

Ferdinando Fasce

Prima di «Revolution»

I Beatles e il lungo Sessantotto

Franco Fabbri richiamava di recente la difficoltà, gli equivoci e il ritardo della ricerca sul rapporto fra musica e Sessantotto. A cominciare dal fatto che spesso ci si dimentica che in quell'anno faticoso «l'album più venduto (come nel '66 e nel '67) [...] fu la colonna sonora di *Tutti insieme appassionatamente*, bellissimo musical di due maestri di Tin Pan Alley, Rodgers e Hammerstein jr» (F. Fabbri, *Cosa si cantava nel Sessantotto? La colonna sonora non è quella che ci si aspetta*, www.strisciarossa.it, 11.1.2018). Tirare in ballo i Beatles poi può apparire particolarmente arbitrario perché il gruppo è stato a lungo considerato da autorevoli studiosi cresciuti con i movimenti come «spolitizzato» o, quando ha provato a misurarsi direttamente col Sessantotto mediante un brano quale *Revolution*, meno «impegnato» e «arrabbiato» di altri. E tale sembra ancora oggi ad alcuni ricercatori. L'operazione risulta meno arbitraria, però, se, com'è ormai consuetudine, distendiamo il Sessantotto su un quadro temporale più lungo. Allora diventa quasi inevitabile fare i conti con il fenomeno più eclatante dell'industria musicale degli anni Sessanta. Col risultato di scoprirne lati sinora dimenticati o messi in ombra che, a loro volta, gettano nuova luce sullo stesso Sessantotto. Proprio in virtù del suo successo commerciale, questa vicenda apre infatti una finestra su un nodo della storia dei movimenti finora non adeguatamente tematizzato, cioè il rapporto fra consumi culturali, controculture e culture politiche in senso stretto. Qui ci concentriamo sulla pratica discografica del celebre quartetto prima del Sessantotto in quanto tale, cioè sulle trasformazioni che attorno ai *Fab Four* investirono la musica come sistema produttivo, organizzazione del lavoro, ritmi, gerarchie. Tutte questioni che, come sappiamo, sono state al centro del dibattito e delle pratiche alternative dei lunghi anni Sessanta. L'obiettivo è vedere se per caso i tanto vituperati Beatles – accusati dalla Nuova Sinistra angloamericana di «tradimento» per il «deplorabile grido di paura piccoloborghese» costituito da *Revolution*, con il suo controverso rifiuto della violenza e i suoi sberleffi a Mao Ze Dong – la loro piccola grande rivoluzione produttiva, in linea con l'at-

mosfera di critica e rivolta dell'epoca, in realtà non l'avessero già messa in atto prima, chiusi nel ridotto dello Studio 2 di Abbey Road.

Non resta dunque che seguirli mentre si muovono negli spazi del civico numero 3 della strada da loro resa famosa in tutto il mondo, nell'elegante quartiere londinese di St. John's Wood, zona nord-occidentale della metropoli, sede della Electric and Music Industries (Emi). Quando varcano per la prima volta la soglia dello Studio 2 per inci-

*Se si considera il Sessantotto
con sguardo lungo, è
inevitabile considerare anche
la vicenda dei «Fab Four»*

dere *Love Me Do*, la loro canzone d'esordio, siamo nel giugno 1962. Li attende un pomeriggio di prove nell'attiguo, più piccolo Studio 3, che culmina in tre ore d'incisione, dalle sette alle dieci di sera. La Emi è una delle due grandi case discografiche – l'altra è la Decca – che

da sempre controllano in un regime di stretto duopolio il 75-80% del mercato britannico dei dischi. Un mercato che, sotto la spinta del rock, è da metà anni Cinquanta in costante espansione, come prova il fatturato più che raddoppiato fra il 1955 e il '63.

I Beatles sono John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Pete Best. Vengono da Liverpool, provincia dal glorioso passato globale del profondo Nord. Sono cresciuti nell'universo di mezzo sospeso fra la dimensione operaia e quella della piccolissima borghesia, con un imprinting influenzato dall'appartenenza di tre di loro alla minoranza irlandese, sia pure senza affiliazioni etniche, religiose o culturali esplicite. Hanno tutti frequentato la scuola media superiore, senza che nessuno l'abbia finita, come la stragrande maggioranza di quelli della loro età ed estrazione sociale.

Hanno 80 anni in quattro. Sono uno dei 350 gruppi che suonano musica beat a Liverpool all'epoca. Come la maggior parte dei colleghi, non sanno leggere la musica. Hanno alle spalle alcuni anni di intensa gavetta per locali, a Liverpool, Amburgo e in giro per le città del Nord dell'Inghilterra. Li ha aiutati ad arrivare a questo provino londinese Brian Epstein, liverpulliano come loro, ebreo, gay, trentenne, ceto medio-alto. Attore e couturier mancato, venditore di dischi con qualche entrata nel settore discografico concentrato a Londra, da qualche mese si è inventato agente musicale per loro. Esercita sul gruppo un'azione di disciplinamento che è prassi comune nei confronti dei giovani musicisti, ma che nel suo caso è svolta con una sensibilità personale e un'informalità inaudita, frutto della sua condizione di outsider, professionale ed esistenziale, e pari solo all'inesperienza in questo campo.

La trafila del lancio di un nuovo cantante segue all'epoca stadi col-

laudati che vanno dalla scelta di un nome accattivante alla ripulitura dell'immagine per renderla accettabile a un pubblico medio, alla presentazione nei programmi televisivi per giovani in concomitanza con l'uscita di un singolo, all'organizzazione di tournée che cercano di sfruttare anche il più modesto effetto di interesse suscitato da un eventuale successo discografico. Digiuno di musica rock, alla quale preferisce, come suggerisce l'estrazione sociale, il jazz, Epstein agisce sui Beatles soprattutto sul piano dell'immagine, degli abiti di scena, della promozione del gruppo presso i media. Per sua iniziativa spariscono le giacche in pelle da «gioventù bruciata» e l'abitudine di «pazziare» che la band ha contratto nell'intenso apprendistato per tener desta l'attenzione del pubblico dei locali da ballo e dei club popolari riciclando rockabilly bianco e nero. Al loro posto, non senza qualche resistenza, specie da parte di Lennon, Epstein impone una «divisa» a mezzo fra il professionale e il *mod*, e un atteggiamento meno «selvaggio», suggellato da un inchino alla fine dei brani. E poi l'ingiunzione perentoria di evitare nelle interviste qualunque argomento passibile di suscitare controversie, dalla politica al calcio.

Nello studio incontrano un altro «disciplinatore», George Martin, mediatore intergenerazionale un po' più grande di Epstein, trentacinquenne, che completa sul piano musical-discografico l'opera esercitata dal manager su un terreno eminentemente relazionale-simbolico. Martin è a capo della Parlophone, una delle tre etichette, diversificate a seconda dei generi, che compongono la struttura produttiva Emi, entro una filosofia complessiva aziendale che resta per il momento di persistente primato della musica classica. È responsabile Artist & Repertoire (A&R) dell'etichetta, incaricato di scovare i talenti, in un dialogo continuo con gli impresari e gli agenti, da un lato, e le società di edizioni musicali, che forniscono le canzoni scritte da autori specializzati, dall'altro. A cascata dall'A&R discende il reparto produttivo, cioè la sala di incisione. In questa fase di rapido consolidamento ed espansione dell'industria attorno al rock e di prime sperimentazioni di forme di registrazione affidate alle potenzialità inesplorate del magnetofono, un A&R come Martin è anche produttore e sovrintende alle operazioni d'incisione, aiutato da una catena di tecnici distribuiti secondo una rigida divisione del lavoro.

La Parlophone è nella geografia Emi un'etichetta minore rispetto alle altre due, Columbia e His Master's Voice. Minore ma dignitosa nella sua vocazione sperimentale, che spazia dai ritmi africani alle cornamu-

La trafila del lancio di un nuovo cantante seguiva stadi collaudati per renderlo accettabile a un pubblico medio

se scozzesi, alle sonorità latinoamericane. La sua natura «eccentrica» non significa tuttavia che si discosti dal sistema fortemente gerarchico della sala d'incisione. Nettissima è anche qui la separazione fra la sala di controllo e la sezione in cui stanno i musicisti, collocate fisicamente l'una sopra l'altra, secondo una linea verticale che esalta l'asimmetria fra le due sfere e consolida lo sguardo dominante di chi sta nell'empireo, raggiungibile dal basso solo ascendendo uno stretto labirinto. Secondo un'antica consuetudine, in questi anni registrare vuol dire ancora riprodurre una performance dal vivo, in genere in base al principio, tanto più ferreo nel caso di esordienti sui quali le case discografiche tirano ovviamente a risparmiare, del «buona la prima». Si incide su due piste, una per l'orchestra e le parti strumentali, l'altra per quelle vocali. Le sedute sono rigidamente fissate a blocchi di due, più spesso di tre, ore ciascuna, secondo orari che raramente superano le dieci di sera, a una paga sindacale di sette sterline per un turno da tre ore.

Reduci da un fallito provino di qualche mese prima alla Decca, i quattro Beatles sono intimiditi dalle occhiate di condiscendenza con le quali i fonici e gli ingegneri del suono reagiscono di fronte alla loro palpabile inesperienza di tecniche di studio: tanto più rimarcata perché accompagnata dalla pretesa del gruppo, cosa assai rara all'epoca, di cantare e suonare brani di sua composizione. Martin, figlio di un falegname che ha però dimenticato estrazione e modi popolari molti anni prima, in guerra, da ufficiale della Raf, e poi, nel dopoguerra, in una prestigiosa scuola musicale londinese, è gentile, ma freddo e distaccato. E non lesina critiche su tutto, anche se poi l'unica vera vittima di questo esordio non proprio scintillante è lo zoppicante batterista Pete Best, che verrà sostituito col tecnicamente rudimentale, ma molto più energico, Ringo Starr, il più proletario del complesso.

Facciamo scorrere la pellicola adesso di quattro anni, all'aprile 1966. Smentendo le Cassandre che li davano regolarmente per finiti entro i sei mesi successivi, i quattro sono più che mai al lavoro. Hanno i capelli molto più lunghi, un conto in banca che cresce a vista d'occhio grazie ai diritti dei dischi e soprattutto agli incassi delle esibizioni dal vivo, case e auto da capogiro, un regime di vita da divi che i loro commercialisti cercano di difendere dalla tassa progressiva sul reddito introdotta dal governo laburista di Harold Wilson. Stanno per entrare ad Abbey Road per incidere un nuovo Lp e un 45 giri, rispettivamente il settimo e il dodicesimo della loro fulminante carriera, da lanciare in estate. Colpisce intanto l'orario della seduta. Si apre alle otto di sera. Durerà sino all'una di notte. Il lavoro notturno non è una novità assoluta per il gruppo e per il settore. Ma da adesso in poi, col passare

del tempo, diventerà per i Beatles pratica sempre più comune, sino a costituire la norma, mentre i blocchi lavorativi da tre ore sono ormai chiaramente una pura formalità contabile.

Perfezionando una tendenza già sviluppata nell'autunno precedente, lo spazio riservato alle sedute di registrazione è a questo punto un'entità a sé stante, il cui calendario non può essere interrotto, né tanto meno ritagliato, com'è accaduto per i primi tre anni, negli interstizi di altri frenetici impegni quali tournée, partecipazione a programmi televisivi, lungometraggi. E si protrae in sequenza per trenta giorni lavorativi diretti, il doppio dell'LP precedente, quattro volte la media di settore, 280 ore, distribuite su oltre due mesi, pari al tempo impiegato per incidere tutti i primi quattro album messi insieme, con una partecipazione del gruppo anche alle attività di mixaggio e confezionamento finale del prodotto, accanto a Martin e ai tecnici. Che a questo punto commentano che le parti fra la sala controllo e i musicisti si stanno invertendo, i «matti» sono sul punto di «impadronirsi del manicomio».

Che cos'è accaduto in questi quattro anni? Intanto, per una serie di fortunate convergenze astrali nelle quali c'hanno messo indubbiamente anche alquanto del loro, con canzoncine di appena 173 parole in 10 brani ripetute 1.072 volte, i Beatles sono riusciti a superare ogni più rosea previsione, loro e della Emi, di successo economico. Nel solo biennio 1963-64 da soli hanno fatto crescere il fatturato complessivo dell'impresa dell'80%.

In secondo luogo, a differenza di altri divi giovani degli anni Cinquanta come Presley, si sono sforzati di reinvestire il credito e il capitale professionale e relazionale così faticosamente conquistato non su facili carriere multimediali, ma su se stessi come musicisti, impegnati in un sempre più vertiginoso processo di crescita innovativa e sperimentale. Lo hanno fatto, sotto la spinta della comunità del «saper fare», cioè della rete di relazioni tecniche e professionali che hanno costruito con altri colleghi e amici soprattutto statunitensi (Dylan, i Byrds, i Beach Boys), in un rapporto costante di concorrenza, cooperazione e apprendimento reciproco, su testi, musica, performance e modalità di incisione. Forti del successo commerciale, hanno progressivamente strappato alla Emi carta bianca sui budget e sull'uso della sala di registrazione. Il che significa che a questo punto si presentano in studio non con un brano già perfettamente calibrato nelle esibizioni live, ma con un abbozzo che crescerà nel corso di innu-

*Un investimento su se stessi
come musicisti, in un sempre
più vertiginoso processo
di crescita innovativa
e sperimentale*

merevoli sedute e sperimentazioni, rese possibili dai nuovi registratori a quattro piste, che spezzano il dualismo sala di controllo-sala d'incisione e dischiudono, assieme ad altri esperimenti condotti contemporaneamente da loro colleghi-amici-rivali, nuove frontiere. È la scoperta, per continue prove ed errori, della centralità della fonografia, dell'uso dello studio d'incisione come un laboratorio e uno strumento specifici, dell'autonoma producibilità tecnica che vi si può perseguire.

In terzo luogo decisiva è stata la co-evoluzione fra il loro processo di maturazione autoriale ed esecutiva e quella del produttore George Martin. Cresciute sotto la guida di Martin, in una dialettica che li ha visti sensibilmente allargare il perimetro delle competenze e della disinvoltura operativa in studio, le loro aspirazioni si sono incontrate nell'estate del 1965 con quelle che per conto suo il produttore ha a sua volta sviluppato. Dopo quindici anni di onorato, ma poco riconosciuto, servizio Emi, Martin infatti ha cambiato casacca. Stufo dei rifiuti della casa discografica di farlo partecipare agli utili della colossale fortuna che i Beatles vanno costruendo per l'azienda, dall'agosto del 1965 si è messo in proprio. È diventato produttore indipendente, siglando con la Emi un accordo che promette di garantirgli molto più delle 3.000 sterline l'anno che guadagna come funzionario stipendiato (l'accordo prevede lo 0,5% sugli incassi discografici al dettaglio). È, questa, una tendenza che comincia a diffondersi nel sistema discografico, sotto la spinta di diversi fattori. Anzitutto, «l'età del collage», della sovraincisione e del mixaggio, nella quale a ogni ora che un artista classico o pop dedica alla registrazione ne corrispondono una media di quattro da parte dei tecnici per rielaborarla, esalta automaticamente ruolo e potere contrattuale dei produttori. Inoltre, mettendosi in proprio Martin incrocia la domanda di maggiore autonomia che nel frattempo sale dagli sforzi di miglioramento del proprio profilo di artisti di punta come i Beatles, all'interno di un campo musicale via via più effervescente, la cui crescente complessità invoca estro e agilità di coordinamento delle risorse in luogo delle anchilosate procedure dei modelli standardizzati predominanti. L'impulso alla sperimentazione artistica e alla flessibilità organizzativa è favorito infine dall'assetto più dinamico e pluralizzato che l'industria discografica internazionale e soprattutto inglese va assumendo, sotto la spinta delle grandi imprese americane impegnate a riconquistare il terreno perduto negli ultimi due anni a causa dei Beatles e della cosiddetta «invasione britannica» sul mercato statunitense. In questo contesto, non potendo evidentemente rinunciare ai Beatles, che vogliono continuare il lavoro con Martin, la Emi accetta la sfida di un nuovo rapporto contrattuale esterno col produttore e con essa la maggiore autonomia che ne deriva al gruppo.

Ecco che allora un nuovo regime produttivo emerge quasi impercettibilmente, giorno dopo giorno, nella pratica musicale che si sviluppa ad Abbey Road. Lo caratterizza una sempre più mossa e articolata dinamica fra il gruppo, Martin e i tecnici Emi. All'occorrenza i Beatles si alleano con i tecnici più giovani nell'infrangere le regole inveterate dello studio, anche a costo di invadere, silenziosamente, le prerogative di Martin e allargare i margini di autonomia nei suoi confronti. Il produttore, a sua volta, risponde con grande duttilità, pronto a seguire il gruppo in maniera critica, assecondandone e riqualificandone le richieste di tagli, cuciture, revisioni incessanti, in una cooperazione che esalta la capacità di trasferire e centrifugare in studio saperi diffusi, ricomponendo in modo creativo il cervello sociale musicale.

Come gli anni immediatamente successivi mostreranno, il delicato, temporaneo equilibrio che così viene a crearsi non manca di esporsi presto a nuove contraddizioni e conflitti: fra il gruppo e la Emi, fra Martin e il gruppo, fra quest'ultimo e i tecnici, e poi anche e soprattutto all'interno degli stessi *Fab Four*, divisi da ruoli e aspirazioni divergenti. Ma ciò non toglie che, sia pure in modo limitato e provvisorio, nella seconda metà degli anni Sessanta si scriva anche nello Studio 2 una pagina rilevante di quel sogno-sforzo di trovare nuovi modi collettivi di progettare e produrre cose, idee, esperienze che attraversa tutti i settori in questi anni, facendosi sentire con particolare evidenza, in forme ancora in gran parte da studiare sul piano storico, nell'ambito delle industrie culturali e creative.

.....
Ferdinando Fasce è professore ordinario di Storia contemporanea nell'Università di Genova. Si occupa di storia del lavoro, delle migrazioni, della cultura d'impresa e della pubblicità negli Stati Uniti e in Italia nel Novecento. Per i dettagli metodologici e bibliografici di questo articolo si rimanda al suo *La musica nel tempo. Una storia dei Beatles* (Einaudi, 2018).