

Questo pacchetto ti soddisferà: qualche cenno su
From Me To You

Intervento alla tavola rotonda su From Me To You nel convegno "Analisi e canzoni", Università di Trento, 14 maggio 1995

I Beatles componevano le loro canzoni secondo procedimenti molto vari, non escluso quello di scrivere prima un testo e poi musicarlo: ce lo racconta lo stesso Paul McCartney nell'intervista pubblicata nel volume di Mark Lewisohn sulle registrazioni dei Beatles.¹ Anzi, McCartney riferisce che una delle canzoni composte in questo modo – *All My Loving* – fu scritta su un pulmino durante una tournée, lo stesso pulmino e la stessa tournée in cui venne creata – il 28 febbraio 1963 – *From Me To You*. Ma *From Me To You* fu composta in un modo diverso: da McCartney e Lennon insieme, con la chitarra, lanciandosi e rilanciandosi invenzioni melodico-armoniche e testuali, e seguendo uno schema formale a loro già molto familiare, quello della canzone *chorus-bridge*. Sempre nella stessa intervista, McCartney si mostra molto fiero dell'armonia insolita del *middle-eight*, commentandolo come "a very big departure for us".²

¹ Mark Lewisohn, *The Complete Beatles Recording Sessions*, Londra 1988, p. 10.

² Ibid.

Dunque in questo caso l'idea di Rossana Dalmonte di prendere in esame il testo come se la sua creazione fosse antecedente a quella della musica, e di verificare se la musica *in seguito* composta abbia servito più o meno bene la causa del testo, si scontra con un dato di fatto, e ci può servire più che altro come provocazione. Quindi mi permetterò, più avanti, di prenderla alla lettera. Ma prima vorrei far notare che il testo nella stesura presentata nel corso del dibattito, che corrisponde al modo standard degli editori di popular music di "poeticizzare" i testi delle canzoni ignorando le ripetizioni e le cesure implicite, "impacchettandoli" in modo che rassomiglino approssimativamente a sonetti o ad altre forme poetiche "legittime",³ non è il testo di *From Me To You* così come lo ascoltiamo sul disco e nelle esecuzioni dal vivo: la canzone contiene anche un altro *chorus* (che inizia con uno schema antifonale), un altro *middle-eight*, un ultimo *chorus*, e una breve coda. Tutte queste parti sono essenziali affinché la canzone "stia in piedi": le ripetizioni di elementi testuali e musicali, e soprattutto la modalità di queste ripetizioni (ad esempio, la sottrazione di una parte del penultimo *chorus*) sono determinanti per definire la progressione caratteristica della forma *chorus-bridge*, come spero di aver dimostrato nella mia relazione. Del resto, credo di non dire niente di nuovo se affermo che in musica le ripetizioni non si possono trascurare *mai*.

Ma vengo al punto. La musica di *From Me To You*, "serve" il testo? Davvero quel "with love", che una canzone scritta per Frank Sinatra – suggerisce Rossana Dalmonte – avrebbe trattato con ben altra enfasi, viene liquidato sbrigativamente, *tradendo* l'implicito messaggio amoroso? Be', sì, ma proprio qui sta la relativa originalità, il significato, e – se vogliamo – la riuscita, di *From Me To You*. Il testo dello *hook* di questa canzone è una tipica formula di saluto da lettera o da cartolina,⁴ o meglio da pacchetto-regalo: "Se c'è qualcosa che vuoi, se c'è qualcosa che

³ Come suggerisce Umberto Fiori; questa pratica è parallela a quella di semplificare le trascrizioni in notazione musicale, trasportando in tonalità più accessibili, eliminando o correggendo gli accordi "difficili", trascurando le ripetizioni.

⁴ Secondo Ian MacDonald, *The Beatles – L'opera completa*, Milano 1994, p. 76, il titolo della canzone è ispirato alla rubrica della posta del "New Musical Express", intitolata *From You To Us*.

posso fare, chiamami, e te lo spedirò: con amore, da me a te.” Una formula che si inserisce nel panorama variegato delle canzoni “postali” dell’epoca, come *Please Mr Postman* (Holland-Bateman-Garrett-Dobbins-Gorman) registrata anche dai Beatles, nel 1963, o come *Return To Sender* (Blackwell-Scott), eseguita da Elvis Presley (1962). Siamo negli anni Sessanta, gli amori epistolari sono ancora ben presenti nella realtà o nell’immaginario collettivo, e di questi resta una traccia nel linguaggio quotidiano, nei titoli delle canzoni e dei film: *P.S. I Love You* (un’altra canzone dei Beatles, 1962), *From Russia With Love* (secondo film della serie dell’Agente 007, del 1963). Non c’è proprio niente di strano, e soprattutto niente che avvilisca il senso di una frase d’amore, nell’uso di una formula di saluto epistolare. Comunque, molte di queste canzoni “postali” hanno in comune una certa sbrigatività, come se l’uso della formula epistolare misurasse la distanza non tanto tra i due innamorati, ma tra loro e la drammatizzazione romantica della loro relazione. Se teniamo sullo sfondo gli strazi e le passioni della musica leggera tradizionale dell’epoca, i suoi amori destinati a durare tutta la vita, specchio di quella morale spicciola secondo la quale una ragazza non avrebbe dovuto cedere allo “spasimante” finché lui non le avesse messo l’anello al dito, diventa abbastanza facile capire perché una generazione di adolescenti che aveva appena iniziato (per la prima volta dopo la guerra) a godersi la vita e a intrattenere scambi affettivi e sessuali che si sottraevano al ricatto della responsabilità, del lavoro, della famiglia, preferisse canzoni che mettessero in scena la stessa (modestissima, in verità) spregiudicatezza, lo stesso divertito disimpegno con cui ciascuno di quegli adolescenti affrontava (o forse avrebbe desiderato affrontare) i rapporti con l’altro sesso.

Da questo punto di vista, *From Me To You* introduce alcuni elementi interessanti. L’amore è un oggetto (o un servizio) che si può ordinare a distanza, con risposta immediata e garantita; il testo viene pronunciato sbrigativamente, senza indugiare sulle vocali, con un’intonazione che in numerosi altri esempi specialmente femminili – dalle Françoise Hardy e Catherine Spaak dei primi anni Sessanta (“Prima di te, dopo di te, nessuno c’è...””) alla Gianna Nannini di tempi molto più recenti (“Mi telefoni o no...””) – sembra significare il medesimo atteggiamento spiccio e

spregiudicato del giovane che non vuol fare mistero di avere esperienza.⁵ In questo senso quel “just call on me” arrochito sulla blue note è un marcatore di etnicità bivalente:⁶ dà un tono rock “nero” a una canzone che anche per le troppe somiglianze con *The Girl Of My Best Friend* (Ross-Bohrick), portata al successo nel 1960 da Presley,⁷ rischierebbe di scivolare verso il country & western, e allude alla fisicità dell’oggetto (o servizio) che verrà spedito sollecitamente. Di cosa si tratti, e per evitare l’equivoco che la mancanza di romanticismo del primo *chorus* o il romanticismo affettato e dichiaratamente falso del secondo (“I’ve got everything that you want, like a heart that’s oh so true” – come credere a quell’*oh so true*?) significhi mancanza di qualsiasi emozione, si incarica di riferircelo il *middle-eight*, che finalmente indugia (languidamente? strizzando l’occhio?) su qualche vocale, e nel quale la progressione dell’armonia verso la dominante (con la melodia che termina sulla tensione della quinta eccedente, sottolineata dalle terzine nell’accompagnamento) procede fianco a fianco con la presentazione delle braccia per abbracciare e tenere vicino, delle labbra per baciare e per soddisfare, secondo una modalità che ricorda sotto vari aspetti la famosa scena di Cap-puccetto Rosso. Forse *From Me To You* è meno profonda della favola di Perrault, ma questo non vuol dire che si debba sottovalutare l’effetto che la frase “and keep you satisfied...” pronunciata da ragazzi attraenti e visibilmente spregiudicati, e seguita da un “oooh” probabilmente accompagnato da uno scuotimento di capelli a caschetto, doveva esercitare sulle adolescenti inglesi del 1963.⁸ Un effetto accuratamente programmato, si direbbe. E questa sarebbe una musica che non ha reso un buon servizio al testo? E contribuire alla liberazione dei costumi sessuali di una generazione, in un modo sia pure così poco argomentato (ma

⁵ Un musema?

⁶ Come mi sembra che suggerisca Luca Marconi.

⁷ La successione I-VI-I non era diffusissima all’inizio degli anni Sessanta; nella canzone di Presley è reiterata in un modo molto caratteristico (I-VI-I-VI-I-VI-V...), che ne ha fatto certamente un modello, anche per la canzone dei Beatles (I-VI-I-V...).

⁸ L’abbinamento fra isterismo adolescenziale a sfondo sessuale e reperti dell’infanzia (orsetti, fiabe) sembra essere un dato ricorrente dell’ammirazione fanatica del pubblico, soprattutto femminile, di certe pop e rock star, dai Beatles ai Take That.

quanto efficace!), è solo una “gradevole banalità”?⁹

Al climax che coincide col termine del primo *middle-eight* segue nuovamente il *chorus*, e forse basterebbe il testo da solo (ma la musica ci mette del suo, come abbiamo appena commentato) per capire che la ripetizione del *chorus* qui avviene in un contesto molto diverso da quello dell’inizio: “I’ve got arms... I’ve got lips... and keep you satisfied...” e quindi (congiunzione implicita nel movimento verso la tonica, sottolineato con tutti i mezzi possibili) “If there’s anything that you want... just call on me...”. Si riascoltano le stesse parole dell’inizio, ma sapendo qual è il vero oggetto del discorso; si riascolta la stessa musica, ma preparata da un movimento melodico, armonico e ritmico che la rende – questa volta – logica, necessaria. Provare a cantarla, per rendersene conto.

Segue, come da copione, la versione “nascosta” del *chorus*, che in *From Me To You* assume la forma di una chiamata e risposta fra la melodia iniziale (cantata, come in apertura, sulle sillabe “la la la”) e brevi incisi che richiamano il titolo della canzone. Questo è certamente un altro marcatore di appartenenza alla cultura del rock ‘n’ roll, che ha radici nel repertorio dei concerti dei Beatles, senza peraltro avere la forza e la convinzione di *Hey Hey Hey Hey* (Little Richard, 1959) o di *What’d I Say* (Ray Charles, 1959): troppo breve, troppo poco ancorato ai tempi forti per trascinare la risposta del pubblico.¹⁰ Buono comunque (assieme a “just call on me” sulla blue note) per dare un po’ di “nero” ai colori molto pop del *chorus*.

Segue – secondo uno schema molto diffuso nella forma *chorus-bridge* – una sorta di ripresa del filo del discorso dopo il *chorus* variato (spesso strumentale; qui in parte antifonale): il *middle-eight* ripetuto, quindi, anche in questo caso ha una funzione diversa rispetto alla sua prima esposizione. Ma qui, più che altro, prende il sopravvento il meccanismo sottrattivo della can-

⁹ Come sembra sottintendere Luigi Pestalozza. Sorprenderebbe, una tale disattenzione al contesto: liberazione sessuale, contestazione dei ruoli familiari, antiautoritarismo, sono alle basi del ‘68.

¹⁰ Franco Minganti dice che questa parte della canzone – dal vivo – poteva essere resa più efficace dai movimenti di scena e dagli scuotimenti di capelli. Sono d’accordo. Più avanti i Beatles impararono ad essere pienamente coinvolgenti anche senza bisogno della scena.

zone *chorus-bridge*, in modo esemplare: è chiaro che il climax della canzone è stato già raggiunto prima, e che ora si tratta di ricapitolare, di rimandare a un ascolto che precede nel tempo (o che seguirà, se l'ascoltatore-consumatore vorrà comprare il disco). Si riprende speditamente il *chorus* (e qui sì che la ripetizione è un "già sentito", ma con un senso ben definito) e lo si termina con una coda che dichiara la propria funzione conclusiva, andando però a finire su un inciso melodico identico a quello dell'inizio e su un accordo "che non finisce".¹¹ Pronti a rimettere la puntina all'inizio del solco?

¹¹ L'accordo sul VI grado, in questo caso; ma hanno funzione simile gli accordi "jazzistici" con seste o none (sul I grado) di altre canzoni dei Beatles, come quello celebre di *She Loves You*.