

PAOLO GIOVANAZZI

IL LIBRO (PIÙ) NERO DEI
ROLLING
STONES



LE STORIE DIETRO LE CANZONI

 **GIUNTI**

Bizarre

Collana a cura di Riccardo Bertoncelli

PAOLO GIOVANAZZI

**IL LIBRO (PIÙ) NERO DEI
ROLLING
STONES**

a cura di Franco Zanetti

LE STORIE DIETRO LE CANZONI

 **GIUNTI**

Grazie a Laura,
che ha sopportato, come sempre

Immagine di copertina © stock.adobe.com / Andi

Impaginazione e redazione: Studio Angelo Ramella, Novara

www.giunti.it

© 2014, 2024 Giunti Editore S.p.A.

Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia

Via G.B. Pirelli 30 - 20124 Milano - Italia

ISBN: 9788809924246

Prima edizione digitale: 2024



Sommario

<i>Istruzioni per l'uso</i>	6
Preistoria	7
Tutte le canzoni	15
<i>Discografia degli album</i>	427
<i>Indice delle canzoni</i>	441
<i>Fonti consultate</i>	446

ISTRUZIONI PER L'USO

Nel libro si raccontano tutte le canzoni uscite ufficialmente a nome dei Rolling Stones, su album di studio, album dal vivo e video. I brani sono ordinati in base alla data della prima pubblicazione, prendendo in considerazione le uscite in Inghilterra e negli Stati Uniti. La scelta era praticamente obbligata per il periodo fra il 1963 e il 1971, in cui la diversa gestione del materiale da parte della Decca inglese e della London americana ha generato una certa confusione tra pezzi pubblicati oltreoceano e lasciati da parte in patria (in genere recuperati tardivamente in qualche antologia) e viceversa.

C'è comunque qualche eccezione alla regola: i brani extra contenuti nelle edizioni deluxe di *EXILE ON MAIN ST.* e *SOME GIRLS*, rispettivamente del 2010 e del 2011, sono stati inseriti subito dopo i pezzi pubblicati nelle edizioni originali (uscite nel 1972 e nel 1978). Si tratta in buona parte di "ibridi" completati aggiungendo nuove sovraincisioni alle registrazioni dell'epoca ma è sembrato logico considerarli una sorta di appendice degli album originali, tenuto conto anche di numero e qualità. Per lo stesso motivo, la versione dal vivo di *Sweet Little Sixteen*, uscita nel 2011 ma registrata durante il tour del 1978, è stata inserita subito dopo i brani di *SOME GIRLS*. Un'altra eccezione è stata fatta per *I'm Yours And I'm Hers*. A rigore, la prima pubblicazione ufficiale è del 1983, sul VHS *The Stones In The Park*. Trattandosi però di un pezzo eseguito al concerto a Hyde Park in memoria di Brian Jones, a luglio del 1969, è stato inserito fra le canzoni di quel periodo, tenendo conto che a settembre del 1969 venne trasmesso dalla rete televisiva britannica Granada.

Infine, i brani registrati agli studi IBC a marzo del 1963 (prima che il gruppo avesse un contratto discografico) e usciti ufficialmente solo nel 2012, vengono trattati nel capitolo "Preistoria".

Preistoria

La prima data cruciale nella catena di eventi che porta alla formazione dei Rolling Stones è il 17 ottobre 1961, almeno secondo la ricostruzione comunemente accettata. Quel giorno, Mick Jagger e Keith Richards si incontrano casualmente sul secondo binario della stazione di Dartford. I due si conoscono già per aver frequentato insieme la Wentworth Primary School; Richards porta con sé la sua chitarra Höfner e Jagger tiene in mano ROCKIN' AT THE HOPS di Chuck Berry e THE BEST OF MUDDY WATERS. Possedere dischi del genere nel 1961 è una sorta di segno di identificazione, una dichiarazione di appartenenza a una ristretta cerchia di intenditori. Jagger ha ordinato quei dischi direttamente al servizio vendita per corrispondenza della Chess Records di Chicago, e Richards ne è decisamente colpito.

Dopo l'incontro fortuito, Mick e Keith cominciano a frequentarsi, suonano insieme e vanno a caccia di nuovi dischi, anche grazie alle conoscenze di Jagger nel giro di collezionisti di blues londinesi. I due hanno una conoscenza in comune: Dick Taylor, un altro fanatico di blues che suona con due amici, Robert Beckwith e Allen Etherington, e coinvolge anche Jagger nelle loro rudimentali prove casalinghe. Taylor aveva invitato spesso anche il timido Richards a unirsi alle prove, e il chitarrista, dopo l'incontro con Jagger, finalmente si convince.

Little Boy Blue And The Blue Boys (così decidono di chiamarsi) hanno un amico che possiede un registratore a bobine (o meglio, che ha il permesso di usare quello dei genitori): questi si offre di registrare le loro prove, in modo che possano riascoltarsi e capire come migliorarsi. Nel 2003 la rivista *Mojo* ha intervistato l'amico, senza rivelarne il nome, specificando che si tratta di un importante diplomatico. La bobina con i brani registrati da Little Boy Blue And The Blue Boys è stata battuta all'asta da Christie's nel 1995 e comprata da un acquirente anonimo (l'ipotesi più diffusa è che si tratti di Jagger) alla cifra di 50 250 sterline. Secondo le informazioni fornite da Christie's, il nastro è stato registrato nel 1961 in due sedute diverse e dura circa trentaquattro minuti. I pezzi inclusi sono: *Around And Around*, *Little Queenie*, *Beautiful Delilah* (tutte di Chuck Berry), *La Bamba* (Ritchie Valens), *On Your Way To School* (Jimmy Reed), *I'm Left, You're Right, She's Gone* (Elvis Presley), *Down The Road Apiece* (Chuck Berry), *Don't Want No Woman* (Bobby "Blue" Bland), *I Ain't Got You* (Jimmy Reed), *Johnny B. Goode* (Chuck Berry), una seconda versione di *Little Queenie* e una di *Beautiful Delilah*. Il repertorio mostra un'evidente passione per Chuck Berry, che rimarrà fonte di ispirazione (e di canzoni) anche nei primi anni di carriera dei Rolling Stones. Il resto è quasi tutto blues, tranne *La Bamba* e *I'm Left, You're Right, She's Gone*, che indicano un certo interesse anche per il rock'n'roll, poco apprezzato dai puristi dell'epoca. L'aggiunta del brano di Presley al repertorio si deve alle prime visite di Richards durante le prove casalinghe. Dick Taylor: "All'epoca Keith era il 'Signor Una Canzone'. Tutti avevamo i nostri brani da festa alla

chitarra, a noi piaceva suonare *Cocaine*, il pezzo folk blues, mentre lui suonava sempre un canzone di Elvis del periodo Sun Records, *I'm Left, You're Right, She's Gone*". Le registrazioni sono state diffuse via bootleg: la qualità audio è scadente, però quello che si riesce a capire dell'esecuzione è che i ragazzi avevano imparato abbastanza bene lo stile di Chuck Berry, e non è difficile intravedere qualche traccia di quello che sarebbero diventati Jagger e Richards di lì a poco. Stando a Taylor, che spesso ospitava le prove a casa dei suoi genitori, c'erano anche i primi segni delle capacità di Jagger come frontman: "Suonavamo *La Bamba* per ore, e mia madre ci portava dei dolci. Se facevamo quella canzone, mia mamma restava lì, le piaceva vedere Mick che ballava. Quello che hanno detto anni dopo, che Mick ha imparato a ballare solo dopo aver visto Tina Turner, sono tutte cazzate. Lo faceva fin dall'inizio".

A quanto risulta, Little Boy Blue And The Blue Boys hanno registrato altri brani, presumibilmente nei primi mesi del 1962, per avere un nastro da mandare ad Alexis Korner e convincerlo a invitarli a suonare nel suo Ealing Club. La registrazione, mai affiorata, conterrebbe di nuovo *La Bamba* e *Around And Around*, con *Reelin' And Rockin'* (ancora Chuck Berry) e *Bright Lights, Big City* di Jimmy Reed. Korner non mostra particolare apprezzamento per il gruppo ma invita comunque Jagger a cantare e suonare l'armonica con i suoi Blues Incorporated, sia all'Ealing Club che al Marquee. I Blue Boys scoprono l'esistenza dell'Ealing Club in un articolo di *Jazz News* del marzo 1962. Nella loro prima visita restano colpiti dal chitarrista Elmo Lewis, che suona la slide nello stile di Elmore James, e fanno amicizia con lui. Il vero nome di Lewis è Brian Jones, ed è abbastanza ambizioso e determinato da voler guidare un gruppo personale. A maggio del 1962 mette un'inserzione su *Jazz News* per cercare musicisti disposti a seguirlo. Il primo a rispondergli è Ian Stewart, impiegato con la passione per il pianoforte, interessato al blues ma non al rock'n'roll. Dopo avere ascoltato Johnnie Johnson – il pianista di Chuck Berry –, Stewart cambia idea, e incomincia a suonare con Jones. Jagger, invitato a cantare alle prove della nascente formazione, accetta la proposta a patto di poter portare con sé Richards e Taylor, che passa dalla chitarra al basso proprio allo scopo di entrare nella nuova band.

A questo punto, la storia di Little Boy Blue And The Blue Boys si chiude e Jagger abbandona anche le comparsate nei Blues Incorporated per concentrarsi sul nuovo gruppo, cui si è aggiunto il batterista Tony Chapman. Il 12 luglio 1962 i Rollin' Stones, nome ispirato a Jones dalla canzone omonima di Muddy Waters, debuttano in pubblico al Marquee Club. Il gruppo è promosso dal locale come "Mick Jagger And The Rolling Stones", probabilmente per sfruttare la notorietà del cantante presso gli appassionati per la sua associazione con i Blues Incorporated. Il repertorio a base di Jimmy Reed, Elmore James e Chuck Berry non è accolto con favore dai frequentatori del Marquee, per lo più appassionati di jazz, e c'è anche qualche battibecco con i fan del rhythm and blues attirati dai nuovi gruppi in programma (in cartellone ci sono anche i Kansas City Blue Boys guidati da Long John Baldry).

I primi mesi di attività non sembrano promettere grandi cose: qualche concerto al Marquee e all'Ealing Club e il 27 ottobre la registrazione agli studi Curly Clayton Sound di un acetato con tre pezzi (*You Can't Judge A Book By The Cover* di Bo Diddley, *Soon Forgotten* di Muddy Waters e *Close Together* di Jimmy Reed), realizzata con lo scopo (fallito) di trovare un contratto discografico. Già a dicembre però il calendario degli Stones comincia a essere piuttosto fitto. Nel frattempo Taylor se n'è andato, scontento di essere relegato al basso. Al suo posto arriva William Perks, che suona insieme a Chapman nei Cliftons e si presenta sul palco con il nome di Lee Wyman, poi mutato in Bill Wyman. A quanto pare, il suo ingaggio negli Stones si deve, più che alla sua abilità di strumentista, al fatto che possiede un amplificatore Vox AC 30 da mettere a disposizione della band. Solo a gennaio del 1963 diventa membro fisso del gruppo. Nello stesso mese entra in formazione anche Charlie Watts alla batteria. Fino a quel momento le frequenti assenze di Chapman hanno costretto gli Stones a usare diversi sostituti: lo stesso Watts, Carlo Little e Mick Avory (che entrerà più avanti nei Kinks) si sono seduti di volta in volta ai tamburi quando Chapman non era disponibile. Una volta stabilizzata la formazione, il gruppo comincia a guadagnare consensi soprattutto nella zona ovest di Londra. L'entusiasmo che scatenano i concerti nella sala sul retro dello Station Hotel di Richmond (che poi si sarebbe chiamato Crawdaddy Club) è il segnale della popolarità crescente del gruppo. Giorgio Gomelsky, l'impresario che organizza le serate R&B allo Station Hotel, è molto interessato al gruppo e ne promuove l'ascesa, anche se non c'è alcun contratto che lo investa del ruolo di manager. Gomelsky sta anche cercando di produrre un film sulla scena blues londinese e intende usare la musica degli Stones nella colonna sonora. A questo scopo, ad aprile del 1963, il gruppo registra agli studi RG Jones due pezzi di Bo Diddley, *Pretty Thing* e *It's All Right Babe*, mai apparsi in circolazione, neanche su bootleg. L'onore della pubblicazione ufficiale, anche se bisogna attendere fino al 2012, è andato solo ai brani che gli Stones hanno registrato a marzo del 1963 agli IBC Studios.

Diddley Daddy (Ellas McDaniel-Harvey Fuqua)

Jagger: voce, cori • Jones: armonica, cori • Richards: chitarra, cori • Wyman: basso • Watts: batteria ••• Ian Stewart: pianoforte

Registrazione 11 marzo 1963; IBC Studios, Londra

Fonico Glyn Johns

UK 13 novembre 2012: LP GRRR! (SUPER DELUXE EDITION) • **USA** 13 novembre 2012: LP GRRR! (SUPER DELUXE EDITION)

Non è chiaro se la seduta agli studi IBC del 13 marzo 1963 sia stata propiziata da Giorgio Gomelsky o da Glyn Johns, che lavorava alla IBC come fonico, divideva un appartamento con Ian Stewart e aveva già procurato al gruppo l'ingaggio per un

concerto nel Surrey. Secondo quanto narra Oldham nel libro *Stoned*, a gennaio del 1963 Jones aveva firmato un contratto con la IBC: gli studi permettevano al gruppo di registrare gratis con l'assistenza di Johns, in cambio di un'opzione di sei mesi sullo sfruttamento dei nastri. George Clouston ed Eric Robinson, coproprietari degli studi, erano musicisti legati all'epoca delle orchestre e del jazz, e non avevano idea di come vendere un gruppo R&B a un'etichetta discografica. Quando Andrew Loog Oldham ed Eric Easton si fecero avanti per occuparsi della gestione del gruppo, ad aprile del 1964, Oldham suggerì a Jones di chiedere a Clouston lo scioglimento del contratto, dicendogli che aveva ricevuto un'offerta da un'altra band (quindi avrebbe lasciato gli Stones), offrendogli novanta sterline per coprire il costo delle registrazioni. Clouston, che non sapeva che farsene degli Stones e non aveva motivi per ostacolare la fittizia (ma non lo sapeva) nuova carriera di Jones, accettò. Liberato Jones, unico ad aver firmato il contratto, anche gli Stones erano liberi da vincoli con la IBC.

La seduta del 16 marzo era la prima registrazione di qualità professionale degli Stones. Il repertorio prevedeva due brani di Bo Diddley, due di Jimmy Reed e uno di Muddy Waters (*I Want To Be Loved*, l'unico del lotto che verrà registrato nuovamente e pubblicato su disco). *Diddley Daddy* era il secondo singolo pubblicato da Bo Diddley, piazzatosi nel 1955 all'undicesimo posto nella classifica R&B di *Billboard*. La canzone derivava da un pezzo di Billy Boy Arnold, *Diddy Diddy Dum Dum*, che il discografico Leonard Chess voleva fare incidere a Diddley. Il giorno prima della seduta di registrazione di Diddley, Arnold aveva inciso la canzone per la Vee-Jay e quindi spiegò a Chess che non poteva lasciarla registrare anche a Diddley. Per risolvere la situazione, Diddley e Harvey Fuqua scrissero sul momento un nuovo testo: *Diddy Diddy Dum Dum* si trasformò in *Diddley Daddy* e la Chess Records ebbe un nuovo pezzo da lanciare attraverso la sussidiaria Checker Records. Arnold comunque contribuì indirettamente all'incisione, prestando la sua armonica a Little Walter per suonare l'assolo nel pezzo. La versione degli Stones segue le orme dell'originale di Bo Diddley, e il gruppo è abbastanza disinvolto da inserire un paio di break strumentali, il primo di Jones all'armonica e l'altro di Stewart al pianoforte. Il riff iniziale della canzone sarebbe tornato utile un paio d'anni più tardi nell'arrangiamento di *19th Nervous Breakdown*.

Road Runner (Ellas McDaniel)

Jagger: voce, armonica • Jones: chitarra • Richards: chitarra • Wyman: basso • Watts: batteria ••• Ian Stewart: pianoforte

Registrazione 11 marzo 1963; IBC Studios, Londra

Fonico Glyn Johns

UK 13 novembre 2012: LP GRRR! (SUPER DELUXE EDITION) • **USA** 13 novembre 2012: LP GRRR! (SUPER DELUXE EDITION)

Road Runner era uscita nel 1960 su singolo e sull'album BO DIDDLEY IN THE SPOTLIGHT ed era un blues basato su un semplice riff di chitarra, con un testo quasi parlato e un coro ricorrente che canta “beep, beep”, in chiaro riferimento al personaggio dei cartoni animati Looney Tunes, anche se il testo non ha niente a che fare con le storie dell'uccello perennemente inseguito dal coyote Wile. Il singolo è salito fino al ventesimo posto della classifica R&B di *Billboard* ed è entrato nel repertorio di molti gruppi inglesi oltre agli Stones, *in primis* i Pretty Things, che l'hanno incisa come brano di apertura del loro primo album, uscito nel 1965. Chitarrista e cofondatore del gruppo era l'ex Stone Dick Taylor.

La versione degli Stones non ha la carica dell'originale, e la voce di Jagger non ha la potenza di quella di Diddley, ma il gruppo si è impegnato a elaborare un arrangiamento personale del pezzo, tralasciando i “beep, beep” e aggiungendo break strumentali che non sono presenti nell'incisione dei Diddley. Anche nelle mani di negozianti più abili di Coulston e Robinson, difficilmente pezzi del genere sarebbero stati presi in considerazione dai discografici dell'epoca: troppo crudi non solo rispetto al pop adolescenziale del periodo ma anche rispetto alle armonie vocali dei gruppi di Liverpool che cominciavano a dominare le classifiche.

Bright Lights, Big City (Jimmy Reed)

Jagger: voce, armonica • Jones: chitarra • Richards: chitarra • Wyman: basso • Watts: batteria ••• Ian Stewart: pianoforte

Registrazione 11 marzo 1963; IBC Studios, Londra

Fonico Glyn Johns

UK 13 novembre 2012: LP GRRR! (SUPER DELUXE EDITION) • **USA** 13 novembre 2012: LP GRRR! (SUPER DELUXE EDITION)

Bright Lights, Big City è un blues scritto da Jimmy Reed in collaborazione con la madre Mary “Mama” Reed (generalmente trascurata nei crediti) e inciso nel 1961. Il pezzo è diventato uno dei più popolari di Reed, raggiungendo il terzo posto nella classifica R&B di *Billboard*, e non ha mancato di attirare l'attenzione dei giovani appassionati di blues sull'altra sponda dell'Atlantico. Gli Animals ne hanno inciso una versione sul loro secondo album ANIMAL TRACKS, del 1965, e nello stesso anno gli irlandesi Them, guidati da un giovane Van Morrison, lo hanno incluso nel loro primo album THE ANGRY YOUNG THEM. Jagger e Richards conoscevano bene il pezzo, che era già nel repertorio di Little Boy Blue & The Blue Boys, mentre Watts, cresciuto con il jazz, stava cominciando a conoscere musicisti come Reed grazie ai suoi compagni di gruppo: “Quando sono entrato nei Rolling Stones, Keith e Brian mi hanno fatto conoscere Jimmy Reed. Lo suonavano in continuazione; facevamo molti di quei pezzi, ho imparato da loro. Quanto al blues rurale e al blues di Chicago, non ne sapevo veramente niente”. Se la sua conoscen-

za degli artisti preferiti dei compagni di gruppo era molto limitata, la personalità di Watts ha però facilitato di molto il suo inserimento nel gruppo. Ian Stewart: “Osservavo Keith a contatto con altra gente e sembrava sempre tirarsi un po’ indietro. Ma lui e Charlie erano una fottuta coppia comica”.

Gli Stones hanno registrato *Bright Lights, Big City* negli ultimi minuti disponibili per la seduta e sono riusciti a dare una buona interpretazione del pezzo. Brian Jones era particolarmente entusiasta del nastro registrato agli IBC (almeno secondo quanto raccontato da Wyman nel libro *Rolling With The Stones*), mentre il resto del gruppo non era molto convinto della qualità del suono, soprattutto per la scarsa presenza del basso, e avrebbe voluto rifare il lavoro. Niente da fare: gli IBC concedevano agli Stones l’uso gratuito degli studi solo durante i “buchi” fra un lavoro e l’altro, e regalare altro tempo a un gruppo di ragazzi sconosciuti per registrare nuovamente pezzi già fissati su nastro non era proprio nei loro piani.

Honey What’s Wrong (Jimmy Reed)

Jagger: voce, armonica, maracas • Jones: chitarra • Richards: chitarra • Wyman: basso • Watts: batteria ••• Ian Stewart: pianoforte

Registrazione 11 marzo 1963; IBC Studios, Londra

Fonico Glyn Johns

UK 13 novembre 2012: LP GRRR! (SUPER DELUXE EDITION) • **USA** 13 novembre 2012: LP GRRR! (SUPER DELUXE EDITION)

Non è chiaro il motivo per cui sia stato usato il titolo *Honey What’s Wrong* invece di *Baby, What’s Wrong*, come era stato pubblicato da Jimmy Reed su singolo nel 1962. Gli Stones accelerano il tempo rispetto all’originale e lasciano più spazio alla chitarra solista (suonata da Richards). Come nel resto delle esecuzioni della seduta di registrazione, la voce di Jagger sembra ancora un po’ indecisa, troppo “bianca” per questo tipo di musica.

Secondo il racconto di Glyn Johns, in quel momento è Jones a tenere le redini del gruppo: “Brian era il leader. Di sicuro, con me faceva da portavoce. Era molto preoccupato dei suoni che avrei messo su nastro. Voleva un suono alla Jimmy Reed, che in Inghilterra era una cosa virtualmente mai sentita prima”. Anche Johns è interessato a ottenere una buona registrazione: se una casa discografica mostrasse interesse verso gli Stones, i dischi sarebbero prodotti dagli studi IBC e le registrazioni sarebbero compito suo. L’arrivo in scena di Oldham e la rottura del contratto fra il gruppo e la IBC cambia completamente la situazione, con suo grande fastidio. Oldham: “Quando Glyn Johns l’ha scoperto, si è sentito scavalcato. Brian, o il gruppo, gli aveva detto che avrebbero registrato per la Impact Sound (la società di Oldham) e lui ha obiettato che Andrew Oldham non era in grado di produrre neanche il succo da un’arancia. Ha rifiutato di punto in bianco di occuparsi delle loro

registrazioni da lì in poi”. Invece qualche anno dopo le rotte di Johns e degli Stones si sarebbero nuovamente incrociate, con grande fortuna per entrambi.

A proposito dell'importanza della musica di Jimmy Reed per un'intera generazione di ragazzi appassionati di blues, c'è un'osservazione interessante di Jim Dickinson, musicista e produttore americano destinato a collaborare brevemente con gli Stones: “Jimmy Reed, come Howlin' Wolf, è un mistero. Perché: a) che cosa canta? e b) che cosa significa? La semplicità di quello che sembra fare musicalmente è un altro mistero. Come Chuck Berry, sembra essere questa cosa molto semplice che ogni ragazzo bianco di una certa generazione ha imparato a fare. E non è così”. Altrettanto efficace è la sua descrizione del gruppo che suonava con Reed: “Sembrano idioti che suonano scatole ma con questo incredibile groove; il basso è fatto con una chitarra e sono tutti scordati. L'armonica lo è per sua stessa natura. Sono per lo meno ubriachi, se non peggio, eppure in qualche modo tutto si fonde in una pulsazione che ha parlato a una generazione di ragazzi bianchi come nessun bianco è riuscito a fare”.

Il nastro degli studi IBC non produce risultati significativi ma il gruppo è ormai piuttosto lanciato. Ad aprile del 1963 si parla parecchio degli Stones a Londra. Gomelsky convince i Beatles (che sono sul punto di diventare il gruppo più importante in Inghilterra) a passare dal Crawdaddy per assistere a un concerto, e i quattro restano abbastanza impressionati da fermarsi a fare conoscenza con gli Stones. Anche il direttore del *Record Mirror* Peter Jones partecipa a un concerto del gruppo, e consiglia ad Andrew Loog Oldham di andare a dare un'occhiata al Crawdaddy. Oldham lavora come addetto stampa per Brian Epstein, il manager dei Beatles, e gli Stones hanno un impatto istantaneo su di lui: “Ero innamorato. Sentivo l'inno di un suono nazionale. Sentivo il suono di un inno nazionale. Sentivo quello che avevo sempre voluto sentire. Lo volevo; mi apparteneva già. Tutto quello che avevo fatto fino ad allora era stato una preparazione per questo momento”. Deciso a diventare il manager degli Stones, Oldham batte sul tempo Gomelsky, offrendo al gruppo un contratto con la Impact Sound, la società sua e dell'impresario Eric Easton. Oldham ha solo diciannove anni e un'esperienza decisamente limitata ma, secondo Richards, “anche se non aveva molto da offrire, sapeva come attirare l'attenzione della gente su quello che faceva”.

Poco prima di registrare il loro singolo d'esordio, gli Stones si sottopongono a un'audizione per la trasmissione radiofonica della *BBC Jazz Club*: 23 aprile 1963. In assenza di Wyman e Watts, bloccati da impegni di lavoro, il gruppo ha preso in prestito Carlo Little e Ricky “Fenson” Brown dalla band di Cyril Davies. Le esecuzioni di *I'm Moving On* di Hank Snow e *I'm A Hog For You Baby* dei Coasters non convincono i funzionari della BBC e il gruppo viene respinto. L'emittente di Stato britannica avrà modo di ricredersi di lì a poco.

Tutte le canzoni

Come On (Chuck Berry)

Jagger: voce • Jones: armonica, cori • Richards: chitarra • Wyman: basso, cori • Watts: batteria

Registrazione 10 maggio 1963; Olympic Studios, Londra

Produttore Impact Sound • **Fonico** Roger Savage

UK 7 giugno 1963: singolo (lato B: *I Want To Be Loved*) • **USA** 1° dicembre 1972: LP MORE HOT ROCKS (BIG HITS & FAZED COOKIES)

Per il singolo d'esordio dei Rolling Stones viene scelta una canzone di Chuck Berry uscita negli USA nel 1961 senza ottenere grandi riscontri. In quel periodo Berry è a secco di grandi successi da un paio d'anni e ha problemi legali molto seri: arrestato nel 1959 con l'accusa di "atti immorali" con una quattordicenne, nel gennaio del 1962 viene condannato a cinque anni di carcere, in seguito ridotti a tre (alla fine resterà dietro le sbarre per un anno e mezzo).

È Andrew Loog Oldham a decidere di usare *Come On* per presentare al pubblico il gruppo: è orecchiabile e la versione degli Stones mostra qualche barlume di originalità in più rispetto alla rigorosa ortodossia con cui i ragazzi interpretano il loro repertorio blues. Inoltre è un brano praticamente ignoto a gran parte del pubblico inglese: non un pezzo scritto dalla band ma poco ci manca.

Oldham assume il ruolo di produttore (accreditato sul disco alla Impact Sound, la società con cui gestisce l'attività dei Rolling Stones insieme a Eric Easton) più per ambizione personale che per esperienza: il suo eroe è Phil Spector, ha un'idea precisa dello stile del gruppo ma le sue conoscenze tecniche sono pari a zero. D'altra parte, gli altrettanto inesperti Stones preferiscono affrontare lo studio di registrazione affidandosi a lui piuttosto che a un produttore magari più capace ma distante dai loro gusti. Il fonico degli Olympic Studios, Roger Savage, ha quindi un ruolo importante nel catturare il suono della band e viene anche investito del compito di mixare le quattro tracce della registrazione finale: Oldham non ha la più pallida idea di come farlo e lo ammette candidamente nella sua autobiografia *Stoned*. Della prima seduta in studio Savage ricorda l'arrivo di Jagger con i libri sotto il braccio, probabilmente direttamente dalla London School of Economics, e un Jones più deciso degli altri nel dare suggerimenti. Soprattutto, ricorda un ordine preciso di Oldham: spegnere il microfono destinato al pianoforte di Ian Stewart, presente in studio ma già fuori dalla formazione.

Nelle mani degli Stones, *Come On* acquista un ritmo più serrato rispetto all'originale di Berry e ha un testo leggermente modificato: "stupid guy" sostituisce "stupid jerk" (più o meno "stupido rompiscatole"), espressione un po' troppo ardita per l'Inghilterra del 1963: non era ancora arrivato il momento di scandalizzare il pubblico. Alla Decca inizialmente non sono soddisfatti della registrazione ma il rifacimento realizzato dal produttore Michael Barclay negli studi di proprietà del-

la casa discografica viene giudicato ancora meno convincente e alla fine si decide di pubblicare *Come On* nella versione registrata agli Olympic Studios.

Il disco si affaccia in classifica, arrivando fino al ventunesimo posto. Non è un trionfo ma è comunque un inizio incoraggiante, anche se le vendite, a dire di Oldham, sono state abilmente pilotate: “Se c’erano cinquemila rivenditori, ci serviva sapere solo quali fossero i quattrocentocinquanta che fornivano i dati per le classifiche. Il trucco consisteva nel mandare le ragazze del fan club a comprare tutti i dischi il giovedì o il venerdì. Poi si mandavano di nuovo le ragazze il sabato, ma i negozi non avevano più copie disponibili, quindi il lunedì mattina il rivenditore chiamava la Decca per ordinare altre cinque copie del disco degli Stones. Improvvisamente la casa discografica crede in te e il disco è in classifica”. La band non è molto soddisfatta del disco (una decina d’anni dopo Mick Jagger lo liquiderà come “una merda”) e, anche se verrà eseguita nella trasmissione radiofonica della BBC *Saturday Club*, *Come On* sarà spesso esclusa dalle scalette dei concerti.

I Want To Be Loved (Willie Dixon)

Jagger: voce • Jones: armonica • Richards: chitarra • Wyman: basso • Watts: batteria

Registrazione 10 maggio 1963; Olympic Studios, Londra

Produttore Impact Sound • **Fonico** Roger Savage

UK 7 giugno 1963: singolo (lato A: *Come On*) • **USA** 15 agosto 1969: LP THE ROLLING STONES SINGLES COLLECTION – THE LONDON YEARS

La scelta per il lato B di *Come On* cade su *I Want To Be Loved*, un brano di Willie Dixon inciso da Muddy Waters nel 1955. Nel suo studio sulla vita e la musica di Willie Dixon, *Preacher of the Blues*, Mitsutoshi Inaba osserva che il testo del brano si rifà a stilemi più vicini alla pop song che al blues e la struttura è un ibrido fra una canzone pop da trentadue battute e un blues, visto che l’assolo di armonica si sviluppa nello spazio delle canoniche dodici battute.

Nella storia degli Stones, *I Want To Be Loved* si può considerare il momento in cui l’esclusione di Stewart è ufficiale: in una versione registrata agli IBC Studios l’11 marzo (circolata per anni via bootleg, poi pubblicata ufficialmente nell’edizione deluxe della raccolta *GRRR!* del 2013) il suo pianoforte è in primo piano, mentre sul singolo non c’è. Per il resto, l’arrangiamento resta molto simile. Quando gli Stones presentano entrambe le canzoni del loro singolo alla trasmissione *Thank Your Lucky Stars*, il pianista davanti alle telecamere non c’è: secondo Oldham, non ha l’aspetto giusto per diventare una star. Stu accetta la scelta, non senza malumore nei confronti del manager, e resta nelle cerchia intima degli Stones, diventando *road manager* della band nonché membro aggiunto nelle registrazioni, un ruolo che conserverà fino alla sua scomparsa nel 1985. Nonostante l’arretramento dietro le quinte, Stu ha sempre mantenuto una grande influenza nelle scelte del gruppo,

come esplicitamente ammesso da Richards nell'autobiografia *Life*: "La naturale autorità che esercitava su di noi, e che non mutò mai nel corso degli anni, si esprimeva con formule quali 'Forza, angioletti', 'I miei prodigi da tre accordi' o 'Le mie cascatelle di merda'".

Se l'inadeguatezza di Stewart al ruolo di aspirante star è ormai accettata come un dato di fatto, sembra invece incredibile che anche la permanenza di Jagger nel gruppo sia stata messa in discussione, a causa della sfortunata audizione per la BBC del 23 aprile (vedi *Honey What's Wrong*). Gli Stones vengono respinti perché il cantante non viene giudicato all'altezza della situazione, e comunque il suo stile vocale è "troppo nero" e inadatto alla radio. Il no della BBC è una catastrofe per Easton, che conta sul passaggio radiofonico per ottenere ingaggi. Quindi, lui e Jones discutono della possibilità di escludere Jagger e la possibilità viene riferita anche a Oldham, che è però di tutt'altra opinione. Alla fine, non accade nulla, e non risulta che l'idea di cacciare Jagger sia mai andata oltre la semplice ipotesi.

I Wanna Be Your Man (John Lennon-Paul McCartney)

Jagger: voce • Jones: chitarra slide, cori • Richards: chitarra • Wyman: basso • Watts: batteria

Registrazione 7 ottobre 1963; De Lane Lea Studios, Londra

Produttore Impact Sound • **Fonico** ?

UK 1° novembre 1963: singolo (lato B: *Stoned*) • **USA** 6 marzo 1964: singolo (lato A: *Not Fade Away*)

Alle prese con il secondo singolo, Oldham e la band cercano la canzone giusta. Tentano con *Poison Ivy* (vedi), senza ottenere un risultato soddisfacente. Il pezzo giusto arriva grazie a un incontro fortuito con John Lennon e Paul McCartney, sulle cui circostanze ci sono versioni contrastanti. Secondo McCartney, Jagger e Richards, passando per Charing Cross Road a bordo di un taxi, vedono i due Beatles che camminano per la strada e li chiamano. Lennon e McCartney ne approfittano per scroccare un passaggio; durante la conversazione, Jagger chiede ai due se hanno qualche pezzo adatto agli Stones.

Secondo l'altra versione è Oldham, che ha lavorato brevemente come addetto stampa dei Beatles, a incontrare Lennon e McCartney e chiedere se hanno un brano per gli Stones. Comunque sia, la canzone c'è, anche se ancora incompleta: è *I Wanna Be Your Man*, ideata allo scopo di dare un brano da cantare a Ringo Starr nel secondo album dei Beatles. Gli Stones invitano Lennon e McCartney allo Studio 51, un locale dove stanno provando, e i due Beatles fanno ascoltare l'abbozzo alla band. Gli Stones gradiscono, e *I Wanna Be Your Man* viene completata al volo: i due autori si appartano brevemente e scrivono le parti mancanti. Anche in questo caso, le circostanze precise sono difficili da ricostruire: Richards ricorda

che Lennon e McCartney suonarono la canzone al pianoforte, mentre Wyman si è dichiarato colpito dal fatto che McCartney, mancino, avesse preso in prestito il suo basso e riuscisse a suonarlo alla rovescia. In ogni caso, *I Wanna Be Your Man* diventa il lato A del nuovo 45 giri degli Stones, che optano per un arrangiamento “alla Elmore James”, con la slide di Jones in evidenza. Il risultato è efficace, e porta la band nella Top 20 dei singoli nel Regno Unito, raggiungendo il dodicesimo posto in classifica.

Nessuno ha ancora un’idea precisa di come lavorare in studio, come ammetterà Jagger qualche anno dopo: “Non l’ascolto da un’eternità, ma dev’essere piuttosto strana, perché nessuno l’ha veramente prodotta. Era una totale follia, ma era un successo e veniva benissimo dal vivo”.

Negli Stati Uniti, la London stampa una manciata di copie promozionali di *I Wanna Be Your Man* a febbraio del 1964 ma il singolo non arriva nei negozi, probabilmente a causa del titolo del lato B, *Stoned*, che viene giudicato non accettabile per il pubblico americano (ha vari significati, tra cui “fatto, drogato”). *I Wanna Be Your Man* verrà successivamente recuperata sul mercato statunitense come lato B di *Not Fade Away*. I Beatles si atterranno comunque al loro piano originario, includendo il pezzo nell’album WITH THE BEATLES, affidandolo alla voce di Ringo Starr.

Stoned (Nanker Phelge)

Jagger: voce • Jones: armonica • Richards: chitarra • Wyman: basso • Watts: batteria
••• Ian Stewart: piano

Registrazione 7 ottobre 1963; De Lane Lea Studios, Londra

Produttore Impact Sound • **Fonico** ?

UK 1° novembre 1963: singolo (lato A: *I Wanna Be Your Man*) • **USA** 15 agosto 1963: LP THE ROLLING STONES SINGLES COLLECTION – THE LONDON YEARS

A corto di materiale per il lato B di *I Wanna Be Your Man*, gli Stones si rifugiano in una semplice improvvisazione su una sequenza blues di dodici battute, prendendo lo strumentale *Green Onions* di Booker T & MG’s come modello di riferimento (secondo quanto affermato da Richards). Il pezzo di Booker T è nato a sua volta come “riempitivo”, destinato al lato B di *Behave Yourself*, sul singolo pubblicato nel maggio del 1962. L’attenzione delle radio e del pubblico però suggerisce all’etichetta (la Stax Records) una ristampa del singolo a settembre dello stesso anno, con l’ordine dei brani invertito. Saggia decisione: *Green Onions* scala la classifica dei singoli USA fino al terzo posto e si dimostrerà un classico destinato a durare nel tempo, recuperato in più occasioni dal cinema e dalle serie televisive.

Stoned non condivide lo stesso destino: in gran parte strumentale (Jagger si limita a qualche sporadico intervento vocale, utilizzando la parola del titolo e poco altro), resta un pezzo minore nel catalogo del gruppo ma segna due momenti importanti

della storia degli Stones: la prima canzone pubblicata con il contributo di Ian Stewart e il primo credito da autore per Nanker Phelge (o Nanker, Phelge), pseudonimo che verrà usato anche in futuro per altri pezzi composti dal gruppo. “Nanker” si riferisce a una smorfia facciale particolarmente orrida e cara a Jones e Richards (gli indici tirano le palpebre inferiori verso il basso, mentre le punte dei medi sono infilate nelle narici) e “Phelge” è un omaggio a James Phelge, coinquilino di Jagger, Richards e Jones in un appartamento londinese a Edith Grove diventato celebre per le squallide condizioni di vita e le imprese da debosciati degli occupanti.

Il co-manager Eric Easton affida i diritti editoriali della canzone alla Southern Songs, senza informare il gruppo che egli stesso fa parte della società, e avrebbe quindi incamerato parte degli utili generati da *Stoned*, in aggiunta alla percentuale dovuta per la sua attività di manager: una decisione che avrebbe causato qualche malumore in seguito.

Negli Stati Uniti, dopo il frettoloso ritiro del singolo uscito nel 1964 (vedi *I Wanna Be Your Man*), la canzone riaffiorerà solo nel 1989, nella raccolta THE ROLLING STONES SINGLES COLLECTION – THE LONDON YEARS. Nella prima stampa inglese del singolo, il titolo viene erroneamente trasformato in *Stones* e le copie sopravvissute sono diventate un’ambita preda per i collezionisti.

Bye Bye Johnny (Chuck Berry)

Jagger: voce, cori • Jones: chitarra • Richards: chitarra, cori • Wyman: basso • Watts: batteria

Registrazione 8 agosto 1963; Decca, Londra

Produttore Impact Sound (Andrew Oldham, Eric Easton) • **Fonico** ?

UK 10 gennaio 1964: EP THE ROLLING STONES • **USA** 1° dicembre 1972: LP MORE HOT ROCKS (BIG HITS & FAZED COOKIES)

Prima di ottenere dalla Decca il via libera alla registrazione di un album, gli Stones devono confermare il buon risultato in classifica di *I Wanna Be Your Man*. L’EP THE ROLLING STONES viene realizzato per verificare il potenziale commerciale del gruppo, che sembra avere qualche difficoltà a trovare un pezzo forte da lanciare come nuovo singolo.

In assenza di materiale originale, gli Stones tornano ad attingere a fonti americane. *Bye Bye Johnny* è la seconda canzone di Chuck Berry incisa dagli Stones, ed è una sorta di sequel di *Johnny B. Goode*, uno dei pezzi più fortunati di Berry. Il protagonista delle due canzoni è lo stesso: un personaggio in parte autobiografico il cui nome deriva per metà da Johnnie Johnson, il pianista che ha scritto con Berry molte delle sue canzoni più celebri (non accreditato, tanto che intenterà una causa legale nel 2000), e per metà dalla via in cui Berry è cresciuto a St. Louis, Goode Street.

In *Bye Bye Johnny* il protagonista ha fatto fortuna e scrive alla madre che le comprerà una casa. Gli Stones affrontano il pezzo con sicurezza: Richards ha imparato a suonare cercando di emulare Berry e sa replicarne i fraseggi in modo convincente. La devozione di Richards nei confronti del “poeta del rock” è stata più volte ribadita nel corso degli anni, e il chitarrista degli Stones non ha mai nascosto di avere studiato a fondo lo stile del suo idolo. Il che non gli avrebbe impedito di scontrarsi anche duramente con lui durante la lavorazione del film *Hail! Hail! Rock'n'Roll*, uscito nel 1987, né di osservare che con ogni probabilità la musica delle canzoni di Berry è opera in buona parte del suo pianista Johnnie Johnson, mai accreditato, come detto. Richards è arrivato a questa certezza proprio lavorando al film con Berry: “Steve [Jordan, batterista coinvolto nel progetto] e io ci studiammo tutto quanto e ci accorgemmo che tutto quello che scriveva Chuck era in mi bemolle o do diesis, accordi da pianoforte!”.

Money (Janie Bradford-Berry Gordy)

Jagger: voce, tamburello • **Jones:** armonica, cori (non confermato) • **Richards:** chitarra, cori
• **Wyman:** basso • **Watts:** batteria

Registrazione 14-15 novembre 1963; De Lane Lea Studios, Londra

Produttore Impact Sound (Andrew Oldham, Eric Easton) • **Fonico** ?

UK 10 gennaio 1964: EP THE ROLLING STONES • **USA** 1° dicembre 1972: LP MORE HOT ROCKS (BIG HITS & FAZED COOKIES)

Successo di Barrett Strong nel 1960, *Money* è la canzone del decollo della Motown, l'etichetta che ha segnato buona parte del pop e del R&B americano fra gli anni '60 e '70. Berry Gordy, fondatore dell'etichetta, è anche coautore del brano insieme a Janie Bradford. La canzone nasce da un riff di pianoforte che Gordy ha ricavato da *What'd I Say* di Ray Charles, mentre l'idea del titolo è della Bradford. Stando ai ricordi di Raynoma Singleton, seconda moglie di Gordy, il testo si sarebbe sviluppato da un veloce botta e risposta fra Gordy e la Bradford sul tema dei soldi. La registrazione con la voce di Strong avrebbe richiesto un buon numero di *takes* (più di quaranta) prima di arrivare a un risultato soddisfacente.

Gordy decide di pubblicare il singolo su etichetta Tamla nel 1959: i musicisti e lo staff produttivo sono gli stessi dell'altra etichetta di Gordy, la Motown, ma i dischi escono sotto due marchi diversi per favorire i passaggi radiofonici. In quel periodo infuria lo scandalo delle bustarelle allungate dai discografici ai DJ in cambio di passaggi radiofonici: trasmettere troppi dischi di una sola etichetta avrebbe attirato le attenzioni della commissione che indagava sul caso ma sdoppiando le uscite Gordy contava di evitare questi problemi. *Money* esce quindi su Tamla ed è data in licenza alla Anna Records, distribuita dalla Chess di Chicago. Jagger, affezionato cliente del catalogo Chess, è uno degli acquirenti del singolo ed è molto

probabilmente lui a suggerire agli Stones di riprendere il brano: è congeniale al loro stile ed è pressoché sconosciuto al pubblico inglese. Non ai musicisti, però: prima che esca la versione degli Stones, i Beatles hanno già mandato nei negozi con enorme successo l'album WITH THE BEATLES, chiuso da una versione di *Money* aggredita dalla voce di Lennon con particolare foga.

La rilettura degli Stones è più ruvida rispetto all'originale di Strong, grazie ai cori (non precisissimi) di Richards e Jones e all'armonica di quest'ultimo, nonché alla consueta "non produzione" del periodo, probabilmente seguita da Oldham. Secondo quanto racconta Wyman, la canzone sarebbe stata registrata una prima volta l'8 agosto negli studi Decca a Londra, in una versione rimasta inedita. A novembre gli Stones hanno ripreso in mano il pezzo durante le registrazioni agli studi De Lane Lea e questa è la versione pubblicata sull'EP.

You Better Move On (Arthur Alexander)

Jagger: voce • Jones: chitarra acustica, cori • Richards: chitarra elettrica • Wyman: basso, cori • Watts: batteria

Registrazione 8 agosto 1963; Decca, Londra

Produttore Impact Sound • **Fonico** ?

UK 10 gennaio 1964: EP THE ROLLING STONES • **USA** 4 dicembre 1965: LP DECEMBER'S CHILDREN (AND EVERYBODY'S)

Gli Stones si stanno rapidamente guadagnando una fama di band R&B aggressiva ma la canzone più popolare del loro primo EP si rivela *You Better Move On*, un "lento" che i fan duri e puri considerano un mezzo scivolone nel pop. Jagger puntualizza sul *New Musical Express*: "È un pezzo di Arthur Alexander, ed è R&B tanto quanto *Memphis* o *Roadrunner*. Lo suoniamo in concerto da un sacco di tempo ed è sempre stato accolto bene; per questo abbiamo deciso di inciderlo". Rispetto alle prime produzioni della band, *You Better Move On* mostra qualche timida raffinatezza in più: Jagger raddoppia la sua parte vocale e la chitarra acustica di Jones guida l'arrangiamento.

La canzone è stata un successo negli Stati Uniti nel 1962 e Alexander l'ha scritta durante i suoi turni di lavoro come fattorino al Muscle Shoals Hotel di Florence, Alabama. Non essendo capace di suonare alcuno strumento, Alexander ha memorizzato la melodia e il testo. Il produttore Rick Hall, convinto del potenziale del pezzo, porta Alexander a incidere nel suo studio di registrazione, il FAME, che ha aperto l'anno prima in un ex magazzino di tabacco. terminate le registrazioni, nel giro di qualche settimana Hall va a Nashville in cerca di un'etichetta. Dopo sette rifiuti, la Dot Records accetta *You Better Move On* e il singolo arriva al ventiquattresimo posto della classifica americana. La versione dei Rolling Stones rende il pezzo ancora più popolare. In Inghilterra, Alexander è un modello per i giovani

musicisti, e la sua *A Shot Of Rhythm And Blues* (il lato B di *You Better Move On*) entra nel repertorio di molti gruppi, compresi i Beatles, che hanno pure inciso un altro pezzo di Alexander, *Anna*. Dopo il momento d'oro nella prima metà degli anni '60, la carriera di Alexander declina, complice qualche problema di droga. Alla fine degli anni '70, il cantante abbandona la musica, per tornare sulle scene solo nel 1990, quando Rick Hall lo invita a cantare alla cerimonia di apertura dell'Alabama Music Hall of Fame, e l'esibizione porta a nuove offerte per concerti. Nel 1993 Alexander pubblica un nuovo album per la Elektra, *LONELY JUST LIKE ME*, ma non c'è tempo per un rientro in grande stile: il 9 giugno dello stesso anno Alexander muore per arresto cardiaco, a cinquantatré anni.

Poison Ivy (Jerry Leiber-Mike Stoller)

Jagger: voce • Jones: chitarra, cori (non confermato) • Richards: chitarra • Wyman: basso, cori • Watts: batteria

Registrazione 15 luglio 1963 prima versione; Decca, Londra • 14-15 novembre 1963 seconda versione; De Lane Lea Studios, Londra

Produttori Andrew Oldham, Michael Barclay • **Fonico** ?

UK 10 gennaio 1964 seconda versione: EP *THE ROLLING STONES* • 20 gennaio 1964 prima versione: LP *SATURDAY CLUB* (compilation) • **USA** 1° dicembre 1972 seconda versione: LP *MORE HOT ROCKS (BIG HITS & FAZED COOKIES)* • 3 dicembre 2002 prima versione: ristampa su CD di *MORE HOT ROCKS (BIG HITS & FAZED COOKIES)*

Gli Stones decidono di registrare *Poison Ivy* subito dopo il discreto successo di *Come On*. Alla ricerca di un brano adatto a sfruttare il momento favorevole, la band prende in considerazione *Putty In Your Hands* delle Shirelles e *I'm A Hog For You* dei Coasters. Alla fine viene scelta un'altra canzone dei Coasters, *Poison Ivy*, scritta da Jerry Leiber e Mike Stoller. Il potenziale commerciale del pezzo è ampiamente dimostrato dai suoi risultati nelle classifiche statunitensi nel 1959: settimo posto nella Hot 100 di *Billboard* e prima posizione nella classifica R&B. La canzone descrive in apparenza una ragazza bella ma pericolosa ma il testo ha un doppio senso, svelato da Leiber nel 2009: *Poison Ivy* si riferisce metaforicamente alla gonorrea, infezione trasmessa per via sessuale.

Per registrare il brano negli studi Decca viene coinvolto ancora Michael Barclay, uno dei produttori interni della casa discografica, decisamente più esperto rispetto a Oldham e quindi caldeggiato da Dick Rowe. Fra Barclay e gli Stones però non c'è intesa: il produttore non capisce lo stile del gruppo e la band è diffidente nei confronti di un dipendente Decca, completamente estraneo al loro circolo di conoscenze. Una prima versione di *Poison Ivy* viene portata a termine il 15 luglio 1963 e sembra destinata a diventare il lato A del secondo singolo, accoppiata a *Fortune*

Teller (vedi). La Decca fissa un numero di catalogo e una data di pubblicazione: il 26 agosto. Tuttavia né i discografici, né la band, né il manager sono convinti del pezzo, e l'uscita del singolo viene annullata. Questa prima versione di *Poison Ivy* verrà comunque pubblicata nella compilation di artisti vari SATURDAY CLUB.

Gli Stones però non hanno perso fiducia nel pezzo, e a novembre ne registrano una nuova versione, più breve, durante le sedute destinate al loro primo EP. Il gruppo opta per un andamento ritmico leggermente più lento e Richards suggerisce l'inserimento di qualche armonizzazione vocale. Inoltre la prima versione termina sfumando, mentre il rifacimento ha un finale vero e proprio.

Fortune Teller (Naomi Neville)

Jagger: voce, cori • Jones: armonica, tamburello, cori (non confermato) • Richards: chitarra, cori • Wyman: basso • Watts: batteria

Registrazione 9 luglio 1963; Decca, Londra

Produttore Andrew Oldham, Michael Barclay • **Fonico** ?

UK 20 gennaio 1964: LP SATURDAY CLUB (compilation) • **USA** 1° dicembre 1972: LP MORE HOT ROCKS (BIG HITS & FAZED COOKIES)

Un altro prodotto della breve e poco fortunata collaborazione con Michael Barclay è *Fortune Teller*, brano inizialmente destinato al lato B di *Poison Ivy*. La canzone era in origine il lato B del singolo *Lipstick Traces (On A Cigarette)* di Benny Spellman, uscito per la Atlantic nel 1961. L'autore del pezzo è Allen Toussaint, produttore, autore, pianista, cantante, nonché colonna portante del R&B di New Orleans, nascosto dietro uno pseudonimo femminile (il nome anagrafico della madre). Come *Poison Ivy*, la versione dei Rolling Stones viene pubblicata per la prima volta nella raccolta SATURDAY CLUB ma la canzone riaffiora a più riprese e in diverse forme. Della stessa registrazione esistono due versioni differenti, una più lunga, caratterizzata dalla ripetizione dell'ultima strofa e dalla sovraincisione dell'armonica di Jones (usata per SATURDAY CLUB), e una più breve, priva di entrambe. A quest'ultima vengono aggiunte nel 1966 le urla del pubblico, creando un grossolano effetto live, per inserire la canzone nell'album dal vivo GOT LIVE IF YOU WANT IT!, pubblicato inizialmente solo negli Stati Uniti. La versione breve, senza urla, rispunta ancora nel 1990, inserita nella prima stampa americana su CD della raccolta MORE HOT ROCKS.

La versione lunga esce in Australia su singolo nel 1966, ottenendo grande successo e ispirando un'ulteriore rilettura a opera dei Throb, band locale che si ritrova in classifica. Negli Stati Uniti *Fortune Teller* viene trasmessa con una certa frequenza nelle radio fra il 1966 e il 1967. La KRUX-AM di Phoenix la presenta addirittura come "un'esclusiva", approfittando del fatto che la canzone non è stata pubblicata sul mercato americano: finto live a parte, uscirà ufficialmente solo nel 1972.