di rimettersi in gioco costantemente, seguendo i principi della creatività spontanea, e dell'improvvisazione.

Spiazzare il pubblico diventa la parola d'ordine: in tale direzione va inserita anche la presenza di quel simpatico vecchietto, che dovrebbe essere il nonno di Paul, metafora vivente di quel vitalismo appassionato, che sorregge tutte le avventure dei "Fab Four", e che con la sua dichiarata origine irlandese, rappresenta un evidente riferimento, ad un'alterità gioiosa e provocatoria.

Giovani ed anziani insieme, inoltre, non possono non rimandare a quel crollo delle barriere di ogni tipo, che caratterizza le profonde trasformazioni in corso, in quello scorcio di anni Sessanta, senza dimenticare che proprio sul fatto di piacere, un po' a tutte le generazioni, i "Beatles" costruiscono molto del loro successo.

La realtà è interessante, a patto che la si colga sul piano della sua complessità, senza rinunciare ad esprimere i tratti più insoliti e nascosti, a volte addirittura imbarazzanti, per la morale comune.

Ad essa si deve sempre saper rispondere in modo originale e stimolante, senza timore di compiere gesti spiazzanti o, addirittura, incomprensibili.

È in tale prospettiva che si coglie tutto il debito, che la sceneggiatura e la recitazione del film, hanno nei confronti del cinema dei Fratelli Marx, a cui i protagonisti si ispirano, nell'elaborazione del gusto, per gesti e battute, dall'evidente sapore surreale e "nonsense".

TRAMA

Oggigiorno sembra quasi scontato, per un musicista di successo, partecipare ad una pellicola cinematografica, o esserne persino il diretto protagonista, ma quando nel 1964, la storica casa di produzione "United Artists", propose alla "band" più famosa del momento, di fare un lungometraggio interamente basato su di essa, non ci avrebbero scommesso un penny in più, del risicato budget, su un ipotetico buon successo commerciale.

Come non ricordare i tanti film, di un altro peso massimo della musica, come Elvis "The Pelvis" Presley, ma in quel caso il cantante si toglieva la corona del "rock'n'roll", diventando un attore che interpretava un personaggio, all'interno di quelle pellicole, mentre i "Beatles", in questo come in tutti i loro film, interpretano semplicemente sé stessi.

Nella testa dei produttori, "A Hard Day's Night" era un prodotto cinematografico senza pretese, realizzato in fretta e furia, in meno di due mesi complessivi, con un budget da "B-Movie"; un investimento a fondo perduto che, sfruttando la popolarità del complesso, serviva come mero mezzo di marketing, per pubblicizzare il nuovo album dei "Beatles", che avrebbe fatto anche da colonna sonora al film.

Proprio per questo motivo, fu concessa a John, Paul, George e Ringo, un'enorme libertà creativa, permettendo loro, talvolta, di intervenire direttamente nelle scelte registiche, ed improvvisare anche le proprie battute.

Tutti i dialoghi e le azioni dei quattro, sarebbero dovuti uscire quanto più spontanei possibili, raffigurando ciò che i "Beatles" dopotutto erano davvero: dei ragazzi che nel giro di pochissimo

tempo, si sono trovati catapultati dalle strade di Liverpool, alle stelle più alte, in maniera vertiginosa.

I quattro (ma soprattutto John) scelsero alla regia, il semi-sconosciuto Richard Lester, grazie al suo cortometraggio del 1959, *"The Running Jumping & Standing Still"*, con Spike Milligan e Peter Sellers, che non solo tornerà a lavorare coi "Beatles" l'anno successivo, nel loro secondo film *"Help!"*, ma che si dimostrerà uno dei registi inglesi più originali della sua generazione, e che all'inizio degli anni '80, firmerà due "Superman" con Christopher Reeve (*"Superman II"* e *"Superman III"*).

L'esilissima trama, si basa su una struttura a metà, tra la tradizionale commedia britannica, ed il finto-documentario, in cui seguiamo le avventure dei "Beatles", in trasferta a Londra, in occasione di un grande concerto in un teatro; in loro compagnia c'è il nonno di Paul McCartney, un vecchio tradizionalista e cinico, con un aspro risentimento per le nuove generazioni, la musica "rock", ed i capelloni.

Il ruolo del nonno è interpretato dall'attore irlandese comico, Henry Wilfrid Brambell (nato a Dublino il 22 marzo 1912 – deceduto a Westminster 18 gennaio 1985).

Il film intende così seguire una giornata tipo dei "Fab Four", tra interviste, fughe dalle fan scatenate, tempo libero, e le prove in vista del grande evento.

Il curioso titolo del brano (il cui significato letterale è "la sera di una dura giornata"), derivava da un modo di dire coniato involontariamente da Ringo Starr (che Lennon definì un "ringoismo"), come lo stesso Ringo confermò al DJ Dave Hull: "Eravamo stati impegnati tutto il giorno, e continuammo a lavorare anche la notte. Avevo praticamente perso la cognizione del tempo, e mi venne spontaneo dire 'It's been a hard day ..', poi mentre stavo per finire la frase, guardai fuori dalla finestra, e vedendo che era scuro, aggiunsi '...night'".

La frase piacque moltissimo a John Lennon, che la utilizzò immediatamente nel breve racconto "Sad Michael" (incluso nel suo primo libro "In His Own Write", pubblicato il 23/3/1964, raccolta di disegni e storielle satirici, composta nello stile surreale/nonsense, a lui tanto caro).

I quattro scherzandoci su, scrissero in un lampo la famosa "title-track".

Ed è proprio Ringo, a riservare alcune delle battute più divertenti del film, come quando afferma affranto a George, di essere un batterista proprio a causa dei suoi complessi d'inferiorità, o come la battuta entrata ormai nella storia, in cui nell'esilarante scena dell'intervista, gli viene posta una domanda di un certo peso, nella cultura musicale giovanile di quel periodo, divisa in due fazioni ben distinte: «*Are you a Mod or a Rocker?*» (*subculture giovanili dell'epoca*), a che il buon Ringo, senza pensarci su, risponde «*I'm a Mocker!*».

Assolutamente notevole, in termini registici e cinematografici, il modo in cui sono state riprodotte alcune particolarità dei "Beatles", evitando il rischio di cadere nel ridicolo, o in stereotipi pretestuosi, anzi contribuendo a darne un perfetto taglio di documentario dell'epoca, a tutti gli effetti.

Ad esempio, il rapporto dei quattro e dei propri fans, con le generazioni più vecchie, che non comprendono i nuovi tempi che si stanno evolvendo (perfettamente rappresentate dal personaggio del nonno di Paul).

A dispetto delle aspettative dei produttori, il film ebbe un successo enorme in tutto il mondo, con tanto di due "nomination" agli "Oscar" (per la sceneggiatura ad opera di Alun Owen, e per la colonna sonora curata da George Martin), contribuendo ad accrescere la fama della "band", e della cosiddetta "beatlemania" (che era anche il titolo originale del film, in fase di lavorazione).

Il film in Italia uscì con il brutto titolo di *“Tutti Per Uno”*, e con un doppiaggio che divenne un ulteriore motivo di culto, in quanto aggiunge un tocco maggiormente demenziale alla pellicola.

Se vi lamentate anche in questo caso della versione nostrana, sappiate che per quanto possa essere scadente, andò meglio che nella versione tedesca, in cui il film venne pubblicato con il titolo *“Yeah Yeah Yeah”*, e troviamo i *“Beatles”* che citano più volte Gunther Grass, ed altri grandi autori tedeschi, fanno battute zozze, e sognano di vivere in Germania, in una trama completamente stravolta per esigenze patriottiche, dai distributori teutonici, i quali pensavano che altrimenti la *“band”*, non avrebbe mai potuto avere successo nel loro paese.

“A Hard Day’s Night” è così diventato un vero e proprio capolavoro *“pop”*, in ogni senso, e come ogni icona *“pop”* che si rispetti, diventa inevitabilmente un prototipo per citazioni, parodie e scopiazzature.

La sua sintesi di *“anti-autoritarismo, umorismo, e pura esuberanza cinematografica*, ha contribuito a gettare le basi per il cinema *“New American”*, degli anni ‘70, e la sequenza dei brani ha spianato la strada, a quello che sarebbe diventato il *“video-musicale”*.

In Italia il film diede un nuovo impulso al genere dei *“musicarelli”*, mentre tra le numerosissime parodie, come non citare *“Who Killed Bambi?”*, il film incompleto diretto da Russ Meyer, con protagonisti nientepopodimeno che i *“Sex Pistols”*, che avrebbe dovuto essere la versione *“punk”* di *“A Hard Day’s Night”*.

Il film non vide mai la luce, ma delle scene di quello che fu l’unico giorno di riprese, sono successivamente state inserite come filmati di repertorio, nel *“postumo” “The Great Rock ‘N Roll Swindle”*.

Peccato; questa però è solo l’ennesima prova, di come *“A Hard Day’s Night”*, sia stata una pellicola importante, nel rappresentare appieno il distacco, che la nuova cultura giovanile stava effettuando in quegli anni, dai canoni musicali e sociali del passato.

Ed eravamo ancora solo all’inizio.

ANNOTAZIONI E CURIOSITA’ SUL FILM

La sequenza di apertura è stata girata nella stazione ferroviaria londinese di *“Marleybone”* (le primissime immagini sono di *“Boston Street”*).

Le cabine telefoniche in cui si nascondono John, George e Ringo, purtroppo, non ci sono più, mentre la partenza del treno, invece, è stata filmata alla stazione di Paddington. Il film come detto, ha avuto due *“nominations”* all’*“Oscar”*: una per la migliore sceneggiatura (allo scrittore Alun Owen), e una per la miglior colonna sonora (a George Martin, per la musica di sottofondo – incredibilmente, la colonna sonora in sé, con le canzoni dei *“Beatles”*, non fu nominata).

L’album *“A Hard Day’s Night”* è il terzo in ordine cronologico, della discografia ufficiale dei *“Beatles”*, ed il primo in cui sono contenute tutte canzoni originali, e nessuna *“cover”*, ed è anche l’unico in cui tutte le canzoni, sono firmate Lennon-McCartney.

Una delle due ragazze, alle quali Paul si rivolge sul treno, per chiedere se può presentare loro, due suoi amici, è Pattie Boyd, che 18 mesi dopo sposerà George Harrison (e poi lo lascerà per Eric Clapton).

Nella sequenza in cui i *“Beatles”* suonano *“You Can’t Do That”*, fra il pubblico in studio, c’è anche l’allora tredicenne Phil Collins.

Il club di gioco d’azzardo in cui viene invitato Ringo, è *“Le Cercle”*, lo stesso in cui nel 1962 James Bond fa la sua prima apparizione cinematografica, nel film *“Agente 007 – Licenza Di Uccidere”*. La versione strumentale di *“This Boy”*, che fa da sottofondo alla passeggiata di Ringo, sull’argine

del fiume – “Ringo’s Theme – è suonata alla chitarra da Vic Flick (che in precedenza aveva suonato proprio il “James Bond Theme”, in “Licenza Di Uccidere”).

La scena in cui i “Beatles” giocano ai quattro cantoni, e cantano “Can’t Buy Me Love”, fu girata in parte all’aeroporto di Gatwick, con riprese aeree, in parte ai “Thornbury Playing Fields” di Isleworth, dove era stato ricostruito il quadrato di atterraggio di un elicottero.

Sempre nella scena dei “quattro cantoni”, nelle riprese aeree John in realtà non è presente, ed è stato sostituito da una controfigura (quel giorno era impegnato nella promozione del suo primo libro, “In His Own Write”), con i primi piani inseriti in seguito, nelle operazioni di montaggio.

La prima mondiale del film, si tenne al “London Pavillion” di Londra, il 6 luglio del 1964, esattamente sette anni dopo il primo, fatidico incontro, fra John e Paul, alla festa parrocchiale dell’oratorio di Woolton.

L’attore che interpreta il “nonno” di Paul, l’irlandese Wilfrid Brambell, era il protagonista di una “sitcom” della TV inglese, “Steptoe And Son”, in cui interpretava il ruolo di Albert Steptoe, al quale il figlio Harold, si riferiva costantemente con l’espressione “dirty old man” (“brutto vecchiccio”).

Nel film si allude a questo, quando si definisce il “nonno” di Paul, come un “vecchietto perbene” (“clean old man”).

La frase “dirty old man”, è stata citata dai “Beatles”, nel testo di “Mean Mr Mustard”, una delle canzoni di “Abbey Road”.

Lo “Scala Theatre”, quello in cui i “Beatles” provano il loro concerto, si trovava al 21 di “Tottenham Street”, a Londra, e dopo un incendio, fu demolito nel 1969.

Bonus: In tutto il film non è mai pronunciata la parola “Beatles”!

Ora vedremo alcuni spezzoni del film, al fine di catturare, per quanto possibile, l’essenza di quegli anni, e l’originalità della proposta, pur nella sua leggerezza, ed apparente banalità.

Ascoltiamo e vediamo l’inizio del film, con la canzone che dà il titolo alla pellicola, e la corsa dei quattro “Beatles”, inseguiti dai “fans”, verso il treno che li porterà da Liverpool a Londra, per un concerto ripreso dalla televisione.

Ad accompagnarli, una simpatica “carogna”, il vecchietto nonno di Paul, che creerà divertenti situazioni, lungo tutto l’arco del film.

Poi entra in scena, un signore, che si siede nello scompartimento dei “Fab Four”, conservatore all’antica, abituale frequentatore del treno, e, quindi, a suo dire, con diritti e privilegi, che viene deriso in maniera simpatica, ma pungente, dai quattro “Beatles”, intenzionati ad infrangere il conformismo preconfezionato, delle generazioni precedenti.

**“A HARD DAY’S NIGHT” - BRANO CHE APRE IL FILM, E L’ALBUM OMONIMO
(PUBBLICATO IL 10/7/1964), OLTRE AD ESSERE PUBBLICATO COME SINGOLO,
SEMPRE IL 10/7/1964 IN U.K, ED IL 13/7/1964 IN U.S.A.**

A metà del 1964 gran parte delle riprese del film, erano già state effettuate, sulla base della sceneggiatura originale di Alun Owen, ma il film mancava di un titolo, e venne utilizzata la famosa espressione di Ringo, pronunciata, pare, il 19/3/1964.

All’epoca la forte competizione tra John e Paul, era molto accesa, e “Can’t Buy Me Love”, scritta da Paul, era stato il primo singolo del gruppo, con una sola voce solista.

John si affrettò quindi a scrivere una canzone con lo stesso titolo, per non dare tempo e modo a Paul, di essere lui a scrivere la “title track” del film e dell’album, che ad esso sarebbe stato associato.

Mc Cartney ed il produttore del film, Walter Shenson, forniscono versioni leggermente diverse, ma ciò che è certo, è che l'espressione fu di Ringo, e che appena stabilito il titolo, John si affrettò a scrivere la canzone omonima, nella notte tra il 13 ed il 14 aprile del 1964, presentandosi il giorno seguente, con la nuova composizione scritta sul retro di un biglietto di auguri, che oggi è esposto al "British Museum" di Londra.

Il 16 aprile i "Beatles" avevano già inciso il brano.

Il testo si limita ad essere funzionale al titolo, e presenta il tono disinvoltamente gergale, tipico di diversi brani del primo periodo "beatlesiano".

Dal punto di vista musicale, l'elemento più notevole è il lavoro di chitarra di Harrison (raddoppiato in alcuni punti dal pianoforte di George Martin), a cominciare dal dissonante accordo di apertura, eseguito con una "Rickenbacker" a 12 corde, che caratterizza molti dei brani dell'album.

Scelto come inizio ad effetti del film e del disco, ha un numero sufficiente di note, da far dibattere ancora oggi i critici musicali, su come considerarlo, in virtù di quale nota scegliere come tonica.

L'accordo misterioso è il risultato dell'interazione di più strumenti: due chitarre (George e John), basso (Paul), e pianoforte (George Martin).

Harrison suona sulla 12 corde, un classico "FA ADD 9", in prima posizione, che Lennon ribadisce sulla sua 6 corde.

Da un punto di vista tonale, è evidente che si tratta di una dominante, che nella tonalità d'impianto "SOL", è il "RE".

Infatti sia Mc Cartney, ad orecchio, che Martin, con cognizione di causa, suonano proprio un "RE" sui propri strumenti, rendendolo la nota più grave dell'accordo.

Il "RE" nella tonalità di "SOL", dovrebbe essere maggiore, ma in tal caso il "FA" dovrebbe essere "DIESIS", e non lo è.

Secondo l'armonia classica, la dominante "RE", diventa dunque il rivolto dell'accordo di tonica ("SOL"), e non a caso George Martin suona anche un "SOL", tra i due "RE" all'ottava.

Visto nel suo insieme, l'accordo risulta essere un semplice "SOL7 SUS 4/RE", anche se in effetti George pensava di suonare un accordo di "FA ADD 9", e Paul probabilmente vedeva l'accordo, partendo dal "RE", e in questo caso sarebbe un "RE MINORE 7 ADD 11".

Aldilà di queste discussioni accademiche, il brano è coinvolgente e tipico dello stile "Beatlemania", per il suono squillante, e l'alternanza di John e Paul alla voce (anche se John ammise di aver lasciato cantare a Paul, la sezione che inizia con "When i'm home", semplicemente perché la sua estensione vocale, non gli consentiva di raggiungere le note più acute.

Con questo brano, il primo dei "Fab Four" a concludersi in dissolvenza, la colonna sonora del film era finalmente completa, ed i quattro torneranno in studio solo in giugno, per dedicarsi alle registrazioni del lato "B" dell'album.

ASCOLTO E VISIONE DAL "DVD" A HARD DAY'S NIGHT", DEI PRIMI 7'35" DEL FILM

(SCENA INIZIALE- TRENO)

"THIS BOY" LATO "B" DI "I WANT TO HOLD YOUR HAND" (PUBBLICATO IL 29/11/1963)

Come per i due singoli precedenti, anche i due lati di "I Want To Hold Your Hand", furono registrati lo stesso giorno (17/10/1963), oltretutto il primo in cui i "Beatles" registrarono su 4 piste; questa volta però i due brani presentavano notevoli differenze d'intenzione.

Quanto il lato "A" cercava infatti l'impatto, con un assalto sonoro che faceva passare in secondo piano, gli aspetti melodici del brano, sfruttando solo l'armonia per aggiungere sorpresa a sorpresa, così il lato "B" si spingeva all'estremo opposto, vivendo quasi esclusivamente della propria struggente melodia ad accordi, sorretta da un semplice, disadorno, accompagnamento in 12/8.

Prima di una lunga serie di indimenticabili armonie a 3 voci (l'elenco si allungherà con "Yes It Is", "Nowhere Man", "Because" ed altre ancora), "This Boy" rimane uno degli esempi più notevoli, nell'intera discografia del gruppo.

La fitta armonia a tre parti - in realtà molto semplice da eseguire, ma di grande effetto, (grazie soprattutto alle eleganti settime maggiori di McCartney), si interrompe solo per il "middle eight", che in origine doveva essere soltanto strumentale, ma venne poi sostituito da un appassionato assolo vocale di Lennon, che ricorda l'analoga sezione di "Anna" ("Go To Him").

Lennon, che se ne considerò sempre l'autore, dichiarò di essersi ispirato ancora una volta a "Smokey Robinson And The Miracles", ed in particolare al loro brano che Lennon preferiva, la malinconica ballata "I've Been Good To You", lato "B" del singolo "What's So Good About Goodbye", un piccolo successo per Robinson nel 1961 (con i suoi versi "Look what you've done/You've made a fool out of someone", è evidente che la canzone fornì uno spunto, anche per un successivo brano di Lennon, per i "Beatles", "Sexy Sadie").

Sebbene spesso tendesse a giudicare i propri brani partendo dal testo, John rimase sempre fiero di "This Boy", per quanto ammettesse che "non c'era niente nelle parole, solo un suono e un'armonia".

Questo è corretto, anche se a ben guardare, il testo ha almeno una virtù: è uno dei pochi brani incisi dai "Beatles", fino a questo momento, ad avere parole diverse per ogni strofa. È comunque innegabile ed evidente, che le maggiori qualità di "This Boy", siano nella musica, che, come la successiva "If I Fell" (e più tardi ancora "Julia"), mostra una delicatezza non frequente, nella produzione di Lennon.

Egli stesso dichiarò: "C'era un periodo in cui Paul scriveva le melodie, ed io ero più diretto, più "rock and roll". Ma in certi casi - "In My Life", o alcuni dei primi pezzi, come "This Boy" - anch'io scrivevo delle ottime melodie".

D'altro canto McCartney, ricorda il pezzo come una "hotel-song", scritta in collaborazione tra lui e John "un pomeriggio, da qualche parte, in albergo prima di un concerto". "Ci piaceva cantare a tre voci, e facevamo una versione in armonia, di "To Know Her Is To Love Her", con cui mostravamo la nostra varietà. Non eravamo solo "rock and roll", sapevamo cambiare passo, ed era una buona cosa, quando fai "show" di 3 ore. La scrivemmo come un'armonia a due parti, e poi aggiungemmo una parte per George. Non avevamo mai scritto una cosa simile. E c'è una bella variazione, che John cantò benissimo, e poi ritornavamo sull'armonia stretta".

"This Boy" è in effetti una delle prime canzoni, a mostrare la versatilità dei "Beatles", come autori ed interpreti, e dal punto di vista della loro evoluzione musicale, è anche più importante del brano sul lato "A".

Amatissima dai "fans", fu anche molto apprezzata dai musicisti "colti", stupiti dalla raffinatezza di questo brano, confronto alle più immediate "hit" dei "Beatles".

A conferma di ciò, William Mann la elogiò nel suo noto articolo per il "Times", del 27 dicembre '63 (vedere "Not A Second Time").

Pubblicata come singolo, IL 7/8/1964, ma non nel Regno Unito, con "And I Love Her" sul lato "B", questa versione raggiunse nell'agosto '64, il 54esimo posto delle classifiche americane.

ASCOLTO "THIS BOY" NELLA VERSIONE "BEATLES", PUBBLICATA IL 29/11/1963, COME LATO "B" DI "I WANT TO HOLD YOUR HAND". TOT MIN. 2'16"

ASCOLTO E VISIONE DAL "DVD" "A HARD DAY'S NIGHT", DAL MIN. 54'10, AL MIN. 1'00'36" E DAL MIN. 1'04'05" AL MIN. 1'04'40" - TOT. MIN. 7'01"

(SCENA DELLA "FUGA" DI RINGO- SOBILLATO DAL NONNO DI PAUL- CON IL BRANO "THIS BOY", NELL'ORCHESTRAZIONE DI GEORGE MARTIN, CHE FU NOMINATO, PER QUESTA VERSIONE, AGLI "ACADEMY AWARDS")

"SHE LOVES YOU" (PUBBLICATO IL 23/8/1963 IN UK. IL 16/9/1963 IN U.S.A) LATO "B" ("I'LL GET YOU")

"She Loves You" è una canzone scritta "*guardandosi negli occhi*", da Lennon e McCartney, in hotel a Newcastle, durante il "tour" con Roy Orbison.

Il brano nasce dall'idea, di McCartney, forse ispirato da "Forget Him" di Bobby Riddel - di scrivere una canzone su una terza persona, come variazione al solito "you and me", della canzone d'amore.

Armati di questo spunto, e di due chitarre acustiche, John e Paul iniziarono la canzone, che in un primo momento comprendeva l'idea, poi cassata (ma utilizzata in "It Won't Be Long",) che il celebre "*yeh, yeh, yeh*", fosse a risposta.

L'indomani, a casa di McCartney, mentre il padre di questi guardava la televisione, i due completarono la canzone; questo accadeva, rispettivamente, il 26 ed il 27 giugno.

Il primo di luglio, i "Beatles" entrarono in studio, per incidere la canzone. Uno dei tratti più famosi della musica di "She Loves You", è l'accordo di sesta, che chiude i ritornelli, eseguito sia dalle voci, sia dalle chitarre.

George Martin era perplesso al riguardo, giudicandolo troppo "jazz", per un brano esplicitamente di "pop" commerciale.

Proprio per questo i "Beatles" insistettero per tenerlo, ed avevano ragione.

Con la sua incontenibile energia, splendidamente introdotta dai "tom tom" di Ringo, "She Loves You" è un brano irresistibile nella sua immediatezza, così ben colta dall'intenso legame tra testo e musica, e fu un successo ovvio, immediato e dirompente, diventando ben presto il più venduto singolo dei "Beatles" di sempre, e restando il singolo più venduto d'Inghilterra, prima di venire superato da "Mull Of Kintyre", di Paul McCartney e gli "Wings". Il fatto che il brano non avesse sfondato oltreoceano (impresa in cui riuscirà il successivo singolo del gruppo, "I Want To Hold Your Hand"), è da imputare esclusivamente alla miopia dei discografici americani.

Appena il pubblico statunitense ebbe modo di sentire (e meglio ancora, di “vedere”) “She Loves You”, essa balzò prontamente in cima alle classifiche di vendita, dove restò per due settimane, prima di venire scalzata da “Can't Buy Me Love”. In quell'occasione, i “Beatles” si trovarono con 5 canzoni ai primi 5 posti della classifica americana, un record che difficilmente verrà mai battuto in futuro.

**ASCOLTO E VISIONE DAL “DVD” “A HARD DAY’S NIGHT” DAL MIN. 1’18’34” AL
MIN. 1’21’04”- TOT. MIN 2’30”**

**(SCENA ESTRATTA DAL CONCERTO FINALE ALLO “LONDON’S SCALA THEATRE” IL
31/3/1964, REALIZZATO PER CHIUDERE IL “FILM”, DI FRONTE A 350 FANS, TRA CUI
IL TREDICENNE ATTORE BAMBINO PHIL COLLINS, FUTURO BATTERISTA E
CANTANTE DEI “GENESIS”- POI SOLISTA- ASCOLTEREMO E VEDREMO I “BEATLES,
IN “SHE LOVES YOU”)**

“HELP”

Il 29 luglio 1965, un giovedì, al “London Pavillon Cinema”, di “Piccadilly Circus”, Londra, ci fu la prima mondiale – alla presenza della Principessa Margaret – di un film che non è mai più sceso dal piedistallo del mito.

Si tratta di “Aiuto!”, o meglio: “Help!”, il secondo film dei “Beatles”, un “cult movie” da qualunque parte si voglia leggerlo.

Li paragonarono ai fratelli Marx, in questa loro “performance” (in effetti “Zuppa D’anatra” fu un loro riferimento costante), ma a parte Ringo Starr (il più cinematograficamente comunicativo ed infatti protagonista, anche se Lester sosteneva che il più dotato in questo senso fosse George Harrison), qui sono soprattutto vip in fuga, martoriati in un incubo “pop” più grande di loro.

Il film avrebbe dovuto chiamarsi – dopo un burocratico titolo di copertura di “Beatles 2” – “Eight Arms To Hold You,” ma al brillantissimo e geniale regista Richard Lester, un americano che più di ogni altro aveva saputo cogliere e interpretare lo spirito “beat” della Swingin’ London, in pubblicità come nei documentari, nei film con i “Beatles”, come in deliziose opere di “fiction” (“Non Tutti Ce L’Hanno”, realizzato tra “Tutti Per Uno” ed “Help!”, si guadagnò con indiscusso merito, la “Palma D’Oro” a Cannes), non piaceva.

Aveva colto la crisi negli occhi dei quattro, ed impose loro il titolo di “Aiuto!.”.

Perfetto per due motivi; Il primo perché effettivamente mai come in quel momento, John, Paul, George e Ringo, avevano davvero bisogno di aiuto.

Travolti dal mito di loro stessi, vivevano in una prigione, le cui sbarre erano costituite dai “fans”, dalla fama, dai media, dagli affaristi, dagli obblighi contrattuali a cui dovevano obbedire, a ritmo di schiavitù.

Ogni loro disco era un “hit” mondiale, ogni apparizione un’apoteosi snervante e rischiosa, in una vita sempre sotto i riflettori.

Si accampavano prigionieri di se stessi, in magnifiche “suite”, spendendo e spandendo, e come unico sostegno la droga.

Rammentarono John e Paul: «Allora fumavamo la marijuana per colazione. Nessuno riusciva a parlarci. Quattro paia di occhi imbambolati, che ridacchiavano di continuo. Penso che fosse uno dei motivi, per cui non sapevamo mai la parte. Così ci presentavamo un po’ fatti, e speravamo di cavarcela sorridendo».

“*Help!*”, fu così girato da loro, in condizioni diciamo così sempre sovraeccitate, e professionalmente poco responsabili; Lester dovette adattarsi, e farne al contrario uno stimolo, per escogitare qualcosa d’altro.

Il secondo motivo è che così impose a John, il dover comporre una canzone sul tema per il titolo.

Ne sortì un capolavoro assoluto, “*Help!*” appunto, la prima canzone dei “Fab Four”, che si allontanava dallo stucchevole tema “amore-cuore-dolore”, per parlare d’altro.

Nacque così un grido autentico di disperazione, con dei testi per la prima volta finalmente maturi (evidentemente il vento di Bob Dylan non era volato via invano!).

Come nasce una trama, come si sviluppa in sceneggiatura? A volte per i motivi più casuali e bizzarri.

All’inizio il soggetto di Marc Behm e Charles Wood, prevedeva ben altro.

L’idea di partenza – ricorda Lester – era che Ringo si lamentasse in un bar, della sua vita stressata e stressante, e che un assassino professionista, accettasse dietro compenso, di dargli finalmente la tranquillità richiesta.

Senonché dopo la notte, al risveglio a casa, il tenero batterista si accorge del folle contratto stipulato, e, aiutato, avrebbe dovuto fuggire per il mondo, inseguito dallo scrupoloso sicario.

Fortunatamente (o purtroppo) stavano già girando un film praticamente con lo stesso spunto di partenza, “*L’uomo Di Rio*”, con Belmondo, e Lester dovette al penultimo momento, buttare tutto a mare, e ricominciare da capo.

Già ma con cosa? Decise con un colpo di follia, di rischiare tutto il budget, su una storia quasi improvvisata, praticamente costruita sul set.

Fu una genialata, perché, ammettiamolo, la storia dell’anello regalato a Ringo, ritenuto sacro dalla setta degli adoratori assassini della dea Kalì, guidati da Clang (Leo Mckern), ma anche considerato portentoso da parte di due scienziati pazzi (Victor Spinetti e Roy Kinnear), ha la consistenza della bolla di sapone, anche con la presenza della bella assistente indiana doppiogiochista, Ahme (Eleanor Bron, allora praticamente debuttante; tra l’altro Paul dichiarò di aver preso proprio il suo nome, a pretesto, per la creazione di “*Eleanor Rigby*”).

È il classico pretesto per fare una parodia di Bond, per cambiare set girando per il mondo, per fare dei 4, dei disorientati burattini, senza chieder loro molto di più, se non dinamicità, presenza, e canzoni.

Come è cambiato il clima, in un solo anno, dal documentarismo in bianco e nero tutto humour, quasi cinema verità, e “non sense”, di “*Tutti Per Uno!*”

Come definire lo stile di “*Help!*”? La definizione che più gli si adatta, è “fumetto pop”.

Richard Lester, forte della sua più totale libertà, ed autonomia artistica, decide di sperimentare ed utilizzare, letteralmente tutto.

Ralenti, accelerazioni, ripetizioni, montaggi vertiginosi (anzi, si dice che esistano numerose scene girate, tagliate e mai montate), scritte, didascalie, personaggi che si rivolgono direttamente agli spettatori, indicazioni grafiche, e magari inquadrature apparentemente pericolose, come la scena in cui in una cantina, Ringo sta senza protezioni, letteralmente a pochi passi da una tigre (in realtà ci sono invisibili vetrate a separarli!).

È tutto un dentro e fuori, dalla finzione alla sua demistificazione, con naturalmente le canzoni usate per interrompere magari la vicenda, e salvarla da ogni riflessione sul merito.

È l’anarchia (moderatamente) irrispettosa, e molto “british”, che ritroveremo appena più in là nel tempo, nei “*Monthly Python*” (ad esempio).

Tanto per dire, alla fine il film si chiude con una didascalia: «Questo film è rispettosamente dedicato a Mr. Elias Howe, che nel 1846 inventò la macchina da cucire»!

Tanto nel precedente spiccava il bianco e nero del “Free Cinema”, qui Lester ed il direttore della fotografia David Watkin (alla sua prima esperienza con una pellicola a colori! Nel 1986 vinse l’Oscar per “Out Of Africa”), usarono le tinte e le variazioni cromatiche, in tutte le possibilità più espressive ed irrealistiche.

Anzi all’inizio, come un cambio di testimone, si passa dal bianco e nero di una “clip” musicale, alla colorazione, attraverso un fumettistico tiro al bersaglio.

Il film è un piccolo “tour de force”, parlando di “location”.

Tanto “Tutti Per Uno” era totalmente inglese, quanto “Help!”, un po’ nella parodia dei “jet-set movie”, si lancia internazionalmente, nelle sue 11 settimane di lavorazione.

Si parte il 23 febbraio 1965 alle Bahamas (sino al 9 marzo), poi – tra l’altro entrambi i posti per espresso desiderio di Paul McCartney – a Obertauern in Austria, dal 14 al 20 di marzo (dove viene girato il memorabile pezzo di “Ticket To Ride”) sulla neve, con gli autentici ruzzoloni dei “Fab Four”, che non sapevano proprio sciare.

Le riprese continuarono negli studi di Twickenham a Londra, a Salisbury, ed ancora a Londra.

LA MUSICA DEL FILM

Stiamo parlando dei “Beatles”, non vogliamo accennare alle canzoni?

Ecco la colonna sonora: Ovviamente “Help!”, e poi “You’re Going To Lose That Girl”, “You’ve Got To Hide Your Love Away”, “Ticket To Ride”, “I Need You”, “The Night Before”, “Another Girl”.

Completano il quadro il non “Beatlesiano” “Tema di James Bond”, il “Preludio All’Atto III” del “Lohengrin” di Wagner, L’ “Ouverture” del “Barbiere Di Siviglia” di Rossini, la “Sinfonia N. 9” di Beethoven.

Curiosità cinefila: una delle frasi di lancio di “Help!”, diceva: «Per favore, non rivelate l’inizio di questo film, ai vostri amici (a ogni modo, loro non vi crederebbero)».

Era una parodia del lancio di “Psycho” di Hitchcock, che invece si raccomandava: «Per favore non rivelate la fine di questo film, ai vostri amici (è la sola cosa che vi chiediamo)».

Ovviamente “Help!” fu un successo, soprattutto ampliato nel tempo, ripagando ampiamente il budget.

Ma all’entusiasmo iniziale della critica londinese, alla première, con paragoni assai lusinghieri, con i fratelli Marx (come avevamo sopra anticipato), mentre per Ringo si parlò di “recitazione alla Chaplin”, subentrò nel tempo una certa tiepidità.

Non ebbe praticamente alcun premio, solo “nominations” ai “Bafta” (“British Academy Of Film And Television Arts”), per la fotografia, e gli originalissimi costumi di Julie Harris.

Il film soprattutto non piacque agli stessi “Beatles”, che dichiararono poi di essersi sentiti, come «*degli accessori “extra”, nel loro proprio film!*».

In Italia invece la critica si mostrò subito titubante – con qualche eccezione – se non decisamente avversa (d'altra parte, "pop" e arte cinematografica – nonostante l'esempio delle contemporanee correnti pittoriche – erano ritenuti allora termini difficilmente mescolabili).

Dai "Beatles" invece, musica e mitologia a parte, ci giunge una strana sensazione di spiazzamento, e persino malinconia, soprattutto pensando alla loro età all'epoca (stavano quasi tutti a metà tra i 20 e i 30 anni).

Avevano tutto tranne l'essenziale, difficile non rimanere coinvolti in nevrosi, ed infelicità diffusa.

Per uscirne dovranno compiere scelte clamorose (la psichedelia, le filosofie orientali, la separazione).

TRAMA DEL FILM

Un anello che appartiene ai seguaci della sanguinaria dea Kaili (parodia della setta dei "Thug"), finisce per sbaglio, al dito della mano destra di Ringo Starr, il batterista dei "Beatles".

Poiché il gioiello è necessario per svolgere i sacrifici umani alla dea, i suoi sacerdoti devono recuperarlo, e vanno a Londra.

Spaventato dai religiosi, Ringo decide di disfarsi dell'anello, ma sembra impossibile sfilarlo via, romperlo o distruggerlo in alcun modo; i "Beatles" si rivolgono dunque a degli scienziati, che, impressionati dalle caratteristiche dell'anello, decidono di impossessarsene.

Minacciato da due gruppi di fanatici, Ringo chiede protezione a "Scotland Yard", inutilmente.

Inizia così una caccia all'anello che parte da Londra, passa per le Alpi austriache, e finisce alle Bahamas, dove si conclude con una grande zuffa di gruppo in spiaggia.

"HELP" SINGOLO PUBBLICATO IL 19/7/1965 NEGLI U.S.A., ED IL 23/7/1965 IN U.K. (LATO "B" "I'M DOWN"), E "TITLE TRACK" DELL'ALBUM OMONIMO, PUBBLICATO IL 6/8/1965

Curiosamente, "Help!" è al contempo sia un brano scritto "su commissione", sia un'importante confessione creativa di Lennon, che ne è l'autore principale.

Poiché il film vede Ringo in pericolo di vita, a causa di un anello sacrificale, durante un incontro tra i "Beatles", Brian Epstein, Richard Lester (regista del film), ed altri personaggi coinvolti, qualcuno (forse Lester, o magari lo stesso Lennon) suggerì "Help!", che venne immediatamente approvato.

A questo punto John tornò alla sua casa di Weybridge, e scrisse la canzone.

Componendola, si accorse che i versi scritti erano sinceri, e che egli stava davvero chiedendo aiuto. Coerentemente con questo stato d'animo, ma assai meno col fatto che la "title song" del film, doveva essere un pezzo veloce, la sua creazione era una ballata lenta e meditativa, che egli ricordò sempre con grande affetto.

Nel 1970, egli indicò "Help!" e "Strawberry Fields Forever", come due delle sue composizioni più sincere, e rimpianse il fatto di aver dovuto accelerare la prima, per ragioni commerciali.

Lennon aveva già espresso almeno un'altra personale confessione, con "I'm A Loser", ma con "Help!" rincara la dose, perché l'infelicità qui espressa, non viene nemmeno camuffata da delusione sentimentale: è interamente autoreferenziale.

John stava davvero perdendo il controllo della propria vita, e ancora nel 1980, ricorderà questo come il suo periodo da "Elvis Grasso" (alludendo agli ultimi, tribolati anni di vita di Presley): "Se vedi il film, ero molto grasso, molto insicuro, e completamente perso. E rimpiangevo gli anni in cui ero più giovane, e tutto era facile".

Questo messaggio, a causa della preziosa immagine pubblica del gruppo, non venne naturalmente recepito dai "fans".

Musicalmente, "Help!" è un brano tipicamente lennoniano, con una mediatonda strofa, praticamente di una sola nota, brillantemente movimentata, da un ingegnoso schema corale, che anticipa la melodia, prima di lasciare John da solo per il ritornello, che sale progressivamente di tono, fino alla supplicante invocazione finale in falsetto (*"Won't you please, please help me"*).

Rinunciando sia all'assolo, sia ad una sezione a contrasto - in favore di un'ultima strofa più leggera (una scelta molto atipica per "I Beatles") - è anche una delle ultime canzoni del gruppo, a contenere un'introduzione, in questo caso particolarmente efficace.

Questa soluzione tipica degli anni '50, cadrà sempre più in disuso col passare del tempo (un tocco anni '50, ricorre anche nel breve finale corale della canzone).

Ben consapevoli dell'importanza commerciale del brano, tutti i "Beatles" si espressero al massimo, per creare un arrangiamento efficace (nel quale spicca l'ottimo lavoro di chitarra di Harrison): si ripete quanto successo con "Please Please Me", anch'essa accelerata e molto attentamente rifinita, per analoghe ragioni.

"HELP": TESTO E TRADUZIONE-

Help! I need somebody
Help! Not just anybody
Help! You know I need someone
Help!

When I was younger
So much younger than today
I never needed anybody's
Help in any way
But now these days are gone
I'm not so self assured
Now I find I've changed my mind
I've opened up the doors

Help me if you can, I'm feeling down
And I do appreciate you being 'round
Help me get my feet back on the ground
Won't you please, please help me?

And now my life has changed
In oh, so many ways
My independence seems to
Vanish in the haze
But every now and then
I feel so insecure
I know that I just need you like
I've never done before

Help me if you can, I'm feeling down
And I do appreciate you being 'round
Help me get my feet back on the ground
Won't you please, please help me?

When I was younger
So much younger than today
I never needed anybody's
Help in any way
But now these days are gone
I'm not so self assured
Now I find I've changed my mind
I've opened up the doors

Help me if you can, I'm feeling down
And I do appreciate you being 'round
Help me get my feet back on the ground
Won't you please, please help me?
Help me!
Help me!

“AIUTO!”

Aiuto! Ho bisogno di qualcuno
Aiuto! Non di uno qualsiasi
Aiuto! Sai ho bisogno di qualcuno
Aiuto!

Quando ero giovane
Molto più giovane di oggi
Non avevo bisogno dell'aiuto di nessuno
In nessun modo
Ma ora quei giorni sono passati
E non sono così sicuro di me
Ora scopro che ho cambiato le mie opinioni
Ho aperto le porte

Aiutami se puoi, mi sento giù
E apprezzo molto che tu sia qui
Aiutami a tornare con i piedi per terra
Non vuoi per favore per favore aiutarmi?

Ed ora la mia vita è cambiata
In così tanti modi
La mia indipendenza sembra
Svanire nella nebbia
Ma ogni tanto
Mi sento così insicuro
Io so che ho bisogno di te
Come non era mai successo prima

Aiutami se puoi, mi sento giù
E apprezzo molto che tu sia qui
Aiutami a tornare con i piedi per terra
Non vuoi per favore per favore aiutarmi?

Quando ero giovane
Molto più giovane di oggi
Non avevo bisogno dell'aiuto di nessuno
In nessun modo
Ma ora quei giorni sono passati
E non sono così sicuro di me
Ora scopro che ho cambiato le mie opinioni
Ho aperto le porte

Aiutami se puoi, mi sento giù
E apprezzo molto che tu sia qui
Aiutami a tornare con i piedi per terra
Non vuoi per favore per favore aiutarmi?
Aiutami!
Aiutami!

ASCOLTO E VISIONE DEL BRANO, DAL "DVD" "HELP", DAL FILM OMONIMO DI RICHARD LESTER, USCITO IL 29/7/1965 IN U.K., ED IL 25/8/1965- DAL MIN. 1'08" AL MIN. 3'24"- TOT. MIN. 2'16"

"TICKET TO RIDE"

Il singolo successivo all'album "Beatles For Sale", prende le distanze dalle sonorità acustiche, che avevano caratterizzato quest'ultimo lavoro, ed il suo predecessore, "A Hard Day's Night", in favore di un "sound" elettrico, che estremizza le intenzioni compositive di "I Feel Fine". Con la sua atmosfera cupa, il tempo moderato, e la durata superiore ai 3 minuti, "Ticket To Ride" era molto diversa, da ogni altro precedente singolo del gruppo.

Dal punto di vista compositivo, l'elemento più gravido di conseguenze, era il lungo accordo di "La Maggiore", che persiste durante l'ipnotico arpeggio iniziale, e lungo quasi tutta la strofa, prima di trascinarsi a un dolente "Si Minore", che introduce il ritornello sulla relativa minore.

La tentazione di ottenere il massimo da un solo accordo, unita all'ormai imminente incontro con la musica indiana, sarà origine dell'esistenza stessa di molti brani, scritti nei mesi successivi: "If I Needed Someone", "Paperback Writer" e "Tomorrow Never Knows", costituiscono un elenco che sarebbe facile dilatare, e mostrano come tutti e tre i "Beatles" compositori, fossero intrigati da questa sfida.

In poche altre canzoni fin qui pubblicate dal gruppo, la composizione è altrettanto intrecciata all'arrangiamento, e anche a causa di questo, la paternità del brano è dibattuta.

Lennon rivendicò la maggior parte della composizione, indicando come principale contributo di McCartney, lo splendido, idiosincratico, schema di batteria della strofa.

McCartney invece ricorda di aver composto la canzone insieme a Lennon, sebbene su un'idea di questi, il che ne farebbe una collaborazione quasi "fifty-fifty".

Entrambi i leader dei "Beatles", erano molto fieri del brano, e spesero parole auto elogiative, per il finale a tempo raddoppiato; ancora nel 1980 Lennon indicava la canzone, come uno dei primissimi brani "heavy metal", per via della eccezionale, per l'epoca, pesantezza dei suoni.

Controversa la paternità musicale, controverso il titolo: a cosa fa esattamente riferimento la pleonastica espressione?

Esistono 4 diverse interpretazioni:

1) Il titolo originario sarebbe stato "*Ticket To Ryde*"; Ryde è una località nella costa sud dell'isola di Wight, in cui una cugina di Paul, Bett, aveva un pub.

John e Paul, in gioventù, erano a volte andati a trovarla in autostop.

2) L'ispirazione sarebbe invece un brano "spiritual" intitolato "If I Got My Ticket, Can I Ride?", che John potrebbe aver ascoltato, nell'interpretazione di Little Richard.

3) Il titolo potrebbe fare riferimento a un ricordo, del periodo amburghese della "band".

John aveva saputo che le prostitute, per poter esercitare, avevano bisogno di un certificato medico, che attestava la non presenza di malattie infettive.

Lennon chiamava ironicamente questo certificato, "*Ticket To Ride*".

4) Da ultima, la spiegazione più semplice: "*Ticket To Ride*" vuol dire proprio ciò che significa, ed è stato scelto da Lennon, soltanto perché suonava bene.

Interpretazioni discutibili, suggeriscono che l'ispirazione potrebbe essere stata per John, l'abbandono di sua madre quando lui era bambino, mentre il verso "*she's riding so high*", è stato naturalmente associato - questa volta forse non a torto, a giudicare dal film "Help!" - all'uso di stupefacenti.

Sebbene oggi "*Ticket To Ride*" rappresenti uno dei brani più popolari dei "Beatles" (tra i "fans" illustri, Noel Gallagher la indica tra i suoi brani preferiti, insieme a "*Paperback Writer*"), per l'epoca era fin troppo innovativa, e per una volta fu più apprezzata dalla critica, che dal pubblico, registrando vendite relativamente scarse, specie negli USA.

Il fatto che non tutti, alla "EMI", l'avessero trovata azzeccata, come scelta per un singolo, non deve sembrare in contrasto con il suo inserimento nel film "Help!", dato che i "Beatles" erano a corto di materiale, per la colonna sonora.

"*Ticket To Ride*" segna anche l'inizio di un nuovo metodo di lavoro in studio, perché anziché essere registrata quasi dal vivo, con successive sovraincisioni, come era accaduto per i brani precedenti, questa volta venne dapprima incisa la base ritmica di basso e batteria, e poi aggiunti gradualmente gli altri strumenti, operando una scelta forse condizionata dal fatto, che in questo brano, per la prima volta, la chitarra solista è suonata da McCartney.

Particolare ed innovativo, anche il "drumming" di Ringo, con il suo andamento sincopato, assolutamente inusuale per l'epoca.

Ringo viene descritto come l'anello debole della catena, ma la sua precisione e la sua musicalità, sono stati fondamentali all'interno di una "macchina perfetta" come quella "beatlesiana", non tralasciando ovviamente il carattere mediatico della persona, rispetto ad "ego" smisurati come quelli di John e Paul.

Inoltre, pur non essendo un attore, se la cavava meglio degli altri tre, in questo ruolo.

ASCOLTO E VISIONE DEL BRANO "TICKET TO RIDE" (PUBBLICATO COME SINGOLO il 9/4/1965- LATO "B" "YES IT IS")- DAL "DVD" DEL FILM "HELP"- TOT. MIN. 38'00" AL MIN. 41'10"- TOT. MIN. 3'10"

"MAGICAL MYSTERY TOUR" FILM PER LA TELEVISIONE, TRASMESSO, LA PRIMA VOLTA, IL 26/12/1967

Oltrepassando l'alone mitologico, che riveste qualsiasi produzione "beatlesiana", ci si rende conto che "Magical Mystery Tour", è semplicemente un filmino delle vacanze dei "Beatles".

Già il progetto nacque travagliato: in un periodo di forte instabilità del complesso (la fine - per scelta dei 4 - delle esibizioni dal vivo, la scomparsa prematura del manager-tuttofare Brian Epstein), fu Paul (che alle motivazioni del gruppo, aggiungeva quelle personali, della fine del rapporto con la fidanzata Jane) a prendere in mano la situazione - ed il gruppo in sé, fondamentalmente - ed a proporre la realizzazione di un film 'collettivo', a nome di tutti e 4, in cui ciascun membro della "band", inserisse qualcosa di personale, un sogno, un delirio, qualche battuta o scenetta divertente.

John suggerì la sequenza degli spaghetti, nella quale interpreta il cameriere, George e Ringo furono pressoché trascinati nel progetto; principalmente, quindi, il lavoro fu proprio del bassista.

Non avendo le idee chiare sulle responsabilità, le logistiche e la tempistica, che richiede un impegno come quello di girare un film (dal "casting" al montaggio), la lavorazione si prolungò a dismisura, e sforò il budget previsto.

Per di più la "BBC" decise di trasmetterlo, durante le vacanze natalizie del '67, in bianco e nero: un vero disastro, per un simile tripudio di luci e colori - ed infatti "Magical Mystery Tour", non venne capito dal pubblico.

Non che ci sia molto da capire: è un caos non molto organizzato, nel quale i quattro 'scarafaggi', approfittano per inserire le loro ultime produzioni musicali, come nella più classica tradizione del "musicarello".

Ma quando cominciano "I Am The Walrus" o "The Fool On The Hill", c'è poco da mettersi a fare delle critiche: tanto di cappello, ed ascolto/contemplazione, in rigoroso silenzio.

L'amico attore Victor Spinetti, conosciuto sul set di "A Hard Day's Night", compare brevemente nella scenetta della caserma; similmente nella scena finale (nel "night"), viene invitata ad esibirsi sul palco, la "Bonzo Dog Doo-Dah Band", molto amata soprattutto da George.

Nella "band", peraltro, c'è Neil Innes, che anni dopo darà il via al progetto parodistico dei "Rutles", con il beneplacito di Harrison, e la collaborazione dei "Monty Python's".

Con questo film, i "Beatles" speravano di chiudere il contratto per tre lungometraggi, stipulato anni prima con la "United Artists": nulla da fare, anche perché l'approssimazione con cui venne realizzato il progetto, lo ridusse ad un medio metraggio, che non arrivava neppure ad un'ora di durata.

Per la stampa "Magical Mystery Tour" fu un sintomo inequivocabile: anche i "Fab 4" potevano sbagliare.

Per il pubblico - fin da subito - le alternative sono state essenzialmente due: annoiarsi per la scarsità di omogeneità, e la dispersività del racconto, oppure amarlo per le canzoni, per le bizzarrie, per il gusto del grottesco tipicamente inglese.

TRAMA

Ringo, Paul, John e George salgono sul bus del "Magical Mystery Tour": dove li porterà?

A scorrazzare per le campagne inglesi, ad incontrare il Tricheco ("The Walrus"), ed il matto sulla collina ("Fool On The Hill"), in una pazza caserma, ed infine ad uno spettacolo di spogliarello...

"YELLOW SUBMARINE"

C'erano stati "A Hard Day's Night" e "Help! i film che avevano fatto dei "Beatles" delle icone, che avevano dato un volto a quella formula magica, che era la loro musica.

Erano delle pellicole che li coglievano al culmine della "Beatlemania".

Poi c'era stato il più "ambizioso" "Magical Mystery Tour", che era stato stroncato da più parti.

Ed allora la "Apple Films", aveva cominciato a vagliare con più attenzione i propri progetti.

Nel 1967 Brian Epstein (morto tragicamente il 27/8/1967), il manager dei "Fab Four", aveva approvato la realizzazione di un film molto diverso dagli altri.

Era un lungometraggio a cartoni animati, che trasformava una famosa canzone dei "Beatles", "Yellow Submarine", in una sorta di viaggio psichedelico, visionario e lisergico.

John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr, diventavano dei personaggi a fumetti.

Non parlavano neanche con la loro voce, ma con quella di doppiatori che li imitavano.

Nella strampalata storia di "Yellow Submarine", i nostri eroi viaggiavano a bordo di un sottomarino giallo, verso un luogo dal nome molto "Beatlesiano", ovvero "Pepperland".

Dovevano sconfiggere una tribù di "troll" scandinavi, nemici della musica, i "Blue Meanies".

"Yellow Submarine", in fondo, era un film dei "Beatles", senza i "Beatles".

Non apparivano direttamente in scena, e non recitavano.

Il loro impegno si limitava alla colonna sonora, e non fu certo un impegno faticoso.

La canzone che dava il titolo al film, già c'era: "Yellow Submarine" era stata scritta da Paul McCartney (era nata così, mentre era in dormiveglia...), e cantata da Ringo Starr per l'album "Revolver".

Anche un'altra famosa canzone dei "Beatles" entrò nella colonna sonora: "All You Need Is Love".

Tre brani inediti sono del periodo di "Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band": "All Together Now", nato dalla mente di Paul McCartney, pare sia stato scritto proprio per il film, mentre "It's All Too Much", e "Only A Northern Song", di George Harrison, dovevano far parte di quel famoso album.

Il produttore chiese anche una composizione in più a John Lennon, che sfornò "Hey Bulldog", che lui stesso definì *"un brano dalla melodia orecchiabile, che non significa nulla"*.

Il disco originale, uscito poi il 13/1/1969, si fermava qui; sulla facciata "B", c'erano i brani strumentali, scritti per il film da George Martin.

Nella nuova versione del disco, quella rimasterizzata nel 1999, e che trovate oggi nei negozi, ci sono altri classici dei Beatles: da "Eleanor Rigby", a "Lucy In The Sky With Diamonds", da "Sgt.

Pepper's Lonely Hearts Club Band", a "When I'm Sixty Four", da "Nowhere Man", a "With A Little Help From My Friends".

Ma, a proposito di riedizioni, in occasione del cinquantesimo anniversario di "Yellow Submarine", è uscito in edizione limitata, il singolo 7" di "Yellow Submarine", in "Picture Disc", con "Eleanor Rigby" sul lato "B".

John Lasseter ha definito "rivoluzionario" "Yellow Submarine".

È un film che ha un disegno ed una grafica, lontanissimi dallo stile dell'epoca, quello dei cartoni della "Disney, ed altri prodotti simili.

È un'animazione fluida, sfuggente, è un viaggio in un mondo di paesaggi psichedelici, in cui ci sono tocchi di surrealismo, e di "pop art".

Il regista e supervisore del film, è George Dunning, che aveva già lavorato ad una serie di cartoni animati sui "Beatles", e che diresse personalmente la sequenza di "Lucy In The Sky With Diamonds".

Nel "team" c'era anche l'illustratore tedesco Heinz Edelmann, che disegnò molti dei personaggi e degli sfondi.

A "Yellow Submarine", lavorarono oltre 200 artisti, per 11 mesi.

Il film uscì nei cinema inglesi il 17 luglio del 1968, mentre da noi, in Italia, arrivò qualche mese dopo, nel 1969.

Nel 1972 fu trasmesso il giorno di Capodanno; la trasmissione era "Mille E Una Sera", e quella serata era dedicata all'animazione d'autore.

La verità? I "Beatles" non avevano poi amato molto "The Beatles", quella serie a cartoni animati, girata da Dunning, del 1965, ed avevano un contratto cinematografico da onorare.

Quello era il modo migliore per rispettarlo: bastava lasciar fare ad altri il loro lavoro, e completare il tutto, con un po' della loro musica: in quel periodo di straordinaria creatività, era una cosa di cui disponevano in abbondanza.

Ma alla fine il film fu un grande successo, ed i "Fab Four" furono così colpiti dal risultato, da volere apparire per una breve sequenza "live action", alla fine del lungometraggio.

E così, ancora una volta, John, Paul, George e Ringo, in qualche modo, hanno fatto la Storia, ed il sottomarino giallo sarebbe entrato per sempre, nell'immaginario collettivo.

TRAMA

Il paese di "Pepelandia" ("Pepperland") è una terra paradisiaca e meravigliosa, che si trova in fondo all'oceano, dove regnano la musica, i colori, i fiori, l'allegria, e, soprattutto, l'amore.

Tutto ciò fino a quando si scatena l'orda dei "Biechi Blu" ("Blue Meanies"), mostri umanoidi blu con stivali alti, che pietrificano tutti gli abitanti, ed opprimono "Pepelandia" con la forza delle armi, rendendo il paese grigio, silenzioso e triste.

Stando a quanto detto dal loro capo, i "Biechi Blu" sembrano essere responsabili anche del crollo di Pompei.

L'unico che si salva è il capitano Fred, che, sfuggito ai "Biechi Blu", prende il suo sommergibile giallo, e va a Liverpool, dove incontra i "Beatles", e chiede loro aiuto, perché liberino "Pepelandia" dalla tristezza.

Dal porto di Liverpool incomincia per i "Fab Four", un'incredibile avventura tra terre, ed isole lunari e psichedeliche, e strane creature, attraversando ben 6 mari (il "Mare Del Tempo", il "Mare

Della Scienza”, il “*Mare Dei Mostri*”, il “*Mare Del Niente*”, il “*Mare Delle Teste*”, ed il “*Mare Dei Buchi*”).

Attraversato quest'ultimo, i “Beatles” ed il Giovane Fred, sbarcano a “Pepelandia”, dove incomincia la sfida finale contro il capo dei “Biechi Blu”, che viene sconfitto anche con l'aiuto di un bizzarro individuo, arci-dotto e “clownesco”, l'uomo inesistente (“*Jeremy Hilary Boob*”, “*Ph.D. - Nowhere Man*”, “*Geremia*”, nell'edizione italiana), che riesce infine, grazie alle canzoni del gruppo, a diventare qualcuno.

I “Beatles” invitano i “Biechi” ad unirsi a loro, e vivere insieme, così i “Biechi” comprendono la magia della musica, che prima disprezzavano, conoscendo così l'amore e l'amicizia.

“*Pepelandia*” è di nuovo libera, e per festeggiare la liberazione, i “Beatles” fanno un concerto insieme ai “Biechi Blu”, il cui capo è diventato grande amico di Geremia.

“IT'S ALL TOO MUCH”

C'è un brano dei “Beatles”, “*It's All Too Much*”, a firma di George Harrison, pubblicato cinquanta anni fa, che meriterebbe il podio, o almeno la presenza nella “Top 5”, dei migliori brani dell'era psichedelica.

Ed invece, rispetto ad altri grandi classici “Beatlesiani”, è considerato un pezzo “minore”, dimenticato dalla stragrande maggioranza, dei consumatori di “memorabilia” dei “Fab Four”, relegato alla colonna sonora di “*Yellow Submarine*”, che spesso persino i compilatori, non mettono nella discografia “originale” della “band”.

E invece *It's All Too Much*” è un brano incredibile, musicalmente e concettualmente parlando, uno dei grandi capolavori di Harrison, ed uno dei pezzi “chiave”, della fase psichedelica dei “Beatles”.

Il brano fotografa perfettamente l'atmosfera del 1967, l'anno in cui il brano fu scritto ed inciso dai “Beatles”, nel maggio, poche settimane dopo la fine della lavorazione di “*Stg. Pepper*”, e per questo non entrato nello storico album dei quattro.

Il brano, apertamente una celebrazione dell'esperienza psichedelica di Harrison, è ideologicamente immerso nel “flower power”, nelle possibilità di ampliare il campo della coscienza, nell'amore universale.

Ma è la sua straordinaria musicalità, ad essere ancora oggi fantastica, con il suono di “Hammond” che richiama alla musica indiana, con le chitarre distorte, e la sezione di fiati che fa da contrappunto, ben prima di quello che accadrà in “*All You Need Is Love*”.

La registrazione avvenne il 25 ed il 26 maggio del 1967, agli studi “De Lane Lea” a Soho, usati da molti musicisti dell'epoca, Hendrix in particolare, ma non molto dai “Beatles”.

George Martin non era presente alle “sessions”, il che vuol dire che la “band” fece quasi tutto da sola, registrando quattro tracce base, nelle quali Harrison suona “Hammond” e chitarra, McCartney il basso, Lennon la chitarra, e Ringo la batteria, con molte sovraincisioni, il classico battito delle mani, e molte altre percussioni.

Le “sessions”, secondo i testimoni dell'epoca, furono caotiche e divertite, nello spirito che aveva portato la “band” a registrare “*Stg. Pepper*”.

Ulteriori “session” furono fatte il 2 giugno, questa volta con George Martin, per aggiungere i fiati, diretti da Martin stesso.

L'atmosfera generale è quella di una "jam session", di un'improvvisazione, sotto l'influenza dell' "Lsd" e della musica indiana, ed infatti la versione originale del brano, dura più di otto minuti, ridotti a sei e mezzo, nell'album "Yellow Submarine".

I sei minuti e ventotto, fanno di "It's All Too Much", la traccia più lunga mai scritta da Harrison per i "Beatles".

La tromba è suonata da David Mason, lo stesso di "Penny Lane". Il testo è deliziosamente psichedelico, ma è altrettanto chiara la dedica alla moglie di Harrison, Pattie Boyd, quando Harrison si diverte a citare un brano dei "Merseys" dell'anno precedente, nella strofa che dice "With your long blonde hair and your eyes of blue".

Insomma, "It's All Too Much" è un capolavoro, un brano che mette insieme il meglio dei "Beatles" dell'epoca, qualche eco "hendrixiana" (il "feedback" all'attacco del brano), la San Francisco "hippie", e l' "Lsd", l'amore e l'interesse per la spiritualità, la meditazione e la musica indiana, e l'indubbia maturazione artistica di Harrison, che di lì a poco, scriverà "While My Guitar Gently Weeps", "Something" e "Here Comes The Sun", per ricordare a tutti, che i "Beatles" non erano solo Lennon e McCartney.

TESTO E TRADUZIONE "IT'S ALL TOO MUCH"

It's all too much

It's all too much

When I look into your eyes

Your love is there for me

And the more I go inside

The more there is to see

It's all too much for me to take

The love that's shining all around you

Everywhere it's what you make for us to take

It's all too much

Floating down the stream of time

Form life to life with me

Makes no difference where you are

Or where you'd like to be

It's all too much for me to take

The love that's shining all around you

All the world is birthday cake

So take a piece but not too much

Sell me on a silver sun

Where I know that I'm free

Show me that I'm everywhere

And get me home for tea

It's all too much for me to see

The love that's shining all around you

The more I learn, the less I know
And what I do it's all too much
It's all too much for me to take
The love that's shining all around you
Everywhere it's what you make for us to take
It's all too much
It's all too much
It's all too much
With your long blonde hair and your eyes of blue
With your long blonde hair and your eyes of blue
You're too much

È davvero troppo
È davvero troppo
Quando guardo nei tuoi occhi
Il tuo amore è lì per me
E più vi penetro
Più c'è da vedere
È fin troppo per me prendere
L'amore che ti risplende tutto intorno
Quello che fai ovunque affinché lo prendiamo
È davvero troppo
Abbandonandosi alla corrente del tempo
Da vita a vita con me
Non fa differenza dove sei
O dove vorresti essere
È davvero troppo per me da prendere
L'amore che risplende tutto intorno
Il mondo intero è una torta di compleanno
Allora prendine un pezzo ma non troppo
Fammi volare su un sole d'argento
Dove so di essere libero
Mostrami che sono ovunque
E portami a casa per il the
È davvero troppo per me da prendere
L'amore che risplende tutto intorno
Più imparo e meno so
Ma quello che faccio è fin troppo
È davvero troppo per me da prendere
L'amore che ti risplende tutto intorno

Quello che fai ovunque affinché lo prendiamo
È davvero troppo
È davvero troppo
È davvero troppo
Con i tuoi lunghi capelli biondi e i tuoi occhi blu
Con i tuoi lunghi capelli biondi e i tuoi occhi blu
Tu sei troppo

ASCOLTO E VISIONE DAL "DVD" DEL FILM "YELLOW SUBMARINE", DELLA SCENA IN CUI "PEPELANDIA" E' DI NUOVO LIBERA, E SI FESTEGGIA LA RIAPPACIFICAZIONE CON I "BIECHI BLU", SULLE NOTE DI "IT'S ALL TOO MUCH", COMPOSTA DA GEORGE HARRISON. DAL MIN. 1'25'00" AL MIN. 1'27'24"- TOT. MIN. 2'24"

"LET IT BE- UN GIORNO CON I 'BEATLES'" FILM USCITO NELLE SALE IL 13/5/1970 NEGLI U.S.A., ED IL 20/5/1970 IN INGHILTERRA

Abituati a mettersi continuamente in gioco, i "Fab Four" individuano ancora una volta nel cinema, il luogo in cui fare il punto della situazione, per poter rinserrare le fila, e tentare di ritrovare una comunanza, a rischio di estinzione.

La titolarità del progetto, cui viene attribuito l'emblematico titolo di "Get Back", viene affidata al regista Michael Lindsay-Hogg, già autore di numerosi "promo" film della "band", ed autore di un'opera fantasma sui "Rolling Stones", girata nel 1968, e distribuita soltanto ventotto anni dopo, con il titolo di "The Rolling Stones Rock'N'Roll Circus".

Inizialmente "Get Back" deve essere un prodotto televisivo, contenente uno "show" del gruppo, volto alla presentazione di un alto numero di nuovi brani, e magari accompagnato da un film più breve, che ritragga i "Fab Four", mentre lavorano alla composizione ed all'arrangiamento delle canzoni, all'interno dei "Twickenham Film Studios" di Londra.

L'idea del ritorno alla dimensione del concerto, è nell'aria da tempo, forse anche per ritrovare dal vivo, quell'unità d'intenti che i "Beatles" hanno smarrito.

Nonostante il successo dell'album dalla copertina interamente bianca, passato alla storia come "White album", il 1969 non si apre sotto buoni auspici per i "Beatles".

Il pubblico non lo sa ancora, ma i rapporti tra i quattro componenti della "band", sono da tempo entrati in una crisi, che si rivelerà irreversibile.

Il declino è iniziato due anni prima, con l'improvvisa morte per overdose di farmaci, del loro manager e scopritore Brian Epstein, nell'agosto del 1967.

Negli anni successivi John Lennon confesserà: *"La morte di Brian ci aveva sconvolto. In quel momento fu Paul (McCartney) ad assumere il controllo della situazione. Prese per mano il gruppo, e iniziò a condurci, ma non tutti eravamo d'accordo, di andare nella direzione che aveva scelto. Fu allora che cominció la nostra disintegrazione. Non dopo!"*.

Eppure, l'impressione che i "Beatles" danno all'esterno, è quella di esperti nocchieri di una nave inaffondabile, e nel pieno del suo splendore.

Proprio su proposta di Paul McCartney, viene fondata la “Apple”, un’organizzazione di proprietà di tutti e quattro i componenti della “band”, destinata ad occuparsi delle produzioni in campo artistico, e della gestione di vari settori merceologici, collegati all’immagine del gruppo.

Il nome ed il marchio sono ispirati a un quadro del pittore belga René Magritte, mentre per la sede della società, viene scelto un imponente palazzo del XVIII secolo, situato in un angolo di “Baker Street” a Londra.

Nonostante l’apparente continuità, la prima operazione del “dopo Epstein”, il lungo viaggio senza meta di “Magical Mystery Tour”, si rivela un clamoroso fiasco commerciale ed artistico.

Il progetto si trasforma in un incubo; disturbata fin dall’inizio dai giornalisti, dalla televisione, dai “fans”, la “troupe” fatica non poco a portare a termine le riprese, ed il prodotto, dopo la sua prima presentazione, si rivela largamente insufficiente.

Le stroncature della critica, e la perplessità dei “fans”, convincono il gruppo a rinunciare all’esportazione del film negli Stati Uniti, unica possibilità di chiudere in pareggio i conti dell’operazione.

Le perdite vengono in parte compensate dal successo delle canzoni, contenute nella colonna sonora, in particolare “Hello Goodbay”.

Un disastro economico, si rivela anche la sezione, che dovrebbe occuparsi della commercializzazione dell’immagine del gruppo, tanto che il 31 luglio 1968, la boutique “Apple” chiude i battenti, regalando le rimanenze ai clienti.

In questo disastro fa eccezione il settore musicale, e della produzione discografica, trainato prepotentemente dal costante successo del marchio “Beatles”, e dal lancio di alcuni giovani talenti, destinati a scalare rapidamente le classifiche, come Mary Hopkins o la “Black Dyke Mills Brass Band”.

Diventa però indispensabile, mantenere costante la produzione musicale.

Il 2 gennaio 1969, i quattro ex ragazzi di Liverpool, si ritrovano nello studio di registrazione di Twickenham, per lavorare ad un nuovo album.

L’idea di Paul McCartney è quella di far esibire la “band” dal vivo, davanti a 1.500 persone, registrando e filmando tutto, per poter pubblicare un album ed un lungometraggio.

La realtà è diversa dai sogni; i rapporti tra i componenti sono tesi al punto tale, che George Harrison abbandona i compagni, per ben nove giorni.

Anche l’idea dello spettacolo dal vivo, già programmato alla “Roundhouse” di Londra, viene accantonata.

Tutto sembra finito, ma alla fine il buon senso prevale, ed i quattro, invece dei sofisticati e ultratecnologici studi di “Twickenham”, scelgono di ritrovarsi nell’ambiente più intimo e familiare, degli scantinati del palazzo che ospita gli uffici, di ciò che rimane della “Apple”, ed il progetto si trasforma nella realizzazione di un’opera cinematografica.

Il quinto lungometraggio dei “Beatles”, si presenta sotto la forma pura del documentario, dove l’obiettivo non è quello di fissare le forme e le proporzioni, di un fenomeno mediatico (la “Beatlemania” di “A Hard Day’s Night”), né tanto meno di riflettere sulla libertà di un nuovo mezzo espressivo (“Magical Mystery Tour”), bensì di catturare istanti di tempo naturale, per sottrarli al flusso indistinto delle cose.

Nelle immagini iniziali di “Let It Be”, girate molti mesi prima di “Woodstock”, si respira quell’aria di tristezza e di abbandono, che avrebbe caratterizzato il finale del “Rockumentary”, girato nell’estate del 1969.

Il film diventa dunque lo spazio della verità, e l'effetto generale resta di profonda difficoltà, in cui dominano ordinaria tristezza e distrazione, quando non addirittura depressione, o peggio, latente aggressività.

Gli stessi fondali dello studio di "Twickenham", sono caratterizzati da tonalità cromatiche crepuscolari, che rendono l'ambiente ancora meno felice, mentre una volta trasferitisi alla "Apple Records", la luce in sala decisamente più intensa, anche grazie al bianco delle pareti, sembra restituire un nuovo entusiasmo.

Ad una prima fase dedicata ad evidenti momenti di "impasse", seguono poi altre fasi, in cui i componenti del gruppo, riescono a ritrovare una certa intesa, anche grazie al tastierista Billy Preston, chiamato a far da collante musicale ed umano, al gruppo in crisi, e che culminano nell'audace esibizione sui tetti della "Apple", nel pieno centro di Londra.

Sul piano strettamente artistico, le sedute di prova documentate nel film, servono ai musicisti per ritrovare una temporanea sintonia, che culminerà nella registrazione dell'album omonimo, ma anche e soprattutto nell'incisione di "Abbey Road", considerato uno dei massimi capolavori dei "Beatles".

Nelle prime scene del film, prevale l'azione del reciproco guardarsi tra i vari musicisti, cui si aggiunge la sinistra presenza, come osservatrice, di Yoko Ono, come noto considerata una delle concause, dello scioglimento del gruppo.

E' Paul quello che cerca di tirare le fila, sostenendo il progetto del film, rivolgendosi a John, e stigmatizzando la volontà di George di non farlo, per incrementare la risposta del pubblico, e procurare nuovi spettacoli televisivi.

Paul si sentiva sempre più "leader", quello che doveva caricarsi la responsabilità della "band", ed esagerava nel suo ruolo di capo, infastidendo gli altri.

Atteggiamento di cui esistono varie testimonianze, una soprattutto, una litigata tra Paul e George, durante le riprese di "Let It Be", che fu a tutti gli effetti il disco della discordia, quello che mise in luce contraddizioni e veleni.

A parte ciò, non vi è una sola scena del film, in cui i componenti del gruppo si trovano ad eseguire coralmemente un brano musicale.

Le esecuzioni vengono portate avanti a gruppetti, ed ogni volta c'è sempre qualcuno che se ne sta da una parte: nella migliore delle ipotesi a ballare, nella peggiore a farsi i fatti propri.

Unica eccezione l'interminabile "jam" relativa al brano "Dig It", in cui si riscontra anche l'esaltata partecipazione di John, solleticato dall'idea di una ricerca musicale senza punti di arrivo, come esercizio fine a se stesso, creativa ed estemporanea liberazione di energia.

Per vedere i quattro "Beatles" tutti insieme nella stessa inquadratura, bisogna attendere l'inizio del concerto, che si svolge sul tetto dell'edificio, che ospita i locali della casa discografica.

Uscendo all'aperto nella brezza dell'inverno londinese, che scuote le loro folte chiome (è il 30 gennaio 1969), i "Beatles" paiono come rigenerati.

Si tratta di un vero e proprio colpo di scena, che apre radicalmente una fase nuova, all'interno del film.

La lunga parte dedicata alle prove, si era chiusa con una dissolvenza al nero, sotto forma di tendina, ad indicare la conclusione di un capitolo a sé stante.

Ora l'atmosfera è decisamente diversa, frizzante come l'aria mattutina.

La “performance” sui tetti di Londra, una delle più celebri dell’intera storia del “rock”, arriva a coronare un desiderio a lungo espresso dai “Fab Four”, di realizzare un ritorno in grande stile sulle scene “live”, ma senza scegliere l’idea giusta.

Le rovine dell’antichità classica, il deserto del Sahara: luoghi esotici ed assolutamente inediti, per quanto riguarda un concerto “rock”, che secondo la fervida immaginazione degli artisti, avrebbero dovuto riempirsi del loro pubblico, un poco alla volta, a partire dalla totale assenza iniziale di spettatori, fino ad arrivare, assai gradualmente, alla folla oceanica, presente nel cuore dell’esibizione.

Tale visione relativa ad un coinvolgimento graduale del pubblico, trova qui la sua realizzazione, nelle immagini dei londinesi, che iniziano ad affacciarsi alle finestre, ed a salire sui tetti degli edifici circostanti, per godersi l’inaspettato evento.

Mettendo d’accordo un affollato pubblico, di età e di estrazione sociale diversa, l’immagine dei “Beatles” ritrova lo smalto dei primi due film, caratterizzato da una proposta che mette tutti sullo stesso piano, donne e uomini, giovani e vecchi, di fronte a quattro giovanotti un po’ invecchiati, che stanno di nuovo divertendosi un mondo (“torniamo indietro a ciò a cui, tutti, una volta, appartenevamo”, cantano i musicisti).

La differenza decisiva è che questa volta i “Fab Four” intervengono, non solo simbolicamente, nella gestione dell’ordine quotidiano.

“Non li capisco”, afferma una vecchietta inacidita; “questa musica sta bene al suo posto, è bella, ma qui disturba gli affari”, interviene un “gentleman” rincarando la dose, mentre la polizia si sta già preparando ad intervenire, su segnalazione dei “benpensanti”, per cercare di interrompere lo spettacolo.

In realtà i “Beatles” speravano di poter essere arrestati, per dare un degno finale al film, ma le cose andarono in altro modo.

La versione di “Get Back”, viene quasi interrotta, ma riesce ad arrivare al finale, con Paul che improvvisa: “ Avete suonato un’altra volta sui tetti, e lo sapete che alla mamma non piace! Ora vi farà arrestare!”.

John, al solito ironico e graffiante, si riavvicina al microfono, e dice con tono gigionesco: “Vorrei dirvi grazie a nome del gruppo, e di tutti noi, e spero che abbiamo passato l’audizione”.

Il fermo immagine finale, sui quattro che appoggiano gli strumenti, e si apprestano ad uscire di scena, non può non apparire, anche in virtù della cronologia dei fatti, che rende prossime le date di uscita del film, e dello scioglimento ufficiale del gruppo, come un saluto simbolico al proprio pubblico, nell’affermazione consapevole del proprio ruolo, ma anche della necessità di una conclusione.

Per l’ultima volta, nella carriera dei “Beatles”, il cinema ha rappresentato l’occasione privilegiata, per mostrare un momento decisivo di trasformazione artistica, ma anche per parlare di sé, sul piano personale.

“DON’T LET ME DOWN”

“*Don't Let Me Dow*” è un brano musicale dei “Beatles”, composto da John Lennon (accreditato a Lennon-McCartney), pubblicato l’11/4/1969, come Lato “B” del singolo, contenente “*Get Back*” sul Lato “A”.

È una struggente canzone d'amore, dedicata a Yoko Ono, considerata un capolavoro minore.

Il brano fu registrato durante le sessioni di prova, per il progetto multimediale, denominato inizialmente "Get Back", e poi abbandonato incompiuto, anche se poi, sorprendentemente, Phil Spector, il produttore a cui fu affidato il compito di ripescare i nastri, per riassemblarli, non inserì la canzone nell'album, che vedrà le stampe con il titolo di "Let It Be".

Restò memorabile, comunque, la performance di "Don't Let Me Down," effettuata dal vivo sul tetto della "Apple Corps", il giorno 30 gennaio del 1969.

"GET BACK"

Canzone scritta da Paul McCartney, ed accreditata alla coppia Lennon-McCartney, la cui versione originale è stata pubblicata come singolo, l'11 aprile 1969, ed è stata suonata dai "Beatles", insieme a Billy Preston.

La canzone venne eseguita per la prima volta in pubblico, nello speciale concerto tenutosi sul tetto degli uffici della "Apple Records".

Poco dopo è divenuto il brano di chiusura di "Let It Be" (pubblicato l'8/5/1970 in U.K., ed il 18/5/1970 negli U.S.A.), che è stato l'ultimo album dei "Beatles", ad essere pubblicato prima che il gruppo si dividesse.

Il singolo ha raggiunto la posizione numero uno, nel Regno Unito ed in Canada, per sei settimane, Stati Uniti per cinque, Olanda per due, Australia, Francia, Germania Ovest, Austria, Svizzera, e Messico, per una.

La melodia nacque da una "jam" improvvisata il 7 gennaio 1969, durante le sedute di registrazione agli studi "Twickenham".

McCartney iniziò il testo, rielaborando il verso «*Get back to where you should be*», della canzone "Sour Milk Sea" di George Harrison, interpretata da Jackie Lomax, in «*Get back to where you once belonged*».

Paul aveva suonato il basso, nella registrazione di Jackie Lomax del brano, qualche mese prima.

La versione pubblicata della canzone, è composta da due strofe, con un'introduzione musicale, e parecchi ritornelli.

Il primo verso racconta la storia di un uomo chiamato "Jojo", che lasciò la sua casa in Tucson, Arizona, per un po' di "erba" Californiana (la futura sposa di Paul, Linda, aveva frequentato la "University Of Arizona", di Tucson).

La seconda strofa, parla di un personaggio dalla sessualità ambigua, "Loretta Martin" che «*thought she was a woman, but she was another man*» ("pensava di essere una donna, ma era un altro uomo").

La versione su singolo include il finale, dove a Loretta viene consigliato di "tornarsene da dove è venuta" (*Get back, where you once belonged*).

I "Beatles" scherzarono spesso con il testo della canzone, durante le sedute di registrazione, come dimostra l'introduzione di Lennon al brano, sull'album "Let It Be": «*Sweet Loretta Fart, she thought she was a cleaner, but she was a frying pan*» ("La dolce Loretta Scor..., pensava di essere un aspirapolvere, ma era una padella per friggere").

La versione del brano sull'album termina con la famosa frase di John Lennon: «*I'd like to say thank you on behalf of the group and ourselves, and I hope we passed the audition*» ("Vorrei ringraziarvi a nome del gruppo e di noi stessi, e spero che abbiamo passato l'audizione").

Mentre stava lavorando al testo di "Get Back", McCartney si divertì a fare una parodia di un celebre discorso razzista, dell'ex ministro inglese Enoch Powell, in una breve "jam", che presto divenne famosa, come "la canzone del Commonwealth".

Le parole includevano la strofa: «*You'd better get back to your Commonwealth homes*» ("fareste meglio a tornare alle vostre case nel Commonwealth").

La "canzone del Commonwealth" non aveva niente a che fare con "Get Back", ma diede lo spunto per la versione di "Get Back" intitolata "No Pakistanis" ("Niente pakistani").

Sulla melodia della canzone, McCartney improvvisa un testo ironicamente razzista: «*(we) don't dig no Pakistanis taking all the people's jobs*» ("Non ci piacciono i pakistani, che vengono qui a portare via il lavoro alla gente").

Sebbene lo sviluppo della versione "razzista" di "Get Back", proseguì per diversi giorni, alla fine lo stesso McCartney, decise di eliminare le strofe "incriminate", per paura che potessero venire fraintese.

Il manoscritto originale di una variante della canzone, con la strofa sui "Pakistani", è conservato nell' "Hard Rock Cafè" di San Francisco.

In questa versione, la strofa è:

«Nel frattempo, qui in patria, troppi pakistani vivono in case popolari. Candidato MacMillian, dicci quale è il tuo piano, perché non ci dici a che punto è?»

**ASCOLTO E VISIONE DAL "DVD"- "THE BEATLES ANTHOLOGY VOLUME 8",
DELL'ESIBIZIONE SUL TETTO DELLA "APPLE" DEL 30/1/1969, CON I BRANI "DON'T
LET ME DOWN" E "GET BACK"- DAL MIN. 41'30 AL MIN. 48'17" TOT. MIN. 6'47"-
FACENTI PARTE DEL FILM "LET IT BE- UN GIORNO CON I "BEATLES".**

E con questo chiudiamo anche la lezione di oggi, che ci ha fatto attraversare un pezzo degli anni '50, con Chuck Berry, e tutti i '60, con la filmografia dei "Beatles", ed i grandi argomenti sociali che il decennio ha saputo attraversare, anche grazie ai "Fab Four".

Abbiamo visto la gioia e la spensieratezza dei primi anni '60, pur nella consapevolezza di un forte stacco generazionale, la fase 66'/ '67, con l'avvento della psichedelia, la cultura indiana, l'uso delle droghe, per la percezione di nuovi orizzonti, ed il finale dei '60, con la contestazione, gli "hippies", e l'inizio di un periodo più scuro e pensieroso, espresso dagli anni '70.

La prossima volta ci avventureremo nel "Rockumentary", con "Woodstock" e "Gimme Shelter", nelle "Rock-Opera", con "Jesus Christ Superstar", "Tommy" e "Hair, attraversando i "70", ed anche oltre, per raccontare quel tanto che ci è possibile, di una sterminata ed appassionante storia.

VI ASPETTO UNITI E "CALDI", ANCHE LA PROSSIMA VOLTA!!!

A PRESTO

ANTONIO LEMBO