

Philip Auslander

In concerto – dal vivo! I Beatles come performer, 1963-1966*

Nonostante tutto l'inchiostro che negli anni è stato versato sui Beatles, sulle loro vite private, la loro musica, gli strumenti e gli accessori, la loro influenza, l'immagine pubblica, i fan, le idee politiche, le imprese commerciali, la dissoluzione del gruppo, l'impatto culturale e sociale, ben poco è stato scritto su di loro come performer da palcoscenico.¹ Ciò può dipendere dal fatto che i Beatles, dopo l'apprendistato del 1960-1962 nei locali di Amburgo, Liverpool e altre località del Regno Unito, hanno costituito un'attrazione internazionale con i loro concerti dal vivo per un periodo relativamente breve, dal 1963 al 1966, meno della metà della vita del gruppo. In questo lasso di tempo si sono esibiti soprattutto in tournée, prevalentemente in inverno in Inghilterra e in estate nel resto del mondo, il che significa che la maggior parte dei fan aveva ben poche occasioni di vederli in concerto. C'è anche da dire che questi concerti erano in genere tumultuosi e la musica era soffocata dai fan in delirio, il che impediva quasi ai musicisti di sentirsi suonare o di esibirsi in maniera soddisfacente.² L'altro modo che avevano i fan di vedere una performance dei Beatles era costituito dalle apparizioni televisive, che nel 1963 (soprattutto nel Regno Unito) e nel 1964 (Regno Unito e Stati Uniti) furono numerose, ma diminuirono nel 1965 e nel 1966.

Dato che i Beatles trascorrevano molto più tempo in studio che in tournée ed erano artisti prolifici in sala d'incisione, i fan li conoscevano più come voci incorporee che come performer in carne e ossa, anche nel periodo in cui continuavano a tenere concerti. Con il tempo, lo scarto tra il ruolo di artisti da studio e quello di performer si allargò al punto che la scaletta del

* Traduzione a cura di Francesca Così e Alessandra Repossi.

La versione originale è consultabile qui:

<https://www.actingarchives.it/essays/contenuti/229-live-in-person-the-beatles-as-performers-1963-1966.html>

¹ Due utili descrizioni dei Beatles in concerto si trovano in J. Gould, *Can't Buy Me Love: The Beatles, Britain, and America*, New York, Harmony Books, 2007, pp. 152-3, che sarà citato anche più avanti, e in L. Sercombe, 'Ladies and gentlemen ...' *The Beatles: The Ed Sullivan Show*, CBS TV, February 9, 1964 in *Performance and Popular Music: History, Place and Time*, ed. by Ian Inglis, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 1-15.

² Per un'analisi del pubblico che presenziava ai concerti dei Beatles durante la Beatlemania, vedi P. Auslander, *In Concert: Performing Musical Persona*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2021, pp. 169-82.

tour finale del 1966 conteneva solo due brani dall'album *Rubber Soul* (1965): *If I Needed Someone* e *Nowhere Man* e nessuno da *Revolver*, che la band aveva finito di registrare poco prima di partire in tournée; l'album uscì nell'agosto del 1966, una settimana prima che i Beatles iniziassero il tour negli Stati Uniti. Per quanto in studio facessero una musica complessa, impossibile da replicare sul palco, come ad esempio il classico psichedelico *Tomorrow Never Knows*,³ in concerto continuavano a esibirsi più o meno come nel 1963, quando erano solo un allegro gruppo beat la cui musica era senz'altro eseguibile dal vivo. Probabilmente esercitarono l'impatto maggiore dal punto di vista politico e sociale a partire dal 1966, quando smisero di tenere concerti e iniziarono ad assumere lo status di icone della controcultura (il che però non sminuisce il significato sociale della Beatlemania nel periodo precedente). I Beatles continuarono a esibirsi dalla metà del 1966 fino a tutto il 1969, ma solo sullo schermo.⁴

I Beatles quindi si esibirono dal vivo per sette anni e a quanto pare ne traevano soddisfazione. Com'è risaputo, i loro primi concerti nei locali di Amburgo erano turbolenti. Steven D. Stark riferisce che i Beatles «pestavano i piedi sul palco, tiravano sedie, saltavano in mezzo al pubblico e rispondevano gridando agli spettatori, in un'esibizione interattiva».⁵ Gli ultimi concerti, invece, erano esibizioni minuziosamente preparate e contenute che meritano un'analisi più accurata. Dopo aver delineato il mio approccio, che si fonda principalmente sui concetti di analisi della performance e di *persona* musicale, proporrò una riflessione sulle esibizioni dei Beatles dal vivo, in concerto e in televisione, dal 1963 al 1966, al culmine della Beatlemania. Affronterò questa analisi da fan americano dei Beatles che ha sperimentato in prima persona la Beatlemania a metà degli anni Sessanta e che poi ha sempre seguito attivamente la band fino allo scioglimento.

Analisi della performance

Fin dalla pubblicazione di 'Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto' nel 2004, ho sostenuto che le esibizioni musicali sono un oggetto che ben si presta a un'analisi della performance come quella

³ *Tomorrow Never Knows* fu realizzata in studio con un processo di registrazione a più livelli che in sostanza comprendeva anche registrazione multitraccia e sovraincisione, *tape loop*, chitarra in *backmasking*, voci distorte, compressione e altri mezzi elettronici di distorsione del suono. Per un resoconto di come fu incisa la canzone vedi W. Everett, *The Beatles as Musicians: Revolver through the Anthology*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp.34-8.

⁴ P. Auslander, I. Inglis, 'Nothing Is Real': *The Beatles as Virtual Performers*, in *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, ed. by Sheila Whiteley and Shara Rambarran, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 35-51.

⁵ S. D. Stark, *Meet The Beatles: A Cultural History of the Band That Shook Youth, Gender, and the World*, New York, HarperCollins, 2005, p. 84.

tradizionalmente condotta per le esibizioni teatrali.⁶ In genere l'analisi della performance non viene utilizzata per studiare le esibizioni musicali, perché le consuetudini degli studi teatrali e il contesto in cui viene effettuata tale analisi hanno a lungo emarginato le forme di esibizione basate sulla musica, compresi i musical e l'opera, e la musicologia tradizionale ha sempre considerato le performance tutt'al più come un epifenomeno. Quindi la performance musicale, specialmente sotto forma di concerto, è finita negli interstizi della materia di studio e solo di recente si è affermata come oggetto di analisi serie in tali contesti.

Christopher Balme identifica lo scopo generale dell'analisi della performance affermando:

Se prendiamo la parola 'analisi' nel suo significato letterale, ci riferiamo al fatto di esaminare una cosa scomponendola nelle parti che la compongono [...]. Ogni forma di analisi cercherà di mettere in relazione le parti con l'intero, ipotizzando che l'intero non sia pienamente comprensibile senza la comprensione delle sue parti costitutive e viceversa.⁷

L'analisi della performance implica quindi un'attenta lettura delle esibizioni. Tale lettura è semiotica nel senso che cerca di identificare e interpretare i segni verbali, visivi, sonori, propriocettivi e culturali, parti costitutive dell'esibizione, ma nel farlo non impiega necessariamente l'apparato formale della semiotica. Utilizzando le categorie suggerite da Balme, definirò il mio approccio personale all'analisi della performance come *orientato al prodotto* in quanto scelgo di analizzare le esibizioni come prodotti finiti dal punto di vista degli spettatori, e non dal punto di vista del processo o del performer, e *strutturale* in quanto evidenzio «una serie di procedure - ossia la scelta e l'organizzazione dei sistemi di segni - invece che un'interpretazione derivata dal testo».⁸ Per me il 'testo' di un concerto inteso come esibizione non si limita alla musica, ma comprende anche le azioni dei musicisti che la eseguono. Concordo con Patrice Pavis quando afferma che «L'analisi della performance dovrebbe partire dalla descrizione dell'attore».⁹ Come l'approccio di Pavis all'analisi della performance, anche

⁶ P. Auslander, 'Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto', *Contemporary Theatre Review*, vol. 14, no. 1 (2004), pp. 1-13.

⁷ C. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 142.

⁸ Ivi, p. 144.

⁹ P. Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, trans. by David Williams, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003, p. 155. Sono invece in disaccordo con Pavis quando sostiene che «l'analisi, in senso stretto, può dirsi tale solo se l'analista ha assistito personalmente a un'esibizione dal vivo, in diretta e in un luogo fisico, senza la mediazione deformante data da registrazioni o testimonianze di seconda mano. In questo modo l'analisi si differenzia dalle ricostruzioni delle performance passate» (p. 3). Questa posizione è insostenibile in quanto elimina la possibilità di condurre analisi delle esibizioni passate, ed è chiaro che per fare le ricerche per questo saggio sono dovuto ricorrere in larga misura alle

il mio si incentra marcatamente sull'artista, per quanto analizzare le esibizioni musicali richieda una comprensione dell'artista e della performance diversa da quella necessaria in ambito teatrale.

La persona musicale

Se da un lato alcuni musicologi suggeriscono che i musicisti che si esibiscono siano equiparabili agli attori,¹⁰ il mio approccio si è sviluppato partendo dalle premesse opposte. Fin dall'inizio ho teorizzato che i musicisti sono sostanzialmente diversi dagli attori, perché questi ultimi interpretano personaggi inventati, mentre i musicisti in genere non lo fanno – di solito mettono in scena la propria identità di musicisti. Per questo motivo ho utilizzato il concetto di rappresentazione di sé del sociologo Erving Goffman quale base da cui partire per analizzare i musicisti come performer, ritenendo che una performance musicale normata si possa comprendere meglio come rappresentazione di sé che come recitazione: il musicista interpreta il ruolo sociale del musicista in un contesto specifico per un pubblico specifico. Ho deciso di chiamare questa rappresentazione di sé «*persona* musicale», che definisco come «la rappresentazione, da parte di un individuo, dell'identità musicale all'interno di un ambito discorsivo musicale».¹¹ L'elemento principale per definire l'ambito discorsivo in questione è il genere musicale, che crea convenzioni e aspettative riguardo alla musica e alla sua esecuzione sia nei musicisti sia nel pubblico e comprende le interazioni tra questi due gruppi. Per quanto sia un dato di fatto che musica e parole contribuiscono alla definizione di una *persona*, in queste pagine mi concentrerò sull'aspetto visivo della performance dei Beatles.

Balme sottolinea che in pratica l'analisi della performance può essere meglio definita, solitamente, come l'analisi delle produzioni invece che delle performance, in quanto «il focus in genere è sulle caratteristiche più o meno costanti della produzione» e non sulle caratteristiche molto più variabili delle iterazioni specifiche della produzione durante la performance.¹² Lo stesso si può dire del concetto di *persona* musicale da me esposto, che dal mio punto di vista ha qualcosa delle caratteristiche di una produzione che persiste nell'esibizione individuale nel corso di numerose

registrazioni video delle esibizioni. Sostengo inoltre che ogni analisi sia sempre un atto di ricostruzione, anche se chi la compie ha assistito a una performance dal vivo.

¹⁰ Vedi ad esempio P. Johnson, *The Legacy of Recordings*, in *Musical Performance: A Guide to Understanding*, ed. by J. Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 198, e W. Rothstein, *Analysis and the Act of Performance*, in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, ed. by J. Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 237.

¹¹ P. Auslander, *In Concert: Performing Musical Persona*, cit., p. 88.

¹² C. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, cit., p. 133.

iterazioni. In questo senso i «Fab Four» e Ziggy Stardust erano entrambi delle produzioni, mentre i singoli concerti tenuti rispettivamente dai Beatles e da David Bowie erano performance di tali produzioni.¹³ Mentre Bowie creava una produzione nuova per ciascuna tournée, le produzioni dei Beatles negli anni in cui sono andati in tour variavano principalmente dal punto di vista del repertorio e dell'immagine, ma ben poco in termini di stile della performance.

Ovviamente esistono casi in cui i musicisti interpretano personaggi fittizi che scelgono come loro *personae*: sia Alice Cooper sia Bowie, ad esempio, prendevano le distanze dalle *personae* che mettevano in scena sul palco sottolineando che erano costrutti teatrali.¹⁴ Performance di questo tipo si potrebbero considerare 'ciniche' in senso goffmaniano, perché erano gli stessi performer a non credere che le loro rappresentazioni fossero reali.¹⁵ In definitiva, però, le differenze tra tali performance ciniche e quelle che Goffman definirebbe 'sincere', in cui il musicista crede di presentare il suo vero sé al pubblico, sono molto meno importanti di ciò che le accomuna: entrambe sono performance di un'identità musicale – la *persona* musicale – e sono leggibili e significative all'interno di un genere specifico e per un particolare pubblico. Può sembrare che, nelle vesti di Ziggy Stardust, Bowie interpreti un personaggio immaginario mentre James Taylor no, ma entrambi presentano una *persona* che aderisce alle convenzioni e alle aspettative associate ai rispettivi generi musicali, glam rock e cantautorato, una *persona* compresa e apprezzata dal pubblico di quei generi.¹⁶

Se da un lato, come ben sappiamo, Pavis ha elaborato un lungo questionario, che è ampiamente circolato, in cui riportava gli elementi da osservare nell'esibizione che si sta analizzando,¹⁷ Goffman propone solo tre categorie di «equipaggiamento espressivo» impiegato nella rappresentazione di sé: Ambientazione, Apparenza e Maniera, che insieme costituiscono la «facciata sociale» del performer.¹⁸ Questi termini, che a mio parere sono sufficienti a scopo analitico, sono chiari: l'Ambientazione si riferisce al luogo fisico in cui avviene l'esibizione, l'Apparenza alle caratteristiche visive dei performer e la Maniera ai comportamenti che mettono in atto durante l'esibizione. Si assume che tutto ciò che ricade in

¹³ Nel caso di un artista come Bowie, celebre per i progressivi cambiamenti della sua *persona*, ciascuna tournée può essere considerata una produzione diversa, nel senso esplicitato da Balme. La *persona* dei Beatles come gruppo, invece, è rimasta abbastanza costante per tutto il periodo dei loro tour, tra il 1963 e il 1966.

¹⁴ P. Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, pp. 34-5 and 111-4.

¹⁵ E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NY, Anchor Books, 1959, p. 18.

¹⁶ P. Auslander, 'Musical Personae' Revisited, in *Investigating Musical Performance: Theoretical Models and Intersections*, ed. by Gianmario Borio et al., Abingdon, Routledge, 2020, 41-55.

¹⁷ P. Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, cit., pp. 37-9.

¹⁸ E. Goffman, *The Presentation of Self*, cit., pp. 22-30.

ogni categoria possa avere un significato sia denotativo che connotativo e conferisca alla specifica esibizione significati sociali e culturali esterni.

Le *personae* musicali dei Beatles

Tutti i gruppi musicali implicano potenzialmente due tipi di *personae*: quella collettiva che definisce il gruppo come entità e quelle individuali di ciascuno dei suoi membri. Il rapporto esatto tra *personae* pubbliche e individuali in ciascun caso specifico dipende dal genere musicale e da altri fattori. In alcuni casi le *personae* individuali sono totalmente subordinate alla *persona* collettiva, come accade ai membri di un'orchestra sinfonica. In altri casi è solo uno dei musicisti, ad esempio il direttore d'orchestra o il leader della band, a esibire una *persona* individuale. I Beatles hanno presentato al pubblico sia una *persona* di gruppo omogenea sia *personae* individuali complementari e ben delineate. Nel corso della loro carriera, la *persona* collettiva dei Beatles ha assunto almeno quattro forme diverse: roccettari da locale notturno con il giubbotto di pelle prima del 1963, rassicurante boy band idolatrata dagli adolescenti dal 1963 a tutto il 1966, avatar psichedelici nel 1967 e 1968 e infine barbuti esponenti del *roots rock* visti nel film *Let it Be* (1970). In questo saggio mi concentrerò sulla seconda di queste *personae* di gruppo.

Come ho già accennato citando Alice Cooper e David Bowie, le *personae* musicali non sono necessariamente entità organiche: possono benissimo essere immagini costruite e sulla loro creazione possono esercitare un'influenza significativa anche altri soggetti al di là dei musicisti stessi. Ad esempio, la Tulsa Symphony Orchestra prevede specifiche clausole contrattuali riguardo all'aspetto dei musicisti. Gli uomini devono indossare «cravattino bianco e smoking, pantaloni neri, camicia bianca a manica lunga, gilè bianco, calzini lunghi neri e scarpe nere».¹⁹ A partire dalla metà del 1962 fino all'ultimo tour del 1966 i Beatles hanno dovuto subire imposizioni simili quanto all'abbigliamento e al modo di presentarsi, per lo più volute dal loro manager, Brian Epstein.

Il contratto che firmarono [con Epstein] nel gennaio del 1962 prevedeva che questi non solo si assumesse le consuete mansioni promozionali e finanziarie di manager, ma avesse anche facoltà di dar loro indicazioni su tutte le questioni riguardanti abbigliamento, trucco e modo di presentarsi.²⁰

Nel 1962 Epstein trasformò con molta cura i Beatles roccettari con il giubbotto di pelle nei più ricercati Fab Four del periodo 1963-66, le cui scelte in fatto di abiti furono influenzate dalla tendenza Mod, e modificò il loro aspetto facendo loro indossare «completi in mohair di taglio sartoriale,

¹⁹ *Operating Rules for the Tulsa Symphony Orchestra (2016-2017)*, Tulsa, OK, p. 13.

²⁰ C. Wilkins and I. Inglis, "Fashioning the fab four: the visual identities of the Beatles," *Fashion, Style & Popular Culture*, vol. 2, no. 2 (2015), p. 211.

cravattini di maglia e stivaletti alla caviglia con tacco cubano».²¹ I quattro ebbero diversi completi per ognuno dei tour principali, disegnati e confezionati da Dougie Millings, sarto londinese, e scelti da Epstein. Sul palco i quattro Beatles dovevano indossare lo stesso completo senza variazioni individuali, anche se a volte nelle foto promozionali, sulle copertine degli album e nelle interviste apparivano vestiti in modo più casual e non identico.

Come suggerisce Goffman, gli elementi della facciata sono tratti da veicoli segnici esistenti e presentano specifiche connotazioni.²² Nel caso dei Beatles, la scelta dei completi denota innanzitutto l'intento di manifestare «una chiara presentazione di sé come 'intrattenitori' [con] un chiaro rimando alla tradizione della musica popolare di Tin Pan Alley».²³ Il che si collega direttamente a una delle decisioni-chiave prese da Epstein nel 1962 riguardo all'ambientazione: «per mettere fine alla loro carriera di musicisti da nightclub e sala da ballo, d'ora in poi... il gruppo si esibirà soltanto nei teatri».²⁴ I completi tutti uguali dei Beatles rappresentano quindi il loro allineamento al concetto teatrale tradizionale di intrattenimento, che implicava anche farli apparire accessibili e inoffensivi. Questa scelta dell'abito segnalava inoltre la loro attenzione alla moda. Come sottolinea Katie Kapurch, la visita che John Lennon e Paul McCartney fecero a un amico tedesco a Parigi nel 1961 permise loro di osservare il look continentale: «rimasero colpiti dallo stile cosmopolita francese, in particolare dai completi di Pierre Cardin con giacca a girocollo, che acquistarono all'epoca» e che in seguito sarebbero serviti da ispirazione per il costume di scena dei Beatles.²⁵ Questa sensibilità alla moda della *persona* dei Beatles, che si rifletteva nei completi indossati dalla band durante le esibizioni, attirò l'attenzione della stampa britannica:

molti dei primi commenti sull'aspetto della band avevano un tono stupito e vagamente perplesso, e rispecchiavano la costante sorpresa dei media di fronte al fatto che quattro giovani musicisti del Merseyside si facessero notare come potenziali icone della moda per il grande pubblico.²⁶

Kapurch sottolinea anche che oltre a riflettere i dettami della moda maschile continentale, il look dei Fab Four era «uno stile *gender-fluid*, influenzato dagli uomini gay, in particolare da Brian [Epstein]».²⁷ Questa

²¹ J. Gould, *Can't Buy Me Love*, cit., p. 128.

²² E. Goffman, *The Presentation of Self*, cit., p. 26.

²³ P. D. Marshall, *The Celebrity Legacy of the Beatles*, in *The Beatles, Popular Music, and Society: A Thousand Voices*, ed. by I. Inglis, Houndmills, Palgrave, 2000, p. 172.

²⁴ J. Gould, *Can't Buy Me Love*, cit., p. 177.

²⁵ K. Kapurch, *The Beatles, Fashion, and Cultural Iconography*, in *The Beatles in Context*, ed. by Kenneth Womack, Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. 249.

²⁶ C. Wilkins, I. Inglis, *Fashioning the fab four*, cit., p. 213.

²⁷ K. Kapurch, *The Beatles, Fashion*, cit., p. 249.

non conformità di genere fu notata in modo particolare quando nel 1964 i Beatles presero d'assalto gli Stati Uniti, dove i loro «capelli lunghi, la gestualità vivace e gli accessori accuratamente fatti su misura indicavano un dandismo europeo che pareva minare la convenzionale separazione tra maschile e femminile».²⁸ Il loro caratteristico taglio di capelli, oggetto di numerose discussioni in entrambi i paesi, si collega sia alle influenze continentali dei Beatles sia al fatto che fossero percepiti come androgini. Kapurch identifica origini e implicazioni del famigerato caschetto dei Beatles:

L'importanza simbolica del caschetto non va sottovalutata. Il taglio di capelli parigino costituiva una risposta politica e filosofica post-bellica di sinistra legata alla rinascita dell'esistenzialismo. Nel momento in cui fu adottato dagli amici tedeschi dei Beatles, studenti d'arte, il taglio di capelli divenne una presa di posizione specificamente europeista e antinazista in un paese ancora in fase di ripresa dagli orrori che aveva imposto al resto del continente... Così, quando i Beatles invasero l'America nel febbraio del 1964, gli americani adulti si sentirono minacciati da quel taglio di capelli che di fatto era nato dalla resistenza allo status quo, in particolare per quanto riguardava il genere.²⁹

Gould osserva che Epstein

non cercò di plasmare o tenere a freno le personalità pubbliche dei Beatles in alcun modo degno di nota. Anzi, avendo vestito la band con uno stile che trasmetteva un che di rispettabilità elegante, Brian permise alla tensione generata dal contrasto tra il loro aspetto e il loro modo di parlare e comportarsi di manifestarsi ampiamente.³⁰

Le molte interviste e conferenze stampa di gruppo rilasciate dai Beatles costituirono uno dei contesti principali in cui i quattro esibirono la loro *persona* collettiva. Si presentavano per lo più come un collettivo senza gerarchie. Anche se spesso ammettevano che la maggior parte delle canzoni dei Beatles era stata composta da Lennon e McCartney, la band non aveva un portavoce. Quando qualcuno faceva una domanda, spesso i Beatles iniziavano a rispondere tutti insieme oppure aspettavano che uno di loro trovasse la battuta giusta. Ad esempio, durante la celebre conferenza stampa del 1964 all'aeroporto JFK di New York, un giornalista chiese loro di cantare qualcosa e tutti i Beatles risposero «No!» all'unisono. Sempre in quell'occasione, un altro giornalista chiese di rispondere all'accusa di essere solamente quattro imitatori di Elvis Presley. Ringo Starr

²⁸ C. Wilkins, I. Inglis, *Fashioning the fab four*, cit., p. 215.

²⁹ K. Kapurch, *The Beatles, Fashion*, cit., p. 250.

³⁰ J. Gould, *Can't Buy Me Love*, cit., p. 163.

prese la parola e disse «Non è vero! Non è vero!» imitando al contempo le mosse di Elvis, seguito a ruota da Lennon.³¹

Come si può notare da questi esempi, la *persona* collettiva dei Beatles era rilassata, arguta e spesso giocosa, ma poteva anche avere un piglio polemico, come dimostra il comportamento di McCartney e Lennon di fronte a un intervistatore televisivo della BBC di cui furono ospiti prima di comparire al Royal Variety Show del 1963. Quando questi chiese se intendevano ripulire il loro accento di Liverpool per l'esibizione, i due risposero marcando esageratamente la cadenza del nord e dicendo che non l'avrebbero fatto, dopodiché quando ringraziarono il giornalista presero in giro il suo accento snob, affermando così la loro identità da classe lavoratrice del Merseyside che non era esattamente in linea con l'immagine rifinita e alla moda che presentavano di solito.³² Un'altra situazione simile si verificò durante una conferenza stampa del 1964 in Australia, durante la quale qualcuno chiese ai Beatles, che avevano dichiarato di non essere ancora milionari, dove fossero finiti tutti i soldi che avevano guadagnato. Lennon, impassibile, rispose: «Be', in gran parte finiscono a Sua Maestà», dopodiché si schiarì la voce in modo teatrale. Con un gran sorriso George Harrison proseguì il discorso: «Lei sì che è milionaria» e tutti si misero a ridere.³³ (Nel 1966 Harrison avrebbe scritto la canzone *Taxman* per esprimere la propria rabbia verso quella che secondo lui era una tassazione ingiusta.)

Malgrado l'aspetto omogeneo dei Beatles e la loro *persona* collettiva, ciascuno dei quattro membri della band aveva la sua *persona* specifica che era complementare a quella degli altri. Si dice spesso che i Beatles sono stati il primo gruppo rock in cui le identità dei singoli componenti erano note e ritenute importanti dai fan. Forse sarebbe più corretto dire che i Beatles hanno beneficiato di una tendenza della musica pop angloamericana che non hanno inaugurato, ma che hanno sfruttato in modo molto astuto insieme a Epstein. Ad esempio, le informazioni riportate sul primo album dei Beach Boys, *Surfin' Safari* (1962), identificano ciascun membro del gruppo dettagliandone la parentela e il ruolo nella band.³⁴ Sul retro di copertina dell'album ci sono anche le foto di ciascun componente della band, che fanno da contrappunto alla foto di gruppo in copertina. Ancora prima, il conduttore di *American Bandstand*, Dick Clark, nelle informazioni su *Presenting Dion and the Belmonts* (1959), il primo album del gruppo

³¹ The Beatles, conferenza stampa all'aeroporto JFK, 7 febbraio 1964, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=hgU6foVr-wY>.

³² The Beatles, Royal Variety Show, Playhouse Theatre, Londra, 16 ottobre 1963, BBC News, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=-4tltQYu1Hs>.

³³ The Beatles, conferenza stampa a Sydney, Australia, 11 giugno 1964, video YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=57ux5Ci_aoc.

³⁴ The Beach Boys, *Surfin' Safari*, Capitol Records LP T 1808, 1962.

omonimo, presentava solamente una foto di gruppo ma identificava ciascun membro della band attribuendogli specifici tratti di personalità:

Dion è timido e nutre un'insaziabile curiosità per tutto ciò che lo circonda, Freddie è arguto e può essere considerato il comico del gruppo – i ragazzi insistono col dire che il soprannome di Angelo dovrebbe essere 'angelo' e Carlo è il 'negriero', perché è sempre alla ricerca di nuovi sound per il gruppo.³⁵

Considerando questi esempi, sembrerebbe che alla fine degli anni Cinquanta e all'inizio dei Sessanta, gli stessi nei quali i Beatles iniziarono la loro scalata al successo, le *personae* individuali dei membri di una band cominciassero a imporsi parallelamente alla sua identità collettiva.

Queste definizioni dei quattro membri dei Dion and the Belmonts come il timido, il comico, il dolce e il gran lavoratore non si discosta di molto dalle quattro *personae* attribuite ai Beatles, che spesso venivano elencate così: «Paul il bello,³⁶ George il tranquillo o il cinico, John l'aggressivo, il sarcastico, e Ringo... l'altro – quello cupo, laconico e apparentemente negletto dietro la sua batteria, ma in realtà il prediletto della nazione».³⁷ (In altre formulazioni alternative, Ringo veniva definito il divertente.) La macchina pubblicitaria dei Beatles spingeva i disc jockey radiofonici e la stampa a percepirli come singoli individui. Prima della partecipazione della band all'*Ed Sullivan Show* nel febbraio del 1964, la Capitol Records diffuse negli Stati Uniti un giornalino di quattro pagine intitolato *The National Record News* 'Edizione speciale Beatles'. Oltre a raccontare la storia del gruppo, questa pubblicazione dedicava ampio spazio a ciascuno dei singoli musicisti. La sceneggiatura del film *A Hard Days' Night* fu pensata specificamente per permettere a ciascun Beatle di avere una sequenza tutta sua (anche se quella di McCartney venne tagliata nel montaggio finale), oltre a segmenti incentrati sulle interazioni del gruppo dietro le quinte e sul concerto televisivo che costituì il momento culminante del film.³⁸ Quest'ultimo venne presentato negli Stati Uniti nel luglio del 1964, appena prima che i Beatles partissero per il loro primo vero tour in tutto il paese. La pellicola e l'apparizione televisiva di quel febbraio furono molto importanti per veicolare le *personae* dei Beatles, sia quella collettiva che

³⁵ Dion and the Belmonts, *Presenting Dion and the Belmonts*, Laurie SLP 2002, 1959. Sulla copertina dell'album si vedono quattro foto disposte su una griglia alla Mondrian. Due sono del gruppo al completo, le altre due sono un ritratto da vicino di Dion e una foto più piccola dei tre Belmonts, a sottolineare lo status di Dion come leader titolare della band.

³⁶ Nel tempo la *persona* di McCartney ha iniziato a incorporare elementi del 'negriero', dato che divenne sempre più chiaro che era lui a guidare gli altri Beatles in sala in registrazione.

³⁷ D. E. James, *Rock 'N' Film: Cinema's Dance with Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 149.

³⁸ Ivi.

quelle individuali, ai loro fan americani prima che avessero l'opportunità di vederli in concerto.³⁹

I Beatles sul palco

Le esibizioni dei Beatles nei locali di Liverpool erano eventi frenetici, carichi di energia: «A volte i Beatles mangiavano e fumavano sul palco e intrattenevano un dialogo costante con gli spettatori sulle canzoni da suonare e su chi fossero le persone venute a vederli. Non smettevano mai di ridere».⁴⁰ Nell'orchestrare la transizione del gruppo da musicisti che si esibivano nei locali a performer da teatro, Epstein «ripensò e riorganizzò le loro performance dal vivo, insistendo su una routine prestabilita».⁴¹ Tale riorganizzazione implicava un modo di presentarsi più rifinito e professionale: Epstein

diede loro istruzioni scritte di seguire una scaletta prefissata e di smettere di fumare, imprecare e mangiare sul palco. [...] Disse loro di tagliare le estremità delle corde della chitarra per sembrare più ordinati. Mantenne il taglio di capelli che avevano adottato in Europa ma lo fece eseguire dal proprio barbiere della Home Brothers, rendendolo più curato... e alla fine disse loro di fare un profondo inchino dopo ogni canzone.⁴²

Fu così che le esibizioni dei Beatles in televisione e in tournée divennero eventi compatti e dal ritmo serrato in cui la band passava senza soluzione di continuità da una canzone all'altra. In tournée i Beatles, preceduti da diverse band di supporto, eseguivano una scaletta fissa composta da undici o dodici canzoni, l'equivalente di un album, il che in genere richiedeva circa mezz'ora. L'impressione di fluidità derivava in parte dal fatto che i Beatles evitavano di fare ciò che invece fanno tanti musicisti durante le esibizioni: ad esempio contavano solo di rado le battute all'inizio di una canzone e a volte iniziavano a suonare un nuovo brano prima che fosse finito l'applauso per quello precedente, cambiando posizioni sul palco in scioltezza e spostando i microfoni in base alle necessità. In genere guardavano il pubblico invece di guardarsi a vicenda (lo si nota in modo particolare nella loro prima esibizione all'*Ed Sullivan Show*). Sul palco parlavano pochissimo tra loro e si scambiavano ben pochi di quei gesti e occhiate che i musicisti usano per coordinarsi mentre suonano.

³⁹ Prima del loro tour completo degli Stati Uniti nell'estate del 1964, i Beatles si erano già esibiti in due location quando erano andati negli States per comparire all'*Ed Sullivan Show* nel febbraio dello stesso anno: la Washington Sports Arena di Washington l'11 febbraio e la Carnegie Hall di New York il 12 febbraio.

⁴⁰ S.D. Stark, *Meet the Beatles*, cit., p. 93.

⁴¹ I. Inglis, *Ideology, Trajectory & Stardom: Elvis Presley & The Beatles*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», vol. 27, no. 1 (June, 1996), p. 67.

⁴² S. D. Stark, *Meet The Beatles*, cit., p. 101.

Prendendo come riferimento una performance dei Beatles al Pigalle Club, all'epoca molto di moda a Londra, del 21 aprile 1963, Gould descrive così il loro modo di presentarsi sul palco:

Quello che il pubblico del Pigalle Club vide quella sera fu un archetipo in costruzione, che con la sua simmetria e semplicità avrebbe influenzato il modo di presentare la musica pop per decenni a venire. Sul palco i Beatles formavano un fronte composto da tre chitarristi-cantanti in piedi sul davanti e il batterista seduto dietro un po' più alto, su una piccola pedana affiancata dagli amplificatori per le chitarre. [...] Erano vestiti in modo identico, pettinati alla stessa maniera e i tre sul davanti erano tutti della stessa statura.⁴³

Per quanto Gould ne enfatizzi giustamente la semplicità, tale disposizione non era né informale né arbitraria. Un'occhiata all'unico video esistente dei Beatles che si esibiscono al Cavern Club di Liverpool il 22 agosto 1962 ci aiuta a svelare il significato dello schieramento adottato dai Beatles sul palco appena sette mesi dopo. In questo video, realizzato da una troupe televisiva solo pochi giorni dopo che Starr si era unito al gruppo come batterista, i Beatles sono vestiti e pettinati allo stesso modo, ma compongono un quadro diverso sul palco rispetto a quello presentato al Pigalle Club e in seguito. McCartney è al centro e Lennon subito alla sua sinistra; ognuno dei due ha il proprio microfono. Harrison è in fondo al palco alla destra di McCartney e Starr si trova dietro agli altri, ma non in posizione rialzata.⁴⁴ All'epoca dell'esibizione al Pigalle Club, i Beatles avevano trovato quella che sarebbe stata la loro disposizione sul palco per il resto delle loro performance dal vivo, con McCartney davanti a destra, Lennon davanti a sinistra, Harrison tra di loro al centro e Starr in posizione centrale in fondo al palco, su una pedana per batteria.

Questi cambiamenti nella disposizione dal Cavern Club al Pigalle Club, con lo spostamento di McCartney davanti a destra e Harrison al centro sembrano minimi, eppure hanno modificato sostanzialmente il modo di presentarsi dei Beatles sul palco. Al Cavern Club la collocazione di McCartney e Lennon al centro con i microfoni e degli altri due Beatles dietro di loro dava l'impressione che il duo fosse il fulcro del gruppo e che Harrison e Starr fossero semplicemente di supporto. La successiva distribuzione sul palco, invece, garantiva che tutti e quattro i membri risultassero ugualmente visibili agli spettatori. Collocati sui lati opposti del palco, McCartney e Lennon non sembravano più un duo; incorniciavano il palco invece di occuparne il centro. Questo effetto è amplificato dal fatto che mentre Lennon suonava la chitarra nella posizione standard, McCartney la suonava nell'altro senso perché è mancino, il che li faceva

⁴³ J. Gould, *Can't Buy Me Love*, cit., pp. 152-3.

⁴⁴ The Beatles, *'Some Other Guy'* al Cavern Club, 22 agosto 1962, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=nisU8XDI-dM>.

sembrare l'uno l'immagine riflessa dell'altro, aumentando la simmetria cui si riferisce Gould. La separazione del duo Lennon/McCartney e la pari visibilità di tutti e quattro i Beatles li faceva apparire come individui sullo stesso piano, creando l'immagine compatta di un gruppo privo di un fulcro centrale o di un leader palese, direttamente legata alla *persona* collettiva e non gerarchica che presentavano anche alle conferenze stampa. Questa immagine egualitaria non rispecchiava però la realtà del gruppo dietro le quinte, dove Lennon e McCartney erano di fatto le figure dominanti, ma risultò fondamentale per l'immenso successo e l'attrattiva del gruppo.

La distribuzione della band sul palco era innovativa. Nei gruppi musicali dei primi anni Sessanta la norma era collocare il cantante al centro, come si può vedere chiaramente nelle esibizioni di altre band dell'epoca come i Beach Boys, con il solista Mike Love affiancato da un trio di chitarristi che fungevano anche da coristi e si muovevano all'unisono,⁴⁵ e i Rolling Stones, che collocavano Mick Jagger in posizione centrale.⁴⁶ Pare che per definire la *persona* collettiva dei Beatles vestendoli in modo elegante Epstein abbia tratto ispirazione dal gruppo britannico di successo Cliff Richard and the Shadows.⁴⁷ Come suggerisce il nome, Richard era chiaramente la figura centrale anche quando si vestiva come gli Shadows. Una performance del 1962 mostra che la coreografia del gruppo lo collocava al centro, con i due chitarristi ai lati. I tre si muovevano all'unisono facendo passi simili, ma i gesti di Richard e i battiti delle mani avevano un ritmo più veloce e diverso rispetto ai movimenti fatti dai chitarristi con la parte superiore del corpo, pertanto la loro disposizione e le loro mosse lo identificavano come l'attrattiva principale.⁴⁸ Al Cavern Club i Beatles si attennero a questa norma collocando le due voci principali, McCartney e Lennon, al centro e gli altri due musicisti ai margini.

Spostare Lennon e McCartney ai lati opposti della ribalta faceva sì che l'attenzione del pubblico fosse ugualmente suddivisa su tutto il palco, in quanto il focus si spostava dall'uno all'altro quando cantavano da solisti. Anche il fatto di collocare Harrison al centro contribuiva a questa gestione dell'attenzione degli spettatori. All'inizio Harrison svolgeva due funzioni primarie, nel gruppo: chitarra solista e armonizzazione del canto. Visto che non aveva un microfono suo, si spostava su un lato o del palco o sull'altro per usare quello di Lennon o di McCartney, in modo da cantare le armonie con uno di loro mentre l'altro fungeva da solista. È da notare che Lennon e McCartney spesso armonizzavano uno il canto dell'altro, ma rimanevano ai

⁴⁵ The Beach Boys, 'Surfin' Safari', in *One Man's Challenge*, dir. da D. Smallin, 1962, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=OkKv7md8lzk>.

⁴⁶ The Rolling Stones, 'I Wanna Be Your Man', *The Arthur Haynes Show*, 7 febbraio 1964, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=NbTtP6j-oyg>.

⁴⁷ C. Wilkins, I. Inglis, *Fashioning the fab four*, cit., p. 212.

⁴⁸ Cliff Richard and the Shadows, 'Do You Wanna Dance', 1962, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=HBRK9v840gg>.

lati opposti del palco, il che contrastava con l'intimità insita nelle armonie di Harrison, che le cantava condividendo il microfono con uno di loro. Solo di rado Lennon e McCartney si avvicinavano l'uno all'altro per cantare insieme, come ad esempio in *I'm a Loser* e *Baby's in Black* oppure quando fecero le seconde voci a Starr mentre cantava *Boys* nella trasmissione televisiva americana *Shindig!* nel 1964⁴⁹ o armonizzavano il canto di Harrison solista in *If I Needed Someone* durante il tour del 1966.

La scelta strategica di far condividere a Harrison il microfono con McCartney o Lennon implicava che attraversasse di frequente il palco a tale scopo, arretrando quando non armonizzava, poi tornando al microfono per cantare ancora in coro e riposizionandosi al centro del palco quando faceva gli assoli di chitarra. In questi ultimi casi Lennon e McCartney facevano un passo indietro e si voltavano verso di lui per dargli risalto, come si può vedere nella versione di *I Saw Her Standing There* cantata all'*Ed Sullivan Show* nel 1964.⁵⁰ In confronto agli altri tre membri del gruppo, che in genere non si allontanavano troppo dai punti loro assegnati, Harrison era un performer visivamente attivo i cui movimenti contribuivano parecchio a rendere le esibizioni dei Beatles dinamiche, dando vita a istantanee del palco sempre mutevoli e reindirizzando continuamente l'attenzione degli spettatori. Il fatto che desse sempre l'impressione di sapere perfettamente dove doveva trovarsi sottolineava la professionalità dei Beatles e la cura che avevano impiegato nello strutturare la scaletta e nel coreografare i movimenti scenici nei momenti in cui Harrison cambiava posizione per ogni canzone e assumeva ruoli diversi nel corso di ciascun brano.

Le tecniche sceniche che ho descritto hanno permesso ai Beatles di interpretare la *persona* collettiva di un gruppo alla mano e non gerarchico. I legami fra le esibizioni sul palco e le quattro *personae* individuali, invece, erano più complessi. Ad esempio, Lennon veniva descritto da *The National Record News* come «il Beatle principale» e spesso veniva considerato il leader del gruppo. Questa però non era l'impressione che dava sul palco. Quando si trattava di parlare con il pubblico o di contare le battute era McCartney a farlo, soprattutto nel 1963 e 1964. Basti pensare al Poll Winners Concert organizzato dalla rivista «New Musical Express», dove i Beatles, che erano l'attrazione principale, suonarono cinque canzoni per un totale di circa tredici minuti: in quel lasso di tempo McCartney si rivolse al pubblico tre volte per presentare le canzoni e incoraggiarne la partecipazione e contò le battute due volte; nessuno degli altri Beatles fece

⁴⁹ The Beatles, video dell'esibizione a *Shindig!*, 7 ottobre 1964, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=5OpRuE-1Szg>. Il video fu girato durante una performance con pubblico dal vivo a Londra per un programma televisivo americano dedicato alla musica pop.

⁵⁰ The Beatles, *The Ed Sullivan Show*, 9 febbraio 1964, video Vimeo, <https://vimeo.com/230286682>.

lo stesso.⁵¹ Da un lato il fatto che fosse McCartney a parlare al pubblico è coerente con la sua *persona* di membro più socievole dei Beatles. Gould descrive la sua presenza sul palco con queste parole:

McCartney saltava e si dimenava... il manico del suo basso a forma di violino si muoveva a scatti su e giù oppure fendeva il palco... Sembrava che Paul assorbisse tutto ciò che succedeva intorno a lui sul palco e che lo riflettesse attraverso la mimica facciale con una serie ininterrotta di sorrisi, espressioni concentrate, risate di sorpresa e istrioniche reazioni a scoppio ritardato - un attimo prima era il ritratto della sincerità e del romanticismo e canticchiava con la testa china e gli occhi alzati, e l'attimo dopo si scuoteva letteralmente dalla testa ai piedi, esaltato dalla musica.⁵²

La *persona* di McCartney era evidentemente espressiva, coinvolta e concentrata sul pubblico, ma il suo controllo sugli aspetti rituali dell'esibizione sfidava la *persona* di presunto leader di Lennon che si affermava in altri contesti, e altrettanto faceva Lennon con la sua abitudine, le poche volte che presentava le canzoni della band, di comportarsi come se non sapesse quali di queste fossero singoli e quali facessero parte di un album, rimettendosi a McCartney che pareva sempre in possesso di questa informazione. Dall'altro lato questo metteva Lennon nella condizione di esprimere un aspetto distintivo della sua *persona*, il ruolo di «membro aggressivo e sarcastico». Com'è risaputo fu Lennon a dire al pubblico del Royal Variety Show del 1963, di cui facevano parte la regina madre e la principessa Margaret: «Per l'ultima canzone vorrei chiedere il vostro aiuto. Le persone sedute nei posti più economici possono battere le mani? Gli altri per cortesia facciano tintinnare i gioielli...». Questa battuta fu pronunciata con una certa cattiveria e accolta da scoppi di risa. A un concerto televisivo svoltosi a Blackpool nel 1965, quando McCartney salutò il pubblico dicendo «Buonasera», si sentì Lennon rispondergli «Buonasera, Paul!».⁵³ Mentre McCartney si rivolgeva agli spettatori durante uno spettacolo televisivo del 1963, Lennon di colpo strillò «Zitti!» per placare il trambusto che provocavano, poi si fece beffe del comportamento dei fan saltando come un matto e agitando le mani, con grande soddisfazione della folla.⁵⁴ Il ruolo di

⁵¹ The Beatles, *New Musical Express Poll Winners Concert*, 1964, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=MG-DXGKDBcA>. Quando si esibivano, i Beatles commettevano pochissimi errori degni di nota, ma uno si verificò durante questo concerto: a quanto pare Lennon si dimenticò di dover cantare un altro verso in *You Can't Do That* prima dell'assolo di chitarra di Harrison e si allontanò dal microfono troppo presto. Si rese conto dell'errore e tornò avanti, guardando McCartney per avere conferma, il che accrebbe ulteriormente l'impressione che quest'ultimo occupasse una posizione di leadership.

⁵² J. Gould, *Can't Buy Me Love*, cit., p. 152.

⁵³ The Beatles, *Live At The ABC Theatre, Blackpool, UK (Blackpool Night Out 1965)*, 1 agosto 1965, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Lc8ZJSvzSKl>.

⁵⁴ The Beatles, *It's the Beatles*, Empire Theatre, Liverpool, BBC, 7 dicembre 1963, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=brwmLjD-3Hw>.

McCartney come portavoce della band permetteva a Lennon di fare dei commenti a latere, anche all'interno del gruppo, sfoggiando l'aggressività e lo spirito caustico della sua *persona*.

È anche vero che l'assunzione da parte di McCartney del ruolo di portavoce contrastava in qualche modo con la *persona* collettiva del gruppo, ma nel tempo la cosa cambiò. Nel 1965 e 1966 la band si suddivise in modo più egualitario rispetto ai due anni precedenti le funzioni rituali consistenti nel rivolgersi al pubblico e presentare le canzoni. Nello stesso concerto di Blackpool del 1965 menzionato sopra, Harrison presenta McCartney che canta *Yesterday* senza l'accompagnamento degli altri tre e Starr si rivolge al pubblico per annunciare se stesso. Nei tour del 1966 la scaletta dei Beatles comprendeva una canzone ciascuno cantata da Harrison e Starr (rispettivamente *If I Needed Someone* e *Act Naturally*) e i doveri di padroni di casa erano suddivisi in modo più paritario. Ad esempio, durante un concerto al Budokan di Tokyo, McCartney salutò il pubblico dopo la seconda canzone e annunciò che Harrison avrebbe cantato *If I Needed Someone*, da lui stesso composta; più tardi presentò Starr e poi la canzone *Paperback Writer* e quella di chiusura dell'esibizione, *I'm Down*. Lennon annunciò *Day Tripper* e *Nowhere Man* e Harrison *I Feel Fine* e *Yesterday*, come a Blackpool.⁵⁵

In Giappone Starr non partecipò al giro di presentazioni. E quando annunciò se stesso a Blackpool disse: «E adesso vorremmo fare una cosa che non facciamo spesso: dare la possibilità di cantare a una persona che non lo fa di frequente. Ed eccolo qua, è stonato e nervoso e vi canterà *Act Naturally*: Ringo!». Il gesto di presentarsi come cantante del brano successivo è in linea con il lato umoristico della sua *persona*, mentre i commenti autocritici sul suo modo di cantare lo sono con la sua immagine di ragazzo cupo e malinconico, i tratti esibiti nella sua sequenza individuale di *A Hard Day's Night* nella quale è perseguitato dalla sfortuna. Prima si avvicina a una donna solo per essere rifiutato sommariamente ad alta voce, poi cerca di farsi una foto con un congegno per lo scatto a distanza ma la macchina fotografica gli cade in un lago (la recupera tirando con espressione triste il cavo del congegno). Dopodiché girovaga per strada e tenta di dare un calcio a un mattone ma scopre che è conficcato nel terreno. Lo dissepellisce e lo lancia in acqua proprio nel momento in cui passa di lì un poliziotto in sella alla bici che gli dà una strigliata. Gli aspetti più dolenti della *persona* di Ringo venivano però cancellati dalla sua performance come batterista. Mentre suonava sorrideva spesso e si chinava sullo strumento, facendo sobbalzare la testa a un ritmo talvolta così violento che pareva quasi intento a colpire un muro immaginario. Ciò che vale per Starr vale

⁵⁵ The Beatles, *Live at Budokan*, 30 giugno 1966, Nippon Television, video Daily Motion, <https://www.dailymotion.com/video/x22byxb>.

anche per gli altri Beatles: indipendentemente dalle loro *personae* individuali, esprimevano tutti piacere e persino gioia nel fare musica.

Anche se Harrison era il chitarrista solista del gruppo, la cui posizione tipica era al centro del palco, non si trattava di un performer particolarmente vivace. Se lo paragoniamo a due dei chitarristi degli anni Cinquanta che idolatrava, Chet Atkins e Carl Perkins, quanto a stile di esecuzione risultava più simile al primo che al secondo. Atkins era un performer per lo più statico che in genere mentre suonava posava lo sguardo sulle proprie mani e mostrava di trarre piacere e soddisfazione dalla musica che suonava con piccoli movimenti della testa ed espressioni facciali come sorridere, alzare le sopracciglia e contrarre le labbra in reazione alla melodia che usciva dal suo strumento.⁵⁶ Al contrario, Perkins era un performer molto teatrale che sorrideva spesso al pubblico e mentre suonava gli assolo eseguiva passi di danza rapidi ed elaborati.⁵⁷ Per quanto Harrison nel suo modo di suonare avesse preso in prestito elementi stilistici da entrambi, lo stile delle sue performance assomigliava più a quello di Atkins che a quello di Perkins. Quando eseguiva un assolo, in genere teneva gli occhi sullo strumento, poi alzava la testa per guardare il pubblico, a volte sorridendo o seguendo il ritmo della musica con la testa. Le sue espressioni facciali denotavano concentrazione sul compito che stava svolgendo e soddisfazione per ciò che suonava, il che produceva un'impressione generale di serietà nel fare musica.

Conclusioni

A proposito del modo in cui si presentavano i Beatles, P. David Marshall osserva:

Il soprannome dato loro dai media, Fab Four, indica chiaramente che i Beatles si collocavano tra un qualcosa di veramente favoloso e significativo (*fabulous*) e qualcosa di artificioso, realizzato da un'industria (*fabrication*).⁵⁸

Marshall prosegue affermando che l'autenticità dei Beatles derivava in parte dal fatto che, al contrario degli altri gruppi beat, si scrivevano le canzoni da soli (cosa che John Lennon sottolineava spesso nelle conferenze stampa)⁵⁹ e che, contrariamente ai gruppi vocali degli anni Cinquanta e Sessanta, suonavano gli strumenti, il che li rendeva una realtà creativa,

⁵⁶ Chet Atkins, 'Mr. Sandman', 1954, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=n-c66SJPuUI>.

⁵⁷ Carl Perkins, 'Boppin' the Blues', Town Hall Party, Los Angeles, 1959, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=xZwCkyTL9E8>.

⁵⁸ P. D. Marshall, *The Celebrity Legacy*, cit., p. 169.

⁵⁹ Osservando i Poll Winners Concerts del *New Musical Express* del 1964, 1965 e il 1966 si nota subito che gran parte delle band inglesi dell'epoca non scriveva le proprie canzoni. Il repertorio era costituito in massima parte da blues americano, rhythm and blues e brani rock.

autosufficiente e in grado di esprimersi da sola, qualcosa di nuovo nella musica pop. Al tempo stesso, il fatto di essere palesemente un prodotto sia dell'industria musicale che della tradizione dell'intrattenimento teatrale si percepiva grazie alla scaletta sempre uguale delle canzoni, all'aspetto omogeneo dei quattro musicisti, ai concerti accuratamente coreografati in cui i movimenti sul palco erano concepiti in base alle diverse disposizioni dei Beatles in ogni canzone, e a elementi di ritualità come l'inchino dopo ogni canzone e a volte la chiamata alla ribalta – alla fine del Royal Variety Show del 1963 Starr saltò giù dalla pedana per la batteria e si unì agli altri per un inchino di gruppo. I Beatles inserivano nell'esibizione anche movimenti chiaramente pianificati, come scrollare tutti insieme la testa cantando esclamazioni in falsetto in canzoni come *I Saw Her Standing There* e *Twist and Shout*. Per tornare alla mia tesi iniziale che la *persona* collettiva dei Beatles possa essere concepita come una produzione in senso teatrale, ogni esibizione di questa produzione era il più uniforme possibile, a volte anche in circostanze difficili. I Beatles suonavano con abilità, in modo pulito e con un entusiasmo contagioso, ma con poca spontaneità, in modo da risultare il più possibile simili alle versioni registrate in studio, e questo vale anche per gli assolo di chitarra di Harrison, per quanto il gruppo ogni tanto variasse le armonie vocali. Gli unici elementi di spontaneità manifestati durante i concerti passavano soprattutto attraverso le espressioni facciali del momento e ciò che dicevano dal palco.

In un brano citato sopra, Gould afferma che i Beatles sul palco definivano un «archetipo... che avrebbe influenzato il modo di presentare la musica pop per decenni a venire». Per quanto l'influenza dei Beatles come performer, soprattutto nell'immediato, sia stata indiscutibile, e quella musicale sopravviva ancora oggi, non condivido l'idea che il loro modo di presentarsi sul palco fosse archetipico. A mio parere era invece transizionale: rappresentava un'idea di rock band con un piede ben saldo nelle tradizioni dell'intrattenimento teatrale degli anni Cinquanta e precedenti e l'altro nel Mod degli anni Sessanta. L'immagine dei Beatles ha avuto un impatto istantaneo su altri gruppi che iniziarono a emularli. Come altre band americane che spuntarono al culmine della Beatlemania, i Beau Brummels portavano abiti identici, scarpe con il tacco cubano e capelli a caschetto; sono solo uno dei tanti esempi, che però vale per tutti.⁶⁰ Questo tipo di presentazione, tuttavia, sarebbe presto diventato obsoleto nel mondo della performance rock. Mentre i Beatles erano ancora in tournée nel 1965 e 1966 con il loro aspetto omogeneo, le scalette fisse e le esibizioni accuratamente pianificate, emergeva già un nuovo approccio all'esecuzione del rock, in particolare a San Francisco, che rifiutava la teatralità e l'arte scenica tradizionale: «I musicisti si consideravano parte della comunità,

⁶⁰ The Beau Brummels, 'Just a Little', *Shindig!*, 1965, video YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=InRb7bOuT9c>.

non intrattenitori».⁶¹ In contrasto con i Beatles, che alla fine di ogni canzone si inchinavano e uscivano tutti insieme per la chiamata alla ribalta, «Quando [l'organizzatore di concerti] Bill Graham suggerì ai [Jefferson] Airplane di tornare sul palco e fare un inchino dopo un'esibizione spettacolare di tre ore, Paul Kantner sbraitò: 'Vaffanculo. Quello è show business'».⁶² Nel 1966, dopo avere smesso di fare tournée, i Beatles si sarebbero allineati alla controcultura rappresentata da Kantner, lasciandosi alle spalle i Fab Four e le esibizioni dal vivo.

⁶¹ Alice Echols, *Shaky Ground: The '60s and Its Aftershocks*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 38.

⁶² Ivi, p. 39.