

Revolution 9. John Lennon, Yoko Ono e l'avanguardia ad Abbey Road

Francesco Brusco

1. Two Virgins.

Sin dalla fine degli anni Sessanta Yoko Ono è stata al centro di animate e talvolta pretestuose polemiche, ricevendo alcuni degli attacchi più brutali che si ricordino nell'ambiente artistico-musicale, e non solo. Se dopo cinquant'anni stenta ancora a decadere la leggenda che la vuole colpevole dello scioglimento dei Beatles, la critica più avveduta ha da tempo iniziato a inquadrare il suo contributo all'arte contemporanea – e il suo stesso ruolo nella vicenda artistica di John Lennon – in maniera più lucida e onesta rispetto al passato.

Rampolla di una delle più importanti famiglie di banchieri del suo Paese, l'artista giapponese ha un'estrazione sociale ben più elevata di quella dei quattro di Liverpool. Cionondimeno, la sua infanzia è segnata in modo ancor più profondo dalla tragedia della guerra. I bombardamenti di Tokyo, la fame, la prigionia di suo padre, la lunga separazione dalla famiglia fuggita in America: tutto questo porta alla luce il lato più oscuro e istintivo del suo carattere, che sarà ben presto espresso in arte.

Emigrata a sua volta negli Stati Uniti, Yoko Ono si inserisce nel circuito artistico newyorkese agli inizi degli anni Sessanta. Un nuovo movimento vi sta prendendo piede, riportando in auge la dissacrazione dei dadaisti e legandola al concetto di *intermedia*, utilizzato per descrivere un certo numero di attività artistiche interdisciplinari e di difficile categorizzazione. Un'esperienza conosciuta come *Fluxus*, tra i cui esponenti figurano George Maciunas – architetto di origine lituana – e il compositore californiano John Cage, mentori del movimento e della stessa Yoko Ono.

Il suo nome – e il suo corpo – salgono per la prima volta alla ribalta mondiale nel 1964, con la performance *Cut Piece*:

L'artista sedeva da sola sul palco, vestita con il suo abito migliore, con un paio di forbici davanti a sé. Agli spettatori era stato detto di avvicinarsi a lei a turno e di usare le forbici per tagliare un piccolo pezzo dei suoi vestiti, che essi avrebbero conservato. Alcune persone si avvicinarono esitando, tagliando un piccolo quadrato di stoffa dalla manica o dall'orlo della gonna. Altri arrivarono coraggiosamente, tagliando la parte anteriore della sua camicetta o le cinghie del suo reggiseno. Ono rimase immobile e inespressiva per tutto il tempo, finché, a sua discrezione, la performance finì. Riflettendo sull'esperienza recente, l'artista ha detto: «Quando faccio il *Cut Piece*, mi ritrovo in trance e quindi non mi sento troppo spaventata... Di solito diamo qualcosa con uno scopo... ma volevo vedere cosa avrebbero preso... C'era un lungo silenzio tra una persona che si avvicinava e quella successiva. E ho

detto 'è fantastico', bellissima musica, sai? Ba-ba-ba-ba, taglia! Ba-ba-ba-ba, taglia! Bella poesia, davvero».¹

È il nuovo orizzonte dell'arte concettuale, la sua rivoluzione: porre l'artista stesso al centro dell'opera, fisicamente ed emotivamente.

Nello stesso anno esce *Grapefruit*, libro contenente degli *event score*, ovvero descrizioni di azioni da compiere, le quali rimpiazzano la performance e l'opera in sé. Divise in cinque sezioni – *Music, Painting, Event, Poetry e Object* – le istruzioni sono dedicate tra gli altri a John Cage, Peggy Guggenheim e Isamu Noguchi.² Si tratta di un approccio all'arte che l'Occidente accetterà soltanto dopo che artisti come Joseph Kosuth lo avranno reso "rispettabile".

È il 9 novembre 1966 quando John Lennon e Yoko Ono si incontrano per la prima volta a Londra, presso la Indica Gallery di John Dunbar. L'artista nipponica, che vi sta allestendo la sua mostra *Unfinished Objects*, è ancora sposata in seconde nozze con il jazzista americano Anthony Cox, da cui ha avuto la piccola Kyoko.³ Il suo legame sentimentale con il Beatle si salda definitivamente un anno e mezzo dopo, nel maggio del 1968.

In quel momento Lennon è appena rientrato dal suo lungo soggiorno indiano, disilluso dal guru Maharishi Mahesh Yogi, e in profonda crisi coniugale e personale. Quando sua moglie Cynthia Powell parte per una vacanza in Grecia, decide che è il momento di invitare a casa la sua nuova musa. La quale mostra grande attenzione per i piccoli esperimenti con i nastri compiuti dal musicista nel suo studio domestico: i due finiscono per trascorrere l'intera notte a realizzare ciò che diventerà l'album *Two Virgins*. All'alba, terminata l'opera, consumano il loro primo rapporto sessuale, poco prima che Cynthia faccia inaspettatamente ritorno:

John e Yoko erano seduti sul pavimento, a gambe incrociate e uno di fronte all'altra, accanto a un tavolo coperto di piatti sporchi. Indossavano gli accappatoi che tenevamo nella piscina, così ho immaginato che avessero fatto una nuotata. John era di fronte a me. Mi guardò, inespressivo, e disse: «Oh, ciao». Yoko non si voltò [Lennon 2005, 284].

L'ingresso di Yoko Ono nella vita di John Lennon è, a tutti gli effetti, una rivoluzione. La sua influenza intellettuale è così forte che la relazione tra i due viene definita da Lennon come un rapporto «insegnante-allievo» in cui è egli stesso a vestire per la prima volta i panni del discepolo.⁴

¹ Cfr. https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964 (ultimo accesso 15 maggio 2021).

² Cfr. Munroe et al. [2000, 82].

³ Alla fine di una battaglia legale successiva al divorzio, la custodia della bambina viene assegnata in forma permanente alla madre; tuttavia, nel 1971, Cox rapisce Kyoko e scompare. Yoko ritroverà sua figlia solo nel 1998.

⁴ Così si esprime John Lennon, cit. in AA. VV. [2000, 301].

Prima conseguenza estetica di questa relazione è il suo avvicinamento all'avanguardia: Ono riuscirà compiutamente nella catechesi già tentata da Paul McCartney a partire dalla fine del 1966: riabilitare agli occhi di Lennon i *fucking intellectuals*, come costui li definiva. Inoltre, la nuova partner lo indurrà a rafforzare la sua idea di arte in prima persona: da quel momento il giovane musicista reputerà realmente valide soltanto le opere in cui egli esprime le proprie emozioni personali, catalogando come «spazzatura» gran parte del suo repertorio beatlesiano.

È una tendenza che emerge decisamente non appena Yoko Ono entra nella sua vita. Opere del biennio 1968-'69 come *Julia*, *The Ballad Of John And Yoko*, *Cold Turkey*, *Two Virgins*, mostrano un nuovo stile, quasi confessionale, in cui si mescolano il personale e il politico. Va però sottolineato che, pur nel suo sconvolgente impatto, l'artista giapponese catalizza elementi già in nuce nella visione lennoniana. Così è per l'autoreferenzialità dell'arte, così è pure per l'approccio di cui saranno imbevute *Revolution 9* e *Two Virgins*.

Gli esperimenti di Lennon con i nastri, in effetti, erano iniziati ben prima di quella notte di maggio: lo stesso *Two Virgins* viene registrato a partire da tracce da lui precedentemente preparate. Pur non essendoci testimonianze di questa fascinazione, in quella primavera del 1968 egli è già ampiamente al corrente del lavoro di Karlheinz Stockhausen, e molto probabilmente lo apprezza e vi si ispira, pur trattando la propria ricerca come un semplice hobby privato. Era stato Paul McCartney a introdurlo in questo campo:

Mi venivano bene i loop e delle cosette comiche e buffe [...] John mi ha chiesto come avevo fatto e io gli ho mostrato come collegare i registratori. John ne aveva due a casa sua a Weybridge, esattamente con la stessa configurazione, e io gli ho mostrato come usare il tutto. Se togli la testina di cancellazione, puoi sovraincidere all'infinito semplicemente passando da un registratore all'altro. Puoi realizzare dei dischi pazzeschi utilizzando relativamente poche tracce, ammesso di non aver bisogno di un buon suono perché, ad ogni passaggio, si perde in qualità [Paul McCartney, cit. in AA. VV., 2000, 302].

Questi interessi, quindi, precedono l'arrivo di Yoko Ono che forse, come scrive lo studioso Ian Hammond, dovremmo considerare come «il biglietto di Lennon in un mondo che stava già esplorando»,⁵ cosa che aiuterebbe a spiegare l'improvvisa esplosione di energia in quella direzione.

Così come gli *Unfinished Objects* esposti alla Indica Gallery due anni prima, anche l'*Unfinished Music* dell'album *Two Virgins* si fa portatrice di un senso solo in parte contenuto nell'opera, un significato ricostruito in buona misura nella mente del fruitore.⁶ Pubblicato da Apple Records il 29 novembre 1968 e distribuito da Track dopo il perentorio rifiuto della EMI, il disco è un estratto di

⁵ Cfr. I. Hammond [<http://beatlesnumber9.com/1number9.html>], (ultimo accesso 18 maggio 2021).

⁶ Il titolo ufficiale recita per l'appunto *Unfinished Music No.1 - Two Virgins*.

29 minuti dalla lunghissima registrazione effettuata la notte del 19 maggio.⁷ Si apre con due fischi simultanei, uno a velocità normale e uno rallentato e con molta eco, per poi presentare una serie di tape loop su cui si avvicendano mellotron, batteria, pianoforte, dialoghi e vocalizzi.⁸ È una prova rilevante, nell'ottica del 1968, ma l'interesse del grande pubblico all'uscita dell'album – interesse morboso e bigotto allo stesso tempo – verrà rivolto più al contenitore che al contenuto: la copertina del disco, su cui i due campeggiano in completa nudità, sarà tra i grandi scandali dell'anno.

La relazione sentimentale tra Lennon e Ono diventa da subito un tutt'uno con la loro collaborazione artistica, a sua volta espressione dell'impegno politico intrapreso dalla coppia. Prima della pubblicazione di *Two Virgins*, i due piantano le loro prime "ghiande per la pace", nel terreno circostante la Cattedrale di Coventry. Prove tangibili del concetto per cui artista e opera coincidono, le due ghiande, rivolgendosi rispettivamente a est e a ovest – i punti cardinali di provenienza dei due protagonisti – si assumono l'onere della *metalepsi*.

A luglio, nella galleria di Robert Fraser al numero 69 di Duke Street si tiene la mostra *You Are Here*, per la quale John fornisce una scultura intitolata *Built Around* – un'opera alla quale gli spettatori devono aggiungere oggetti, partecipando ancora una volta attivamente alla costruzione del senso – e 365 palloncini liberati in aria, non prima di aver scritto su ognuno di essi l'indicazione di riportarli indietro.

Nello stesso mese, la coppia presenza all'Old Vic Theatre per la prima dell'adattamento teatrale di *In His Own Write*, raccolta di nonsense pubblicata da Lennon nel 1964. In vista di questo spettacolo, peraltro, il Beatle aveva realizzato già nel novembre del 1967 un collage di effetti sonori da utilizzare come colonna sonora.

Al *David Frost Show* del 24 agosto John Lennon e Yoko Ono espongono in diretta televisiva la propria estetica neo dada, affermando: «Noi siamo ognuno un'opera d'arte di per sé. I nostri corpi e le nostre menti si combinano per creare qualcosa che dev'essere trattato allo stesso modo in cui un critico d'arte tratta un dipinto o una scultura».⁹

⁷ Etichetta discografica lanciata dagli stessi Beatles nel maggio del 1968.

⁸ Un loop è un nastro tagliato e unito da un'estremità all'altra, in modo da creare un anello riproducibile a ciclo continuo su un registratore a bobine.

⁹ Una trascrizione integrale dell'intervista di David Frost si trova al seguente link: <http://urthepob.byethost24.com/pob/pob14.html?i=1> (ultimo accesso 25 novembre 2021).

In ottobre vengono proiettati due film; *No.5* è basato sul sorriso di Lennon, ripreso al rallenty dalla sua compagna, mentre *Two Virgins* sovrappone i volti dei due artisti all'immagine di una nuvola,¹⁰ per simboleggiare ancora una volta la loro unione. A dicembre è la volta di *Rape*, lungometraggio diretto dalla coppia raffigurante simbolicamente uno stupro. Le reazioni della stampa, spesso marcatamente razziste, vanno dalla facile ironia all'imperdonabile insulto. I due attribuiranno proprio al tormento derivante da questo trattamento – che si aggiunge al dolore per l'aborto subito da Yoko Ono a novembre – l'inizio, in quegli stessi mesi, della loro dipendenza dall'eroina.¹¹

L'anno si chiude alla Albert Hall il 18 dicembre con *Alchemical Wedding*, performance in cui Lennon e Ono non fanno altro che restare sul palco per mezz'ora all'interno di un sacco bianco. Il *bagism*, concetto sviluppato dall'artista nipponica a partire dal 1965 – ispirato dalla frase «L'essenziale è invisibile agli occhi» dal *Piccolo Principe* di Saint-Exupery – vede, nell'atto di chiudersi in un sacco, uno stratagemma per sottrarsi all'apparenza e al pregiudizio che da essa deriva. Nonostante la bontà delle intenzioni, questo risultato non potrà dirsi raggiunto.

2. Number nine, number nine...

Incastonati tra il brevissimo frammento di Paul McCartney *Can You Take Me Back?* e la leziosa *Good Night*, traccia finale del *White Album* scritta dallo stesso Lennon, gli otto minuti abbondanti di inquietudine sonora di *Revolution 9* costituiscono «il manufatto d'avanguardia più capillarmente distribuito nel mondo».¹²

In effetti, questa incursione di Lennon nel campo della musica concreta non è poi così dissimile dagli esiti – probabilmente più meditati e intenzionali – di John Cage, Luciano Berio o Karlheinz Stockhausen, destinati a una ricezione senza dubbio più elitaria. Ma proprio per il fatto di essere inserita in un disco dei Beatles – tra i loro più grandi best seller, con oltre 24 milioni di copie fisiche vendute –¹³ *Revolution 9* sarà il primo campione di musica sperimentale a entrare nelle case di milioni di ascoltatori, molti dei quali non hanno mai sentito nominare nessuno tra i più importanti esponenti della musica colta della seconda metà del ventesimo secolo.

Come già accennato in precedenza, ancor prima di iniziare la sua relazione con Yoko Ono, Lennon ha ben presenti i lavori coevi di Karlheinz Stockhausen, John Cage, Luciano Berio e Luigi Nono;

¹⁰ Nel brano *Julia*, ad esempio, Lennon si riferisce alla sua nuova compagna – oltre che alla madre scomparsa – con il verso “silent cloud”.

¹¹ Cfr. Everett [1999, 161-162].

¹² Cfr. MacDonald [1994, 276].

¹³ https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=top_tallies&ttt=T1A (ultimo accesso 16 marzo 2022).

ancor più familiare con quelle opere è Paul McCartney, pienamente inserito nel *milieu* artistico della Swinging London. L'utilizzo dei loop a partire da *Tomorrow Never Knows* e il crescendo di *A Day In The Life* avevano già mostrato i loro evidenti tributi verso l'avanguardia musicale, pur inserendone il portato in un linguaggio tipicamente beatlesiano. Dal canto suo, Yoko Ono aveva collaborato a più riprese con Cage, cui era stata introdotta da Ichiyanagi Toshi, suo primo marito, che con il maestro americano aveva studiato composizione. Un esempio della loro partnership è dato dal doppio album *Shock!*, pubblicato nel settembre del 1962, proprio mentre i Beatles incidevano il loro primo singolo, *Love Me Do*. Su incarico dello stesso John Cage, la performer giapponese aveva fatto visita a Paul McCartney, ben prima dell'incontro con Lennon, per richiedergli il manoscritto di una canzone dei Beatles da includere nel libro *Notations*, a cui il compositore stava lavorando.¹⁴ È quindi assai probabile che Ono abbia stimolato il lato più sperimentale del suo nuovo partner, permettendogli di approfondire la conoscenza del geniale musicista di Los Angeles.

Da *Rozart Mix*, un'opera di Cage del 1965, *Revolution 9* potrebbe aver tratto alcuni spunti interessanti. Scritta per un concerto organizzato da Alvin Lucier al Rose Art Museum dell'Università di Brandeis, *Rozart Mix* è composta da 88 loop – contenenti voci e musiche su nastri fatti scorrere in entrambi i sensi, come nel collage di Lennon – azionati attraverso dodici macchine da quattro o più esecutori. La “partitura”, consistente nella corrispondenza tra Cage e Lucier riguardante il progetto, esige, a differenza di quanto accadrà per *Revolution 9*, che i loop siano creati prima di ogni esecuzione dal vivo. Non esiste inoltre un finale predeterminato: la sera della prima, il 5 maggio del 1965, Cage attende che tutta la sala tranne dodici spettatori abbiano abbandonato l'happening, per decretarne la fine.¹⁵

Altrettanto probabile un'altra ispirazione, seppur inconscia, derivata dall'ascolto di opere di Stockhausen quali *Gesang Der Jünglinge* (1955-'56) e *Hymnen* (1966-'67), anch'esse basate su voci, nastri ed effetti elettronici. Benché non disponibili in commercio nel 1968, è assai facile che Lennon e McCartney, attraverso i loro contatti nell'underground londinese, possano averne ottenuto delle copie su nastro o acetati.¹⁶ Gli esistenzialisti di Amburgo, tanto cari ai Beatles, sono un altro possibile canale, come pure Frank Zappa, di cui Stockhausen assiste ad alcuni concerti in quello stesso anno.¹⁷

Con *Hymnen* in particolare sussistono diverse somiglianze, apertamente ammesse da John Lennon a detta dell'autore tedesco: come *Revolution 9* anche l'opera di Stockhausen fa uso della radio

¹⁴ Cfr. Miles [2001, 246].

¹⁵ Cfr. Pritchett [1993, 149].

¹⁶ Cfr. Wilkinson [2008, 226].

¹⁷ Cfr. Hammond [<http://beatlesnumber9.com/1number9.html>] (ultimo accesso 18 maggio 2021)

e di voci che recitano simultaneamente testi differenti.¹⁸ Una di esse, coincidenza non da poco, ripete: “Neuf, the nine”. L’ammirazione dei Beatles per il compositore tedesco è già attestata dalla sua presenza sulla copertina di *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dell’anno prima: in quell’album l’eco di Stockhausen giunge fino al capolavoro *A Day In The Life*, come lo stesso McCartney ricorda:

In effetti ho lavorato molto sul crescendo di *A Day In The Life* perché mi interessavo di cose d’avanguardia e di base ero uno scapolo a Londra con interessi vastissimi... John entrava e diceva «Wow! Che cosa hai fatto qui, hai messo Beethoven su un film amatoriale?». E io gli facevo ascoltare Stockhausen. Non sono mai stato famoso per quest’aspetto perché John in seguito mi ha sostituito: «Oh, dev’essere stato John il fanatico di Stockhausen». In realtà non lo era, eravamo io e la mia cerchia londinese [Paul McCartney, cit. in Lewisohn, 1990, 14].

Stockhausen stesso, intorno al 1969, si mostrerà interessato all’idea di un’esibizione live con i Beatles, e nella sua biografia menzionerà esplicitamente i suoi colloqui personali con John Lennon:

Lennon mi telefonava spesso. Ammirava in modo particolare le mie *Hymnen e Gesang Der Jünglinge*, e trasse molte cose da queste, per esempio in *Strawberry Fields Forever*. I suoi testi inoltre hanno stuzzicato le orecchie dei giovani. A mio avviso, John Lennon è stato il più importante mediatore tra musica popolare e musica colta di questo secolo.¹⁹

Purtroppo, non ci sono altrettante testimonianze di questi contatti dal versante lennoniano. Ad ogni modo, se il Beatle deriva da Cage l’uso improvvisativo dei loop, a Stockhausen lo avvicina l’adozione di una forma controllata, da autentico compositore: colto o pop, poco importa per l’efficacia della sua strategia dell’attenzione.

Un altro paragone spesso proposto per segnalare la sinallagmaticità dello scambio tra Lennon e l’avanguardia è quello con *Non Consumiamo Marx* (1969) di Luigi Nono, successivo a *Revolution 9*, a cui viene accostato soprattutto per il comune riferimento agli eventi del tempo. Anch’esso per voci e nastro, ricorre a testi tratti dalle scritte murali parigine apparse durante il Maggio francese e a documenti della contestazione contro la Biennale di Venezia, sempre del 1968, proponendo registrazioni realizzate dal vivo in strada durante le manifestazioni di quei mesi. Definito dal suo autore «Musica Manifesto», occasione di provocazione e discussione, è una deliberata fuoriuscita dall’estetico, a testimonianza dell’influenza della politica sui linguaggi espressivi.²⁰

Ascoltando *Revolution 9* all’interno di questo contesto, ci si rende conto di quanto Lennon sia per certi versi addirittura più perspicace, artisticamente e politicamente, della maggior parte dei

¹⁸ Cfr. Didcock [<http://www.andante.com/article/article.cfm?id=25366>] (ultimo accesso 13 febbraio 2021).

¹⁹ Cfr. Kurtz [1994, 71].

²⁰ Cfr. Restagno [cur., 1987, 165].

compositori colti del tempo e di come il suo genio, orientato alla forma e alla struttura popular anche quando apparentemente ne è più lontano, sappia rendere quasi orecchiabile un collage di nastri tagliati.

Certo, la maggior parte degli appassionati beatlesiani non si prenderà mai la briga di ascoltarlo più di una volta; ciononostante, anche in virtù della sua presenza nel catalogo della band, si può concordare con Hertsgaard nel definire la musica dei quattro, specie quella dal 1966 al 1968, «high art for the mass public».²¹ Un'arte che ha l'obiettivo «di mandare in frantumi la gerarchia, stabilita dalle consuetudini, delle informazioni sensoriali in arrivo»,²² facendo sì che i suoi elementi connettivi e periferici diventino significativi quanto le sue componenti principali.

Sono in molti a ritenere che la brusca discontinuità della vita moderna abbia radici nella rivoluzionaria rottura avvenuta negli anni Sessanta, e come tale *Revolution 9* (la più nota tra le rievocazioni di quegli avvenimenti) deve essere annoverata, anche se soltanto socio-culturalmente, fra le azioni più significative mai realizzate dai Beatles [McDonald, 1994, 277].

Lennon concepisce questo esperimento come un «quadro sonoro della rivoluzione», riguardo la quale tuttavia ha sensazioni contraddittorie, tradite dal celebre “Count me out/in” di *Revolution 1*, ambigua presa di posizione all'interno del dibattito sulla distruzione (“When you talk about destruction...”). «L'errore stava nel fatto che io ero contro la rivoluzione», dichiarerà tre anni dopo alla rivista marxista *Red Mole*, nel pieno della sua fase di maggior attivismo politico.²³ In ogni caso, quali che siano le motivazioni iniziali di Lennon, il suo lavoro si pone in netta concordanza con l'opera concettuale della sua nuova dea ispiratrice.

3. Un'avanguardia a forma di pop.

Il take 18 di *Revolution 1* registrato durante le sessioni del 31 maggio si era dilungato in un'interminabile jam piena di feedback e distorsioni, scandita dagli “Alright” sessualmente connotati di Lennon, e da simili contributi vocali della sua partner.

Il 6 giugno il Beatle decide di tagliare i sei minuti di coda e farne la base per un collage sonoro, aggiungendo nastri di sua produzione e altri presi dagli archivi della EMI, creando così ciò che Mark Lewisohn, tra i pochissimi ad aver ascoltato i nastri originali, descrive come «caos puro: il

²¹ Cfr. Hertsgaard [1995, 317].

²² Cfr. MacDonald [1994, 277].

²³ Cfr. Blackburn-Ali [1971, 7-9].

suono di una rivoluzione».²⁴ Dodici loop vengono approntati in quel lungo pomeriggio, alcuni dei quali – scartati dalla versione definitiva – saranno utilizzati il 18 giugno per la già citata prima dell'adattamento teatrale di *In His Own Write*. Ulteriori effetti vengono realizzati nelle sei ore trascorse all'interno dello Studio 3 tra il 10 e l'11 giugno.

I tre studi di Abbey Road sono poi monopolizzati da Lennon nella notte di giovedì 20 giugno. Raggiunto nottetempo da George Harrison, il Beatle riveste il brano con tracce di vocalizzi, testi improvvisati ed effetti sonori, sempre affiancato da Yoko Ono, il cui ruolo non si limita a quello di mera assistente:

C'erano circa dieci macchine con persone che tenevano i loop con le matite, alcuni spezzoni erano di pochi centimetri, altri di quasi un metro. Io li ho inseriti tutti e li ho mixati al momento [...] Yoko è stata con me tutto il tempo e ha deciso quali loop utilizzare: credo di essere stato, in un certo senso, influenzato da lei [John Lennon, cit. in AA. VV., 2000, 307].

Il giorno seguente, dopo ulteriori sovraincisioni di Lennon e Harrison, il pezzo viene mixato in stereo assieme a *Revolution 1*, con l'autore che si diverte a posizionare gli innumerevoli loop attraverso lo spettro acustico, assistito dagli ingegneri del suono Geoff Emerick e Richard Lush. Che un artista pop, nel 1968, sieda in cabina di regia assieme al personale tecnico, è di per sé una piccola rivoluzione: fino a pochi mesi prima mettere le mani sul mixer sarebbe stata prerogativa assoluta del personale tecnico. Parte anche da questa sovrapposizione di ruoli l'evoluzione autoriale delle rockstar, sempre più interessate a sovrintendere ogni fase della produzione in studio.

Il 25 giugno la traccia viene editata da 9'05" alla lunghezza finale di 8'12", cui andranno poi aggiunti i nove secondi della conversazione introduttiva tra George Martin e Alistair Taylor.²⁵

Come sempre, gli *outtakes* costituiscono preziosissime fonti per valutare le tappe del processo creativo e i vari ripensamenti. Esaminati e documentati da Mark Lewisohn assieme alle schede di lavorazione in studio, essi testimoniano come Lennon pervenga gradualmente all'idea di segmenti da un minuto: confrontando il master con la versione provvisoria del 20 giugno 1968 – che termina *ex abrupto* dopo sette minuti – Lewisohn sottolinea le modifiche apportate proprio a 1'00", 2'00" e 3'00", al fine di eliminare dal mix materiale superfluo e creare punti di cesura a ogni fine minuto.²⁶

²⁴ Cfr. Lewisohn [1990, 135]. L'edizione deluxe di *The Beatles* – alias *White Album* – pubblicata nel 2018 per il cinquantenario dell'album, contiene il take 18 rimasterizzato, della durata di 10'28", comprendente i primi inserti sonori aggiunti da Lennon e Ono alla coda di *Revolution 1*.

²⁵ Cfr. Lewisohn [1990, 138].

²⁶ *Ibid.* [138-139, 162].

In questa sede si farà riferimento alla versione stereo – essenziale per apprezzare la spazializzazione sonora del brano – rimasterizzata nel 2009, la quale non presenta significative differenze rispetto ai master stereo del 1968, offrendo al contempo una miglior qualità audio.²⁷ La traccia digitale, particolare non secondario, permette inoltre di identificare inequivocabilmente il punto di partenza del brano con il dialogo tra Martin e Taylor, dissipando ufficialmente l’equivoco – favorito dall’assenza di separazioni tra le tracce dell’edizione in vinile del *White Album* – che ha portato in passato a individuare il “punto zero” nell’intermezzo di McCartney *Can You Take Me Back?* posto tra *Cry Baby Cry* e *Revolution 9*.²⁸

Assumendo come criteri fondamentali la natura, il contenuto, la texture e la ricorrenza dei nastri utilizzati – almeno 54 in totale, per un totale di 145 inserimenti nel mix – possiamo inquadrare il brano in una sorta di forma tripartita le cui sezioni – in maniera inversamente proporzionale all’incremento di tensione drammatica – presentano dimensioni progressivamente decrescenti: 5’00” per la prima parte, 1’55” per la seconda, 1’26” per la terza (Tab. 1).

Le articolazioni proposte si fondano sui drastici cambi di atmosfera, di timbro e di densità sonora che l’ascolto rende evidenti in quei punti, i quali assumono un valore che potremmo definire di modulazione drammaturgica, per la loro capacità di rievocare atti e scene. Così è per le pompe idriche e i successivi rumori di folla che introducono una nuova ambientazione a 5’00”; così è per il “Take this brother” di Lennon a 6’53”, punto di rottura ancor più inequivocabile.

La sezione A espone sin dall’inizio gran parte del materiale più ricorrente, a cominciare dal loop che contribuisce al titolo del brano ripetendo ossessivamente “Number nine”: un nastro di prova per un’incisione della Royal Academy of Music, dall’archivio EMI di Abbey Road, trasformato da Lennon in voce guida. Se ne contano otto occorrenze all’interno della prima sezione (0’11”-0’31”, 1’57”-1’59”, 2’11”-2:20”, 2’34”-2’40”, 2’58”-3’02”, 3’37”-3’39”, 3’57”-3’59”, 4’27”-4’43”); una sola, l’ultima in assoluto, verso la fine della seconda (6’31”-6’38”).

Altri temi salienti, quasi dei leitmotiv, sono, nell’ordine: il pianoforte in Si minore (Es. 1), effettiva apertura del collage sonoro a 0’09”, subito dopo lo stralcio di conversazione introduttiva; un altro pianoforte tratto da una registrazione degli *Studi Sinfonici op. 13* di Robert Schumann, in Do minore e suonato al contrario (Es. 2); un fraseggio di oboe e corno (Es. 3); un passaggio dal motetto *O Clap Your Hands* di Ralph Vaughn-Williams; l’accordo finale della *Sinfonia n. 7* di Jean Sibe-

²⁷ Il *White Album* è peraltro il primo Lp dei Beatles per il quale il missaggio stereofonico è inteso come soluzione principale rispetto al mono.

²⁸ Walter Everett, ad esempio, marca il punto di inizio all’ingresso del piano in Si minore (0’09”).

lius (Es. 4); un corale per soprano e contralto, suonato al contrario (Es. 5). In filigrana, le voci registrate da Lennon e Harrison il 20 giugno: non un loop, in questo caso, bensì un testo continuo di nonsense che percorre il brano quasi per intero, comparando e scomparendo dal mix. Si veda la Tab. 2 per osservare la gestione di questo materiale di base lungo l'intero brano.

Il tutto risulta collegato da associazioni e anticipazioni, attraverso le quali vengono estratte brevi cellule delle stesse fonti che saranno successivamente presentate in forma più estesa: ad esempio le voci che entrano a 1'00" svaniscono dopo soli tre secondi, ma ritornano come elementi principali da 1'10" a 1'30". Allo stesso modo, il corale in Mi bemolle appare per un secondo a 1'49" per poi ripresentarsi chiaramente a 2'00". Infine la stessa voce guida, abbinata alla folla, appare brevemente a 1'57" per poi riemergere in primo piano da 2'11" a 2'20".²⁹

L'alternanza di questi inserti finisce per dar luogo a un'articolazione binaria del periodo, scandito da frasi antecedenti e conseguenti create da sequenze di nastri della durata di circa trenta secondi ciascuna. Di solito la frase antecedente è caratterizzata da materiale relativo ai suddetti temi principali, che vengono poi silenziati e sostituiti da fonti più volatili nella frase conseguente.

A chiusura di ogni periodo possiamo notare addensamenti del materiale e della dinamica che hanno funzione equiparabile a quella di una cadenza: si ascolti la risata isterica che emerge in primissimo piano a 1'52", cui si contrappongono il coro in Mi bemolle e un'intermittenza di corni, oboe, voci e altri loop, finché il "Number nine" a 1'57" annuncia un nuovo cambio di texture e di periodo. Gli incrementi di dinamica sono ottenuti da Lennon spingendo drasticamente i *fader* della consolle REDD.37 di Abbey Road: muovendosi tra i potenziometri a slitta che regolano l'invio del segnale ai canali di uscita del mixer determinandone il volume, il Beatle mette in pratica un gesto performativo più che di mero missaggio. Nelle mani dei quattro di Liverpool, impegnati da due anni a saggiarne le potenzialità espressive, lo studio di registrazione è ormai un vero e proprio strumento musicale.

Dal minuto 2'00" si fa sempre più serrato il dialogo tra voci individuali (Lennon, Harrison, la voce guida, il vagito del bambino che apre questo nuovo antecedente) e collettive (i rumori di folla sempre più presenti nel mix): si ascolti la precisa sovrapposizione tra il "Number nine" e i cori della folla, da 2'10" a 2'22". La frase conseguente è dominata da nuovo materiale, come il corale al contrario e gli "Alright" di Lennon tratti dalla take 18 di *Revolution 1*, i quali restano in totale solitudine sul canale destro mentre la folla si zittisce per un attimo su quello sinistro (2'57").

²⁹ Cfr. Wilkinson [2008, 202-203].

Ancora maggiore lo sviluppo del terzo periodo. Al “Number nine” che cresce bruscamente al minuto 3’00” fa seguito una “scena” di traffico urbano, con i clacson delle vetture quasi imitati da un pizzicato di archi e dallo sferzante uso dei fader. Una scena che a 3’30” lascia spazio a un nuovo episodio, con voci di bambini che giocano, cui rispondono a 3’47” quelle di Lennon e Harrison, in uno dei momenti di maggior intelligibilità del loro testo (“The situation... they are standing still”). È ancora la traccia base di *Revolution 1* a fare da cadenza con il balbettio di Lennon cui si sovrappone il nuovo “Number nine”, reciso seccamente a 4’00”.

Rientrano in scena il piano di Schumann al contrario e quello in Si minore, come a voler ri-esporre brevemente il materiale iniziale prima della transizione verso la sezione B. Le voci di Lennon e Harrison vengono sopraffatte dalla folla (4’14”) accompagnata dagli incalzanti “Alright”. A 4’27”, loop stratificati abbinati a una lunga reiterazione del “Number nine” danno avvio a un crescendo che raggiunge il fortissimo a 4’59”. La texture viene spezzata di nuovo, questa volta in maniera ancor più netta.

La sezione B combina materiale già esposto con nuovi episodi, i quali concorrono a simboleggiare scene di sommossa, su un fortissimo *re* di chitarra elettrica sul canale sinistro che fa da bordone a tutto il primo antecedente. Le pompe idriche antincendio, le stesse utilizzate in quei giorni per disperdere i manifestanti nelle città di tutta Europa, sono semanticamente collegabili ai suoni della folla, che a 5’27” anticipa i cori che chiuderanno il brano (“Hold that line... block that kick!”).

La forma antecedente-consequente qui inizia a svincolarsi dalla griglia temporale del mezzo minuto e il carattere guerrigliero di questo periodo è confermato dalla frase conseguente, con fiamme che attraversano lo spettro acustico (5’44”) e armi da fuoco udibili da 5’53” sul canale sinistro, mentre sul destro i balbettanti “Alright” di Lennon continuano a fare da cadenza.

Gli spari si intensificano fino al minuto 6’17” allorché si torna al materiale della prima sezione: il piano in Si minore, il corale al contrario e le voci di Lennon e Harrison scorrono in parallelo per i successivi trenta secondi mentre il gruppo di loop stratificati conferisce un ennesimo crescendo dinamico (6’25”-6’38”) e la voce guida “Number nine” fa la sua ultima comparsa, a 6’31”.

Dopo questa escalation tensiva, da 6’39” a 6’52” si presenta un momento di temporanea risoluzione, la classica quiete *prima* della tempesta: a destra, i bambini tornano a giocare dopo la guerriglia; a sinistra i nonsense dei due Beatles coinvolti nella traccia vocale ci offrono nuove associazioni mentali e sonore: “The Watusi, the twist... Eldorado”. Il piano in Si minore, svanendo assieme alle voci, chiude l’esposizione dei leitmotiv avviata dalla sezione A, conferendo al materiale successivo quasi una funzione di coda.

Il punto di svolta è a 6'52": un drastico abbassamento dei fader crea uno stacco netto, seguito da un frammento di fanfara militare della durata di un secondo e da un nuovo brusco *switch*: a 6'53" Lennon enuncia, in totale *a solo*, il suo "Take this brother, may it serve you well". La sua voce non è più distaccata dagli eventi e, accompagnata dal suono di un interruttore e da un ostinato *la* del pianoforte, raddoppiato all'ottava, proclama l'arrivo dell'ultima parte rivolgendosi direttamente all'ascoltatore.

Quello della sezione C è materiale completamente nuovo, in gran parte aggiunto da Lennon e Ono nella session del 20 giugno. Il collage finale in effetti è quasi indipendente dal resto del brano, per lo meno dal punto di vista prettamente sonoro, dando luogo a una sorta di coda in due parti. A creare un forte legame con le sezioni precedenti è invece la tensione che ricomincia a crescere inesorabilmente, così come il contesto di sommossa che ancor più chiaramente caratterizza il finale della C, dalla texture più omogenea e sintetica.

Ancora di un minuto esatto è la durata del primo segmento, che però non è più organizzato secondo lo schema antecedente-consequente. Il suono della radio alla ricerca di frequenze a partire da 6'56" ha come controcanto la voce di Yoko Ono, che subentra alle precedenti come rappresentante dell'individualità contrapposta alla massa in subbuglio. Attraverso un utilizzo ancora una volta estremo dei *pan pot*, i potenziometri panoramici che distribuiscono il segnale audio all'interno del campo stereofonico, le tracce vengono alternate come se dovessimo voltarci a destra e a sinistra per seguire la scena; la radio, dopo essersi fermata su due stazioni, perde nuovamente la sintonia, mentre un ultimo gruppo di loop stratificati, sottolineati da un piano di inquietante ironia, fanno da cadenza prima del climax pronunciato da Yoko Ono: "You become naked".

Una dichiarazione esplicita di fragilità, subito sopraffatta dai cori della folla: "Hold that line!" (7'56"-7'06") e "Block that kick!" (8'06"-8'21").

tempo	loop principali	sezione
0'00"	voci (G. Martin / A. Taylor)	intro
0'09"	pianoforte (Si min.)	A
0'11	<i>Number nine...</i>	
0'30	piano al contrario Schumann (Do min.)	
0'54"	orchestra (La)	
1'00"	archi al contrario, oboe (Do), folla, voci (J. Lennon), pianoforte (Si min)	
1'06"	piano al contrario Schumann (Do min.), voci (J. Lennon / G. Harrison) cori Vaughan-Williams	
1'30"	archi, voci, oboe (Do), risate	
1'42"	cori Vaughan-Williams	
1'57"	<i>Number nine...</i> archi al contrario, vagito di neonato, voci, coro (Mib), chitarra elettrica (Mi)	
2'11"	<i>Number nine...</i> pianoforte (in Si min.), voci	
2'16"	accordo Sibelius	
2'26"	coro, folla, chitarra elettrica (Mi), clarinetto	
2'34"	<i>Number nine...</i>	
2'43"	coro (Do min.), <i>Alright</i> (J. Lennon)	
2'58"	<i>Number nine...</i> coro (Do min.), voci (J. Lennon / G. Harrison), accordo Sibelius, folla	
3'10"	clacson, oboe (Do)	
3'26"	clarinetto	
3'30"	bambini, accordo Sibelius, nastro riavvolto	
3'37"	<i>Number nine...</i> clarinetto	
3'45"	coro, piano al contrario (Si min.), voci (<i>The situation... they are standing still</i>), clarinetto	
3'57"	<i>Number nine...</i> piano al contrario da Schumann (Do min.), coro	
4'00"	voci, piano al contrario (Si min.)	
4'13"	folla, <i>Alright</i> (J. Lennon)	
4'27"	<i>Number nine...</i> oboe (Do), cori Vaughan-Williams, loop sovrapposti	

5'00"	folia (applausi, cori), campana allarme, voci	B
5'18"	pianoforte (Si min.)	
5'22"	clarinetto, coro	
5'33"	accordo Sibelius	
5'39"	fiamme, coro (Do min.), voci	
5'49"	accordo Sibelius	
5'53"	colpi di pistola, orchestra (Do Magg.), voci	
6'01"	clarinetto	
6'16"	pianoforte (Si min.) coro (Do min.), voci, clarinetto	
6'25"	oboe, loop sovrapposti	
6'31"	<i>Number nine...</i> cori Vaughan-Williams	
6'36"	piano al contrario (Si min.), voci (<i>The Watusi, the twist... Eldorado</i>), bambini, banda	
6'53"	" <i>Take this, brother...</i> " (J. Lennon)	
6'56"	piano (La min.), radio, voci (Y. Ono)	C
7'45"	piano (Mi)	
7'54"	" <i>You become naked</i> " (Y. Ono)	
7'56"	cori da stadio (" <i>Block that kick!</i> ")	

Tab. 1 – *Revolution 9*, forma tripartita e sezioni progressivamente decrescenti.



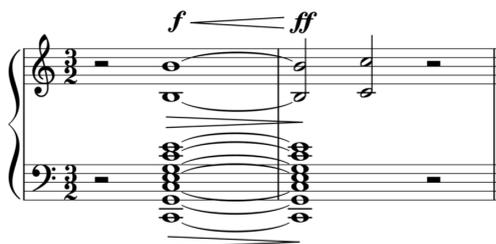
Es. 1. Pianoforte, in Si min.



Es. 2. Pianoforte, in Do min. (dall'op. 13 di R. Schumann).



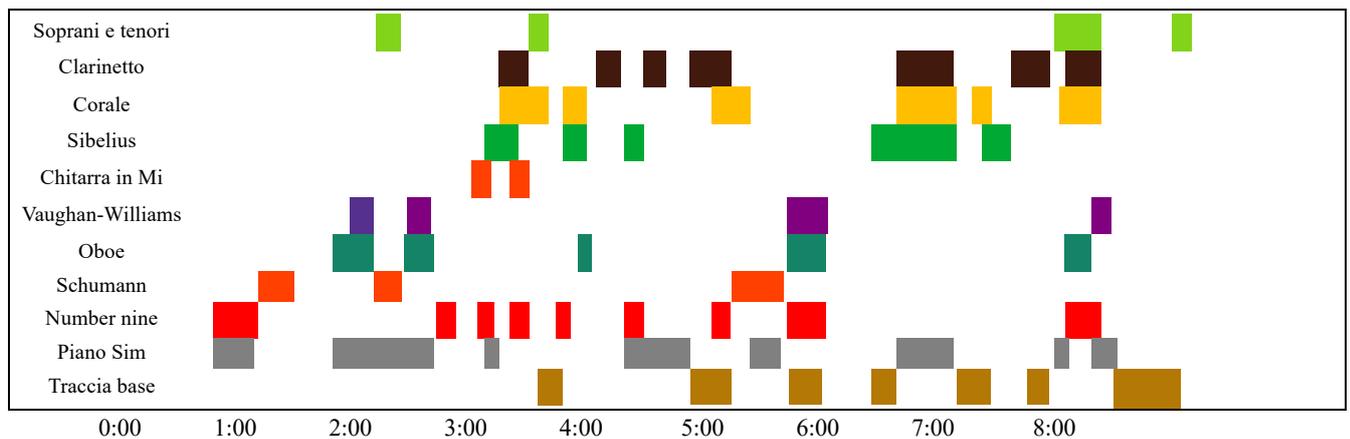
Es. 3. Oboe.



Es. 4. Accordo finale della Sinfonia n. 7 di J. Sibelius.



Es. 5. Corale.



Tab. 2 – *Revolution 9*, gestione del materiale di base lungo l'intero brano.

4. Conclusioni.

Lungi dall'essere un'anarchica parodia della musica d'avanguardia, *Revolution 9* si pone come il punto d'arrivo di un percorso di ricerca sul suono e sulla sua manipolazione iniziato almeno due anni prima, con *Tomorrow Never Knows*, manifesto di inventiva acustica a chiusura dell'album *Revolver* (1966) e primissimo utilizzo dei tape loop in ambito popular.³⁰ In quelle strisce di nastro magnetico, che fanno da controcanto alla voce salmodiante di Lennon sul testo ispirato al *Libro tibetano dei morti*, va rintracciato il primo passo verso gli esiti del 1968 qui trattati.

Per non parlare del perduto *Carnival of Light*, collage sonoro realizzato principalmente da Paul McCartney per l'omonimo spettacolo tenutosi alla Roundhouse di Londra nel gennaio 1967, nel pieno delle session di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Quattordici minuti di «rumori elettronici», come li definì la stampa dell'epoca,³¹ rimasti sepolti – almeno ufficialmente – negli archivi di Abbey Road, dopo la prima e unica “esecuzione” alla Roundhouse.³²

La fase sperimentale dei Beatles si conclude proprio con *Revolution 9*, opera a lungo trascurata da una critica troppo interdotta dall'impossibilità di collocarla tanto sugli scaffali del pop quanto su quelli dell'avanguardia, categorie parimenti inefficaci per John Lennon:

³⁰ I cinque loop, in ordine di apparizione, comprendono: un verso simile a quello di un gabbiano (altro non è che una risata di Paul McCartney), udibile per la prima volta a 0'07"; un accordo orchestrale di Si bemolle maggiore (0'19"); un mellotron suonato col registro del flauto (0'22"); un altro mellotron, col registro degli archi (0'38"); un sitar (0'56"). Il solo di chitarra, poi (1'08"), è quello di *Taxman* (prima traccia dell'album), editato e suonato al contrario.

³¹ Cfr. Lewisohn [1990, 92].

³² *Ib.* All'ipnotica base ritmica di batteria e organo registrata durante una pausa della lavorazione di *Penny Lane* (5 gennaio 1967) – la più lunga traccia mai incisa dai Beatles – vengono sovraincisi lo stesso giorno effetti musicali e chitarra distorta, un ulteriore organo da chiesa, un gargarismo e urla di Lennon e McCartney. Infine, sulla traccia numero quattro, tamburello, effetti sonori ed eco, fino all'urlo finale di McCartney: «Can we hear it back now?».

Credo sia l'unica parola da usare, ma penso che l'etichetta "d'avanguardia" si sconfessi da sola. Abbiamo imparato a tenere mostre d'avanguardia, e il solo fatto che l'avanguardia possa avere una mostra ne distrugge lo scopo, perché significa che è già formalizzata e ritualizzata. [di *Revolution 9*, NDA] Io non ne pensavo niente, salvo che si trattasse di fare variazioni su un tema musicale o un suono [John Lennon in AA. VV., 2000, 301].

Ritenendo erroneamente superfluo affrontare dal punto di vista analitico delle semplici «variazioni» sonore – o più probabilmente incapace di affrontarle con gli strumenti tradizionali – l'ermeneutica beatlesiana, dal Sessantotto in poi, ha preferito dedicarsi alla ricerca di un messaggio politico e filosofico, interpretando questo brano all'interno di una lettura congiunta comprendente *Revolution* e *Revolution 1*.

McKinney, ad esempio, ravvisa nel collage sonoro «l'immagine del crollo psicosociale che è tanto spietato, grottesco e anti-ideologico quanto i rigori dell'arte richiedono che sia». Gli aspetti antirivoluzionari dell'inconscio lennoniano, nella sua visione, non hanno nulla a che vedere con la rivoluzione in sé ma con la sua rappresentazione, e con quella di «un mondo che collassa su sé stesso».³³

MacDonald ritrova nell'interazione casuale di decine di frammenti di nastro magnetico una rappresentazione dello stato mentale semiscettico, semiaddormentato, di zapping, nel quale a Lennon piaceva indulgere. Per lo studioso britannico, se si può dire che *Revolution 9* tratti anche un solo tema, questo è la qualità della consapevolezza – costante preoccupazione della controcultura degli anni Sessanta – riaffermando musicalmente uno slogan hippie di quegli anni: «Non regolate il cervello, il difetto è nella realtà».³⁴

Lo stesso numero del titolo, dettato dal ricorrente "Number nine" è stato spesso posto sotto la lente d'ingrandimento degli esegeti che il Beatle avrebbe schernito nel testo di *Glass Onion*, a pochi solchi di distanza sullo stesso album. Il nove è il numero preferito di Lennon, e per alcuni ne simboleggerebbe quindi l'identità; in realtà, lo stesso autore ribadirà a più riprese che anche in questo caso si tratta di pura coincidenza. Questa rivoluzione numerata, inoltre, sarebbe soltanto una delle tante rivoluzioni che si susseguono. E che dire del gioco di parole sul rovesciare ("revolving") nastri e dischi, già utilizzato per *Revolver*?

Per quanto distante dalle più note *Revolution* e *Revolution 1*, questo brano ne è un completamento anche a livello semantico: esso nasce dallo stesso bisogno di raccontare gli eventi di quei mesi e prendere posizione a loro riguardo. Anzi, paradossalmente, rinunciando al testo – e anche

³³ Cfr. McKinney [2003, 244].

³⁴ Cfr. MacDonald [1994, 278-279].

alla musica in senso stretto – *Revolution 9* riesce a catturare quell’atmosfera meglio di quanto facciano le sue convenzionali “sorelle”. Tassello di un articolatissimo macrotesto, *Revolution 9* è la testimonianza artistica di un Lennon che ha perso la fede nell’umanità e particolarmente nei suoi leader, come testimonia la sua delusione per il Maharishi Yogi, guru per una brevissima stagione.

Nella sua allegoria sonora, la folla che incanala il proprio slancio di gruppo in violenza e distruzione al grido di «block that kick!», sembra alla fine vincere, all’interno di una frammentazione che crea disturbo e confusione, sia sociale che interiore: una manifestazione del conflitto interno di Lennon. Una visione apocalittica. E dell’Apocalisse essa sarà profezia, nella lettura delirante di Charles Manson.³⁵

Che difenda il sistema o inneggi alla rivoluzione, per il Lennon del Sessantotto la pluralità è inevitabilmente voce dell’autorità costituita, cui contrapporre la vulnerabile soggettività incarnata da Yoko Ono. Passeranno pochi mesi, prima che la stessa coppia passi dall’altra parte della barricata incitando all’azione immediata. Nei giorni del *Power to the People* non ci sarà più spazio per l’ingenuo ottimismo del “Don’t you know it’s gonna be alright?”, antesignano del nostro “andrà tutto bene”. Non ci sarà più spazio neanche per l’avanguardia pop, lasciata a sedimentare tra i nastri di Abbey Road, in attesa di ricezione.

Il bisogno di aggrapparsi a categorie, strutture e codici certificati è ancora ben visibile tra le righe delle analisi proposte a partire dai primi anni Duemila. Quasi maniacale quella di Hammond, per il quale i segmenti di un minuto evidenziati nella presente analisi – che egli definisce *strips* – sarebbero gli equivalenti elettronici dei refrain utilizzati da Lennon nel suo repertorio più convenzionale; con forzatura difficilmente condivisibile, lo studioso arriva a parlare addirittura di tecniche assimilabili alla fuga³⁶. Wilkinson reinterpreta addirittura l’intera struttura come un’intuitiva forma-sonata, per l’utilizzo del materiale tematico secondo lo schema esposizione-sviluppo-risposta, con tanto di introduzione (costituita dal dialogo Martin-Taylor) e coda (i cori della folla nella sezione finale).³⁷

In realtà, come tutti i brani dei Beatles, *Revolution 9* reclama un giudizio fondato sui suoi termini peculiari, i quali riflettono stili e linguaggi tanto contemporanei quanto tradizionali, senza appar-

³⁵ *Revolution 9*, assieme a *Helter Skelter* e *Piggies*, sarà tra i brani citati da Manson come “ispirazione” ai propri omicidi. Secondo quanto dichiarato dall’avvocato Vincent Bugliosi durante il processo, Manson credeva che il titolo del brano fosse un gioco di parole su “Rivelazione 9” (*Revelation 9*), e si riferisse al racconto biblico dell’Apocalisse. Per Manson, infatti, i Beatles sarebbero stati l’incarnazione dei quattro angeli dell’Apocalisse.

³⁶ Cfr. Hammond [<http://beatlesnumber9.com/1number9.html>] (ultimo accesso 18 maggio 2021).

³⁷ Cfr. Wilkinson [2008, 225].

tenere esclusivamente a nessuno dei due mondi. Questa stessa analisi non vuole essere un tentativo di reificare in ottica costruttivista le pratiche performative che sono alla base dell'intera produzione di John Lennon e dei Beatles, puntando semmai a una sorta di radiografia delle matrici audiotattili sottese al brano in esame. Nel fare ciò non ci si discosta molto da quanto già espresso cinquant'anni fa da Wilfrid Mellers, che analizzando *Not A Second Time*, uno dei primissimi brani della band di Liverpool, aveva sottolineato l'uso della cadenza eolia come risultato non di un'intenzione cosciente ma piuttosto di una sperimentazione empirica assimilabile a quelle compiute dai musicisti in epoca rinascimentale, al momento del passaggio dalla modalità alla tonalità.³⁸ Nella visione di Mellers la teoria e l'analisi musicale diventavano strumenti ecografici per la codifica di ciò che veniva "suonato" all'interno del disco, e in fondo è così anche per la notomizzazione di *Revolution 9*. Non importa che le dita di Lennon ricerchino gli elementi del linguaggio musicale su una chitarra, un pianoforte, o su potenziometri e nastri magnetici: al nucleo di ogni sua creazione c'è sempre una performance. È questo il più solido elemento di unione artistica e spirituale con Yoko Ono.

L'analisi di *Revolution 9*, in conclusione, è un'ennesima dimostrazione di come anche nelle loro digressioni più estreme i Beatles conservino sempre un senso della forma quasi innato. La struttura del brano, per quanto sconcertante possa essere il primo ascolto, si rivela quindi assolutamente definita, indipendentemente dalla stessa intenzione autoriale di Lennon, come dimostrano le sue dichiarazioni sull'aleatorietà del procedimento di produzione in studio. L'opera racchiude in se stessa i riferimenti alla propria coerenza contestuale, rendendosi rappresentativa di un'arte il cui scopo ultimo è modificare il modo in cui i suoi fruitori sperimentano la realtà; un'arte che vede i Beatles fare da ponte tra diversi contesti di espressione e di ricezione i quali, in quella fervida seconda metà degli anni Sessanta, si incrociano e si sovrappongono proprio come i ritagli di nastro che compongono questo collage.

³⁸ Cfr. Mellers, [1973, 215].

Bibliografia.

AA. VV. (2000), *The Beatles Anthology*, Chronicle Books, San Francisco.

BLACKBURN R. – ALI T. (1971), *Power to the People! John Lennon & Yoko Ono talk with Robin Blackburn and Tariq Ali*, in «Red Mole», 8-22 marzo 1971.

BRUMMETT B. (1991), *Rhetorical Dimensions of Popular Culture*, University of Alabama Press, Tuscaloosa-London.

BRUSCO F. (2017), *Estetica di Sgt. Pepper. Genesi, linguaggi e ricezione del capolavoro dei Beatles*, Arcana, Roma.

CAPORALETTI V. (2018), *Una musicologia audiotattile*, in «Revue d'études du jazz et des musiques audiotactiles», n.1, 2018, pp. 1-16.

EVERETT W. (1999), *The Beatles as Musicians. Revolver through the Anthology*, University Press, New York-Oxford.

HEWISON R. (1986), *Too Much. Art and Society in the Sixties, 1960-75*, Methuen, London.

HERTSGAARD M. (1995), *A Day in the Life. The Music and Artistry of the Beatles*, Delacorte Press, New York 1995.

KURTZ M. (1994), *Stockhausen. A Biography*, Faber & Faber, London 1994.

LENNON C. (2005), *John*, Crown, London.

LEVY S. (2002), *Ready, Steady, Go! The Smashing Rise and Giddy Fall of Swinging London*, Doubleday, New York-London 2002.

LEWISOHN M. (1990), *The Complete Beatles Recording Sessions*, Harmony Books, New York.

MACDONALD I. (1994), *Revolution in the Head*, Fourth Estate Ltd, New York; trad.it. *The Beatles. L'Opera Completa*, Mondadori, Milano 1994.

McKINNEY D. (2003), *Magic Circles. The Beatles in Dream and History*, Harvard University Press, Cambridge 2003.

- MELLERS W. (1973), *Twilight of the Gods. The Music of the Beatles*, Viking, New York.
- MILES B. (1978), *Beatles in Their Own Words*, Omnibus Press, London 1978.
- MILES B. (1997), *Paul McCartney. Many Years from Now*, Random House, London.
- MILES B. (2001), *The Beatles Diary Volume 1. The Beatles Years*, Omnibus Press, London.
- MILES B. (2011), *London Calling. A Countercultural History of London Since 1945*, Atlantic Books, London; trad. it. *London Calling. La controcultura a Londra dal '45 a oggi*, EDT, Torino 2012.
- MUNROE A. ET AL. (2000), *Yes. Yoko Ono*, Harry N. Abrams, New York.
- PRITCHETT J. (1993), *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RESTAGNO E. (cur., 1987), *Nono*, EDT, Torino.
- SALVATORE G. (2015), *Radici rinascimentali del pop come cultura popolare urbana. L'esperienza italiana*, in «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», 2, agosto 2015.
- SALVATORE G. (2016), *I primi 4 secondi di Revolver. La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone*, EDT, Torino.
- SHEFF D. (1982), *The Playboy Interviews with John Lennon & Yoko Ono*, New York, Berkley Books.
- STARK S. D. (2005), *Meet the Beatles. A Cultural History of the Band That Shook Youth, Gender, and the World*, Harper Collins, New York-London.
- E. THOMSON E. – GUTMAN D. (cur., 2002), *The Lennon Companion. Twenty-five Years of Comment*, Sidgwick & Jackson, London.
- WENNER J. S. (2000), *Lennon Remembers*, Verso, London-New York.
- WILKINSON C. J. (2008), *John Lennon's 'Revolution 9'*, in «Perspectives of New Music», vol. 46, n. 2, pp. 190-236.
- WOMACK K. (2007), *Long and Winding Roads. The Evolving Artistry of The Beatles*, Bloomsbury Academic, London

Sitografia.

DIDCOCK B., *The Man Who Fell to Earth. Karlheinz Stockhausen, Madman or Genius?*

<http://www.andante.com/article/article.cfm?id=25366> (ultimo accesso 23 dicembre 2021).

HAMMOND I., <http://beatlesnumber9.com/1number9.html> (ultimo accesso 18 maggio 2021).