

FRANCO ZANETTI

IL LIBRO (PIÙ) BIANCO DEI
BEATLES

**NUOVA EDIZIONE
CON 101 CANZONI IN PIÙ**



LE STORIE DIETRO LE CANZONI

 **GIUNTI**

Bizarre

collana a cura di Riccardo Bertoncelli

Per osservazioni, segnalazioni, proposte di correzioni:
zanettibeatles@gmail.com

Tutti i diritti riservati

Impaginazione e redazione: Studio Angelo Ramella, Novara

www.giunti.it

© 2012, 2019 Giunti Editore S.p.A.
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
Piazza Virgilio 4 - 20123 Milano - Italia

ISBN: 9788809894303

Prima edizione digitale: settembre 2019



FRANCO ZANETTI

IL LIBRO (PIÙ) BIANCO DEI

BEATLES

LE STORIE DIETRO LE CANZONI

 **GIUNTI**

*a mio padre,
e per mio figlio*

Franco Zanetti (Brescia, 1953) si occupa professionalmente di musica dal 1974. Giornalista e scrittore, ha firmato la prima biografia italiana di Paul McCartney (Targa Editore, 1988). In seguito, in ambito beatlesiano ha scritto con Riccardo Bertoncetti *Sgt. Pepper – La vera storia* (Giunti, 2007) e ha contribuito con capitoli sui Beatles a *1969. Storia di un favoloso anno rock* (Giunti, 2009), *1965-1966. La nascita del nuovo rock* (Giunti, 2011), *1967. Intorno al Sgt. Pepper* (Giunti, 2014) e *1968. Soul e rivoluzione* (Giunti, 2018).

Nel 1994 ha tradotto e curato la versione italiana di *Revolution In The Head* di Ian MacDonald (*The Beatles: l'opera completa*, Mondadori), e successivamente, in coppia con Riccardo Bertoncetti, ha tradotto, fra l'altro, l'autobiografia di George Harrison *I Me Mine* (Skira/Rizzoli, 2002), *Lennon Legend, vita illustrata di John Lennon* di James Henke (Skira/Rizzoli, 2003), *A Day In The Life Of The Beatles. Un giorno speciale con John, Paul, George e Ringo* di Don McCullin (Rizzoli, 2010). Con Bertoncetti ha anche contribuito alla revisione della traduzione italiana in occasione della ristampa di *The Beatles Anthology* (Rizzoli, 2010).

Sommario

- 6 Introduzione
- 10 Preistoria
- 27 Debuttanti ad Abbey Road
- 29 Tutte le canzoni
- 401 Tutte le altre canzoni
- 510 *Indice delle canzoni*

Introduzione

Quando, nel 2012, il curatore di questa collana mi ha proposto di scrivere un libro in cui si raccontassero tutte le canzoni dei Beatles, per prima cosa ho pensato “non sum dignus” – dato che, conoscendo molto bene il testo di riferimento in materia, *Revolution In The Head – The Beatles’ Records And The Sixties* di Ian MacDonald (che avevo tradotto per l’edizione italiana pubblicata nel 1994), sapevo che non sarei mai riuscito a scrivere qualcosa di appena comparabile. Però la tentazione era forte (il compenso prospettato assai meno – ma, si sa, questi sono “labour of love”). Quindi ho pensato che sì, in fondo un libro così potevo scriverlo: a patto di evitare giudizi critici, valutazioni musicologiche, sguardi prospettici e analisi sociologiche – tutta roba in cui non sono versato.

In altre parole, ho risposto: va bene, scriverò il libro, e ci metterò dentro, di ogni canzone dei Beatles, le storie, gli aneddoti, le leggende, le curiosità, le informazioni veritiere o almeno verosimili che riuscirò a raccogliere. E non disdegnerò nemmeno i pettegolezzi, se sarà il caso.

Così è nato questo libro: con la speranza di farsi leggere non solo dagli appassionati di Beatles, ma anche da quelli che pur non essendo dei fan sono comunque curiosi di sapere qualcosa di più di certe canzoni che conoscono, oppure hanno sentito nominare, oppure hanno ascoltato per caso. Senza presunzioni di infallibilità, s’intende (la storia della musica leggera non solo è in gran parte ancora da scrivere, ma ho il sospetto che la piccola parte finora scritta sia ampiamente da rivedere); senza rinunciare alle fonti tradizionali (libri e riviste) e nemmeno alle nuove sorgenti digitali (Internet, i blog, persino i videogiochi) ma cercando di tenere insieme il tutto in una narrazione che evitasse l’accademicità e la spocchia. Parliamo di canzonette, in fondo. Roba fatta di quella materia di cui sono fatti i sogni. Nella prefazione della prima edizione di *Il Libro Bianco dei Beatles* scrivevo: “Mi piacerebbe, idealmente, che i beatlesiani di stretta osservanza mettessero questo libro vicino alla loro copia del MacDonald; come un *companion* di ben minore importanza ma divertente, utile e (di quando in quando) sorprendente. Scrivendolo, ho scoperto anch’io parecchie cose che ancora non sapevo. Non si finisce mai di imparare...”.

Le canzoni dei Beatles raccontate nella prima parte di questo libro sono tutte e *soltanto* quelle registrate e pubblicate ufficialmente nel periodo della loro attività discografica (5 ottobre 1962 - 8 maggio 1970). Si è fatto riferimento alla discografia inglese, quella “nativa”, seguendo la cronologia di pubblicazione dei dischi; per gli album si è tenuto conto della *tracklist* dell’edizione inglese. Le date di pubblicazione inglesi e americane sono quelle ufficiali; le date di pubblicazione italiana sono tratte da *The Beatles In Italy* di Rosario Grasso (Dafni, Catania, 1980).

Poiché la casa discografica italiana non è stata in grado di fornire la data dell'effettiva distribuzione dei dischi nei negozi, la data indicata è quella del cosiddetto "foglio di emissione", che solitamente precedeva di almeno un paio di settimane quella in cui iniziava la vendita al pubblico.

Per quanto riguarda le date di registrazione, la strumentazione utilizzata e l'attribuzione delle parti cantate, è stato necessario adottare un metodo che tenesse conto non solo dei fondamentali (direi "classici") lavori di Mark Lewisohn, pubblicati nel 1987 (*The Complete Beatles Recording Sessions*) e nel 1990 (*The Beatles Day By Day*), ma anche dei due impressionanti volumi *The Beatles As Musicians* di Walter Everett (1999 e 2001). Le attribuzioni sulle esecuzioni vocali e strumentali sono quelle che sembravano essere più probabili nel 2012, temperando le versioni dei due autori e tenendo d'occhio anche quelle di MacDonald; nuovi studi e nuove pubblicazioni hanno poi in parte messo in discussione quelle attribuzioni.

La pubblicazione della discografia dei Beatles in edizione rimasterizzata, avvenuta il 9 settembre 2009, e le riedizioni di SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND (2017) e del White Album THE BEATLES, hanno riaperto le diatribe su chi-suona-cosa e su chi-canta-cosa in parecchie canzoni dei Beatles. Tranne che in casi eccezionali, non mi è parso fondamentale riferire nel dettaglio di tali questioni, più consone agli specialisti e ai sofisti che ai semplici appassionati della musica Beatles.

Dalla prima uscita, nell'ottobre del 2012, *Il Libro Bianco dei Beatles* è stato accolto da un costante favore di pubblico, tanto da aver raggiunto le sette edizioni. Quando mi è stato proposto di realizzarne una versione ampliata, o *expanded* come si direbbe per un album, mi sono reso conto che sarebbe stato necessario allargare le maglie molto strette e rigide attraverso le quali era stata fatta passare la selezione delle canzoni incluse nella prima e originaria versione.

È forse il caso di ricordare, a beneficio dei lettori più giovani, che dagli anni '70 la discografia dei Beatles è stata oggetto di un'ampia serie – tuttora in corso mentre scrivo – di riedizioni e ripubblicazioni, a volte realizzate senza il coinvolgimento (e anche contro la volontà) dei Beatles medesimi. Alcune di esse sono state fortunate commercialmente, come le due doppie antologie comunemente chiamate "Rossa" e "Blu" (tecnicamente THE BEATLES 1962-1966 e THE BEATLES 1967-1970, uscite nel 1973 e divenute iconiche) e 1, la compilation uscita nel 2000, che ha raggiunto vendite impressionanti (oltre trenta milioni di copie nel mondo).

Altre non hanno lasciato il segno, e infatti sono presto uscite di catalogo: la doppia ROCK'N'ROLL MUSIC, uscita nel 1976; la doppia LOVE SONGS, uscita nel 1977; BEATLES BALLADS, uscita nel 1980; REEL MUSIC, uscita nel 1982; 20 GREATEST HITS, uscita nel 1982. A queste vanno aggiunte le raccolte in cofanetto e in box, in stereo e in mono, e le ripubblicazioni organiche di tutti i 45 giri e di tutti gli Extended Play: operazioni destinate al mercato dei collezionisti e della nostalgia ma

che non rivestono particolare interesse dal punto di vista delle canzoni in esse contenute – in altre parole, non contengono canzoni nuove e/o inedite, se non qualche versione leggermente diversa da quella di riferimento, nella durata o nel mixaggio: casi sporadici, e che comunque è meglio lasciare all'attenzione dei completisti. Come pure non contengono canzoni nuove e/o inedite le due diverse edizioni di RARITIES, quella per il mercato inglese, 1978, e quella per il mercato americano, 1980, o i due volumi di PAST MASTERS, 1988; e come non contengono canzoni nuove e/o inedite i due live ufficiali dei Beatles, THE BEATLES AT THE HOLLYWOOD BOWL (sia nella prima pubblicazione del 1977, sia nella riedizione del 2016 intitolata LIVE AT THE HOLLYWOOD BOWL), la YELLOW SUBMARINE SONGTRACK pubblicata nel 1999 e la curiosa antologia TOMORROW NEVER KNOWS messa in vendita nel 2012 sull'iTunes Store.

Diverso è il discorso per due iniziative più organiche e più ragionate, che sono state il veicolo per riproporre ufficialmente materiale che nei bootleg, cioè nei dischi pubblicati illecitamente e senza autorizzazione, era ampiamente circolato. I due volumi di registrazioni dal vivo alla BBC (LIVE AT THE BBC, del 1994, e ON AIR – LIVE AT THE BBC VOLUME 2, del 2013) e i tre volumi ANTHOLOGY, ognuno di due CD, usciti fra il 1995 e il 1996, hanno legittimato come appartenenti alla discografia ufficiale parecchie canzoni che non erano state incluse nella prima edizione di *Il Libro Bianco dei Beatles*. Sono questi cinque doppi CD che costituiscono in buona parte il repertorio delle canzoni che troverete raccontate e analizzate nella seconda parte del libro.

Ma in essa sono incluse anche altre canzoni rimaste ufficialmente inedite fino alla pubblicazione avvenuta post 1970. Come quelle di LET IT BE... NAKED, presenti nel secondo CD, *Fly On The Wall*, della riedizione riveduta e corretta da McCartney di LET IT BE uscita nel 2003. Come quelle di THE BEATLES BOOTLEG RECORDINGS 1963, pubblicate su Apple Music nel 2013. Come quelle di THE CHRISTMAS RECORDS, uscite nel 2017. E naturalmente come quelle della Super Deluxe Edition di THE BEATLES, ovvero l'Album Bianco, uscite nel 2018. Non ho incluso in questa espansione le versioni *mash-up* di LOVE, il progetto per il Cirque du Soleil uscito nel 2006. Ho invece deciso di trattare qui le canzoni di LIVE! AT THE STAR-CLUB IN HAMBURG, GERMANY; 1962 e quelle dei celebri provini alla Decca del 1 gennaio 1962 che non sono contenute in altre raccolte né ripubblicazioni ufficiali. È pur vero che sia LIVE! AT THE STAR-CLUB IN HAMBURG, GERMANY; 1962 sia i *Beatles Decca Tapes* non sono usciti su etichetta EMI/Parlophone/Capitol/Apple, quindi tecnicamente non fanno parte della discografia ufficiale dei Beatles; ma i due album hanno ormai ottenuto una semilegalizzazione e sono di agevole reperibilità, quindi mi è parso giusto dare loro spazio. Ho anche incluso, per completezza, le canzoni che, firmate da Lennon e McCartney, non sono mai state incise ufficialmente dai Beatles.

Al momento di decidere quale dovesse diventare lo schema di trattazione per ogni canzone compresa in questa sezione “espansiva”, mi sono reso conto che sarebbe stato impossibile replicare pari pari la formula adottata per le canzoni edite fra il 1963 e il 1970 di cui tratta la prima parte del libro. Questo perché le fonti relative alle canzoni di questa seconda parte sono ben meno numerose e ben meno dettagliate (per molte di esse manca, soprattutto, un’opera fondamentale come quella di Lewisohn sugli otto anni ad Abbey Road). Ho quindi deciso di non cercare di ricostruire, canzone per canzone, chi suona cosa (compito evidentemente irrealizzabile, specialmente per la maggior parte dei demo), ma di indicare nel corpo della trattazione della canzone le informazioni disponibili e verificate sull’attribuzione di singoli strumenti. Allo stesso modo, e per motivi analoghi, non ho conservato in questa seconda parte l’indicazione di produttore e fonico, che pure, quando disponibile, è compresa nel testo.

Durante la stesura di questo ampliamento del *Libro Bianco* ho potuto avvantaggiarmi dei consigli e del competente contributo dell’amico e collega Luca Perasi, che ringrazio nuovamente; così come ringrazio Ivan Storti, senza il quale il capitolo dedicato alla versione Super Deluxe dell’album THE BEATLES non sarebbe stato altrettanto completo, e Claudio Buja, per il generoso e paziente aiuto nella revisione delle bozze.

RINGRAZIAMENTI

Grazie a Franco Bacoccoli, Cesare Borrometi, Tony Bramwell, Cristiano Cortellazzi, Italo Gnocchi, Massimo Masini, Antonio Orlando, Riccardo Russino, e grazie ancora a Luca Perasi.

And in the end, un bacio a mia moglie Nathalie – *the love you take is equal to the love you make*.

(FZ)

Preistoria

Per i beatlesiani di stretta osservanza, sabato 6 luglio 1957 è Natale: è quella la data in cui John Lennon e Paul McCartney si sono incontrati e conosciuti. Accadde in Church Road, una via del quartiere di Woolton, a Liverpool. La data precisa è stata fissata dalle ricerche di Mark Lewisohn: la biografia “autorizzata” di Hunter Davies uscita nel 1968 indicava erroneamente il 15 giugno 1956, e Davies ne fece pubblica ammenda nella sua biografia dei Quarrymen, uscita nel 2001.

Sabato 6 luglio, nel giardino dell’oratorio della chiesa di St Peter, si teneva una festa parrocchiale, in occasione della quale si esibirono i Quarrymen. “Quello era il nostro nome, non Quarry Men come era stampato sulla locandina della festa”, rivendicherà poi uno dei componenti del gruppo, Rod Davis. Era un complessino raccogliaccio guidato da John Lennon e costituito da alcuni suoi compagni di scuola della Quarry Bank School: Eric Griffiths (chitarra), appunto Rod Davis (banjo), Colin Hanton (batteria), Len Garry (basso “artigianale”, ovvero *tea chest bass*, uno strumento costruito con una scatola di cartone, un manico di scopa e una corda) e Pete Shotton (*washboard*, ovvero asse da lavare). Quella faticosa giornata è stata ricostruita minuto per minuto da Jim O’Donnell, un giornalista che in otto anni di fatiche ha intervistato tutti i testimoni oculari dell’evento e ha pubblicato nel 1995 il libro *The Day John Met Paul*.

Quando i Quarrymen – che il pomeriggio si erano esibiti nel prato, all’aperto, suonando dal pianale di un furgone – tennero la loro esibizione serale (senza Colin Hanton) nella sala parrocchiale dall’altro lato della strada, un ragazzo dell’oratorio, Bob Molyneux, che si era portato da casa un registratore a bobine Grundig TK8, incise parti delle performance musicali della George Edwards Band, un’orchestrina da ballo specializzata in fox-trot, e dei Quarrymen. In seguito ne copiò alcuni minuti su una bobina di piccolo formato, del diametro di sette centimetri e mezzo, poi cancellò il nastro originario. La registrazione dei Quarrymen dura complessivamente circa quattro minuti, e la sua esistenza è rimasta sconosciuta ai più fino al 21 luglio 1994, quando è stato annunciato che il prezioso nastro – il Santo Graal della religione beatlica – sarebbe stato messo all’asta da Sotheby’s il 15 settembre dello stesso anno. Molyneux, che l’aveva ritrovato in fondo a un cassetto, nel 1963 aveva offerto a John Lennon, tramite Ringo Starr, di fargliene una copia, ma non aveva ricevuto nessuna risposta; sicché l’aveva custodito in una cassetta di sicurezza per tirarlo fuori al momento opportuno, cioè quando seppe che la Apple stava cercando immagini, filmati e registrazioni inedite dei Beatles da utilizzare per il progetto che sarebbe diventato l’*Anthology*. Autenticato dall’espertone Lewisohn, il nastro (completo del Grundig con cui era stato registrato) venne acquistato all’asta dalla EMI per 78 500 sterline (meno di quanto Sotheby’s e

Molyneux si aspettavano di incassare: fra i 155 000 e i 230 000 dollari, riferiva all'epoca il *New York Times*), ma non è mai stato reso disponibile commercialmente.

“Il suono è grezzo” – spiegava Stephen Maycock, il funzionario di Sotheby's specializzato in aste di memorabilia rock'n'roll – “la registrazione è stata realizzata con un microfono a mano e nelle peggiori condizioni: una sala parrocchiale con un soffitto alto e, probabilmente, il pavimento di cemento. Tuttavia il nastro è stato conservato con cura e probabilmente il suono non si è deteriorato molto. Comunque, quella che proponiamo all'asta non è una registrazione di alta qualità, ma una registrazione effettuata in una giornata storica”.

E, tuttavia, quella registrazione non è stata inclusa né nell'*Anthology* video né nei CD dell'*ANTHOLOGY* audio. Il curatore dell'*Anthology* video, Bob Smeaton, ha spiegato a *Record Collector* nel 1995: “La qualità del suono non era all'altezza della produzione; io comunque ce l'avrei messa dentro, ma non stava a me decidere”. E aggiungeva: “La proprietaria è Yoko [altri ne hanno successivamente attribuito il possesso a Paul McCartney] e può darsi che voglia usarla in futuro per qualche suo progetto. Tanto, più passa il tempo più il suo valore aumenta”.

Il *South Liverpool Weekly News* elencava alcune delle canzoni suonate dai Quarrymen quel giorno: *Maggie Mae* (il tradizionale che i Beatles reincideranno sul finire degli anni '60 includendolo in *LET IT BE*), *Railroad Bill*, *Cumberland Gap* e *Puttin' On The Style* di Lonnie Donegan (al numero uno nella hit parade britannica del momento), *Baby Let's Play House* di Elvis Presley (ne riparleremo a proposito di *Run For Your Life*) e *Be-Bop-A-Lula* di Gene Vincent. Secondo McCartney, Lennon cantò anche *Come Go With Me* dei Dell-Vikings.

E cosa contiene quel nastro? Secondo Richie Unterberger, autore del dettagliatissimo *The Unreleased Beatles*, contiene quattro minuti di musica, e precisamente *Puttin' On The Style* e *Baby Let's Play House*. Nei bootleg e su Youtube sono comparsi complessivamente poco più di due minuti di audio: 27 secondi di *Puttin' On The Style*, quelli utilizzati da Sotheby's per promuovere l'asta mediante un'audiocassetta destinata ai media, 29 secondi della stessa canzone e 28 secondi di *Baby Let's Play House* (trasmessi dalla BBC nel documentario *The Day John Met Paul*) e altri 44 secondi affiorati on line di *Baby Let's Play House*. Nel rimbombo, la voce del giovanissimo (16 anni) John Lennon suona già peculiare. Lo suona un po' meno, a dire il vero, nelle due canzoni che i Quarrymen registrano l'anno seguente, 1958.

Lennon: “Le prime cose che abbiamo mai registrato sono *That'll Be The Day*, una canzone di Buddy Holly, e una di Paul intitolata *In Spite Of All The Danger*”.

Il luogo della registrazione è certo: i Phillips Sound Recording Service di Percy F. Phillips. Titolare di un'attività di fornitura e ricarica di batterie per automobili, poi trasformata in una rivendita di grammofoni e dischi, Percy Phillips, all'epoca più o meno sessantenne, aveva investito quattrocento sterline nell'acquisto di un registratore a bobina, un paio di microfoni, tre cuffie, un mixer a quattro canali e un'attrezzatura

zatura “portatile” per incidere dischi in gommalacca. Aveva comprato il tutto a Londra, con l’assistenza del fratello maggiore, Frank, che “se ne intendeva”; lavorava, guarda caso, per la EMI, e gli procurava i dischi di alluminio rivestiti di gommalacca da incidere: del diametro di dieci centimetri, giravano a 78 giri al minuto. Percy aveva sistemato il tutto in una stanza a pianterreno della sua abitazione al 38 di Kensington (un quartiere di villette a schiera dalle parti del Royal Liverpool Hospital) che già ospitava un pianoforte, e aveva iniziato una piccola ma fiorente attività di produzione discografica. L’ingegnoso Percy aveva persino allestito in cantina un rudimentale ma efficace sistema d’eco realizzato con una tinozza da bagno di metallo, un microfono e un altoparlante, collegati allo “studio” mediante un cavo elettrico. I clienti arrivavano su appuntamento, entravano e iniziavano la loro esecuzione. Per attenuare il frastuono dei tram che transitavano da Kensington, la porta di comunicazione e la finestra sul retro erano coperte da pesanti tendaggi. Terminata la registrazione, Phillips la faceva ascoltare al cliente, e se questi ne era soddisfatto provvedeva al trasferimento su disco, in copia unica. Costo dell’operazione: diciassette scellini e sei pence. Il cliente successivo registrava sulla stessa bobina, cancellando così la registrazione precedente e permettendo di risparmiare sul materiale di consumo.

Meno certa è la data della registrazione. La maggior parte delle fonti indica un generico *spring-summer* 1958, informazione sulla quale si è probabilmente basato Matt Greenhalgh, lo sceneggiatore del film *Nowhere Boy*, diretto da Sam Taylor-Wood nel 2009, che racconta gli anni giovanili di John Lennon. Il film lascia intendere che la registrazione al Phillips Studio sia stata finanziata da una piccola somma di denaro lasciata a John dalla madre Julia, morta pochi giorni prima (il 15 luglio 1958). Se però fosse veritiera la data (14 luglio 1958) indicata sulla targa ricordo posta il 26 agosto 2005 sull’abitazione-laboratorio di Phillips, l’ipotesi del film sarebbe da scartare o da mettere, come è lecito, nelle poetiche invenzioni della fiction.

Nel 1980, rivedendo i suoi registri del 1958, Phillips trovò l’annotazione che il 12 luglio una “skiffle band” aveva usufruito dei suoi servizi, ma non sapeva se si trattasse dei Quarrymen o di un altro dei tanti gruppi nati anche a Liverpool sulla scia di Lonnie Donegan. Però due dei partecipanti a quella registrazione (John “Duff” Lowe e Colin Hanton) ricordano che faceva già freddo, il che farebbe escludere la datazione a luglio.

Colin Hanton: “Doveva essere una giornata gelida, verso la fine dell’anno forse, perché ricordo che portavo una sciarpa. E la ragione per cui ricordo questo dettaglio è che facendo il controllo del suono il signor Phillips disse che suonavo troppo forte, quindi mi tolsi la sciarpa dal collo e la misi attorno al rullante per attutirlo un po’”.

Hanton, con Lennon, era l’unico superstite della formazione dei Quarrymen che si era esibita a Woolton. Nel complesso erano infatti entrati stabilmente Paul McCartney e George Harrison, mentre John “Duff” Lowe era un compagno di scuola di McCartney reclutato per l’occasione, dato che era capace di suonare l’arpeggio iniziale di *Mean Woman Blues* di Jerry Lee Lewis.

John Lowe: “Ricordo bene che, già alle prove in casa sua, a Forthlin Road, Paul era molto preciso su come voleva che fosse suonata la canzone [*In Spite Of All The Danger*] e cosa voleva che facesse il pianoforte. Non era nemmeno pensabile improvvisare. Ci veniva detto cosa dovevamo suonare”.

Quello che con ammirabile sintesi gli inglesi chiamano un *vanity record* – un disco inciso “per farsi belli” – era per gli spiantati Quarrymen un investimento economico impegnativo, quindi ci si prepararono con cura. Decisero di registrare due canzoni: una cover – *That’ll Be The Day*, primo successo di Buddy Holly (accreditato per ragioni contrattuali ai Crickets, il singolo era salito al numero uno delle classifiche britanniche nel settembre dell’anno precedente) – e un inedito, anzi una composizione originale del gruppo. Mossa ardita, senza dubbio; anzi forse indizio di troppa autostima. Del resto, *In Spite Of All The Danger* era anche l’unica composizione originale nel repertorio dei Quarrymen in quel periodo. Cantata da John, era accreditata, come autori, a McCartney e Harrison, il che la rende un unicum nel canone beatlesiano.

McCartney: “L’etichetta dice così, ma credo di averla scritta io da solo, e che George abbia suonato l’assolo di chitarra. Eravamo amici, nessuno di noi ne sapeva niente di copyright e di edizioni musicali, nessuno ne capiva; quando andammo giù a Londra pensavamo che le canzoni fossero di tutti. L’ho già detto più volte, ed è vero: pensavamo che fossero lì nell’aria, e che non fosse davvero possibile possederne una. Figuratevi gli editori musicali quando ci videro arrivare... ‘Benvenuti, ragazzi, accomodatevi. Allora voi siete convinti di quello che pensate, giusto?’. In quei tempi eravamo così... e siccome George aveva fatto l’assolo ci figurammo che avesse ‘scritto’ l’assolo”.

Arrivato il gran giorno – estate o autunno che fosse – i cinque marciarono su 38 Kensington. O meglio...

McCartney: “Mi ricordo che ci andammo con l’autobus, portandoci i nostri strumenti – amplificatori e chitarre – e che il batterista venne per conto suo. Aspettammo nella saletta d’attesa mentre qualcun altro registrava il suo demo, entrammo, quasi non vedemmo in faccia il tizio perché stava dentro uno stanzino di comando. ‘OK, cosa suonerete?’. Ce la sbrigammo molto in fretta, un quarto d’ora ed era tutto finito”

John Lennon cantò da solista e suonò la chitarra, Paul McCartney cantò i cori e suonò la chitarra, George Harrison suonò la chitarra, John “Duff” Lowe il pianoforte e Colin Hanton la batteria. Tutto dal vivo, tutto in diretta, senza prove, senza correzioni, cantando in un solo microfono. La normale prassi Phillips.

Mettendo insieme tutti gli spiccioli, i Quarrymen non arrivavano però a coprire l’importo da pagare. Dei diciassette scellini e sei pence richiesti, ne avevano fra tutti solo quindici. Passati tanti anni, anche qui i ricordi dei testimoni divergono. Secondo Lowe, l’impossibilità dei Quarrymen a pagare l’intero importo era già emersa prima dell’inizio della registrazione, e per questa ragione Phillips non seguì la routine della registrazione su nastro seguita dal trasferimento su lacca, ma incise direttamente sulla lacca saltando un passaggio e accontentandosi dei quindici scellini. La versione dei

fatti più diffusa è invece che tutto, in studio, si sia svolto come di consueto, e che scoprendo, a cose fatte, che i Quarrymen non avevano abbastanza denaro, Phillips abbia tenuto “in ostaggio” la lacca finché i ragazzi non tornarono con i soldi mancanti.

McCartney: “Quando riuscimmo ad avere in mano il disco, ci accordammo per tenerlo una settimana ciascuno. John lo tenne una settimana e lo passò a me. Io lo tenni una settimana e lo passai a George, che lo tenne per una settimana. Poi lo tenne Colin per una settimana e lo passò a Duff, che lo ha tenuto per ventitré anni”.

Lowe aveva messo il disco in un cassetto sotto a una pila di lenzuola e – presumibilmente – lo ritrovò (o se lo ritrovò fra le mani) nel 1981, quando andò da Sotheby's per farselo valutare. Nel luglio del 1981 Stephen Pile, un giornalista del *Sunday Times*, diede la notizia della riscoperta del disco, “...e prima di mezzogiorno di quella domenica Paul McCartney chiamò mia madre a Liverpool. Poi gli parlai anch'io, e nei giorni seguenti facemmo lunghe conversazioni telefoniche, perché lui voleva comprare il disco direttamente da me. All'epoca vivevo a Worcester e lui mandò da me il suo avvocato e il suo business manager. Avevo depositato il disco in una valigetta alla Barclay's Bank, e la banca ci mise a disposizione una saletta per l'incontro. Raggiungemmo l'accordo, io consegnai il disco e ce ne andammo tutti a casa” (John Lowe a Steve Turner). L'accordo prevedeva anche che Lowe cedesse ogni suo diritto sul brano e si impegnasse a non diffondere in alcun modo la canzone nei successivi quindici anni. Sembra che Lowe avesse rifiutato una prima offerta di McCartney di cinquemila sterline e che in conseguenza del rifiuto Paul fosse riuscito a ottenere un'ingiunzione legale che impediva a Lowe di vendere all'asta il disco; l'importo effettivamente sborsato da Paul per riavere un disco costato all'epoca diciassette scellini e sei pence non è mai stato reso noto.

McCartney: “Ho finito col pagarlo un prezzo decisamente esagerato. Poi ne ho fatto fare alcune copie. Non mi va di ascoltare la lacca perché si deteriorerebbe, come succedeva ai demo dell'epoca. Ma è bello sapere di averlo”. Rientrato in possesso del disco, McCartney lo affidò ad alcuni tecnici del suono perché ne migliorassero il più possibile la qualità audio. Poi ne fece fare una cinquantina di copie che regalò a parenti e amici.

Già nel 1985 alcuni frammenti di *That'll Be The Day* (**McCartney:** “Era una delle canzoni che facevamo nei nostri spettacoli, George suonò l'intro di chitarra e io feci i cori a John che cantava da solista”) affiorarono nella colonna sonora di *The Real Buddy Holly Story*, un documentario prodotto da McCartney e dedicato a Buddy Holly già presentato in una prima versione nel 1978 all'annuale “Buddy Holly Week”. La “Week” era un appuntamento iniziato nel 1976 per volontà di McCartney (un gesto d'amore ma anche d'interesse: Paul aveva appena acquistato i diritti editoriali dell'intero catalogo di canzoni di Holly), e quell'anno fu segnata da un triste evento: il giorno dopo avervi preso parte, al cinema Odeon di Leicester Square, Keith Moon, il batterista dei Who, fu trovato morto nel suo appartamento di Mayfair.

Il documentario, nel quale McCartney esegue da solista *Words Of Love* di Holly, fu ampliato di venticinque minuti per la vendita in videocassetta, avvenuta nel 1986, ed è appunto in questo supplemento di immagini e suoni che venne inserito un frammento della *That'll Be The Day* registrata dai Quarrymen nel 1958. Solo nel 1995, all'uscita di ANTHOLOGY I, le due canzoni vennero pubblicate ufficialmente.

Mentre la cover di Buddy Holly lascia intravedere alcuni elementi caratterizzanti del futuro suono dei Beatles (in particolare nell'organizzazione delle parti vocali e nel gioco di chiamata e risposta fra la voce solista di Lennon e i cori di McCartney), *In Spite Of All The Danger* è poco più (o forse poco meno) di un'imitazione in stile doo-wop di certe *ballad* alla Presley. **McCartney**: “Era una mia canzone. Assomiglia molto a una canzone di Elvis. Sono io che rifaccio una cosa di Elvis, ma sono un po' riluttante a confessare quale! Io lo so, qual è! Era una canzone che avevo sentito al campo scout quand'ero più giovane e mi era piaciuta molto. Quando mi capitò di scrivere le mie prime due canzoni, intorno ai quattordici anni, quella era una delle due”.

La canzone di Presley di cui McCartney è riluttante a confessare il titolo è *Trying To Get To You*, una cover degli Eagles (un gruppo vocale rhythm&blues di Washington che l'aveva pubblicata nel 1954 su etichetta Mercury, come lato B del singolo *Please Please*). Elvis la registrò nel 1955, inusualmente accompagnandosi al pianoforte, e la incluse nel suo primo album, *ELVIS PRESLEY* (23 marzo 1956; uscì poi anche su singolo, in settembre). Altri hanno trovato somiglianze fra *In Spite Of All The Danger* e *Oh, Julie* dei Crescendos, primo e unico successo – datato 1958 – del gruppo di Nashville. Altri ancora sostengono che sia molto simile a *Pledging My Love*, successo postumo di Johnny Ace, lo sfortunato cantante rhythm&blues di Memphis morto tragicamente a Houston il giorno di Natale del 1954 mentre giocherellava con una pistola che credeva scarica.

Comunque sia, il valore di *In Spite Of All The Danger* è precipuamente storico, anche perché costituisce il primo frutto documentato di una collaborazione a tre fra Lennon, che la canta, McCartney, che l'ha scritta, e Harrison, che vi suona l'assolo. La versione pubblicata in ANTHOLOGY I sembra sia tagliata rispetto alla registrazione originaria (ne mancherebbero una strofa e un ritornello). McCartney l'ha occasionalmente riproposta nei suoi live a cominciare dal Summer Tour del 2005.

L'inclusione di *In Spite Of All The Danger* e *That'll Be The Day* in ANTHOLOGY I ha fruttato a Hanton – l'altro Quarrymen coinvolto nella registrazione – un pagamento forfetario di millecinquecento sterline (il triplo di quanto gli era stato offerto inizialmente).

Una curiosa coincidenza: come quello dei Quarrymen, il *vanity record* di Elvis Presley (due canzoni, *My Happiness* e *That's When Your Heartache Begin*, stampato su acetato nell'agosto del 1953) fu registrato in un piccolo studio di proprietà di un signore che di cognome faceva, anche lui, Phillips. Il Phillips americano, Sam, è diventato celebre come boss della Sun Records. Il Phillips inglese, scomparso nel 1984, resterà una nota a piè di pagina (magari una nota corposa, ma sempre a piè di pagi-

na) nella storia del rock. Una soddisfazione postuma, comunque, l'ha avuta: la porta d'ingresso originaria della sua villetta, quella che i Quarrymen attraversarono, è stata acquistata dal Museum of Liverpool per duemilatrecento sterline ed è stata restaurata e riportata al suo colore originario (arancione scuro) per essere inclusa nella mostra beatlesiana "The Beatles Show – In The Town Where I Was Born".

Più o meno nella primavera del 1960, nel periodo di transizione fra Quarrymen e Beatles, cioè quando gli ingaggi per suonare dal vivo erano decisamente scarsi, il gruppo – in quel momento formato da Lennon, McCartney, Harrison (tutti alla chitarra) e Stu Sutcliffe (basso) – si teneva occupato cercando di registrare le proprie prove, con mezzi e in circostanze piuttosto di fortuna. Si sa, ad esempio, che alcune prove si tennero a casa del batterista Colin Hanton e che almeno in un'occasione vennero documentate con il registratore a bobine da una vicina, Geraldine Davies; ma quando Rod Davis chiese in prestito il nastro per riascoltarlo, si rese conto che era stato sovrainciso con altre registrazioni (non c'è da stupirsi: era il 1993, ed erano passati trentatré anni...). Di quelle registrazioni della primavera del 1960 (complessivamente poco più di un paio d'ore) sono ascoltabili oggi, prevalentemente via bootleg, sedici canzoni più o meno complete e riconoscibili, tre canzoni in nessun modo riconducibili a un titolo (e comunque in forma assolutamente grezza) più cinquanta minuti di improvvisazioni e brani strumentali.

Nell'accurata disamina di Unterberger, queste sono le canzoni di cui abbiamo documentazione sonora: *Hallelujah*, *I Love Her So* (incompleta e completa), *Cayenne*, *You'll Be Mine*, *I'll Follow The Sun*, *One After 909* (incompleta e completa), *Matchbox*, *Movin' And Groovin'*, *Ramrod*, *Wild Cat* (incompleta e completa), *I'll Always Be In Love With You*, *That's When Your Heartaches Begin*, *Hello Little Girl*, *The World Is Waiting For A Sunrise*, *Some Days*, *Well, Darling*, *You Must Write Every Day*. Secondo alcune fonti dovrebbero esistere anche registrazioni di *When I'm Sixty-four*, dello strumentale *Winston's Walk* e di *Ask Me Why*.

Il luogo delle registrazioni è oggetto di ipotesi e congetture. L'Art College di Liverpool, dove studiavano sia Lennon sia Sutcliffe? L'appartamentino condiviso da John e Stu? Il Jacaranda Club, 23 Slater Street? O, come sostiene Paul, la casa dei suoi, al 21 di Forthlin Road, durante le vacanze di Pasqua: il che giustificherebbe sia la presenza di qualche occasionale percussione (secondo Paul suonata da suo fratello Mike) sia il ruolo "direttivo" che ascoltando i bootleg di quelle registrazioni sembra aver assunto McCartney (in quanto padrone di casa, ma anche per ragioni caratteriali)?

Lo strumento usato per registrare sarebbe un Grundig a bobina TK12 di proprietà di Charles e Reginald Hodgson, vicini di casa dei McCartney: il che spiegherebbe come mai nel 1995 Paul, per ottenere – a caro prezzo – una parte di queste registrazioni abbia dovuto pagare Peter Hodgson, figlio di Reginald e nipote di Charles, che ne aveva ritrovato una bobina in soffitta. Altre bobine sarebbero in possesso di

Hans-Walter Braun, un amico di Amburgo del gruppo, e di Frank Dostal, cantante e compositore tedesco attivo dagli anni '60 (nei Rattles); ma una l'avrebbe avuta per le mani anche Mike McCartney, e ne avrebbe a lungo posseduto una anche Astrid Kirchherr, già fidanzata di Stu Sutcliffe (che poi l'avrebbe regalata, nel 1994, a George Harrison). Tre brani di questo corpus sono stati inclusi nel 1994 in ANTHOLOGY I. Si tratta di *Hallelujah, I Love Her So, Cayenne* e *You'll Be Mine*.

Hallelujah, I Love Her So, di Ray Charles, era stata incisa dall'autore nel 1956, ma era diventata un successo nella versione di Eddie Cochran del febbraio 1960. McCartney, che aveva comprato il singolo di Cochran, la cantava nella versione del suo gruppo. Rispetto alle versioni affiorate nei bootleg, quella di ANTHOLOGY I è accelerata, scorciata (a 1'13" da 2'22") e mutilata della seconda strofa, di un *middle eight* e dell'assolo di chitarra, probabilmente di George. **Harrison:** "[Eddie Cochran] era un ottimo chitarrista, ed è quel che mi ricordo di più di lui. Mi piacevano molto non solo le sue canzoni, ma anche le sue cover, come quella di *Hallelujah, I Love Her So* di Ray Charles".

You'll Be Mine deve la sua importanza storica solo al fatto di essere la prima canzone incisa firmata da John Lennon e Paul McCartney. Poco più di uno scherzo, un divertimento, è una sorta di parodia dello stile vocale doo-wop degli Ink Spots (un quartetto di Indianapolis popolarissimo negli anni '30 e '40). È cantata da McCartney, con l'inevitabile falsetto e l'altrettanto inevitabile parlato a metà brano a cura di Lennon, con qualche premonizione del suo stile letterario di *In His Own Write* e *A Spaniard In The Works* e i sintomi della passione di John per "The Goon Show", la trasmissione radiofonica comica della BBC con Spike Milligan, Harry Secombe e Peter Sellers: *My darling, / When you burnt that toast the other morning / I, I looked into your eyes / And I could see that National Health eyeball / And I love you / Like I've never done / Like I've never done before*.

Cayenne, infine, è un breve strumentale in minore, firmato dal solo McCartney. La collaborazione compositiva con Lennon era già iniziata, ma non era ancora così regolare o vincolante, anche se, comunque, questo brano probabilmente risale all'adolescenza di Paul, come del resto quella *Cat's Walk* che più avanti (1967) verrà data da registrare alla Chris Barber Band con il titolo di *Cat Call*.

Evidentemente (e quasi inevitabilmente) ispirato agli Shadows – che ritroveremo anche in *Cry For A Shadow* – ma anche ai molti strumentali in classifica all'epoca (Johnny and The Hurricanes, i Ventures, Duane Eddy, Sandy Nelson), *Cayenne*, originariamente intitolata *Cayenne Pepper*, ha anche un che di esotico, al quale probabilmente allude il titolo. "Non è un granché", ha ammesso Paul, "ma credo che sia interessante perché ha dentro un po' di idee che poi svilupperò in maniera diversa". Nei bootleg (in alcuni dei quali è intitolato *Looking Glass*), il brano dura due minuti e mezzo; in ANTHOLOGY I è accelerato e sfumato ben prima della fine (a un minuto e 14 secondi).

A meno che alcune delle registrazioni citate – nel loro complesso indicate dai cultori come “Liverpool Tapes” – non risalgano a un periodo precedente di qualche mese la primavera del 1960, fra la realizzazione della lacca di *That'll Be The Day* e *In Spite Of All The Danger* (metà/fine 1958) e queste non si conoscono altre documentazioni sonore dell'attività del gruppo. Si vocifera solo di una registrazione effettuata a scuola, forse in primavera, durante un intervallo di pranzo, da Paul McCartney, Neil Harding e altri due ragazzi: suonarono e cantarono *Pick A Bale Of Cotton* di Leadbelly, ma il nastro sembra essere andato disperso (mai dire mai, comunque...). Peraltro il gruppo non era stato molto attivo nemmeno sulle scene, se si escludono i sei sabati sera della tarda estate / inizio autunno del 1959 al Casbah Coffee Club. La cosa non sorprende più di tanto; stupisce invece che non ci siano registrazioni databili fra queste del 1960 e la fine del 1961. Certo, è vero che nel giugno del 1961 il gruppo registrò ad Amburgo con Tony Sheridan, avendo così l'opportunità di entrare per la prima volta in un ambito professionale; ma è anche vero che in quella circostanza i Beatles agirono sostanzialmente da band di accompagnamento, a esclusione di un paio di episodi di cui diremo in seguito.

Nel periodo fra i “Liverpool Tapes” del 1960 e le registrazioni con Tony Sheridan si segnalano però due episodi che hanno sicuramente dato origine a incisioni su nastro.

Il primo: nel giugno del 1960 Alan Williams, proprietario del Jacaranda Club, convocò nel suo locale alcuni gruppi di Liverpool, fra i quali anche i Beatles. Lo scopo era registrare un nastro con esibizioni dal vivo di quei gruppi, da usare come “biglietto da visita” per poterne vendere le prestazioni ai locali di Amburgo. Troppo fiducioso, Williams non solo non sovrintese alla registrazione (aveva un appuntamento con l'avvocato) ma non si prese neppure la briga di ascoltare il risultato di quella seduta autogestita prima di partire per Amburgo. Qui andò da Bruno Koschmider, che gestiva la programmazione di locali come l'Indra Club e il Kaiserkeller, per fargli ascoltare il nastro. Nella sua autobiografia, confermata con William Marshall e intitolata *The Man Who Gave The Beatles Away*, Williams ricorda: “Quella che uscì da quel registratore non era musica. Era una cacofonia totale. La colonna sonora di un film porno di bassissima lega”. Evidentemente il nastro magnetico era stato in qualche maniera danneggiato e reso inutilizzabile. Il che significa che, anche se quella bobina venisse mai ritrovata (ammesso che non sia stata gettata nella spazzatura) non sarebbe di nessun aiuto per gli studiosi beatlesiani.

Il secondo episodio è assai più interessante. Riguarda una registrazione effettuata il 15 ottobre 1960 ad Amburgo, anche questa organizzata da Williams, nella quale John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr suonarono insieme per accompagnare il cantante Lu Walters, voce solista e bassista di Rory Storm & The Hurricanes, il gruppo in cui allora militava Ringo Starr. La registrazione fu semiprofessionale, nel senso che non avvenne in uno studio di registrazione vero e proprio ma in un locale adibito allo scopo.

Resta ignota la ragione per la quale non avrebbero suonato, per accompagnare il loro bassista in veste di cantante, gli altri Hurricanes (Johnny “Guitar” Byrne, chitarra ritmica; Ty O’Brien, chitarra solista). Le canzoni registrate dovrebbero essere tre. Una è *Fever*, il classico di Little Willie John poi trasformato in successo internazionale da Peggy Lee, e su questa le indicazioni sembrano coincidere: la cantò Lu Walters suonando anche il basso, lo accompagnarono le chitarre di Lennon, McCartney e Harrison e la batteria di Starr. Le altre due canzoni sarebbero *Summertime* e *September Song*, ma per queste sembra più probabile che la formazione sia stata invece proprio quella degli Hurricanes senza Rory Storm (che ne era il leader e cantante). Ci si chiede, peraltro, dove fossero finiti in quell’occasione Stu Sutcliffe e Pete Best, allora rispettivamente bassista e batterista dei Beatles: qualcuno vuol vedere in quell’assenza una sorta di “prova generale” della definitiva formazione dei Beatles, ma sembra francamente difficile ipotizzarlo, dato che l’ingresso in squadra di Ringo avverrà quasi due anni dopo (a metà agosto del 1962).

Nella sua citata autobiografia, Williams scrive che Walters “aveva un’estensione vocale fantastica e i Beatles ne erano affascinati” e che *Fever* era “venuta benissimo, tranne che per la batteria di Ringo. Dato che non era stata separata dagli altri strumenti, suonava tipo due noci di cocco sbattute l’una contro l’altra”. Williams racconta anche che alla fine della registrazione i Beatles avrebbero voluto farne una tutta loro, pagandosela di tasca propria (circa dieci sterline). Ma Williams, temendo che il gruppo sarebbe arrivato tardi per la serata al Kaiserkeller, non volle saperne e li spedì al lavoro.

Non si sa quante copie di dischi siano state realizzate dalla registrazione del 15 ottobre 1960; si sa però che sul lato B c’era la pubblicità audio di un negozio di pelletterie. Certo è che di nessun esemplare al momento è nota l’esistenza. Williams, qualche anno più tardi, stava andando a portare la sua copia a Ringo perché ne facesse una copia per sé, ma lo smarrì a una festa (!). Dovesse affiorare sul mercato uno di quei dischi, il suo valore collezionistico sarebbe altissimo.

Durante la loro seconda permanenza ad Amburgo – dal 1° aprile al 1° luglio 1961 – i Beatles suonarono frequentemente come gruppo di accompagnamento per Tony Sheridan, cantante e chitarrista inglese arrivato l’anno prima nella città tedesca e che già avevano conosciuto durante la loro prima visita in Germania (17 agosto - 30 novembre 1960). Spesso Sheridan ricambiava il favore partecipando come chitarrista aggiunto alle esibizioni dei ragazzi di Liverpool. Un editore musicale capitato al Top Ten Club fu favorevolmente impressionato da una delle esibizioni di Sheridan con i Beatles, tanto da suggerire a un amico di finanziare e produrre una loro registrazione. Fu così che il 22 giugno il noto produttore tedesco Bert Kaempfert, famoso internazionalmente anche come direttore d’orchestra (il suo strumentale *Wonderful By Night* era stato, all’inizio di quell’anno, in testa alle classifiche USA), portò

Tony Sheridan e i Beatles in uno studio di Amburgo per registrare le canzoni destinate a un possibile album. Per la verità, non si trattava propriamente di uno studio di registrazione professionale: era la Friedrich Ebert Halle, la sala per le assemblee, adattata per l'occasione, di una scuola della città anseatica.

A quel punto, la formazione dei Beatles non contava più Stu Sutcliffe al basso (ormai rimpiazzato da McCartney). I Beatles vennero utilizzati, non sempre al completo, come gruppo di accompagnamento – pagato trecento marchi a persona – per *Nobody's Child*, *Swanee River*, *Sweet Georgia Brown*, *Take Out Some Insurance On Me, Baby (If You Love Me, Baby)*, *The Saints* (una versione rock di *When The Saints Go Marching In*), *Why (Can't You Love Me Again)* e *My Bonnie*, tutte cantate da Sheridan. Durante la seduta ovviamente ogni brano fu ripetuto più volte: nel bootleg più completo, il doppio BEATLES BOP – HAMBURG DAYS (2001), ci sono sei versioni di *My Bonnie*, cinque di *Sweet Georgia Brown* (due delle quali con un testo diverso dal solito), quattro di *The Saints* e di *Swanee River*, tre di *Nobody's Child* e di *Take Out Some Insurance On Me, Baby (If You Love Me, Baby)* e due di *Why (Can't You Love Me Again)*. E ci sono anche tre versioni di *Ain't She Sweet* e ben sei di *Cry For A Shadow*. Queste due ultime canzoni furono registrate nel tempo rimasto disponibile dei due giorni di sala, e furono eseguite dai Beatles senza Tony Sheridan che, intervistato quasi quindici anni dopo dal *New Musical Express*, andò un po' in confusione: "Mi sembra di ricordare che abbiamo registrato anche *Kansas City*, e un paio di canzoni di Chuck Berry... credo che John abbia cantato *Rock And Roll Music* e *Some Other Guy*". Ma è praticamente certo che di queste canzoni non esiste documentazione, sempre che poi siano state effettivamente eseguite. Potrebbero essere state suonate senza essere registrate, oppure – ma è molto improbabile – i nastri relativi potrebbero essere stati cancellati o essere andati perduti. Oppure potrebbero essere state eseguite il 24 maggio 1962, quando i Beatles registrarono le basi ritmiche e i cori per alcune canzoni che Sheridan registrò ad Amburgo con il pianista Roy Young; ma dato che a quelle registrazioni Sheridan non era presente, non si vede come potesse ricordarle tre lustri dopo.

My Bonnie (tradizionale, arrangiamento di Tony Sheridan)

Tony Sheridan: voce, chitarra solista • Lennon: cori, chitarra ritmica • McCartney: cori, basso • Harrison: cori, chitarra solista • Pete Best: batteria

Registrazione 22 giugno 1961

Produttore Bert Kaempfert • **Fonico** Karl Hinze

My Bonnie era una canzone piuttosto popolare fra i marinai di Amburgo, e anche per questo era nel repertorio live dei Beatles. La versione cantata da Sheridan con l'accompagnamento dei Beatles inizia lenta e parlata, in stile *Love Me Tender* (Sheridan la registrò in inglese e anche in tedesco), poi diventa un rock'n'roll.

Lennon: “È Tony Sheridan che canta con noi che facciamo casino in sottofondo. Terribile. Potrebbero essere chiunque”. **McCartney:** “Registrammo un disco con Tony Sheridan, *My Bonnie*, per Bert Kaempfert, un direttore d’orchestra e produttore. Era in effetti accreditato a ‘Tony Sheridan und die Beat Brothers’. Il nostro nome non gli piaceva, e ci dissero di cambiarlo: ‘Beat Brothers è più comprensibile per il pubblico tedesco’. Noi siamo stati al gioco: era un disco, in fondo”.

Secondo la leggenda, è stata proprio *My Bonnie* a far conoscere i Beatles a Brian Epstein, quando – il 28 ottobre 1961 – un ragazzo di nome Raymond Jones entrò nel suo negozio, la NEMS al 12-14 di Whitechapel, chiedendo quel disco. Come ogni bella storia, anche questa è stata raccontata, confermata e smentita più volte. Nel 1995, in un’intervista all’*Evening Standard*, Alistair Taylor, primo aiutante di Epstein nel negozio NEMS, dichiarò che Raymond Jones era un personaggio inventato da lui e che non aveva mai detto prima la verità per non incrinare il mito. A smentire la tardiva rivelazione di Alistair Taylor s’alzò, nell’agosto 2010, la voce di Raymond Jones (quello vero?), che in un’intervista esclusiva al sito www.beatlesbible.com dichiarò di essere nato nel 1941 a Liverpool e di essere effettivamente entrato, nel 1961, nel negozio di Epstein per ordinare *My Bonnie*.

Excursus a parte, *My Bonnie* resta comunque il primo brano registrato dai Beatles a essere stato pubblicato commercialmente, su etichetta Polydor: in Germania, accreditato a Tony Sheridan & The Beat Brothers, una prima volta nella cosiddetta “rock version”, quella con il parlato iniziale in tedesco (ottobre 1961), una seconda volta nella cosiddetta “twist version” (gennaio 1962). In entrambi i casi, il 45 giri aveva come lato B *The Saints*. In Gran Bretagna il 45 giri uscì accreditato a Tony Sheridan & The Beatles il 5 gennaio 1962 (*My Bonnie* era nella “twist version”, con l’introduzione parlata in inglese). Curiosamente, il 45 giri uscì negli Stati Uniti su etichetta Decca, accreditato a Tony Sheridan & The Beat Brothers; ma le radio, che ne ricevettero copie promozionali, non lo accolsero con favore, non lo inserirono nelle loro playlist, e le circa seicento copie stampate per la vendita nei negozi vennero quasi tutte distrutte. *My Bonnie* è stata poi inclusa in ANTHOLOGY I.

Ain’t She Sweet (Milton Ager- Jack Yellen)

Lennon: voce, chitarra ritmica • McCartney: basso • Harrison: chitarra solista • Pete Best: batteria

Registrazione 22 giugno 1961

Produttore Bert Kaempfert • **Fonico** Karl Hinze

Ain’t She Sweet, scritta nel 1927 da Milton Ager e Jack Yellen, diventò rapidamente uno standard delle orchestre da ballo. **McCartney:** “Canzoni come *Till There Was You* e *Ain’t She Sweet* erano roba che suonavamo nei locali a tarda notte, per dimo-

strare che non eravamo solo un gruppo rock'n'roll come tanti altri". Nel 1956 ne incisero una cover Gene Vincent & His Blue Caps, e fu questa a convincere i Beatles a inserire la canzone nel loro repertorio (la cantava John). **Lennon**: "La versione di Gene Vincent è delicata, e noi la facevamo così, ma i tedeschi dicevano 'più forte, più forte' – volevano che assomigliasse a una marcia –, così andò a finire che la nostra versione diventò più aggressiva".

Ain't She Sweet nella versione registrata il 22 giugno 1961 è stata poi inclusa in ANTHOLOGY I. Una versione improvvisata di *Ain't She Sweet* più simile a quella di Gene Vincent fu incisa dai Beatles il 24 luglio 1969, quando durante le registrazioni di *Sun King / Mean Mr Mustard* improvvisarono tre canzoni di Gene Vincent: *Who Slapped John?*, *Be-Bop-A-Lula* e, appunto, *Ain't She Sweet* (questa versione è stata inclusa in ANTHOLOGY III).

Cry For A Shadow (Harrison-Lennon)

Harrison: chitarra solista • Lennon: chitarra ritmica • McCartney: basso • Pete Best: batteria

Registrazione 22 giugno 1961

Produttore Bert Kaempfert • **Fonico** Karl Hinze

Cry For A Shadow è la prima composizione originale dei Beatles a essere stata registrata in una situazione professionale e la prima a essere stata ufficialmente pubblicata su disco: è inclusa nell'EP MISTER TWIST, accreditato a Tony Sheridan (non sono citati né i Beatles né i Beat Brothers), con *My Bonnie*, *The Saints* (sulla copertina: *When The Saints*) e *Why*: il disco uscì in Francia, su etichetta Polydor, il 26 gennaio 1962. Ed è anche l'unica di tutto il canone beatlesiano a essere accreditata alla coppia di autori Harrison-Lennon.

Nelle esibizioni dal vivo i Beatles eseguivano alcuni strumentali: per esempio *Harry Lime Theme* (il tema del film *Il terzo uomo*, di Anton Karas), *Three Thirty Blues* di Duane Eddy e anche *Apache* degli Shadows. **Harrison**: "Ad Amburgo dovevamo suonare per così tante ore che spesso facevamo anche *Apache*. Un giorno John e io stavamo cazzeggiando, lui aveva la sua nuova Rickenbacker [la 325, acquistata nel 1960], ci stava giocherellando, io mi unii a lui e il pezzo nacque così, all'impronta".

Secondo Steve Turner, Rory Storm, che era anche lui in Germania, chiese a George di suonargli uno degli ultimi successi degli Shadows, *Apache* o *Frightened City*, e George se ne uscì con questo pezzo, vuoi perché non si ricordava quelli degli Shadows, vuoi per prendere in giro Rory Storm. I Beatles comunque apprezzavano gli Shadows (un po' meno Cliff Richard, che trovavano "troppo addomesticato" per essere un rocker). Curiosamente, il produttore del provino tenuto alla Decca dai Beatles il 1° gennaio 1962 sarà Tony Meehan, ex batterista degli Shadows, su richiesta (retribuita) di Brian Epstein.

In origine indicato come *Beatle Bop*, il brano venne poi intitolato *Cry For A Shadow*, con evidente allusione al gruppo capitanato da Hank Marvin. *Cry For A Shadow* è stata poi inclusa in ANTHOLOGY I.

Secondo alcune ricostruzioni (fondate sui ricordi di Tony Barrow, primo addetto stampa dei Beatles) esisterebbe, o sarebbe esistita, una registrazione dei Beatles dal vivo al Cavern Club, realizzata o fatta realizzare da Brian Epstein sul finire del 1961. Barrow raccontò a Peter McCabe e Robert Schonfeld (*Apple To The Core*, 1972) che Brian Epstein andò da lui, nel suo ufficio di Londra, portandogli da ascoltare un acetato ricavato da una registrazione dei Beatles al Cavern: “Era sommerso dai rumori di fondo e suonava malissimo”. E nel 2001, intervistato da una radio di Baltimora, aggiunse che – a parte l’evidente entusiasmo del pubblico – nel disco si sentiva poco più che un ritmo di sottofondo. Ma Barrow, che collaborava con la Decca scrivendo note di copertina, si fece convincere da Epstein a cercare di procurargli un provino alla Decca “grazie alla forza di quell’acetato” (ancora in *Apple To The Core*). Infatti, il 13 dicembre un talent scout della Decca, Mike Smith, arrivò a Liverpool e assistette a un’esibizione del gruppo al Cavern; dopo di che convocò i Beatles al famoso provino del 1° gennaio 1962.

Guardando le date, sembra che tutto sia successo un po’ troppo in fretta: Epstein vede per la prima volta i Beatles il 9 novembre e il 10 dicembre si proporrà loro come manager; nel frattempo ha fatto registrare un’esibizione del gruppo, ne ha fatto ricavare un acetato, ha contattato Tony Barrow, gli ha fatto ascoltare l’acetato, Barrow ha convinto la Decca a mandare qualcuno a Liverpool e Mike Smith arriva a Liverpool il 13 dicembre?

La faccenda non convince. E, comunque, l’acetato non è mai venuto a galla. E se anche venisse a galla, dato che (parole di Barrow) “era impossibile distinguere la musica e la voce”, non sarebbe in grado di fornire indicazioni inedite o sorprendenti. Certo, una registrazione dal vivo dei Beatles datata 1960-1961 sarebbe, se di accettabile qualità, di fondamentale importanza per ricostruire la crescita del gruppo e l’evoluzione delle scalette delle sue esibizioni. Ma tutto fa temere che non ci sarà mai l’opportunità di ascoltarla.

Una cronaca attendibile della giornata del 1° gennaio 1962, quella del famigerato provino alla Decca, sembra pressoché impossibile da ricostruire, né è questa la sede per farlo. Quel giorno – il primo giorno dell’anno, che allora in Gran Bretagna non era festivo – i Beatles e Brian Epstein si presentarono intorno alle 11 ai Decca Studios di Londra, al 165 di Broadhurst Gardens, West Hampstead.

Al provino assistettero, sembra, tre persone. Una era Tony Meehan, ex batterista degli Shadows, che nell’ottobre precedente era stato assunto dalla Decca come produttore avventizio. La sua presenza era stata concordata con Brian Epstein, che lo

aveva anche retribuito per la sua prestazione extra. Sicuramente c'era anche Mike Smith, l'A&R salito a Liverpool il 13 dicembre per ascoltare i Beatles dal vivo al Cavern. Non è sicuro che fosse presente Dick Rowe, l'uomo il cui nome è stato consegnato alla storia per aver sentenziato, bocciando la candidatura dei Beatles: "i gruppi fondati sulle chitarre sono una moda che sta passando".

Dick Rowe: "Dissi a Mike Smith che dovevamo decidere fra i due [gruppi provinati quel giorno] e che lasciavo a lui la scelta fra i Beatles e Brian Poole & The Tremeloes. Lui rispose: 'Sono buoni entrambi, ma uno è della zona [i Tremeloes venivano da Dagenham, poco fuori Londra], l'altro di Liverpool'. Decidemmo che sarebbe stato meglio mettere sotto contratto il gruppo locale: avremmo potuto restare più facilmente in contatto con loro".

Il provino, comunque, non fu un successo anche a causa dell'esibizione piuttosto incerta dei Beatles. Durò secondo alcuni un'ora soltanto (improbabile, dato che solo le canzoni suonate e registrate durano complessivamente trentacinque minuti), secondo Pete Best almeno tre ore (da mezzogiorno a metà pomeriggio). Le canzoni suonate e documentate su nastro, o almeno pervenute a tutt'oggi, furono quindi: *Like Dreamers Do*; *Money (That's What I Want)*; *Till There Was You*; *The Sheik Of Araby*; *To Know Her Is to Love Her*; *Take Good Care Of My Baby*; *Memphis, Tennessee*; *Sure To Fall (In Love With You)*; *Hello Little Girl*; *Three Cool Cats*; *Crying, Waiting, Hoping*; *Love Of The Loved*; *September In The Rain*; *Besame Mucho* e *Searchin'*. In una delle prime biografie dei Beatles (*The True Story Of The Beatles* di Billy Shepherd, 1964) si sostiene che abbiano suonato anche *What'd I Say*, ma se anche fosse l'esecuzione non fu registrata.

Fra questi brani – tutti disponibili su bootleg di buona qualità – cinque sono stati inclusi in ANTHOLOGY I: *Searchin'*, *Three Cool Cats*, *The Sheik Of Araby* e due composizioni originali di Lennon e McCartney: *Like Dreamers Do* e *Hello Little Girl* (la terza, *Love Of The Loved*, rimane ufficialmente inedita nella versione dei Beatles).

Like Dreamers Do (Lennon-McCartney)

McCartney: voce, basso • Lennon: chitarra ritmica • Harrison: chitarra solista • Pete Best: batteria

Registrazione 1° gennaio 1962

Produttore Mike Smith

Scritta nel 1957 da McCartney, fu la prima delle canzoni eseguite al provino Deca. I Quarrymen l'avevano inserita nel repertorio live fin dal 1958. **McCartney:** "Una delle primissime canzoni che ho scritto e che abbiamo sperimentato al Cavern. L'arrangiamento era fiacco, ma ai ragazzi piaceva, e poi era una novità, nessuno degli altri gruppi suonava canzoni proprie. Scrivere canzoni per proprio conto

era un po' da spacconi, e ovviamente i risultati non erano granché, ma noi sentivamo di dover superare quella barriera e sperimentare le nostre canzoni anche dal vivo, altrimenti non avremmo trovato la sicurezza in noi stessi necessaria a continuare a comporre". **Lennon:** "Roba di Paul. Una di quelle che aveva scritto da adolescente e che poi sono state recuperate e rispolverate".

Il recupero di *Like Dreamers Do* avvenne nel 1964, quando la canzone fu data agli Applejacks, un gruppo di Solihull, Birmingham, sotto contratto per la Decca e prodotto da Mike Smith, come secondo singolo. **Al Jackson** (cantante degli Applejacks): "Avevamo avuto un buon successo con il nostro 45 giri di debutto, *Tell Me When*, che era stato in classifica tredici settimane salendo fino al settimo posto. Incontrammo i Beatles dietro le quinte di uno spettacolo televisivo, e Paul mi chiese se avevamo una canzone pronta per il secondo 45 giri. Risposi di no, e Paul mi propose: 'Ne vorresti una?'. Così ce la diedero". Nella versione degli Applejacks, *Like Dreamers Do* non salì in classifica più su della ventesima posizione: fra le cosiddette "songs that Lennon-McCartney gave away" è una delle meno fortunate. Il provino per la Decca di *Like Dreamers Do* è stato incluso in ANTHOLOGY I.

Hello Little Girl (Lennon-McCartney)

Lennon: voce, chitarra ritmica • McCartney: cori, basso • Harrison: chitarra solista • Pete Best: batteria

Registrazione 1° gennaio 1962

Produttore Mike Smith

Scritta nel 1957, è la prima composizione originale di John Lennon, ed è uno dei brani dei cosiddetti "Liverpool Tapes" del 1960 (Lennon, McCartney, Harrison e Sutcliffe); in quella versione mostra con maggiore evidenza, soprattutto per la somiglianza con *Maybe Baby*, l'influenza di Buddy Holly, cui peraltro John non fa cenno.

Lennon: "Roba mia. In effetti è stata la prima canzone che ho scritto. 'When I see you everyday I say mmm hmm hello little girl'. Mi ricordo una canzone degli anni '30 o '40 che faceva: 'You're delightful, you're delicious and da da da. Isn't it a pity that you are such a scatterbrain...'. Quella canzone mi aveva sempre affascinato, per una ragione o per l'altra. C'è anche qualche connessione con mia madre. Roba molto freudiana. Lei la cantava spesso. E io ci costruii sopra *Hello Little Girl*".

La canzone cui si riferisce Lennon è *It's De-lovely*, scritta nel 1936 per la commedia musicale *Red, Hot And Blue* e poi inclusa nella versione cantata dai protagonisti, Mitzi Gaynor e Donald O'Connor, nel film del 1955 *Anything Goes* – da noi *Quadriglia d'amore* – interpretato da Bing Crosby.

Hello Little Girl era già nel repertorio dei Quarrymen dal 1958, ma non rimase a lungo in quello dei Beatles, che non la registrarono mai per la EMI. La eseguirono in

occasione di un provino radiofonico per la BBC effettuato il 12 febbraio 1962 alla Broadcasting House di Manchester, il cui produttore, Peter Pilbeam, commentò sulle note allegate alla registrazione: “Un gruppo non banale, non ‘rock’ come la maggior parte degli altri, più country&western, con l’inclinazione a suonare”. Vent’anni dopo, Pilbeam chiosò il suo commento dell’epoca: “Era un gran complimento, perché allora i gruppi di tre chitarre e batteria facevano un rumore infernale e si sentiva un sacco di roba, vera spazzatura”.

In quel provino i Beatles proposero *Memphis, Tennessee, Till There Was You, Like Dreamers Do* e *Hello Little Girl*. Nella trasmissione “Teenager’s Turn (Here We Go)”, andata in onda dal Playhouse Theatre di Manchester l’8 marzo 1962 e in cui i Beatles ottennero di esibirsi grazie al risultato del provino, i quattro presentarono invece *Memphis, Tennessee, Dream Baby (How Long Must I Dream)* e *Please Mr Postman*. Secondo Tony Bramwell, *Hello Little Girl* fu proposta a Gerry & The Pacemakers come seguito del loro successo di classifica con *How Do You Do It?* (primo nel marzo 1963). Il gruppo ne registrò un provino, poi incluso nella raccolta *THE BEST OF EMI YEARS, 1992*, ma decise di non inciderla, dato che nel frattempo l’autore di *How Do You Do It?*, Mitch Murray, aveva scritto per loro *I Like It*, che salì anch’essa al numero uno in maggio.

La canzone era stata offerta anche ai Fourmost, un altro gruppo di Liverpool sotto contratto con Brian Epstein, che la incise (con la produzione di George Martin) per il suo 45 giri di debutto. **McCartney**: “Sfortunatamente le parole non sono precisamente meravigliose. Anzi, diciamo che sono mediocri. Ma i Fourmost erano ansiosi di avere un successo, ed erano amici nostri”.

Il chitarrista dei Fourmost, Billy Hatton, ha raccontato che, dopo una esibizione domenicale a Blackpool in cui entrambi i gruppi erano in cartellone, John invitò i Fourmost a casa sua per far leggere loro il testo di *Hello Little Girl*. La mattina dopo fece avere loro il demo. “Dovevamo registrare il mercoledì, quindi avevamo solo un paio di giorni di tempo per impararla. In realtà, l’abbiamo imparata man mano che la registravamo”. Nella versione dei Fourmost, *Hello Little Girl* entrò nella top 10 britannica nel settembre del 1963, raggiungendo un onorevole nono posto. Il provino per la Decca di *Hello Little Girl* è stato incluso in *ANTHOLOGY I*.

Sarebbe interessante conoscere le ragioni per cui *Love Of The Loved*, la terza composizione originale eseguita dai Beatles al provino Decca, non è stata inclusa – come le due precedenti – in *ANTHOLOGY I*. Rimasta per un po’ nel repertorio live dei Quarrymen, ma mai in seguito registrata dai Beatles, mai proposta live alla BBC, la canzone fu affidata a Cilla Black (l’unica ragazza del gruppo di artisti del management di Epstein) per il suo singolo d’esordio, nel settembre 1963, che non fu un grande successo e si fermò al trentesimo posto in classifica. La Black si rifarà con i due singoli successivi, entrambi numero uno nel 1964: *Anyone Who Had A Heart*, di Bacharach e David, e *You’re My World*, versione inglese di *Il mio mondo* di Umberto Bindi e Gino Paoli.

Debuttanti ad Abbey Road

La sequenza degli eventi sembrava definitivamente stabilita: George Martin ascolta i demo del gruppo, fissa un provino, i Beatles lo superano, firmano un contratto e ritornano qualche mese dopo per registrare il primo singolo. Poi, però, è venuto a galla un contratto datato (o predatato?) 4 giugno 1962 e sono nati i primi dubbi. Quella prima visita dei Beatles ad Abbey Road, il 6 giugno 1962, poteva essere stato un provino, o una prova di registrazione, o una seduta di registrazione vera e propria finalizzata a un possibile primo singolo. E si è cominciato anche a dubitare del fatto che George Martin avesse davvero fissato un provino sulla base dei demo della Decca; perché se si era creduto a lungo che il primo incontro fra Brian Epstein e George Martin fosse avvenuto nel maggio del 1962, si è poi appurato che in effetti un primo incontro fra i due era avvenuto effettivamente in febbraio. Martin, ascoltati i provini della Decca, aveva ritenuto il gruppo “poco promettente”, anche se aveva apprezzato le voci di Lennon e McCartney.

Non c'è quindi da stupirsi che ci sia un po' di confusione anche in merito a cosa i Beatles (alla data dei fatti: Lennon, McCartney, Harrison e Best) abbiano suonato in quella prima visita ad Abbey Road, e che cosa di quello che suonarono sia stato effettivamente registrato. Lewisohn ha stabilito che furono registrate quattro canzoni: *Besame Mucho*, *Love Me Do*, *P.S. I Love You* e *Ask Me Why*, e si è più volte scritto che i Beatles suonarono anche *Your Feet's Too Big* di Fats Waller, probabilmente senza che venisse registrata. L'ipotesi è suffragata dal ricordo di George.

Harrison: “Il provino per la Parlophone lo facemmo nel giugno del 1962. Penso che George Martin ci abbia trovati grezzi e approssimativi, ma abbia visto in noi delle qualità interessanti. Suonammo *Love Me Do*, *P.S. I Love You*, *Ask Me Why*, *Besame Mucho*, *Your Feet's Too Big* e altre cose”.

È abbastanza probabile che i Beatles abbiano suonato quel giorno brani che non furono registrati, soprattutto se quello era un provino. Del resto, Epstein aveva fatto avere a Martin un elenco di canzoni sovrabbondante: trentatré titoli, accuratamente suddivisi fra brani cantati da Lennon, da McCartney e da Harrison, più un “*medley* di apertura” che avrebbe permesso a tutti e tre di cantarne una parte: *Besame Mucho*, Paul; *Will You Love Me Tomorrow*, John; *Open (Your Lovin' Arms)*, George. Solo sette dei brani dell'elenco erano composizioni originali di Lennon e McCartney: *Ask Me Why* e *Hello Little Girl* (per la voce solista di John), *P.S. I Love You*, *Love Me Do*, *Like Dreamers Do*, *Love Of The Loved* e *Pinwheel Twist* per la voce solista di Paul.

Di quest'ultimo titolo, *Pinwheel Twist*, non esiste alcuna registrazione, nemmeno nei bootleg, e le uniche informazioni supplementari sono presenti nel libro di Spencer Leigh *Let's Go Down To The Cavern* (1984), che riporta un ricordo di Bill Kinsley – cantante, bassista e fondatore dei Merseybeats – riferito al 1962: “Pete Best

cantava *Pinwheel Twist*. Pete si alzava dalla batteria, Paul andava a sedersi al suo posto, George suonava, da destro, il basso mancino di Paul e Pete cantava”.

Pete Best: “Paul scrisse la canzone e mi chiese di cantarla. Era una canzoncina d’occasione, uno scherzo parodistico su *Peppermint Twist* di Joey Dee & The Starlites, e piaceva molto ai fan”. Qualcuno si è spinto a ipotizzare che *Wilbury Twist*, uno dei brani del secondo album dei Travelin’ Wilburys (VOL. 3, 1990), sia in effetti “quella” *Pinwheel Twist*. L’ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers, un omologo della nostra SIAE) l’accredita a Dylan-Harrison-Lynne-Petty, ma ascoltandola si ha in effetti la sensazione che l’ipotesi non sia del tutto campata in aria.

John Skinner, il portiere del palazzo al numero 3 di Abbey Road, ricorda l’arrivo del vecchio e malconco furgone bianco quel pomeriggio del 6 giugno. Ne scesero Neil Aspinall e i Beatles, che scaricarono e sistemarono il loro equipaggiamento nello studio dove si sarebbe tenuta la seduta. Nessuno ricorda precisamente quale studio fosse: secondo Skinner e George Martin era lo Studio 3. Ma Chris Neal, Ron Richards, Norman Smith e Ken Townsend insistono che si trattasse dello Studio 2. Fu Ron Richards a iniziare la *session*, affiancato da Norman Smith nel ruolo di *balance engineer*, cioè fonico e assistente di produzione. George Martin passò a dare un’occhiata, poi scese in mensa per il tè. Si cominciò con *Besame Mucho*, tre o quattro *takes*, poi il gruppo attaccò *Love Me Do*. Fu a questo punto che Norman Smith disse a Chris Neal, che fungeva da aiutante di studio (*tape operator*), di scendere in mensa a chiamare Martin: “Sentiamo che ne pensa”. Martin salì in studio e presenziò al resto della seduta, che proseguì con *P.S. I Love You* e *Ask Me Why*.

I nastri di quella *session*, due bobine da un quarto di pollice, non vennero conservati perché si decise che non sarebbero stati utilizzati, e nessuno poteva prevedere che avrebbero avuto una rilevanza storica. Quattro canzoni vennero però trasferite su acetati a 78 giri. E sono questi gli acetati – anzi, è il primo dei due, quello con *Besame Mucho* e *Love Me Do* – venuti a galla prima su bootleg, poi su ANTHOLOGY I. Del secondo, quello con *P.S. I Love You* e *Ask Me Why*, non si sono più avute notizie.

La versione di *Love Me Do* recuperata dalla seduta di registrazione del 6 giugno 1962 è dunque quella con Pete Best alla batteria (le successive, ne riparleremo, furono registrate con Andy White e Ringo Starr); Best verrà disarcionato dal seggiolino poco più di due mesi dopo, il 16 agosto.

Grazie all’inclusione in ANTHOLOGY I delle canzoni in cui fu lui a suonare la batteria, Pete Best, all’epoca ormai cinquantacinquenne, è potuto diventare un ricco coltivatore di nostalgie (altrui): si calcola che abbia incassato poco meno di un milione di sterline in *royalties*.

I Beatles, stavolta nella formazione definitiva (Lennon-McCartney-Harrison-Starr) torneranno ad Abbey Road poco meno di tre mesi dopo, il 4 settembre, per registrare il loro primo 45 giri.