

## I libri dei Beatles

Gino Scatasta, Università di Bologna

---

Citation: Scatasta, Gino (2020) "I libri dei Beatles", *mediAzioni* 27: A78-A100.  
<http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

---

I Beatles leggevano, come garantisce una fonte autorevole, il loro biografo Hunter Davies. O almeno due di loro: "John e Paul avevano davvero una disposizione letteraria, leggevano molto, apprezzavano la buona scrittura" (Davies 2014b: 3). Anzi, come osserva Salvatore, "le basi culturali di Lennon e McCartney erano più di natura letteraria e artistica che strettamente musicali" (2016). Non deve stupire: i quattro membri del gruppo, nati fra il 1940 e il 1943, appartengono alla prima generazione dei teenager della *working class* che hanno goduto per primi dei benefici del *welfare state* postbellico britannico e di un accesso, impensabile solo pochi anni prima, al sistema scolastico superiore. Nella produzione dei Beatles, che copre un periodo di meno di dieci anni, si ritrovano echi delle loro letture e della loro istruzione scolastica, cosa non del tutto ovvia data l'insofferenza con cui Lennon si riferisce alla sua esperienza a scuola.

Non si vogliono però qui ricostruire le loro letture, ma osservare attraverso alcuni esempi come i libri dei Beatles (intesi come opere da loro effettivamente lette, ma anche come oggetti materiali o come "enciclopedia" di autori facenti parte di una conoscenza culturale condivisa dalla loro generazione) ci permettono di collocare almeno due dei membri del gruppo, Lennon e McCartney, al centro di una rete di riferimenti sociali e culturali caratteristici degli anni Sessanta inglesi. Marcus Collins identifica tre modelli nel rapporto che lega i Beatles con la cultura del loro tempo: il primo li vede come promotori e pionieri di un cambiamento in

corso, il secondo come partecipi di quel cambiamento, negando però loro un ruolo propulsore, mentre il terzo li considera sostanzialmente interessati solo alla propria musica. Per quanto sia difficile delineare con certezza la cultura di un decennio eterogeneo e contraddittorio come gli anni Sessanta, Collins parla di una “tensione creativa” che caratterizzerebbe la relazione fra i Beatles e il loro tempo (2020: 2-3). Accettando l’ipotesi di Collins e ponendo quindi i Beatles in uno spazio intermedio fra il primo e il secondo dei modelli indicati, si pone il problema di cosa prendere in esame per analizzare tale “tensione creativa”. I testi delle loro canzoni sono solo una delle porte che permettono di accedere a questa rete di riferimenti culturali; altrettanto importanti sono le fotografie del gruppo, le dichiarazioni rilasciate alla stampa, le copertine degli album<sup>1</sup>.

## 1. I testi dei Beatles

Affidarsi ai soli testi dei Beatles per indagare le loro relazioni culturali può creare dei fraintendimenti, come quello di inferire da due riferimenti al mondo rinascimentale nelle loro canzoni un interesse per il revival elisabettiano che attraversa l’Inghilterra alla metà degli anni Sessanta, visibile ad esempio nell’immagine pubblica di alcuni membri della banda “rivale” dei Rolling Stones e in alcuni loro brani, primo fra tutti *Lady Jane*. Il primo riferimento dei Beatles all’epoca elisabettiana è in *I’m so tired* (1968), compreso nel *White Album*, dove viene citato Walter Raleigh, cortigiano, poeta e pirata.

I’m so tired, I’m feeling so upset

Although I’m so tired, I’ll have another cigarette

And curse Sir Walter Raleigh

He was such a stupid get. (Davies 2014b: 282)

---

<sup>1</sup> Chambers mette in guardia contro la tendenza ad affidarsi ai soli testi delle canzoni per scoprire il “significato” del pop, osservando come “pop has been even involved in attempts to subvert language altogether” (1985: xi). Qui si tratterà più modestamente di usare quante più suggestioni possibili per posizionare i Beatles all’interno della cultura del loro decennio.

Perché Lennon, autore della canzone firmata con McCartney<sup>2</sup>, dovrebbe maledire Walter Raleigh e definirlo uno stupido idiota? È forse una presa di posizione, seppur tardiva, contro le tendenze neo-elisabettiane o un attacco indiretto all'establishment attraverso una figura di rilievo, per quanto controversa, della storia inglese? Niente affatto: Lennon scrisse questa canzone mentre seguiva un corso di meditazione in India e, soffrendo d'insonnia, aveva voglia di fumare una sigaretta. Secondo una tradizione diffusa, sarebbe stato Raleigh a importare il tabacco in Inghilterra dagli Stati Uniti e da qui deriva il risentimento che Lennon manifesta contro di lui.

Un altro esempio di come si potrebbero fraintendere dei riferimenti elisabettiani presenti nei testi dei Beatles riguarda *Golden Slumbers*, una breve canzone scritta da McCartney nel 1969 e presente nell'album *Abbey Road*. Qui il riferimento è a una ninna nanna del 1603 del drammaturgo Thomas Dekker da cui McCartney trasse alcuni versi e il titolo della canzone. McCartney trovò per caso lo spartito e le parole della ninna nanna di Dekker a casa del padre: tralasciando la musica, si limitò a copiare alcune parole del breve testo, a cambiarne altre e ad aggiungere un paio di versi, ignorando probabilmente chi fosse Dekker. I due testi "elisabettiani" dei Beatles, quindi, non ci permettono di dedurre un particolare interesse da parte dei loro autori per la cultura elisabettiana.

Un ulteriore esempio di come sia necessaria una certa cautela quando, utilizzando i testi delle loro canzoni, si traccia la rete culturale entro la quale posizionare i Beatles può essere dato da un altro revival che iniziò a diffondersi in Gran Bretagna fra la metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, ovvero il recupero della cultura e della moda vittoriana ed edoardiana<sup>3</sup>. La sottocultura dei

---

<sup>2</sup> Oggi sappiamo quali canzoni furono effettivamente scritte da Lennon e da McCartney e quali invece soltanto dal primo o dal secondo. Per le informazioni sulle singole canzoni e per i loro testi, sono stati consultati MacDonald 1997; Turner 1997; Davies 2014b.

<sup>3</sup> A questo fenomeno assai complesso si rimanda per un inquadramento storico e culturale dei suoi inizi a Sandbrook (2007: 434-456), che lo collega anche alla carriera dei Beatles. Successivamente, a partire dagli anni Novanta, il Neovittorianesimo è stato oggetto di particolare interesse da parte della critica accademica, così come al centro di tendenze letterarie e culturali come lo steampunk. Pur con le opportune distinzioni, il Neovittorianesimo unisce un senso di nostalgia per un periodo storico passato a una forte critica che va a rileggere e riscrivere gli elementi rimossi nella cultura vittoriana, con una particolare attenzione alle tematiche gender,

*teddy boys* fu determinante per i Beatles negli anni della loro formazione: i sarti inglesi d'alta moda avevano tentato senza successo di reintrodurre nei loro abiti riferimenti alla moda maschile edoardiana, con la conseguenza che i negozi di abiti usati e le bancarelle dei mercati si riempirono di abiti di ottima fattura, con prezzi alla portata dei ragazzi della classe operaia. Da Londra il fenomeno si diffuse in tutta la nazione, alimentato anche dalla passione per il rock'n roll che contraddistingueva i *teddy boys*. Anche i Beatles, prima di raggiungere il successo, avevano adottato uno stile simile a quello dei *teds*, mescolato ad altri influssi, come un vago interesse per l'esistenzialismo francese<sup>4</sup>.

A metà degli anni Sessanta ci fu un ulteriore revival vittoriano legato a una mostra delle opere di Beardsley al Victoria and Albert Museum che influenzò ancora una volta l'ambito della moda oltre che della grafica delle riviste controculturali. Nello stesso periodo Lennon iniziò a collezionare poster dell'era vittoriana, fra i quali quello che lo ispirò per *Being for the Benefit of Mr Kite!* (1967). Il testo della canzone è ripreso quasi letteralmente da una locandina del 1843, da lui acquistata, nella quale si pubblicizzava uno spettacolo circense, ma era normale per Lennon trarre ispirazione per le sue canzoni da frasi lette o ascoltate per caso oppure da oggetti che attiravano la sua attenzione, che si trattasse di titoli di giornale o della pubblicità della Kellogg's. Non va neppure dimenticato che l'intero album *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (1967) è basato sulla creazione di una falsa identità per i Beatles che fingono di essere una banda edoardiana, anche se "traslata in epoca moderna, con sfumature psichedeliche" (Davies 2014b: 191).

Se quindi l'analisi dei testi dei Beatles necessita di una certa cautela per ricostruire la rete dei riferimenti culturali del gruppo, come ci si può muovere? Iniziamo da alcune fotografie scattate ai Beatles e vediamo quali indicazioni possiamo ricavarne.

---

razziali e postcoloniali. Tutto questo nell'universo beatlesiano non c'è, mentre prevale una curiosità leggera, appena venata di nostalgia.

<sup>4</sup> Sui *teddy boys* restano fondamentali le osservazioni di Hebdige (2002: 46-51, 80-84) che correggono l'interpretazione parziale espressa da Hoggart (2006: 188-191), anche se successivamente da lui modificata (si veda Fowler 2008: 107-110).

## 2. Cliveden e la nuova morale sessuale

I Beatles leggevano, come si diceva. E per quel che può valere, a corroborare questa affermazione esistono varie fotografie del 1965 che mostrano i quattro membri del gruppo con dei libri in mano. Si tratta di fotografie di Robert Whitaker, che collaborò con i Beatles fra il 1964 e il 1966<sup>5</sup>, scattate sul set del film *Help!*. Osservando le fotografie con più attenzione, però, si scopre che non si tratta di libri bensì di opuscoli illustrativi della dimora di Cliveden, una *country house* vittoriana nel Buckinghamshire. Il soggetto di *Help!* prevedeva che alcune scene, non particolarmente rilevanti ai fini della trama, fossero ambientate a Buckingham Palace, ma data l'ovvia indisponibilità della residenza ufficiale della sovrana quelle scene furono girate a Cliveden e le fotografie risalgono probabilmente ai giorni delle riprese. La dimora vittoriana era già stata usata come scenario per alcuni film, data la sua vicinanza a Londra, ma nel 1965, anno in cui fu girato *Help!*, Cliveden e il suo proprietario Lord Astor, erano ormai legati al caso Profumo che era scoppiato nel 1963, mettendo in crisi il governo conservatore di Macmillan e aprendo la strada alla vittoria laburista nelle elezioni dell'ottobre 1964. A Cliveden si erano conosciuti nel corso di un party il ministro John Profumo, segretario di stato per la guerra, e Christine Keeler, una diciannovenne al tempo amante di un impiegato dell'ambasciata russa a Londra, probabile spia sovietica. Profumo e Keeler ebbero una relazione, che il segretario di stato negò alla Camera dei Comuni, per poi essere smentito dai fatti, così come Lord Astor negò ogni relazione con un'amica di Keeler. Dopo questa vicenda, in cui si mescolavano l'ipocrisia di una classe politica dalla doppia morale, una visione della sessualità molto più aperta da parte delle giovani generazioni e le paranoie della Guerra Fredda, Christine Keeler divenne una sorta di icona della cultura popolare, immortalata nuda e a cavallo di una sedia dal fotografo Lewis Morley. Anche se la scelta di Cliveden come *setting* per *Help!* era dovuta a ragioni tecniche e organizzative, trasformarla in Buckingham Palace, anche alla luce di voci relative a un coinvolgimento del principe consorte nella vicenda, deve essere stata occasione di una certa ilarità da parte dei Beatles, che nelle fotografie

---

<sup>5</sup> Le fotografie di Whitaker che hanno come soggetto i Beatles, comprese quelle di cui stiamo parlando, si trovano in <https://www.robertwhitakerphotography.com/>.

scattate da Whitaker potrebbero sottolineare proprio questo legame, che evidentemente sarebbe sfuggito allo spettatore del film.

C'è un ulteriore collegamento, questa volta meno diretto, fra la foto di Keeler, *Help!* e i Beatles: insoddisfatto del film, McCartney iniziò a pensare di affidare la sceneggiatura di un futuro film dei Beatles a Joe Orton, di cui aveva visto a teatro *Loot*. Orton riferisce nei suoi diari di una cena con McCartney a casa di Brian Epstein, manager dei Beatles, e racconta che McCartney mostrò una certa conoscenza della scena londinese contemporanea, manifestando scarso entusiasmo per le opere viste di recente<sup>6</sup>. Orton propose ai Beatles il suo inedito *Up against it!*, che fu rimandato al mittente senza commenti, probabilmente perché eccessivo anche per la nuova immagine che i Beatles stavano proponendo di se stessi a partire dal 1966, oltre che per alcune implicazioni omosessuali dello *script*. La morte di Orton, ucciso dal suo compagno nell'agosto del 1967, mise fine alla possibile realizzazione del film con un diverso produttore e con Mick Jagger al posto di Lennon. Nello stesso anno di *Help!*, il 1965, Orton aveva posato per Lewis Morley in una campagna pubblicitaria per l'uscita americana di una sua commedia, ed era stato ritratto nella stessa posa e sulla stessa sedia usata per le fotografie di Keeler, a conferma di come i Beatles fossero inseriti in una rete di contatti e di riferimenti a quella che era la nuova cultura popolare del tempo, oltre che a episodi importanti per la vita politica, culturale e sociale del paese, come lo scandalo Profumo, nei quali non erano coinvolti ma ai quali le foto di Whitaker fanno implicito riferimento.

### **3. La libreria di Lennon**

Una libreria dei Beatles viene mostrata all'inizio di *Help!*. In una sequenza del film si vedono i quattro Beatles rientrare nelle loro rispettive abitazioni, per poi scoprire che le quattro porte da cui entrano si aprono in realtà su un'unica, grande stanza. John Lennon si dirige verso una libreria piena di grossi volumi rilegati e ne estrae uno, dentro al quale ne trova un altro, lo bacia e inizia a leggerlo. Il libro

---

<sup>6</sup> Nell'antologia *The Faber Book of Pop*, Kureishi e Savage (1996: 287-289) riportano il brano tratto dal diario di Orton relativo alla serata con McCartney ed Epstein.

in questione, di cui si intravede la copertina, è il secondo libro pubblicato da Lennon nel 1965, *A Spaniard in the Works*, preceduto l'anno precedente da *In His Own Write*. I due volumi, che contenevano prose, poesie, disegni e altri scritti di Lennon, ebbero un enorme successo, come tutto quello che riguardava i Beatles in quegli anni, suscitando l'interesse dei giornalisti e dei critici letterari che iniziarono a cercare le presunte influenze del loro autore. Le varie ipotesi furono accolte con un certo scetticismo dallo stesso Lennon, che in una intervista alla BBC del 1965 dichiarava:

**Q:** "I know you hate this question, but what are the influences? All the names that people toss out when they read your things..."

**JOHN:** "Well..."

**Q:** "Nursery rhymes, Lewis Carroll, Edward Lear. You'd deny all this, would you?"

**JOHN:** "I deny it because I'm ignorant. I was ignorant of Lear. I'd heard the name obviously, you know, somewhere. But we didn't do him at school, and the only sort of classic kind or very highbrow kind of things I'd read were at school. And... what is it? Joyce and Chaucer. I might have read a bit of Chaucer at school, 'cuz I think they do that. So I bought all the books that they said it was like. I bought one book on Edward Lear, I bought *Finnegan's* [sic] *Wake*. A big book on Chaucer. And I couldn't see any resemblance to any of them. A little bit of *Finnegan's Wake*, but *Finnegan's Wake* was so way out and so different." (Lennon 1965)

L'unica influenza da lui ammessa era quella di Lewis Carroll, un autore che Lennon aveva letto da ragazzo insieme a Poe e a Stevenson (Hertsgaard 1995b: 33)<sup>7</sup>:

**Q:** "Can I ask you about Lewis Carroll?"

**JOHN:** "Oh, Lewis Carroll. I always admit to that because I love *Alice In Wonderland* and *Alice Through The Looking Glass*. But I didn't even know

---

<sup>7</sup> In *I Am the Walrus* (1967) Lennon cita Carroll e Poe: il primo nel titolo, che rimanda a una delle poesie di *Through the Looking-Glass*, il secondo nei due versi "Man, you should have seen them/ kicking Edgar Allan Poe". Tuttavia l'influenza di Carroll è chiara soprattutto nell'uso di *portmanteau words* in tutto il testo, elemento che collega questa canzone, centrale nella produzione di Lennon, ai suoi scritti raccolti in *In His Own Write* e *A Spaniard in the Work*: questo potrebbe confermare l'ipotesi che, a partire dal 1965, Lennon abbia trasferito la sua creatività nonsense e surreale nelle canzoni, dietro il suggerimento del critico e giornalista Kenneth Allsop (MacDonald 1997: 169 e 371-372; Davies 2014b: 130).

he'd written anything else. I was that ignorant. I just happened to get those for birthday presents as a child and liked them. And I usually read those two about once a year, because I still like them." (Lennon 1965)

Delle interviste ai Beatles, in questi anni, non bisogna fidarsi molto. Le risposte, soprattutto se era Lennon a darle, erano spesso provocatorie o a volte del tutto inventate. Maureen Cleave, che intervistò Lennon nel 1966 per l'"Evening Standard", era più vicina alla realtà quando parlava di una stanza in casa di Lennon adibita a biblioteca con "volumi di Swift e Tennyson, Tolstoj e Wilde", a dimostrazione che la sua cultura era varia, personale ed eclettica: "Ho letto milioni di libri", dichiarò comunque Lennon con una certa esagerazione in quella stessa intervista (Salvatore 2016).

Lennon cercava di solito di creare nelle interviste un personaggio molto più arrabbiato e *working-class* di quanto in realtà fosse stato: era cresciuto con la zia in una famiglia problematica, ma non povera, e ostentava verso la cultura scolastica un atteggiamento ostile, come dichiarava in un'altra intervista del 1965:

I read a lot; things that you should read that everybody's reading. Dickens I don't like much; I've got to be in a certain mood. I'm too near school to read Dickens or Shakespeare. I hate Shakespeare; I don't care whether you should like him or not. I don't know if it's because of school or because it doesn't mean anything to me. [...] I must have come across James Joyce at school, but we hadn't done him like I remember doing Shakespeare. The first thing they say is, "Oh, he's read James Joyce", but I hadn't. So I thought the thing to do would be to buy *Finnegans Wake* and read a chapter. And it was great, and I dug it and felt as though he was an old friend, but I couldn't make it right through the book. (The Beatles 1996: 176)

#### **4. Shakespeare e Chaucer**

L'odio per Shakespeare dichiarato pubblicamente da Lennon sembra rispondere più a un intento provocatorio nei confronti del mondo intellettuale piuttosto che a una vera e propria antipatia per il drammaturgo. Un anno prima, nell'aprile del 1964, i Beatles avevano girato per la ITV uno speciale televisivo dal titolo *Around the Beatles* in cui, oltre a suonare, avevano recitato il *play within the play* degli artigiani nel *Midsummer Night's Dream*, con Lennon che interpretava Thisbe,



McCartney Pyramus, Harrison Moonshine e Ringo nella parte del leone. Se la loro recitazione è volutamente (e prevedibilmente) esagerata e parodica, a colpire maggiormente è la parte iniziale dello spettacolo in cui si mostra il Globe e si fa un chiaro riferimento all'inizio del film *Henry V* di Laurence Olivier, con la differenza che nella bandiera issata da Ringo travestito in abiti elisabettiani si legge *Around the Beatles*. La citazione quasi letterale era certamente opera di chi conosceva il film di Olivier, molto probabilmente il produttore della trasmissione Jack Good, ma l'intento parodico si trasforma qui in una sorta di omaggio, anche se il riferimento è più cinematografico che letterario<sup>8</sup>. Anche in questo caso può essere interessante citare un riferimento indiretto che unisce Shakespeare, Olivier e i Beatles attraverso la figura di Peter Sellers, amico personale di Ringo Star e in precedenza membro del gruppo dei Goons, autori di un programma radiofonico molto amato da Lennon per il suo umorismo sarcastico. Nel 1965 la Granada Television mandò in onda un omaggio ai Beatles dal titolo *The Music of Lennon and McCartney*, nel corso del quale Sellers, vestito come Riccardo III nel film di Olivier del 1955, recitava il testo di *A Hard Day's Night* come se si fosse trattato di un testo shakespeariano, con un effetto al tempo stesso straniante ed esilarante. Se pensiamo al fatto che Richard Lester venne scelto dai Beatles come regista di *A Hard Day's Night* e *Help!* proprio perché, come Lennon, era un ammiratore dei Goons e prima che con i Beatles aveva lavorato con Sellers, come attore e coregista, nel cortometraggio del 1959 *The Running Jumping & Standing Still Film*, abbiamo un ulteriore esempio della rete di legami culturali al centro della quale si trovavano i Beatles. Anche in questo caso si trattava di una commistione di omaggi e intenti parodici (Sellers che legge un testo dei Beatles come se si trattasse di Shakespeare) che rivela un approccio provocatorio alla cultura tradizionale, ma anche una riappropriazione di quella tradizione da parte di una generazione poco rispettosa delle gerarchie culturali e sociali, tratto evidente nei programmi radiofonici dei Goons.

---

<sup>8</sup> Louise Geddes osserva come, in *Around the Beatles*, con la loro "sophisticated playfulness" (2012: 302), i Beatles finiscano per marcare Shakespeare al tempo stesso come amico e avversario (303) culturale, rivelando così la loro consapevolezza della "illusory nature of the cultural hierarchies in which they were enmeshed" (301).

Nell'intervista alla BBC, Lennon cita anche Chaucer, sul quale McCartney aveva un parere molto diverso grazie ad Alan Durban, il suo insegnante di inglese delle scuole superiori. Come ricorda McCartney, "la sua mossa più intelligente fu di parlarci del racconto del mugnaio di Chaucer", ovvero uno dei racconti più osceni dei *Canterbury Tales*. Fu "a quel punto" dichiara McCartney "che mi innamorai totalmente di Chaucer". Da allora, affascinato da Durban, che "aveva studiato a Cambridge con F.R. Leavis", McCartney iniziò a leggere Shakespeare, Wilde, Tennessee Williams, Shaw, Sheridan e Hardy, fino a prendere il massimo dei voti in letteratura inglese. Prese anche l'abitudine di andare a teatro, che mantenne quando si trasferì a Londra, pur se confessava di andarci spesso da solo, dato che nessuno dei suoi amici voleva accompagnarlo. E fra le sue letture extrascolastiche McCartney cita anche Dylan Thomas, Steinbeck e Samuel Beckett (McCartney e Miles 1997b: 42-44), mostrando quindi interessi letterari più vasti ma forse meno originali di quelli di Lennon.

Le letture del giovane Lennon, invece, erano molto meno scolastiche: a parte Carroll, Poe, Stevenson e altri popolari libri per ragazzi come quelli di Kenneth Grahame e Richard Crompton, Lennon leggeva autori con i quali amava identificarsi, spesso degli outsider rispetto alla cultura ufficiale. In un'intervista rilasciata poco prima di morire, Lennon ricorda che si identificava con Wilde, Dylan Thomas o Van Gogh a causa "delle sofferenze che dovettero subire a causa della loro immaginazione. Loro *vedevano* ed erano perseguitati dalla società perché tentavano di esprimere quella solitudine e di mostrare quel che era" (Hertsgaard 1995b: 27). Se dalle parole di Lennon traspare l'interesse per degli artisti maledetti, è altrettanto importante sottolineare come in lui ci fosse ancora, a distanza di anni da quelle letture, la necessità di proiettare le proprie insicurezze, il proprio senso di solitudine e l'impressione che il proprio talento non fosse sufficientemente riconosciuto in scrittori che in realtà non furono "maledetti" nel senso dichiarato da Lennon: Wilde non diventò un outsider a causa della sua immaginazione ma piuttosto per la sua omosessualità, e che Dylan Thomas sia stato "perseguitato dalla società" è un'affermazione difficilmente sostenibile.

## 5. Angry Young Men

Un controverso movimento che segna la seconda metà degli anni Cinquanta in Inghilterra fu quello degli Angry Young Men. È noto che l'etichetta è un termine giornalistico che racchiude autori dissimili come John Osborne, Alan Sillitoe e Colin Wilson, ma è altrettanto vero che, indipendentemente dal fatto che non si sia trattato di un vero e proprio movimento, nella letteratura e nella società inglese dopo il 1956 emerse un sentimento di rabbia e di impotenza legato alle aspettative frustrate dei giovani della *working class* che avrebbero dovuto aspettare ancora per qualche anno per vedere dei cambiamenti nella loro vita e nella loro condizione economica. I quattro Beatles erano poco più giovani di quel Jimmy Porter di *Look Back in Anger* (1956) che diede voce all'insoddisfazione di un'intera generazione: una differenza d'età forse significativa, che li pone più vicini all'ironia e sarcasmo caratteristici degli anni Sessanta che all'invettiva degli anni Cinquanta, anche se i quattro Beatles da adolescenti risentivano del clima rabbioso di quegli anni: le foto dell'epoca mostrano la loro adesione all'estetica delle sottoculture giovanili autoctone come i *teddy boys* o allo stile ispirato a film americani come *The Wild One* (1953) o *Rebels without a Cause* (1955). I Beatles accettano infatti senza particolari remore quell'americanizzazione in corso nella cultura inglese degli anni Cinquanta che era guardata con sospetto sia da una destra impaurita dalla perdita dei propri privilegi sia da una sinistra timorosa dell'impatto del consumismo sulla classe operaia. I riferimenti a una *angry young generation* sembrano evidenti nella loro produzione fin dalla *cover* del 1963 di *A Taste of Honey*, un brano musicale che non era presente però nell'omonima opera teatrale di Shelagh Delaney ma proveniva dalla versione americana messa in scena a Broadway. È paradossale che il riferimento all'opera della *angry young girl* macuniana non arrivi direttamente a Liverpool ai Beatles bensì passando attraverso la sua versione americana, ennesimo sintomo di quanto fosse permeabile all'americanizzazione la cultura inglese giovanile dell'epoca. A distanza di quattro anni, a dimostrazione di quanto l'opera di Delaney avesse comunque colpito McCartney, *Your Mother Should Know* (1967) prende il titolo da una frase dei dialoghi del film che ne aveva tratto Richardson nel 1961. Ancora una volta, però, l'influenza letteraria è indiretta: anche se McCartney conosceva l'opera di Delaney, data la sua passione per il teatro, il primo brano venne inciso

perché era un successo musicale internazionale e i Beatles non avevano ancora abbastanza brani propri per riempire un *long playing*, mentre il titolo del secondo brano deriva dalla sceneggiatura del film.

In *Getting Better* (1967), gli Angry Young Men vengono citati apertamente nella seconda strofa: il brano evidenzia un distacco dal periodo giovanile perché ora le cose stanno andando meglio di come andavano un tempo, quando “Me used to be a angry young man”. La dichiarazione, rafforzata dall’uso scorretto e colloquiale del pronome “me” come soggetto, e reiterata nel verso successivo (“Me hiding me head in the sand”), comunica un senso di rabbia giovanile e di scorrettezza non solo sociale ma anche grammaticale che nella seconda metà degli anni Sessanta, nel mondo della Summer of Love abitato da Beautiful People, suona ormai superato: ma resta il dubbio che non sia del tutto così dato che se McCartney canta nel ritornello della canzone “It’s a little better all the time”, Lennon replica in controcanto “It can’t get no worse”<sup>9</sup>.

## 6. La scena di Liverpool

Il successo dei Beatles suscitò un certo interesse attorno a vari fenomeni artistici e culturali legati alla città portuale. Il caso più esemplare è quello del Mersey Sound, dal nome del fiume che attraversa Liverpool, quando il successo dei Beatles lanciò altri gruppi musicali della città. *Mersey Beat* era invece il nome di una rivista fondata nel 1961 da Bill Harry, un amico di Lennon, anche lui studente al Liverpool College of Art<sup>10</sup>, che si occupava principalmente di musica ma che

---

<sup>9</sup> Terry Eagleton, in una delle prime analisi dei Beatles come fenomeno culturale, aveva già sottolineato nel 1964 il distacco dei Beatles dal mondo degli Angry Young Men, identificato nel campo della musica pop da Adam Faith o Cliff Richard: secondo Eagleton i Beatles erano “children of the sixties, affluent, genial, uncommitted, in a way in which Faith and Richard are obviously not, although of roughly the same age-group: Faith and Richard hark back to a different era, a tougher world” (1964: 176).

<sup>10</sup> Si è scritto molto sull’importanza delle scuole d’arte nella società inglese degli anni Sessanta e sulla loro frequentazione da parte di molti membri della *working class* che sono stati protagonisti della scena musicale del decennio. Si veda fra i tanti Hewison (1986: 63): “Art schools were a haven for imaginative people otherwise neglected by the educational system. Few would become commercially successful artists, but the relative freedom of the art schools encouraged

pubblicò anche i primi scritti di Lennon. La scena poetica di Liverpool, che Lennon conosceva più di McCartney grazie anche alla sua frequentazione della scuola d'arte, era animata da un gruppo di giovani scrittori che divennero famosi dopo il successo dei Beatles con il nome di Mersey Poets, pubblicando anche nel 1967 un'antologia dal titolo *The Mersey Sound* per la serie Modern Poets della casa editrice Penguin, con poesie di Roger McGough, Brian Patten e Adrian Henri. Secondo Robert Hewison (1986: 67-69), la scena poetica di Liverpool si sviluppò parallelamente a quella musicale, ma certamente alcuni intrecci si possono individuare, per esempio nell'inclinazione dei Mersey Poets per i giochi di parole, nella tendenza a dare alle loro composizioni gli sfondi urbani della propria città e al fatto di organizzare dei *readings* poetici che si trasformavano a volte in vere e proprie *performances*. Quando Lennon e McCartney passarono dalle canzoni d'amore tipiche della loro prima fase a composizioni più complesse, a partire dagli album *Beatles for Sale* e *Revolver*, l'esempio dei Mersey Poets accanto a quello di Dylan fu determinante, non tanto per i giochi di parole, che Lennon aveva sempre apprezzato<sup>11</sup>, quanto piuttosto per l'ambientazione di alcune delle loro migliori composizioni, come *In My Life* (1965), che nasce dall'idea di un giro in autobus per Liverpool, ma soprattutto *Penny Lane* e *Strawberry Fields Forever* (1967). Queste ultime due canzoni richiamano infatti quelle composizioni dei *Mersey poets* in cui i luoghi di Liverpool assumono uno spessore mitico e le scene urbane sono fonte continua di ispirazione, non in termini strettamente rappresentativi ma aperti a squarci surrealisti e psichedelici.

## 7. La copertina di *Sgt. Pepper*

Un ulteriore indizio sulle passioni letterarie dei Beatles potrebbe provenire dalla copertina del loro album *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* del 1967. Come è noto, i Beatles immaginarono una copertina dell'album in cui fossero presenti personaggi che li avevano in qualche modo influenzati o che erano stati per loro

---

experiments with style. For working class students they were an escape from the factory, for middle-class students they were the entry to bohemia".

<sup>11</sup> Il secondo singolo dei Beatles, *Please Please me* (1963) si basa fin dal titolo su un gioco di parole fra "please" e il verbo "to please".

importanti. O meglio, come si esprime McCartney, “quali fossero i loro idoli” (McCartney e Miles 1997b: 237). Grazie al suo amico gallerista Robert Fraser, McCartney contattò Peter Blake, uno dei grandi artisti della pop art inglese, e insieme decisero di usare delle sagome a grandezza naturale dei personaggi scelti dai quattro Beatles, con qualche aiuto dai loro amici. Harrison propose solo guru indiani e Ringo Starr dichiarò che avrebbe approvato qualunque scelta fatta dagli altri; Lennon fece qualche nome improponibile, come Gesù Cristo e Hitler, ma anche, in ambito letterario, quelli di Sade, Wilde, Carroll, Poe e Dylan Thomas, mentre McCartney propose William Burroughs (*ibid.*: 263). Alla fine della selezione, nella copertina del disco appare un gruppo di dodici scrittori che ci dà un’idea degli “idoli” letterari di Lennon e McCartney: Poe, Dylan (dietro il quale si intravede appena Joyce), Huxley, Dylan Thomas, Terry Southern<sup>12</sup>, Burroughs, H.G. Wells, Wilde, Stephen Crane, G.B. Shaw e Carroll. Fra gli scrittori esclusi per vari motivi, anche per la difficoltà pratica di realizzare le sagome, c’erano il Sade richiesto da Lennon e Jarry, proposto invece da McCartney insieme a Magritte. Si conferma quindi la tendenza a privilegiare scrittori poco ortodossi da parte di Lennon, segno di gusti letterari personali e poco scolastici, mentre McCartney, che in questi anni era in diretto contatto con la scena underground londinese, propende verso scrittori d’avanguardia o sperimentali. In ogni caso, nessuno dei due sceglie autori canonici della letteratura inglese, come Shakespeare o Dickens, ma entrambi privilegiano una miscela eterogenea di autori inglesi e americani, strettamente legati, per motivi diversi, ai nuovi gusti giovanili degli anni Sessanta<sup>13</sup>.

A questo proposito, anche per indicare come i Beatles condividessero con gli artisti pop inglesi con cui collaborarono l’utilizzo di elementi della cultura popolare<sup>14</sup>, è degna di attenzione per diversi motivi una canzone del 1966,

---

<sup>12</sup> Meno noto degli altri, Southern fu uno scrittore, giornalista e sceneggiatore americano, ma a segnalarlo per la copertina di *Sgt. Pepper* fu Fraser (McCartney e Miles 1997b: 263).

<sup>13</sup> Mancano ovviamente altri nomi cari alla cultura giovanile del tempo: non c’è Timothy Leary, per esempio, così come non ci sono i poeti beat americani come Ginsberg o Ferlinghetti. Non ci sono Hesse o J.R.R. Tolkien, autori molto amati dagli *hippies* americani e neppure gli scrittori esistenzialisti francesi.

<sup>14</sup> Oltre a Blake, i Beatles collaborarono anche con Richard Hamilton per la copertina del loro album del 1968 *The Beatles*, più noto come *The White Album*. Sull’uso di elementi della cultura popolare inglese da parte degli artisti pop, si vedano Alloway 1967 e Livingstone 2004.

*Paperback Writer*: il brano celebra fin dal titolo le nuove edizioni economiche che, a partire dal dopoguerra, avevano contribuito ad avvicinare al mercato librario anche quei settori della popolazione che fino ad allora ne erano stati in gran parte esclusi. Il brano dei Beatles è costituito da una lettera all'editore scritta da un aspirante scrittore e presenta degli aspetti interessanti che indicano come gli autori, al pari degli artisti pop, stiano consapevolmente giocando con elementi della cultura popolare con un atteggiamento privo di condiscendenza. In primo luogo, il romanzo popolare di cui si parla è anomalo: l'anonimo autore propone un romanzo su un romanzo, il che rimanda, più che a un'opera pensata per il grosso pubblico, a una sorta di metaromanzo. Per di più dovrebbe essere lungo un migliaio di pagine, una dimensione improbabile per un tascabile, e l'autore si dichiara pronto, per di più, a scriverne "more in a week or two". Terzo indizio è il nome dell'autore del romanzo nel romanzo, che si chiama Lear. Quasi tutti i commentatori hanno pensato a Edward Lear<sup>15</sup>, ma è impossibile non pensare anche a un riferimento al Lear shakespeariano: è perfettamente legittimo immaginare il divertimento dei Beatles nel collegare il personaggio di un romanzetto popolare al protagonista dell'opera più tragica dell'odiato Shakespeare. Questo brano, che è interpretato di solito come una parodia del nuovo mondo degli scrittori popolari, è in realtà più complesso e manifesta anche una certa simpatia e comprensione per quei nuovi autori: una parodia, certamente, ma che, come scrive MacDonald, "ben rispecchia l'ambizione a superare le barriere di classe tipica del tempo in cui fu composta la canzone" (MacDonald 1997: 192)<sup>16</sup>. Non si tratta però soltanto della presunta *classlessness* degli anni Sessanta, ma anche di una nuova sensibilità che stava nascendo, in cui le differenze fra cultura "alta" e cultura "bassa" stavano scomparendo ed era il mercato a stabilire cosa fosse valido, con tutti i nuovi problemi che

---

<sup>15</sup> Per esempio Hunter Davies (2014b: 139).

<sup>16</sup> Levy parla di una nuova classe sociale, da lui definita *popocracy* o *new aristocracy*, che comprendeva musicisti pop, attori, modelle, imprenditori e un gruppo ristretto di giovani ricchi e privilegiati (2003: 8-9). La Swinging London non creò una società *classless*, come alcuni auspicavano, dato che la gerarchia britannica sopravvisse quasi intatta agli anni Sessanta (si veda per esempio Chambers 1985: 57); sicuramente però i confini fra le classi sociali divennero più fluide e permeabili rispetto al passato.

questo comportava<sup>17</sup>. Hanif Kureishi ci fornisce una testimonianza relativa proprio ai Beatles parlando del suo insegnante di musica, il professor Hogg, che aveva fatto ascoltare alla classe un brano di *Sgt. Pepper* per concludere che la canzone non poteva essere opera di Lennon e McCartney e che forse i Beatles non suonavano neppure nei loro dischi: “Era insopportabile per il signor Hogg che quattro ragazzi senza un’istruzione adeguata potessero essere i depositari di un tale talento e ricevere un tale consenso critico” (Kureishi 2002b: 106-107). Soprattutto, però, il professor Hogg credeva in

una gerarchia fra le arti. In cima c’erano musica classica e poesia, al fianco della grande narrativa e della grande pittura. A metà c’erano gli esempi non eccelsi di queste forme. In fondo alla lista, e a stento considerati forme d’arte, c’erano i film, la televisione e alla fine la forma più derisa: la musica pop. (*ibid.*:108)

Kureishi identifica nelle preoccupazioni del professor Hogg per i Beatles un momento cruciale di “vertigine culturale” in cui la cultura e l’istruzione stavano subendo un cambiamento epocale: “Esistevano delle nozioni oggettive, c’erano dei criteri e Hogg li conosceva. O almeno così pensava. Ma quella particolare forma di certezza, di autorità intellettuale, insieme ad altre forme di autorità, stava cambiando” (*ibid.*). È una sensazione che troviamo già, un decennio prima, in *Lucky Jim* di Kingsley Amis e che esprime in questi stessi anni Raymond Williams, riconoscendo come il termine “cultura” fosse diventato complesso e vedendo nella situazione a lui contemporanea “a very difficult and confused phase of social and cultural development” (1976: 82). Williams non cita i Beatles, ma è indubbio che negli anni Sessanta il gruppo di Liverpool sia stato uno degli elementi da prendere in considerazione nel processo con cui si è cercato di ridefinire il concetto stesso di “cultura”, passando da quello di “a general process of intellectual, spiritual and aesthetic development” fino a indicare “works and practices of intellectual and especially artistic activity” (*ibid.*: 90)<sup>18</sup>. Anche Lennon

---

<sup>17</sup> Si tratta di un tema particolarmente dibattuto proprio per quanto concerne la musica pop e rock, con il suo intreccio di intenti artistici, pretese di autenticità ed esigenze dell’industria discografica. Su questo tema si può vedere Frith (1981: 39-57 e 61-150).

<sup>18</sup> La letteratura critica sul concetto di cultura e sulla questione della cultura popolare è cresciuta esponenzialmente negli ultimi decenni. Due utili introduzioni possono essere Santoro 2008 e Vallorani 2016. Per un’analisi recente e complessa della categoria di cultura e dei suoi rapporti con i Cultural Studies si veda invece Grossberg 2010.



e McCartney, con tutta la loro ambivalenza nei confronti della cultura ufficiale, avevano scoperto “improvvisamente [...] di essere cultura”, anche se si trattava di una cultura pop, dall’approccio “empirico, fantasioso e frammentario”, che è stata giustamente definita “a mosaico” (Salvatore 2016)<sup>19</sup>.

## 8. Now e la psichedelia

In *Bomb Culture*, Jeff Nuttall traccia una distinzione fra chi è stato adolescente prima e dopo la bomba di Hiroshima. I primi mantengono un senso del futuro, pensano a una società che si possa migliorare: è la generazione che ha visto nascere il Welfare State, che ha portato al governo i laburisti dopo la fine della guerra ma anche quella che con rabbia ha visto come i frutti del nuovo stato sociale non maturassero. La generazione che ha vissuto l’adolescenza dopo la bomba, invece, non riesce a pensare in termini di futuro: quello che conta è il momento presente e il tempo risulta annullato in un eterno *here and now*. È la generazione della *teenage revolution*, quella a cui appartengono pienamente i Beatles. Nuttall non è un teorico rigoroso, ma ci offre una chiave suggestiva per capire la sensazione di vivere in un eterno presente da cui i Beatles sembrano influenzati<sup>20</sup>. Nella loro pratica compositiva, come scrive Smyth, i Beatles utilizzavano una

technique of artistic free-association that tried to react to the stimulus of present circumstances, to whatever happened to be going on or said, and then to incorporate this into a musical form. Many of the songs on Pepper were written and recorded as responses to random, everyday stimuli – a child’s painting, newspaper reports, encounters with traffic wardens, a television commercial, and so on. (2001: 183)

*I am the Walrus* (1967), scritta da Lennon, è esemplare a questo proposito: molta attenzione è stata data al testo, con i suoi giochi di parole, i termini inventati e le immagini surreali. McDonald avanza l’ipotesi che potrebbe trattarsi di un omaggio-parodia a Dylan e ai suoi testi poco comprensibili di quegli anni

---

<sup>19</sup> La nozione di "cultura mosaico" di Abraham Moles viene esposta nell'introduzione di Salvatore 2016 e utilizzata nel corso della sua analisi.

<sup>20</sup> Su Nuttall, la *Bomb Culture* e il concetto di *now*, si veda soprattutto Colaiacomo P. e V. Caratozzolo (1996: 36-39).

(MacDonald 1997: 259), mentre Davies fa risalire il testo alla notizia che le canzoni dei Beatles iniziavano a essere studiate e analizzate nelle scuole, e Lennon avrebbe quindi volutamente infarcito il brano di riferimenti incomprensibili (Davies 2014b: 238). Vi si può intravedere, però, anche un ulteriore omaggio a Shakespeare: durante le registrazioni in studio, qualcuno si sintetizzò su un canale radiofonico che stava trasmettendo *King Lear* e Lennon decise di utilizzare quel frammento all'interno della canzone. Shakespeare collocato accanto a degli Eggen, a dei trichechi e a dei pinguini che prendono a calci Edgar Allan Poe: cosa c'era di meglio per lo spirito dissacrante di Lennon? Al tempo stesso poteva trattarsi ancora una volta di un indiretto omaggio: Shakespeare era odiato se restava in mano agli altrettanto odiati insegnanti e accademici, ma Lennon era pronto ad accoglierlo in una canzone dei Beatles nel momento in cui, per un caso imprevedibile e per una sorta di *serendipity*, entrava a far parte del momento presente, del *now*. Attraverso questa ricontestualizzazione assumeva un nuovo significato, o almeno perdeva parte delle connotazioni che lo legavano a una cultura scolastica per diventare parte della scena culturale contemporanea. L'insistenza su *here and now*, unita a un'idea di cultura da cui non erano esclusi il divertimento, ma anche la superficialità e il velleitarismo che ne potevano conseguire, è uno dei segni più distintivi della produzione dei Beatles nella seconda metà degli anni Sessanta, perfettamente coerente, peraltro, con lo spirito del tempo che vedeva nelle *performances* una delle nuove pratiche artistiche tipiche del periodo. *Performances* come quella dei Beatles, che il 3 gennaio 1969 fecero la loro ultima apparizione pubblica sul tetto della Apple, con un concerto improvvisato che radunò immediatamente una folla di persone e venne interrotto dalla polizia.

L'importanza data al momento presente è però da collegare anche al rapporto dei Beatles con la psichedelia, ovvero al mondo che gravitava attorno all'uso di droghe per espandere la coscienza. La sensazione di un azzeramento del tempo in un eterno e dilatato presente è uno dei possibili effetti conseguenti all'assunzione di LSD, sostanza che Lennon usò con continuità a partire dal 1965. Reising e LeBlanc (2009) hanno esaminato in modo esauriente il modo in cui alcune delle canzoni dei Beatles, a partire dall'album *Revolver*, si possono considerare "psichedeliche", non solo nei testi ma anche per gli effetti sonori

utilizzati. Il rapporto fra i Beatles e la cultura psichedelica, tuttavia, andava al di là del solo aspetto musicale: è interessante osservare come anche nel caso della psichedelia, che ha avuto notevole importanza nella cultura giovanile del decennio, esiste un legame fra Lennon e un libro, ovvero *The Psychedelic Experience* di Leary, Metzner e Alpert. Barry Miles, che gestiva a Londra la libreria Indica, racconta come alla fine del marzo 1966 McCartney accompagnò da lui Lennon che cercava un libro di Nietzsche. Dopo un'iniziale incomprendimento dovuta alla pronuncia sbagliata di Lennon, Miles iniziò a cercare un'antologia nietzschiana e nel frattempo diede da leggere a Lennon il libro di Leary. Fu quel libro che gli ispirò il testo di *Tomorrow Never Knows* (1966) e lo spinse sempre più a sperimentare l'espansione della coscienza tramite le droghe psichedeliche (McCartney e Miles 1997b: 177). L'esperienza personale di Lennon con le droghe si incanala quindi in una direzione creativa proprio attraverso un libro: per Lennon non si tratta di un interesse intellettuale, quanto piuttosto strettamente legato alla sua condizione esistenziale in quegli anni e di una scelta, sia pure casuale ma colta immediatamente, legata al flusso di influenze reciproche fra i Beatles e la nuova cultura del loro tempo.

### **Conclusione: *The Catcher in the Rye***

Probabilmente Lennon conosceva il romanzo di Salinger, che faceva parte delle letture di ogni adolescente più o meno ribelle nei suoi anni di formazione. Non se ne trovano riferimenti nelle interviste ai Beatles o nelle loro canzoni, però probabilmente questo è diventato, in modo tragico e inconsapevole, il libro più importante fra quelli che riguardano Lennon: era il libro che l'8 dicembre 1980 aveva con sé Mark Chapman quando gli sparò cinque colpi di pistola. E durante il processo, quando gli fu chiesto di spiegare il suo gesto, Chapman lesse un brano del romanzo (Stashower 1983: 373).

## Bibliografia

- Alloway, L. (1966) "The Development of British Pop", in L.R. Lippard (a cura di) *Pop Art*, Londra: Thames and Hudson. Trad. it. di R. Sanesi (1968) "Lo sviluppo dell'arte Pop in Inghilterra", in *Pop Art*, Milano: Mazzotta, 44-90.
- The Beatles (1996) *Anthology*, San Francisco: Chronicle Books.
- Chambers, I. (1985) *Urban Rhythms*, Londra: Macmillan. Trad. it di P. Prato (2018) *Ritmi urbani*, Milano: Meltemi.
- Colaiacono, P. e V.C. Caratozzolo (1996) *La Londra dei Beatles*, Roma: Editori Riuniti.
- Collins, M. (2020) *The Beatles and Sixties Britain*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, H. (2014a) *The Beatles Lyrics*, Londra: Weidenfeld & Nicolson. Trad. it. di A. Catania (2014b) *The Beatles Lyrics*, Milano: Mondadori.
- Eagleton, T. (1964) "New Bearings: The Beatles", *Blackfriars* 45(526): 175-178. Versione online <https://www.jstor.org/stable/43817087> (consultato il 26/11/2019).
- Fowler, D. (2008) "From the Juke Box Boys to Revolting Students. Richard Hoggart and the Study of British Youth Culture", in S. Owen (a cura di) *Richard Hoggart and Cultural Studies*, Londra: Palgrave Macmillan, 105-121.
- Frith, S. (1981) *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*, New York: Pantheon.
- Geddes, L. (2012) "'Know that I, Ringo the drummer, am': Shakespeare, YouTube, and the Limits of Performance", *Shakespeare Bulletin* 30(3): 299-318. Versione online <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26354876> (consultato il 26/11/2019).

- Grossberg, L. (2010) "Contextualizing Culture: Mediation, Signification, and Significance", in *Cultural Studies in the Future Tense*, Durham: Duke University Press, 169-226.
- Hebdige, D. (1979/2002) *Subculture. The Meaning of Style*, Londra e New York: Routledge, nuova edizione. Trad. it di P.L. Tazzi (2017) *Sottocultura. Il significato dello stile*, Milano: Meltemi.
- Hertsgaard, M. (1995a) *A Day in the Life. The Music and Artistry of the Beatles*, New York: Delacorte Press. Trad. it. di F. Zucchella (1995b) *A day in the life. La musica e l'arte dei Beatles*, Milano: Baldini&Castoldi.
- Hewison, R. (1986) *Too Much. Art and Society in the Sixties 1960-75*, Londra: Methuen.
- Hoggart, R. (1957/2006) *The Uses of Literacy*, New Brunswick e Londra: Transaction, nuova edizione.
- Kureishi, H. (2002a) *Dreaming and Scheming*, Londra: Faber and Faber. Trad. it. di I. Cotroneo (2002b) *Otto braccia per abbracciarti*, Milano: Bompiani.
- Kureishi, H. e J. Savage (a cura di) (1996) *The Faber Book of Pop*, Londra: Faber and Faber.
- Lennon, J. (1965) *John Lennon Interview: World Of Books 6/16/1965*, <http://www.beatlesinterviews.org/db1965.0616.beatles.html> (consultato il 25/11/2019).
- Lennon, J. (1966) *The Penguin John Lennon*, Londra: Penguin. Trad. it. di D. Franzoni e A. Taormina (2016) *Immagina. Racconti, disegni e sogni di un genio*, Milano: Il Saggiatore.
- Levy, S. (2003) *Ready, Steady, Go! Swinging London and the Invention of Cool*, Londra e New York: Fourth Estate.

- Livingstone, M. (2004) "Panorama della pop art inglese", in M. Livingstone e W. Guadagnini (a cura di) *Pop Art Uk. British Pop Art 1956-1972*, Milano: Silvana, 19-29.
- McCartney, P. e B. Miles (1997a) *Many Years from Now*, Londra: Harvill Secker. Trad. it di M.B. Piccioli e S. Mancini (1997b) *Many Years from Now*, Milano: Rizzoli.
- MacDonald, I. (1994) *Revolution in the Head*, Londra: Fourth Estate. Trad. it. di M. Crepax, F. Zanetti e A. Orlando (1997) *The Beatles. L'opera completa*, Milano: Mondadori.
- Nuttall, J. (1968) *Bomb Culture*, Londra: McGibbon and Kee.
- Reising, R. e J. LeBlanc (2009) "Magical mystery tours, and other trips: yellow submarines, newspaper taxis, and the Beatles' psychedelic years", in K. Womack (a cura di) *The Cambridge Companion to the Beatles*, Cambridge: Cambridge University Press, 90-111.
- Salvatore, G. (2016) *I primi 4 secondi di Revolver*, Torino: EDT, ebook.
- Sandbrook, D. (2007) *White Heat, A History of Britain in the Swinging Sixties*, Londra: Abacus.
- Santoro, M. (2008) "Che cos'è 'cultura'?", in C. Demaria e S. Nergaard (a cura di) *Studi culturali. Temi e prospettive*, Milano: McGraw-Hill, 39-66.
- Smyth, G. (2001) "'I'd Love to Turn You On': The Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)", in T.G. Ashplant e G. Smyth (a cura di) *Explorations in Cultural History*, Londra: Pluto Press, 169-198.
- Stashower, D.M. (1983) "On First Looking into Chapman's Holden: Speculations on a Murder", in *The American Scholar*, 52(3): 373-377. Versione online <https://www.jstor.org/stable/41210957> (consultato il 26/11/2019).

Turner, S. (1994) *A Hard Day's Write. The Stories Behind Every Beatles Song*, Londra: Carlton Books. Trad. it. di S. Focacci (1997) *La storia dietro ogni canzone dei Beatles*, Firenze: Tarab.

Vallorani, N. (a cura di) (2016) *Introduzione ai Cultural Studies*, Roma: Carocci.

Williams, R. (1976) *Keywords*, Londra: Fontana.