

STORICIZZARE “REVOLVER”. Gli albori della cultura pop e il metadiscorso della modernità.

Gianfranco Salvatore

HISTORIZE "REVOLVER". The beginnings of pop culture and the metadiscourse of modernity. *Besides its musical innovations, the Beatles' "Revolver" displays many points of sociological and cultural interest, including peculiar forms of self-education such as Abraham Moles' "mosaic culture". Being the foundation stone of so-called 'pop culture' in 1966, the album marks the beginning of modernity in popular music, but it also discloses many features of post-modernism. Through "Revolver", actually, the discourse of modernity reveals all its intrinsic contradictions. Today, when its aural and intercultural features have been fully absorbed by contemporary pop music in a fifty years time, listening to it is an experience far different from its 'innocent' auditory intimacy in 1966. Such a difference would demand an investigation of the role of nostalgia in our perception of the past.*

KEYWORDS: Beatles, popular music, popular culture, modernità, postmodern.

La nostalgia è un veleno.
Gao Xingjian, *La montagna dell'anima*

1. Lo spirito del 1966

“Revolver” rappresentava certamente qualcosa di nuovo - per il 1966, per la produzione dei Beatles, e in assoluto per la musica pop - fin dalla materia lirica e musicale dei suoi brani. A fronte di “Rubber Soul” (1965), dove tutte le canzoni parlavano d’amore (anche se, come notava Wilfrid Mellers, alcune non tendono affatto alla dolcezza (Mellers 1973, p. 64)), in “Revolver” la sfera dei sentimenti appare molto più diversificata, e alcuni brani se ne allontanano totalmente, in un’ampia varietà di alternative che va dalla filastrocca per bambini (*Yellow Submarine*) a una singolare canzone di protesta “capitalista” (*Taxman*), fino all’esperienza delle droghe satirizzata nel contesto della buona società newyorkese (*Doctor Robert*) o magnificata nel suo afflato misticheggiante (*Tomorrow Never Knows*). Così nei testi.

Poi c’è la musica. Come ben sintetizza Walter Everett, in “Revolver”:

le loro figure melodiche, relazioni contrappuntistiche, funzioni armoniche, articolazioni ritmiche, ideazioni formali, colori e texture attingono a molti diversi

linguaggi tonali e appaiono in innumerevoli ricombinazioni per apportare significati tonali molto personali alla loro poesia (Everett 1999, p. vii).

Ma se “Revolver” viene spesso considerato il disco più profondo dei Beatles è

per la sua sperimentazione radicale sia nella composizione (che abbraccia fortemente il pensiero orientale, le qualità della mente, e molti altri temi espressi in nuove strutture tonali, spesso molto semplici ma dalle svolte talora inaspettate), sia per certe prassi di registrazione come nastri al contrario, mutazioni artificiali di fase, timbri alterati elettronicamente, effetti sonori e nuove immagini stereo (ivi, p. 67).

In “Revolver”, il suono è senso.

Al di là della qualità materiale ed estetica delle canzoni è proprio questa ricerca di senso, forse, a fare definitivamente la differenza. Con quest’album i Beatles diventano un simbolo. Simbolo fonico e musicale delle brucianti trasformazioni di metà anni Sessanta, che la cultura pop rappresenta meglio di qualsiasi trattato sociologico. Ma Shawn Levy coglie bene come i Beatles di “Revolver” interpretano il cambiamento, e la sua sconcertante velocità, non solo attraverso la musica, ma anche tramite il modo in cui questa viene trasformata dal costume e insieme lo permea e lo modella a sua volta:

fu nell’arco di cinque mesi, in un processo quasi giornaliero tra il novembre del 1965 all’aprile del 1966, che i Beatles divennero le prime star mediatiche di qualsiasi genere a trasformarsi pienamente e naturalmente da briosi e solari a misteriosi e segreti, da bravi ragazzi ad araldi di una nuova consapevolezza, da giovanotti sani che piacevano alle mamme a pericolosi sovversivi che parlavano di liberazione a [individui] devianti della stessa specie. Divennero, in breve, i primi noti psichedelici al mondo, personificazioni di qualcosa di più selvaggio, e più rivoluzionario, di tutto quanto la cultura pop avesse mai prodotto fino ad allora (Levy 2002, p. 240).

Levy dimostra la sensibilità dell’osservatore acuto nel sintetizzare questi effetti da un duplice punto di vista, quello dell’acculturazione dei Beatles come motore della loro evoluzione, e quello dei messaggi che tale evoluzione produce. Messaggi che non potevano essere se non enigmatici e sensuali al tempo stesso: “ ‘Revolver’, il resoconto di quanto avevano imparato, era indolente, sperimentale,

edonistico, criptico, tranne per quanti possedevano qualche conoscenza speciale” (ivi, p. 241). Il giornalista americano forse insiste troppo nel collegare questi messaggi - e la loro ricezione - al consumo di stupefacenti¹, ma in qualche modo intuisce che alcuni di essi sono, ancor più che simbolici, subliminali.

D'altronde già all'epoca i principali osservatori e attivisti dell'underground riconoscevano la continuità e anzi l'organicità tra "Revolver" e l'intero movimento. L'album fu indicato da Tom McGrath di "It", la bibbia quindicinale della controcultura inglese, come qualcosa da porre tra le principali manifestazioni della nuova civiltà underground assieme alla London Free School (un progetto di scuola aperta, gratuita e democratica), al "progetto sigma" (che riguardava lo "scambio controculturale" tra poeti beat americani e referenti britannici, curato da Alex Trocchi), alla comunità psichiatrica sperimentale di Donald Laing e ad altri fenomeni - di natura sia artistica che sociale - europei e americani. Un nuovo movimento che McGrath definiva "chiaramente distinto dai marxisti, dagli anarchici, dai pacifisti" ma che "univa qualcosa del fervore di un movimento rivoluzionario con qualche cosa della mistica Zen" (Miles 2010, p. 194).

"Revolver" era qualcosa di estremamente attuale. Ma oggi l'ideologia del *postmodern* può aver trasfigurato, retrospettivamente, la nostra nozione di modernità. Riascoltare "Revolver" cinquant'anni dopo potrebbe provocare reazioni inaspettate: ad esempio la sfacciata sensazione che le canzoni che suonano oggi più moderne, nonostante tutte le sperimentazioni dei suoi colleghi, siano quelle di George Harrison. Non solo e non tanto per l'apertura "East/West" di *Love You To*, ma per l'approccio spigoloso e prosaico di *Taxman*, con la sua ambiguità fra maggiore e minore e l'acido assolo chitarristico², o *I Want to Tell You* con le sue asprezze e le sue asimmetrie: come l'accordo che cambia inaspettatamente a metà di battuta 4 nella strofa, suscitando un'allucinazione metrica, o quell'incertezza di 9^b che poco dopo "punge" l'accordo di dominante. Musica antigraziosa per eccellenza, ancora oggi in grado di stupire per la sua freschezza, benché priva di vera e propria sperimentazione.

¹ Dichiarando ad esempio che era "il primo vero album-droga, e non semplicemente un disco pop con qualche allusione alle droghe" (*ibidem.*).

² Che fu eseguito però, com'è noto, da Paul McCartney.

Invece le autentiche e numerose sperimentazioni formali e sonore presentate dal disco, che si devono a McCartney e soprattutto a Lennon, oggi sono *mainstream*: “Revolver” ha carattere fondativo o propedeutico per molte tra le più significative svolte intraprese dalla popular music in questi cinquant’anni, dal campionamento (oggi digitale, allora faticosamente analogico) alla strutturazione tramite *loops*, e nella costante manipolazione sonora dei suoni registrati. Ma il disco, con la sua irrituale introduzione rumoristica di quattro secondi che suonava come un annuncio di deliberata artificialità, pretendeva di essere considerato globalmente, unitariamente³. E la modernità molto pensata e molto progettata dell’album nel suo insieme, nello spirito del 1966, si doveva alle recenti acculturazioni di Lennon e McCartney, strategiche nel tracciare il disegno globale dell’album, perfino nella sua sequenza: in ciò anticipando, e già surclassando, il senso squisitamente *oggettuale* (e non *concettuale*, secondo un diffuso equivoco) del “Sgt. Pepper” di là da venire. Quest’oggettualità rappresentava in sé stessa un messaggio nuovo. Ma siamo ancora in grado di recepirlo? O siamo troppo condizionati dalla più banale nostalgia? Poveri noi, semplici “ricettori” nel circuito della comunicazione. Sarebbe meglio cominciare a riconsiderare quei messaggi dal punto di vista degli “emittenti”, nella loro epoca. Cioè degli stessi Beatles.

Nella cultura pop di metà anni Sessanta anche i titoli dei dischi cominciavano a significare qualcosa, a lanciare messaggi. Contenuti in vere e proprie dichiarazioni di intenti quali “Rubber Soul”, “Revolver”, “Sgt. Pepper’s Lonely Heart Club Band” (meno autoreferenziali, e ben più evocativi, di altri come “With the Beatles” o “Beatles for Sale”, Beatles di qua e Beatles di là), questi messaggi scandiscono un triennio cruciale - 1965-66-67 - presentando un processo in corso. Se gli album cominciano a diventare importanti, veri e propri discorsi unitari come libri o film, anche i titoli diventano pregnanti.

Di quella terna, già “Rubber Soul” aveva nel titolo qualcosa di semanticamente gommoso, volutamente indeciso tra il prosaico e il poetico, elasticamente ambiguo: è la loro anima, o la loro ricezione del rhythm&blues e

³ Cfr. Salvatore 2016, pp. 1-37, 84-93. Da questo libro il presente articolo riprende alcuni temi centrali, ma per sviluppare una tesi parallela e complementare, servendosi anche di materiali diversi.

della soul music⁴, a essere *rubber*, "di gomma"? "Sgt. Pepper' Lonely Heart Club Band" trasferirà il gioco dell'ambivalenza sulla simulazione di presentare un'altra band, di "non essere i Beatles" ma la banda del sergente. "Revolver", invece, è un motto sobrio e forte, uno slogan programmatico. Inscrive il concetto di "rivoluzione" in quello di "rotazione". Da intendere come ribaltamento, ma anche come flusso e spirale, archetipi simbolicamente iscritti nella forma fisica e nella meccanica del disco vinilico: e in particolare di *quel* disco, di *quel* discorso.

Ecco, dunque. Qual era il discorso dei Beatles? Quanto, quella modernità, spicca anche come ricerca del nuovo, e non certo elegia, eulogia, "nostalgia del moderno"? La parola *revolver* designa il medium, il supporto, l'"oggetto". Paradossalmente, anche se il termine inglese segnala progettualmente il disco in quanto "oggetto rotante" - non in quanto "arma" -, l'aggressiva ambivalenza trascina l'oggettuale verso il concettuale. È questa ambivalenza a cifrare l'intenzione estetica, il gesto artistico. Era quello che mancava a "Rubber Soul": il primo album beatlesiano a essere concepito come tale, raccolta e sequenza di canzoni di paritaria importanza, ma senza ancora un progetto unificato dalla tensione della ricerca o da un filo conduttore coerente. Ed era quello che "Sgt. Pepper" in qualche modo disperderà nell'ambizione di andare anche "oltre il disco", diventando narrazione, e al tempo stesso *packaging*: contenitore multimediale di suoni incisi, testi a stampa, pop art e *gadgets*.

In tre anni, tre passi sul cammino della modernità. Tutti e tre i passi definiscono un ambito della cultura pop che stava nascendo: la scoperta dell'artificialità come valore estetico, la dialettica tra concettualità e oggettualità, il superamento di questa dialettica in una narrazione "animata". Ma come c'erano arrivati, quattro ragazzi come i Beatles, a porsi così tanti problemi di natura comunicativa, artistica, filosofica, e a offrire in tre anni così tante soluzioni?

E non basta, perché ogni monumento della modernità - specie se musicale - solleva pure un'altra questione. Si può certo storicizzare un'opera, proiettandola nel suo contesto epocale e culturale. Però quest'opera la si ascoltava cinquant'anni fa, alla sua uscita, e l'ascoltiamo ancora oggi, in un'epoca della

⁴ In seguito Lennon dichiarò che il titolo, escogitato da McCartney, significava probabilmente "anima" (*soul*) ma in un senso tipicamente inglese nell'approccio (Wenner 1971, p. 59): *soul* per *soul music*, con riferimento alla musica e alla sensibilità afroamericana in generale, in una versione artificiosamente europea.

storia della musica e del mondo profondamente diversa. Ma allora, come dovremmo noi ascoltare “Revolver”, per comprenderlo? Con gli orecchi di ieri, o con quelli di oggi?

2. Sociodinamica di un mosaico

In un’ottica storico-culturale, il primo problema che i Beatles si trovarono a dover fronteggiare, all’inizio della loro maturazione musicale e artistica, fu quello di essere stati presi sul serio. All’inizio della Beatlemania e alle soglie della cosiddetta *British invasion*, una leggera zazzera sembrava essere il principale marcatore di identità, l’unica divisa esteriore; altrettanto importante - sul piano iconografico come su quello strettamente sonoro - era il possesso e la presenza quasi ostensiva della chitarra elettrica, a prescindere dalla consapevolezza musicale e a volte perfino della competenza tecnica. Tutto cambiò quando a dicembre del 1963 William Mann, il critico di musica classica del “Times”, vi pubblicò (senza firmarsi) uno studio sul contenuto e il valore musicale del primo repertorio beatlesiano, *What Songs the Beatles sang*. Il buon Mann, stupendo tutti (a partire dagli stessi Beatles) scelse un approccio condiscendente ad ammettere che il loro successo non era solo una questione di immagine o di moda, ma poteva essere attribuito a qualche ragione musicale: in particolare a un certo interesse armonico dei loro brani. Mann volle perfino sottolineare che la “cadenza eolia” riconoscibile in un pezzo di Lennon nell’album “With Beatles”, *Not a Second Time*, corrispondeva a quella usata da Mahler alla fine del *Canto della terra*. Oltre tre lustri dopo, in una delle sue ultime interviste, Lennon ancora si premurava di ricordare che era stato proprio il critico del “Times”, scrivendo di quelle altisonanti cadenze a proposito di un brano di cui lui, come autore, non era neppure soddisfatto, che “aveva dato inizio a tutto quel po’ di roba intellettuale sui Beatles” (Sheff 1981, p. 181)⁵.

⁵ Erroneamente Lennon ricordava che la canzone fosse *It Won’t Be Long*. L’emblematico giudizio lennoniano ha fatto sì che l’espressione di Lane fosse poi adottata per un sito web di musicologia pop-rock, dedicato in particolare all’analisi delle sequenze accordali; il sito riproduce fotograficamente e trascrive l’articolo di Lane alla pagina

Ma quel precedente contribuì plausibilmente a sollecitare una certa autoconsapevolezza estetica, che porta ai traguardi di “Revolver” e “Sgt. Pepper”. Per tollerare il peso del loro riconoscimento artistico e culturale, Lennon e McCartney dovettero imprimere un’accelerazione alla propria formazione. Lennon, che aveva goduto a casa della zia Mimi di una buona biblioteca di letteratura classica e contemporanea, pubblicò fra il 1964 e il 1965 due libri di racconti e disegni che, pur ispirati soprattutto da Lewis Carroll e dal surreale umorismo radiofonico dei Goons (che furono per molti versi gli antesignani dei Monty Python), fecero tirare in ballo ai critici letterari il Joyce del *Finnegans Wake* per le loro contorsionistiche invenzioni linguistiche. McCartney, dalle basi culturali più deboli, intraprese allora un veloce, duplice percorso di formazione: con l’attenzione, da un lato, alle arti ufficiali del Novecento, favorite da un’esistenza alto-borghese (nel lungo periodo in cui visse a casa della fidanzata Jane Asher) che lo condusse a un collezionismo artistico di alto livello e valore finanziario (già negli anni Sessanta possedeva dei Magritte e molte opere d’arte contemporanea); dall’altro lato, con la frequentazione degli attivisti dell’underground e delle culture alternative, come Barry Miles, nonché dei loro spazi letterari ed espositivi e delle loro attività pubbliche, anche in campo musicale.

Sia per Lennon che per McCartney si trattava, almeno in apparenza, della felice dimensione dell’autodidatta, sempre feconda nei contesti delle culture popolari urbane. Ma in realtà era qualcosa di molto più “moderno”, nel senso più dinamico, ma anche più empirico, del termine. Implicava, infatti, la modernità della vita quotidiana nel suo articolato sistema di percezioni e relazioni. Un sistema che è stato da tempo studiato.

Pubblicando *Sociodinamica della cultura* nel 1971, il sociologo francese Abraham Moles poneva al centro della sua riflessione la cultura individuale quale si esprime nell’immediato e nel quotidiano, in relazione alla capacità di assimilare messaggi provenienti dall’esterno, dove tale capacità viene intesa anche in senso quantitativo, e la ricezione dei messaggi si esplica anche nella loro instabilità e alterabilità in base alla percezione individuale. Per Moles qualsiasi stimolo-

http://aeoliancadence.co.uk/ac/Times_article_William_Mann_The_Beatles_Aeolian_cadences_pandiatonic_c lusters_flat_submediant_key_switches_songwriting_appreciation.html, consultata il 22 novembre 2016.

messaggio viene infatti modificato dall'assetto (anche mnemonico) del cervello individuale, dove le conoscenze anteriori reagiscono alle percezioni presenti, con conseguenze sul comportamento e sull'integrazione "in un sistema cumulativo che segna l'evoluzione dell'individuo (Moles 1971, p. 59). Ma inevitabilmente la somma di queste evoluzioni individuali costituisce una cultura diffusa a dimensioni collettive, dove gli aspetti troppo personali probabilmente si elidono ma i *trend* affini viceversa finiscono per aggregarsi in un sapere condiviso, che si distingue dalla cultura ufficiale: quella dell'establishment, quella del sistema educativo, quella delle accademie o dei musei. In tal senso, sia pur solo implicitamente, Moles - che non a caso scriveva subito dopo l'apogeo degli anni Sessanta - gettava le basi per offrirci oggi una riflessione, forse troppo a lungo rinviata, utile al superamento di nozioni ormai usurate come "cultura di massa": superamento reso necessario sia per l'ormai vetusto carico ideologico che tali nozioni si trascinano appresso, sia per l'implicito pregiudizio di passività eterodiretta, a fronte del tramonto o della radicale trasformazione di vecchi paradigmi, quali la "musica di consumo", l'"industria del divertimento", i "persuasori occulti". Per giunta, nozioni del genere - oggi spinte definitivamente in soffitta dalle nuove forme che hanno assunto i mass-media telematici - erano già discutibili negli anni Sessanta. Un disco come "Revolver", se correttamente inteso non solo nella sua dimensione estetica, ma anche come epifenomeno di un più vasto processo di rinnovamento culturale, può dimostrarsi un buon punto di partenza per mostrare come, nella storia di quanto a lungo si è definito "cultura di massa", agiscano dinamiche molto più complesse delle (spesso) schematiche antinomie tra il popolare e l'elitario, il locale e il globale, l'autentico e l'inautentico e via surfando tra idealismo e marxismo, avanguardie e retroguardie, modernismo e *postmodern*. Dinamiche sociali, e dinamiche individuali. Dinamiche che riguardano l'apprendimento di una generazione e la formazione di una cultura. Anche quella dei Beatles.

Per illustrare la sua teoria, Moles usava l'immagine simbolica del mosaico come forma che assumono la ricezione e l'acquisizione individuale dei messaggi. Curiosamente, in quello stesso 1971, un sociologo americano, Samuel Becker, pubblicava a sua volta un saggio in cui descriveva un sistema di apprendimento "a

mosaico" che consiste nell'assemblaggio dei *bits* di informazione provenienti dalla nostra percezione di quanto ci raggiunge quotidianamente. Becker teneva soprattutto agli aspetti retorici di questo tipo di ricezione; e però, anche nel suo caso, l'attenzione prestata a questa "cultura mosaico" (come la definisce Moles) non sembrava principalmente interessata a prendere atto di certe derive del significato apportato dalle singole tessere musive. Il modo in cui i frammentati significati originari dei messaggi vengano poi gestiti, e soprattutto il modo in cui essi continuino a esercitare, pur disgregati e riassemblati, la loro influenza, fu invece studiato vent'anni dopo da Barry Brummett, che riagganciandosi al modello beckeriano si chiedeva *come funzioni* la dimensione retorica della "popular culture": dimensione che per lui consiste nei "modi in cui gli schemi [*patterns*] gestiscono il significato" influenzando atteggiamenti, comportamenti e opinioni delle persone, nel proposito (intrinseco a qualsiasi retorica) di maneggiare significati condivisi (cfr. Brummett 1991, pp. 64, 67, 196). Brummett definisce "agente" chiunque crei, nel corso dell'esperienza, mosaici di messaggi a partire da forme date. Per lo studioso americano questi mosaici sono una sorta di macrotesti che includono "testi" intesi nell'accezione più ampia. Gli agenti userebbero ogni forma, schema o logica disponibile per assemblare simili, all'interno dei mosaici, a partire dai *bits* di cui vengono a conoscenza, ad esempio quelli condivisi dal gruppo sociale a cui appartengono (ivi, pp. 70-73).

È abbastanza interessante che Brummett includa nella sua definizione sia la gente comune che gli artisti, e dunque tanto i meccanismi (in parte aleatori) di apprendimento nelle dinamiche della vita quotidiana quanto la rielaborazione in chiave estetica che può conseguirne e che a sua volta si immette nel circuito della comunicazione quotidiana: cioè quello che altrove abbiamo definito "cultura pop" (Salvatore 2016). E tuttavia teorie come quelle di Moles, Becker o Brummett, se pure aiutano a chiarire i meccanismi che stanno alla base della formazione della cultura pop, solo in parte riescono ad avvicinarci alle sue dinamiche ulteriori: cioè al ruolo svolto da tale cultura nei processi artistici e creativi. Soprattutto spiegano ben poco circa le sue capacità di rielaborazione: se la sociodinamica culturale si sgonfia a mera sociomeccanica dei processi di comunicazione e apprendimento, il rischio è quello, purtroppo inveterato, di guardare il dito anziché la luna.

Brummett, pur lavorando sulla persuasività e sul consenso più che su una sociodinamica della cultura nel senso di Moles, ha la lucidità di collocare la *popular culture* “su un continuum tra quanto è accessibile a chiunque e quanto invece è esposto alla vista di pochi”, facendo l’esempio di quanto, fra le esperienze e la cultura popolare dei neri, può entrare nella *popular culture* di un altro gruppo (Brummett 1971, p. xx). La modernità come sistema intensivo di interscambi e di prestiti. Ma a Brummett la gestione sociale e individuale dei significati provenienti dai frammenti, e gli assemblaggi che compongono i mosaici, interessano maggiormente di quel sovrappiù di senso che gli assemblaggi in quanto tali apportano. E soprattutto lo studioso americano si disinteressa alle trasformazioni del senso che si verificano nei passaggi e prestiti da una cultura all’altra, come invece accade paradossalmente, nella Gran Bretagna degli anni Sessanta, proprio nell’esempio che egli stesso porta a proposito della *popular culture*: l’adozione di forme e stilemi afroamericani esogeni.

Inoltre simili modelli teorici tendono a sottovalutare la relazione fra il dato quantitativo delle informazioni, o *bits*, acquisite e assemblate, in relazione al loro tasso di varietà. Detto in altri termini, trascurano di considerare come un particolare *Zeitgeist* possa motivare i ricettori attivi (gli “agenti” nel senso di Brummett) a rendere disponibile il pannello del loro mosaico a dimensioni e direzioni le più vaste possibili, insomma: a renderlo sempre più ricco e colorato.

Una sociodinamica della cultura pop dovrebbe invece tener conto della varietà anche interculturale dei messaggi in arrivo: e cioè, dinamicamente, del loro potenziale transculturale, o quanto meno dell’atteggiamento eclettico che è il presupposto del loro collegamento e della loro rielaborazione articolata. Quel che la cultura pop rivela all’epoca di “Revolver” è proprio questo: l’apertura adogmatica e spesso gioiosamente strumentale (“compositiva” in senso lato, fino alla vera e propria creatività) a ogni tipo di ricezione cognitiva, a ogni festosa anomalia della percezione dei *bits* informativi e culturali, e soprattutto a un pragmatico empirismo nella rielaborazione (personale o estetica) dei mosaici di messaggi. Lavorando sulla semplificazione, ma anche sulla selezione e sulla messa in pratica intuitiva, piuttosto che sulla consapevolezza teorica. Dopo lo scioglimento dei Beatles, Paul McCartney ebbe a dichiarare - parlando come suo

solito in un plurale collettivo (o *maiestatis*?) - che "già anni fa ci eravamo resi conto che a questo mondo non c'è bisogno di conoscenza per fare qualsiasi cosa. Ciò di cui si ha bisogno è il buon senso, qualsiasi cosa esso sia" (Miles 1978, p. 112). Semplificando la questione col suo connaturato *understatement*, McCartney stava appunto affermando che la cultura pop che i Beatles fondavano - e al tempo stesso riflettevano - con "Revolver" era il frutto di un intenso apprendimento "a mosaico" e di una predisposizione sanamente empirica.

3. Le derive del senso e la modernità

Questo atteggiamento di fresca disponibilità a recepire messaggi da molte direzioni e a rielaborarli senza pregiudizi produsse risultati importanti nella musica dei Beatles e dei loro contemporanei e successori. E tuttavia, da parte dell'establishment della musica "seria", il riconoscimento delle nuove proposte musicali che i Beatles esposero dal 1966 in poi non fu immediatamente fortunato come era accaduto tre anni prima con il critico del "Times". Addirittura Glenn Gould, scrivendo sul numero di novembre 1967 di "High Fidelity", condannava il "primitivismo armonico privo di risorse" e l'effetto "purgativo" di quegli accordi per lui così comuni (Cooke 1968, p.110). Ma analisi più articolate e meno prevenute emergono nel 1968, ribaltando il giudizio del grande pianista classico, quando Deryck Cooke, celebre studioso di Beethoven, Wagner, Mahler, sottolinea su "The Listener" l'originalità delle relazioni accordali e la varietà ritmica dispiegata entro uno stesso brano, discutendo soprattutto *Strawberry Fields Forever* e *Yesterday* (ivi, pp. 111 s.). Questo spregiudicato interesse venne esteso a dimensioni più vaste da Joshua Rifkin, un altro prestigioso pianista in grado di spaziare con uguale competenza da Bach a Scott Joplin, in un saggio scritto per il volume collettaneo *The Beatles Book* (New York, 1968) ma che all'epoca non riuscì a essere pubblicato per la mancata acquisizione dei diritti di riproduzione degli esempi musicali. Esaminando l'intera discografia dei Beatles fino a quel momento, Rifkin notava che l'originalità delle loro progressioni armoniche spesso si basa su relazioni di terza e sulla polimodalità, e quella ritmica sui metri cangianti di brani come *She Said She Said*, *Strawberry Fields*, *Good Morning, Good Morning*, *Lucy in the Sky with Diamonds*, *Being for the Benefit of Mr. Kite!* e *A Day in the Life*. Inoltre indicava "la più significativa innovazione dei Beatles

[...] nell'aver creato una *popular music* che assomiglia alla musica 'formale' o 'seria' nella rilevanza di ogni dettaglio per l'identità della composizione" (Rifkin 1968, pp. 119-124). E soprattutto individuava lucidamente la "ricorrente preoccupazione di unificare gli elementi più disparati", cogliendo così l'ecllettismo (e, nei suoi risvolti pratici, l'empirismo) con cui i Beatles stavano mettendo a frutto la vastità della loro "cultura mosaico", riflettendo un fermento e un'aspettativa comuni all'intera loro generazione.

Ma il quadro era ancora molto incompleto. Oggi appare più facile ravvisare in "Revolver" e in generale nei Beatles maturi una capacità di innovazione che travalica gli aspetti armonici e ritmici di canzoni pur formalmente innovative. Lo strumento principale di tale capacità stava infatti nella predisposizione - comune anche ad altri musicisti inglesi attivi nel proto-rock di metà decennio, come i Rolling Stones o gli Yardbirds - ad appropriarsi di generi, forme, stili già noti e rielaborarli in una chiave personale che nasceva innanzitutto dalla necessità di adattare repertori non europei, per loro ineseguibili con fedeltà filologica, a esigenze espressive e comunicative diverse da quelle originali.

Ad esempio il blues, in particolare quello elettrico di Chicago, venne accolto in Gran Bretagna non solo come palestra musicale, ma come simbolo di diversità anticonformista. In una bella pagina, commentando le correnti *bohémienne* degli anni Cinquanta, lo storico della musica afroamericana Ted Gioia le distingue dalla più profonda ribellione dei Sessanta, ma esalta la loro ricerca di autenticità. Già le icone dei Cinquanta - Brando, Kerouac, Miles Davis, o il personaggio del giovane Holden di Salinger - annunciavano un cambiamento, frutto di una mentalità innovatrice che denunciava nelle verità del passato un alibi per il conformismo, opponendovi un atteggiamento di critica, spesso di rifiuto, talvolta di vera e propria iconoclastia. Il blues, afferma Gioia,

svolse un ruolo importante in tale trasformazione. La tormentata storia di questa musica, il suo ruolo di veicolo espressivo per la plebe più oppressa della nazione, la sua mancanza di politezza e sofisticatezza superficiale, tutte caratteristiche precedentemente viste forse come limiti o difetti, nella visione nuova di un mondo alla rovescia emersero come virtù prominenti, garanzie di vera realtà (Gioia 2008, p. 242),

di genuina autenticità.

I Beatles erano grandi appassionati di blues, specialmente di quello elettrico, ma - a differenza, ad esempio, dei primissimi Stones - della sua autenticità non sapevano che farsene. Più autentico e diretto era, semmai, il rapporto di George Harrison con la musica, la filosofia e la religiosità indiana. Però, nella voga indianeggiante che da lui (e da Ravi Shankar) promana, ad epigoni, cultori e sfruttatori della nuova moda tanta autenticità sembrò del tutto superflua. Alcuni elementi dei modelli orientali venivano preservati: ma sia l'uso del sitar che della modalità indostana introducono a un discorso il quale - sonoro, stilistico, estetico ed estatico al tempo stesso - si fa immediatamente psichedelico, anzi, *fonda* la psichedelia musicale. Riguardo alla sponda orientale a cui il rock si rivolge durante la seconda metà degli anni Sessanta (in modo ben distinto dagli esotismi che sovente caratterizzavano la popular music *d'antan*), Jonathan Bellman rammenta l'enfasi con cui Edward Said sottolinea la differenza fra l'orientalismo e il vero Oriente, e a sua volta propone una definizione dell'esotismo musicale:

nella musica occidentale, sia d'arte che rock, per ottenere un valido effetto esotico essa non deve avere, paradossalmente, troppa verosimiglianza etnomusicologica. I nostri orecchi sono ancorati a quanto è familiare. Se quel che viene prodotto dà luogo a elementi esotici, il risultato finale suonerà come una copia poco convincente di una musica straniera (Bellman 1998a, p. 304).

Come i modelli afroamericani, quelli orientali trovarono nel nuovo pop-rock, e nella cultura pop in generale, uno sconfinato terreno di manipolazioni, dove il senso e le funzioni originarie venivano snaturate a bella posta. Parecchi musicologi - David R. Reck, Jonathan Bellman, Walter Everett, Peter Lavezzoli fra gli altri - si sono esercitati (non senza forzature) a scovare modelli autentici nell'orientalismo musicale dei Beatles e di molta psichedelia. E tuttavia, rispetto alla questione della conformità a modelli autentici del raga (che resta occasionale, limitata e spesso controversa), mi sembra che la più diffusa realtà del semplice *orecchiamento* - da parte di giovani musicisti talvolta sinceramente interessati, anche se non sufficientemente acculturati - sia altrettanto dignitosa: e addirittura più interessante, se la consideriamo dal punto di vista del funzionamento della cultura pop. Altrettanto interessante è il fatto che la strada verso la sponda indiana

sia stata spalancata e incoraggiata ai musicisti da una serie di produttori sia americani che britannici (Ahmet Ertegun, Jim Dickson, Shel Talmy, Giorgio Gomelski) (cfr. Salvatore 2016, pp. 255-258), e a un vero e proprio passaparola fra i musicisti. La cultura pop si formava e si diffondeva anche così: le idee nascevano da fraintendimenti e semplificazioni, condivise a tutti i livelli della piramide produttiva, in un approccio empirico, il cui effetto immediato era la migrazione dei simboli, la trasformazione dei significati. Le culture esogene vengono accolte e assorbite tramite un'appropriazione selettiva riadattata a nuove esigenze e nuovi contenuti da veicolare. In definitiva, nella dialettica musicale fra "bianco e nero" e in quella "East/West" si giocano alcune delle massime sfide interculturali, ma anche semiotiche, della cultura pop. La modernità come manipolazione del senso.

4. Dalle avanguardie al postmodern: "vecchie modernità" e nostalgia canaglia

Eppure perfino il discorso della modernità, in relazione alla sua carica manipolativa, ha un suo portato metastorico. Le traslazioni di forme - e perfino di interi generi - da una civiltà all'altra non rappresentano infatti un fenomeno nuovo, nella storia culturale. La musica profana del basso Medioevo e del Rinascimento scaturisce da adattamenti di melodie, e perfino di temi lirici, della musica sacra; simultaneamente, l'iconografia del ritratto femminile diventa praticamente intercambiabile con quella delle Madonne; nella musica, in più, entrano suggestioni ulteriori provenienti dalle tradizioni popolari. E dunque in qualsiasi epoca uno degli elementi dinamici dell'interculturalità può manifestarsi quando al prestito di forme e tecniche corrispondano trasformazioni anche profonde dei significati ad esse originariamente connessi. Non si tratta necessariamente di sincretismi, perché non c'è sempre un rapporto di subalternità fra una cultura e l'altra, ma solo anomalie - a volte consapevoli, altre no - nella trasmissione di idee, forme e dati. Ad esempio, come ha ricordato Marina Polacco,

la letteratura latina nasce *imitando* - o addirittura *traducendo* - la letteratura greca; le letterature romanze nascono dalla ripresa e dal travisamento del patrimonio classico; la letteratura volgare italiana nasce dall'importazione dei modelli francesi e occitanici (Polacco 1988, p. 13).

Processi complessi in cui risaltano parole-chiave come "importazione", "traduzione", "travisamento". Mediazioni a volte innescate non solo dal problematico passaggio da un contesto già determinato a un altro *in fieri*, ma dagli inevitabili riadattamenti, fraintendimenti, semplificazioni che possono scaturire da simili passaggi. Tutti elementi di modernità, *molte* modernità, *vecchie* modernità... Il concetto ne risulta fortemente relativizzato.

Ma c'è un altro aspetto da considerare. Le differenze che si producono nella sociodinamica di simili processi scoraggiano dal considerarli sempre alla stregua di grandiose imprese, come qualcosa di necessariamente studiato e serio. Nelle culture popolari urbane, fin dall'epoca protomoderna, le reazioni a quanto si presenta come serio e solenne producono fenomeni collaterali destinati a incidere. Alti e nobili progetti di carattere celebrativo, istitutivo, o anche divulgativo, come quel bembismo che nel Cinquecento generava un petrarchismo di ritorno, pretendendo di imporre un unico modello lirico a lingua, stile, metrica, temi e ideologie, danno la stura a molte sterili imitazioni, ma anche a irresistibili e burlesche parodie, che inevitabilmente producono (o riflettono), per reazione, quel che chiamiamo "cultura popolare urbana": a volte parallela e perfino gradita alle élite, altre volte ad esse alternativa. Ciò vale anche di fronte a quanto si considera, convenzionalmente e rispettosamente, "ineffabile". La grande lezione della *Monna Lisa* leonardesca non ha trovato replica in stili, scuole, epigoni, ma solo in buffonesche e a volte deliranti parodie (non solo quella di Duchamps, peraltro anticipata dal *fumiste* Eugène Bataille, ma anche di Leger, Dalí, Botero, Warhol, Rauschenberg, fino a Keith Haring, Basquiat, Banksy). L'inimitabile, meglio che sia saccheggiato e perfino percosso, piuttosto che maldestramente imitato.

La modernità dei Beatles e della cultura pop coltiva ed esalta proprio questo genere di atteggiamenti, tipici di epoche "rinascimentali" quale è stato anche il Novecento⁶. Il diretto precedente va dunque cercato in un'epoca

⁶ Per le anticipazioni rinascimentali di molte pratiche e mentalità musicali della *popular music* del secondo Novecento cfr. Salvatore 2015.

speculare agli anni Sessanta per fermento e innovazione, quella delle prime avanguardie artistiche del Ventesimo secolo. Uno storico della cultura britannica come Robert Hewison ritiene che, specie dal punto di vista dell' "assalto alla parola" e all' "autorità del linguaggio", le esperienze degli anni Sessanta "erano una continuazione di quanto iniziato dai dadaisti e surrealisti" (Hewison 1986, p. 86). I poeti dell'epoca dei Beatles lo avevano già intuito: lo stesso Hewison ricorda ad esempio che Alex Trocchi aveva ammesso in pubblico al festival di Edimburgo che il nichilismo dei poeti beat e dei più giovani eredi derivava dal Dada (e da Nietzsche); commentando retrospettivamente il festival di poesia del 1965 all'Albert Hall, Michael Horovitz vi avrebbe individuato una sorta di "esperanto del subconscio" prodotto dall'incrocio fra le eredità del Dada, dei surrealisti e dei poeti beat (cfr. Hewison 1986, pp. 103, 114).

Le analogie non finiscono qui. Nei suoi manifesti e proclami il dadaismo predicava (cent'anni fa!) l'idiozia, l'invito all'arte e agli artisti a non prendersi sul serio, l'incitamento alla distruzione (di stili e forme codificate), l'esaltazione della pura energia sulla complessità delle forme, anticipando certi atteggiamenti poi fatti propri del rock. Quando Tzara scriveva a lettere maiuscole "MUSICISTI SPACCATE I VOSTRI STRUMENTI CIECHI sul palcoscenico", anticipava il distruzionismo predicato a Londra negli anni di "Rubber Soul", "Revolver" e "Sgt. Pepper" da Gustav Metzger, in gran voga tra le avanguardie artistiche e l'underground, oltre che maestro del "distruzionista di chitarre" Pete Townshend. I dadaisti anticiparono perfino alcune idee centrali della pop art con dichiarazioni quali "anche la pubblicità e gli affari sono elementi poetici"⁷.

D'altronde un nuovo Dada in musica si sviluppa già durante il secondo terzo del Novecento. Quando Cage scrisse nel 1937 il suo manifesto *The Future of Music - Credo*, considerando i rumori da cui siamo circondati come strumenti musicali, stava riprendendo, in America, le teorie rumoriste di ventiquattro anni

⁷ Cfr. Tristan Tzara, *Manifesti del Dadaismo e Lampisterie*, a cura di Giampiero Posani, Einaudi, (1964)1975, pp. 4, 7, 9, 13, 15, 19. Dalle vecchie avanguardie, il rock britannico post-"Revolver" assorbe certe espressioni particolari sia della creazione musicale che della sua messa in scena, contribuendo a rafforzare la tesi che il rock, in una certa misura, sia figlio anche delle arti visive e performative (è nota l'incidenza di ex studenti d'arte nel pop-rock inglese delle origini). Tendenze post-espressioniste pur minori come il distruzionismo, piuttosto popolare - come si è detto - nell'underground londinese e britannico, o il neo-Dada americano di Fluxus, influente su alcune figure particolari di quell'underground (fra cui il Lennon affascinato da Yoko Ono), vengono chiaramente raccolte e riproccesate anche dai musicisti, specie nei loro atteggiamenti performativi, accanto alla più ovvia influenza della pop art.

prima del futurista Luigi Russolo, e invitava inoltre a studiare Duchamp per scrivere musica. Ne derivò quel risveglio neodadaista che sarebbe stato alimentato dalla presenza stabile dello stesso Duchamp a New York a partire dal 1942. Nel costante rimbalzo di forme, energie e dinamiche artistiche tra gli Stati Uniti e la Gran Bretagna, che comincia ad agire prepotentemente nei circoli artistici degli anni Cinquanta e trova il suo apogeo proprio nello stato aurorale del rock della prima metà dei Sessanta, un'influenza diretta del neodadaismo sarà trasmessa dal circolo americano di Fluxus, nato da una serie di studenti che seguivano i corsi di John Cage alla New School for Social Research di New York nel 1956, e proliferato anche in Inghilterra (dove una decina d'anni dopo ebbe come ambasciatrice Yoko Ono, ma si sviluppò anche autonomamente in una sua sezione britannica). Tipica di Fluxus era l'attenzione per il materiale sonoro in sé e per sé e l'atto stesso del suonare, più ancora che per le forme o i contenuti musicali. Ritornando in Europa dopo il transito americano, questo nuovo dadaismo vi ripiantava radici locali: Jeff Nuttall, uno dei principali protagonisti e testimoni della controcultura britannica, nei suoi happening cercava di conciliare il cabaret dadaista con il teatro della crudeltà di Artaud. Il passato non è solo una terra straniera.

Così anche nella cultura pop si trovano elementi di localismo, sfidando non solo ogni utopia globale o universalista, ma qualsiasi malriposta aspirazione alla coerenza. Nel ricollegarsi a certi dettati delle avanguardie storiche continentali come futurismo, dadaismo, nichilismo, gli inglesi vi infondevano generose dosi di quella che era stata la *loro* reazione culturale agli orrori della Prima guerra mondiale, coltivando "una passione per il perduto mondo eduardiano e vittoriano", come ricorda Rob Chapman, e riscoprendo Lewis Carroll che nel frattempo era stato dimenticato. Chapman, uno dei principali biografi di Syd Barrett, osserva in proposito che così il pop inglese non faceva altro che ricollegarsi a un'ondata di nostalgia emersa già cinquant'anni prima (Chapman 2010, p. 147).

Certo, non mancavano ragioni strettamente pragmatiche alla ripresa di modelli di cinquant'anni prima. I padri delle controculture e dell'underground inglese recepivano non solo l'atteggiamento antidogmatico verso l'espressione

creativa, ma anche i modelli di attivismo sperimentati dalle avanguardie storiche dei primi decenni del secolo, e seguendo una strada già tracciata dal Dada zurighese o dal futurismo italiano sviluppavano e diffondevano il proprio discorso attraverso gli incontri pubblici, la fondazione di riviste, l'apertura di gallerie d'arte, l'invenzione di nuovi spazi performativi: l'avanguardia come *agit-prop* e multimedialità.

La modernità, più che un discorso, appare dunque come una dialettica fra piani temporali: in avanti, ma anche all'indietro.

Prendiamo come ulteriore esempio una critica che è stata spesso rivolta al rock: quella di indulgere al mero effettismo. Nella musica degli anni Sessanta l'effettismo tende a creare "sorpresa", come nel jazz delle origini, e più trivialmente nelle tendenze cosiddette "novelty" che la musica angloamericana di consumo ha coltivato episodicamente lungo tutto il Novecento, basandosi su sonorità inconsuete che sfruttavano l'uso improprio delle voci e degli strumenti, sia acustici che elettronici, a fini biicamente commerciali. Ma non sono queste le origini dell'effettismo rock, che ha radici più profonde, e sfrutta, casualmente, risorse già intuite da generi musicali di un passato più lontano. Ad esempio per i madrigalisti, o i compositori barocchi, un battito cardiaco crea un "affetto" (con la "a"), effetto sonoro di tipo rappresentativo ed emotivo. Per il rock, è una struttura ritmica. Per le musiche di ricerca l'obiettivo non è solo quello (dadaista o triviale) di generare sorpresa: gli effetti sono quasi sempre somatizzati, o psicologizzati. Semmai, di suo, il rock teatralizza in modo sfacciatamente gaglioffo quella mancanza di pudore e di senso del limite di cui fa, oltre che una componente molto popolare della propria immagine, anche uno strumento metodologico. E proprio in tal senso va intesa la cialtroneria già trionfalmente esibita dal dadaismo, dal futurismo, da tutto quanto è aurorale, nella modernità, in un processo di cambiamento che ogni volta si annuncia lungo e contraddittorio⁸.

Resta inoltre implicito che il fatto di suonare una musica "non scritta" aiuta; in concerto, ad esempio, i musicisti riescono a valutare la temperatura emotiva che esercitano sugli ascoltatori (l'"effetto" che fanno) e, se necessario, a

⁸ Oggi un distico dal tono profetico e aggressivamente innovatore come "Contro di voi, che morite troppo lentamente, / e contro tutti i morti che ingombrano le nostre strade!..." potrebbe sembrare uscito da *Howl* di Allen Ginsberg (1955), ma invece era di Filippo Marinetti (*Uccidiamo il chiaro di luna!*, 1909).

intensificarla tramite prassi molto specifiche del rock (improvvisazione, esasperazione delle dinamiche sonore, mera teatralità, etc.).

Come va considerato, da un punto di vista sociodinamico e storico-culturale, il modo con cui la cultura pop si è ricollegata selettivamente a varie altre epoche di rottura nella storia dell'arte e della musica, del Novecento ma non solo? Sarebbe facile retrodatare certi passaggi cruciali dell'evoluzione dal moderno al contemporaneo, affermando che la cultura pop degli anni Sessanta non fonda nessuna "nuova" modernità ma invece anticipa quel che viene definito *postmodern*⁹. E in effetti, della crisi della modernità, e della reazione alla crisi, la cultura pop porta molte stigmati: la frammentazione e lo scatenamento del caos nella semiosfera, l'ecllettismo come *forma mentis* e *modus operandi*, il bricolage integrale, la contaminazione totale, il sincretismo (se tale è) come succedaneo della nozione idealistica di autenticità; la crisi permanente del realismo, del razionalismo, di ogni verità assoluta. Tutte caratteristiche tipicamente postmoderne. Ma per Lyotard e i suoi seguaci l'essenza del postmoderno è il rifiuto scettico di ogni metanarrazione, di ogni racconto lineare. Mentre il modo in cui tendiamo a storicizzare gli anni Sessanta del Novecento è ancora un metaracconto, o quanto meno viene percepito come tale: una sorta di filosofia della storia, della storia di quel decennio così influente, che nell'immaginario collettivo riesce a dar conto della pervasività di Bertrand Russell e di Marshall McLuhan, di Andy Warhol e John Cage, del pop beatlesiano e del nuovo rock, delle reazioni al Vietnam o a Woodstock, dei nostalgici "come eravamo" e dei pragmatici "come siamo diventati". Spesso e volentieri, *ça va sans dire*, senza uno straccio di perché.

E allora poniamocelo, questo perché. Quel poco o tanto che abbiamo appurato è che "Revolver" rappresenta un atto di nascita della cultura pop per il suo modo seminale di assorbire le culture popolari urbane, le provocazioni delle avanguardie, le mode culturali di ispirazione extraeuropea, rielaborare tutto all'interno della forma-canzone, lasciando spesso che dal vaso delle forme consuete questi spunti traboccassero, o addirittura che sfondassero il vaso. Alla

⁹ Benché le sue origini siano state variamente anticipate anche di molti decenni, individuandole retrospettivamente, come è noto, nel post-Impressionismo pittorico e musicale, nel nichilismo nietzschiano, nel superamento heideggeriano delle nozioni di soggetto e oggetto, nella tragedia della Prima guerra mondiale o nella crisi dell'architettura funzionale.

sua epoca ciò fonda uno dei primi capitoli della modernità, specialmente per quanto riguarda una storia della musica sganciata sia dalla tradizione eurocolta che dalle sue alternative etnicamente determinate, come le musiche di altre civiltà o le tradizioni afroamericana.

E però, quando non si riesce più a distinguere perfino tra moderno e postmoderno, nella prospettiva storico-culturale, il discorso della modernità può essere appercepito solo come metadiscorso. Qualcosa che parlando di qualcos'altro parla di sé, si parla dentro e addosso. Questo è il modo in cui parliamo di "Revolver" oggi.

Oggi, appunto. Oggi è ancora possibile storicizzare la portata artistica e sociodinamica di "Revolver" e della cultura pop delle origini. Però, come si è visto, non è più agevole ridurre questa difficoltà al cambio di orizzonte fra modernità e postmodernità (quella linea d'ombra sulla quale "Revolver", comunque, monta a cavallo). Ed è quasi impossibile ascoltare "con gli orecchi d'allora". Se non sperimentando, forse, una prassi invisibile e preclusa a qualsiasi studioso serio: la frequentazione allucinatoria, sentimentale, erotizzata di ogni memoria collettiva e di ogni ricordo personale. Dovremo alla fine rivalutare, perfino metodologicamente, lo svenevole, patologico, "velenoso" sentimento della nostalgia?

ABSTRACT

Storicamente "Revolver" dei Beatles, oltre a una somma di innovazioni musicali e a forme di apprendimento e di rielaborazione tipiche della cultura pop degli anni Sessanta, presenta e rivela anche il dilemma della modernità: della sua definizione, dei suoi contorni, dei suoi confini fino alle soglie del *postmodern*. Così, oltre a porsi come oggetto musicale dai profili ambiziosi e complessi, quel disco del 1966 scardina simbolicamente perfino la propria stessa narrazione, il proprio porsi come discorso della modernità. Lasciandoci a invocare, stremati, una funzione maieutica della nostalgia per riuscire ad ascoltarlo "con gli orecchi d'allora".

Historically "Revolver" by the Beatles, in addition to a sum of musical innovations and forms of learning and reworking by pop culture of the sixties, shows up and reveals also the dilemma of modernity: its definition, its outline, its borders up to the threshold of the postmodern. So, in addition to being ambitious and complex profiles musical object, that record of 1966 symbolically scatters even its own narrative, his stance as discourse of modernity. Leaving us to invoke, exhausted, a maieutics function of nostalgia to listen it "with ears at the time."

KEYWORDS

Beatles, popular music, popular culture, modernità, postmodern.

Riferimenti bibliografici

- BELLMAN 1998: Bellman J., *Indian Resonances in the British Invasion, 1965-68*, in Id. (a cura di), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press 1998, pp. 292-306.
- BRUMMETT 1991: Brummett B., *Rhetorical Dimensions of Popular Culture*, Tuscaloosa-London, University of Alabama Press 1991.
- CHAPMAN 2010: Chapman R., *Syd Barrett: A Very Irregular Head*, London, Faber and Faber 2010 (ed. it. *Syd Barrett. Un pensiero irregolare*, Viterbo, Stampa Alternativa 2012).
- COOKE 1968: Cooke D., *The Lennon-McCartney songs*, in Elizabeth Thomson – David Gutman (a cura di), *The Lennon Companion: Twenty-five Years of Comment*, London Sidgwick & Jackson 2002, pp. 109-13 (1^a ed. London, MacMillan 1987; ed. orig. in «The Listener», 1^o febbraio 1968).
- EVERETT 1999: Everett W., *The Beatles as Musicians. Revolver through the Anthology*, New York-Oxford, Oxford University Press 1999.
- GIOIA 2008: Gioia T., *Delta Blues: The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*, New York-London, Norton 2009 (1^a ed. 2008).
- HEWISON 1986: Hewison R., *Too Much: Art and Society in the Sixties, 1960-75*, London, Methuen 1986.
- LEVY 2002: Levy S., *Ready, Steady, Go! The Smashing Rise and Giddy Fall of Swinging London*, New York-London, Doubleday 2002.
- LYOTARD 1979: Lyotard J.-F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli 2002, (ed. or. ID., *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979).
- MELLERS 1973: Mellers W., *Twilight of the Gods: The Music of the Beatles*, New York, Schirmer 1973.
- MILES 1978: Miles B., *Beatles in Their Own Words*, London, Omnibus Press 1978.
- MILES 2010: Miles B., *London Calling: A Countercultural History of London since 1945*, London, Atlantic Books 2010 (ed. it. *London Calling. La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, Torino, EDT 2012).

- MOLES 1967: Moles A. M., *Sociodinamica della cultura*, Bologna, Guaraldi 1971 (ed. orig. *Sociodynamique de la culture*, Paris, Mouton & C^{ie} 1967).
- POLACCO 1998: Polacco M., *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza 1998.
- RIFKIN 1968: Rifkin J., *On the Music of The Beatles*, in Elizabeth Thomson – David Gutman (a cura di), *The Lennon Companion: Twenty-five Years of Comment*, London, Sidgwick & Jackson 2002, pp. 113-26 (1^a ed. London, MacMillan 1987; manoscritto inedito, 1968).
- SAID 1978: Said E., *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri 1991 (ed. orig. *Orientalism*, New York, Pantheon Books 1978).
- SALVATORE 2015: Salvatore G., *Radici rinascimentali del pop come cultura popolare urbana. L'esperienza italiana*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», 2, August 2015.
- SALVATORE 2016: Salvatore G., *I primi 4 secondi di Revolver. La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone*, Torino, EDT 2016.
- SHEFF 1981: Sheff D., *The Playboy Interviews with John Lennon & Yoko Ono*, a cura di G. Barry Golson, New York, Berkley Books 1982 (ed. or. New York, Playboy Press 1981).
- TZARA 1964: Tzara T., *Manifesti del Dadaismo e Lampisterie*, a cura di Giampiero Posani, Einaudi, 1975 (1964).
- WENNER 1971: Wenner J. S., *Lennon Remembers*, London-New York, Verso 2000 (1^a ed. San Francisco, Straight Arrow Books 1971).