

MAP MUSIC PAGES

Summer of love



La chiamarono “l’Estate dell’Amore”, con tanto di maiuscole, senza pensare che così facendo avrebbero tarpato le ali a ogni estate successiva per qualche altro evento altrettanto storico, escludendo dallo stesso privilegio tutto quel che venne e avvenne in seguito. E fu un peccato, perché con maggiore coscienza collettiva e minori eccessi edonistici forse “la bella estate” sarebbe continuata, magari diventando un’epoca, quella mancata della rivincita generazionale che poche stagioni dopo si rese vagamente conto e illuse di “poter cambiare il mondo”. Ma in questo modo la Summer of Love - la sola e unica - del 1967 entrò nella storia e soprattutto nella leggenda, ricordando involontariamente a tutti quelli che furono presenti, o che la vissero da lontano ma con lo stesso spirito ribelle, che la splendida e straordinaria confluenza astrale e sociale di quell’anno memorabile a San Francisco - autenticamente dirompente e alternativa al Sogno Americano - durò solo qualche mese e poi restò per sempre, incancellabile, nella storia del costume giovanile americano.

IL SOGNO AMERICANO AL CONTRARIO

di Fabrizio Pezzoli

L'America ne aveva bisogno. Avrebbe avuto bisogno anche di altre estati simili. Ma la primavera successiva, quella del '68, fiorì in Europa e fu quella fantasiosa e studentesca del Maggio Francese, politicizzata e intellettuale come solo in Europa e soprattutto in Francia si sa fare. E per riportare tutti con i piedi per terra, fu soprattutto la Primavera di Praga e l'estate tragica che seguì. Negli Stati Uniti, per tutto sommato poche migliaia di capelloni, figli dei fiori e renitenti alla leva che contrariamente ai sogni dei loro coetanei europei non furono mai né vollero mai essere né "massa" né "popolo", quando due anni dopo arrivò Woodstock, era già tutto sotto controllo o quasi, allettato e risucchiato dalla moda e dalle case discografiche, e benedetto dal capitale. L'idealismo hippie affondò definitivamente l'anno successivo nel fango infamante dell'anarchia autodistruttiva e tossica dell'isola di Wight, 1970, fine della sbornia adolescenziale da Paese dei Balocchi. Non sarebbe potuta andare diversamente. Il sistema consolidato, composto da milioni di anonimi Mr Jones, adulto e con famiglia e posto di lavoro, più scandalizzato che spaventato, non dovette fare altro che aspettare, e neppure a lungo.

Quel mondo ingessato nel proprio inquadramento da "adulto vaccinato" lo avevano già fatto vacillare i Beatles con delle insuperabili onde telluriche, e il loro irridente attacco beat era partito già nel 1963. L'anno successivo la Beatlemania aveva addirittura conquistato l'America già impantanata nel Vietnam, aprendo la strada come un rompighiaccio a una flotta di complessini inglesi che non a caso vennero definiti dalla stampa americana - insaziabile etichet-



tatrice - la "British Invasion". Il beat e lo yè-yè di Liverpool e Manchester, di Birmingham e Londra, allagò a ondate successive l'immensa provincia americana già un po' intontita dalla solare ondata surf californiana dei Beach Boys, aggiungendovi la carica colta e smalzata della Vecchia Europa. La soggezione - anche musicale - nei confronti dei cugini americani, e dell'America ancora riverita e senza "k", era stata finalmente demolita.

"TI SOGNO, CALIFORNIA"

Ma diamo a Frisco quel che è di Frisco. La Summer of Love del 1967 fu un fenomeno tipicamente americano, geograficamente localizzato in California, e topograficamente delimitato a San Francisco, almeno come nucleo originale.

Ogni precisazione significa moltissimo, e si potrebbe disquisire per ore. *If you go to San Francisco, be sure to wear some flowers in your hair* cantava invitante quell'anno Scott McKenzie da ogni radio della piccola Europa libera. E non fece che rincarare la dose dei Mamas & Papas (peraltro newyorkesi emigrati) che già da qualche mese intonavano per tutti *California Dreamin'*, la "ti sogno, California" dei Dik Dik italiani. Era la versione export edulcorata e sdolcinata di qualcosa di più grosso che bolliva in pentola, laggiù lontano. Volare fino a "Frisco" assunse comunque una simbologia da viaggio nell'immaginario, colorato di fiori nei capelli e popolato di ragazze dai capelli lunghi e biondi.

A San Francisco stavano accendendo cose straordinarie. Magnifica città sulle colline panoramiche di una baia incantata, sede di alcuni tra i college universitari più attraenti al mondo - soprattutto il San Francisco State College e naturalmente la Berkeley University - era stata teatro delle prime proteste studentesche nel '63 e '64, con le marce del Free Speech Movement (il movimento per la libertà di parola) e del Comitato contro la leva obbligatoria, diventate poi il simbolo della rivoluzione giovanile. I sit-in e le battaglie dei giovani di Berkeley avevano infiammato gli animi rivelando una prima crepa nella struttura dell'establishment. La stampa alternativa studentesca aveva preso piede, con libelli e giornali autogestiti come l'"Oracle" e il "Barb". Il film *Fragole e sangue* può servire solo vagamente a rendere l'idea di quei prodromi dello scollamento tra cultura underground giovanile e la solita baracca e burattini dello sterminato mondo conformista americano. A San Francisco c'era il Red Dog Saloon, palcoscenico privilegiato dei Charlatans, una band che si aggirava per le strade in abiti da cowboy e talvolta imbracciando perfino dei Winchester. Al Red Dog un certo Owsley distribuiva gratis pastigliette molto particola-

MAP MUSIC PAGES



ri: LSD, o dietilammide dell'acido lisergico, una nuova sostanza chimica sintetizzata in laboratorio, perfettamente legale all'epoca, che procurava alterazioni ai sensi, visioni oniriche e percezioni allucinogene. A San Francisco, e con il sussidio del nuovo stupefacente (non era ancora definito droga) "da viaggio" quasi extracorporeo, Ken Kesey e i suoi Merry Pranksters vagavano qui e là in città e zone limitrofe a bordo del loro coloratissimo autobus per happening speciali denominati "Acid Test". Come dire, ecco qua una bella scorta di LSD, *brothers and sisters*, e sotto con la pacchia sballando al suono della musica.

"DON'T YOU NEED SOMEBODY TO LOVE?"

La musica. Già, la musica. La colonna sonora dei trip collettivi di quelle feste dell'inverno del '66 e della primavera del '67 era fornita principalmente dai tre gruppi più hip e in auge in quel momento a San Francisco: andando con ordine, i Jefferson Airplane di Marty Balin, i Grateful Dead di Jerry Garcia e i Quicksilver Messenger Service di John Cipollina. Naturalmente in città bazzicava un arcipelago di altre band dai capelli lunghi, ma Jefferson, Dead e Quicksilver erano i sovrani. Con concerti gratuiti all'aperto che intasavano intere strade e bloccavano quartieri.



E poi non c'era solo la musica. C'erano gli spettacoli di luci colorate, le proiezioni "psichedeliche" sui muri dei locali di sostanze liquide multicolori, i reading poetici, le jazz session, gli happening artistici, i mimi e le compagnie teatrali, i

pittori che creavano opere su tela durante i concerti, i saltimbanchi e i musicisti di strada, le jug-band, i gruppi teatrali e le lezioni collettive di yoga, le prime comuni, i sit-in al campus di Berkeley e in altri college per protestare o manifestare per i motivi più disparati. Lawrence Ferlinghetti, titolare della nota libreria City Lights, e Michael McClure - due nomi sacri della poesia beatnik (altra etichetta!) - vivevano e operavano in città, dove capitava e soggiornava spesso anche il loro amico Allen Ginsberg, il cantore della beat generation, e qualche volta perfino Jack Kerouac, l'Omero beat, allora ancora vivo e vegeto, sebbene agli sgoccioli dell'energia di un tempo (sarebbe morto nel '69, senza neppure sapere cos'era diventata per tre giorni la fattoria di Max Yasgur a Woodstock).

LA RIVOLUZIONE CONTROCULTURALE

A San Francisco vivevano migliaia di studenti universitari, tra cui molti figli e figlie di papà, che per un motivo pratico avevano popolato un certo quartiere, in seguito chiamato "Haight Ashbury" prendendo nome dalla zona della città compresa tra le vie Haight e Ashbury che in un punto si incrociavano delimitando la "zona franca" hippie. Tra la Haight e la Ashbury abita-

vano tutti in armonia, studenti e professori alternativi, musicisti compresi, perché era un quartiere di vecchi immigrati russi pieno di antiche e belle case in stile vittoriano che erano enormi ma costavano poco di pigione, e a volte nell'affitto comprendevano mobili in stile Vecchia Europa e armadi ancora pieni di abiti vittoriani. Grandi finestre, ampi appartamenti su più piani, salotti con bovindi dove sedersi a guardar fuori, architettura arzigogolata e molto "psichedelica". Gli hippies di San Francisco si distinguevano poi per l'abbigliamento, all'inizio vittoriano e in seguito sempre più libero e fantasioso: camicie con pizzi e jabot, giacchette con le maniche a sbuffo, jeans scampanati, camiciotti fantasia, gilet, pantaloni di velluto rosso o viola o a righe, gonne lunghe di organza a balze, camicette di lino semitrasparenti, bolerini, casacche militari preferibilmente senza gradi, toppe di tessuto da tappezzeria sul sedere e sui ginocchi, la bandiera americana qui e là anche in punti poco raccomandabili. Ma la rivoluzione hippie attecchiva anche scalza e senza vestiti, come per i nudisti della Sexual Freedom Organization, come per i giovani che camminavano a piedi nudi ovunque, come per le ragazze che passeggiavano al campus e in città in topless per protestare contro l'obbligo di portare il reggiseno imposto negli atenei cittadini. Poi una miriade di accessori diventò parte integrante del nuovo modo di vestire: perline, ricami, cuciture, specchietti, borchie, fibbie, ciondoli, collane e collanine, bracciali in cuoio, cappelli démodé, foulard, fusciasche multicolori, seta e satin. E capelli lunghi o lunghissimi, tenuti fermi da fasce colorate sulla fronte, e da fiori dietro gli orecchi. Un nuovo modo di sentire. Un nuovo modo di presentarsi in pubblico. Dimmi come vesti e ti dirò chi sei. O cosa ascolti, o cosa fumi. Abiti e mentalità da pellerossa, stivali e giacche di renna con le frange. La resistenza indiana. Il carisma sciamanico, la ricerca interiore.



Insomma la cultura di Haight Ashbury. O meglio, la controcultura. I Jefferson Airplane (con la cantante nuova, una sorta di sacerdotessa hippie che rispondeva al nome di Grace Slick) avevano appena dato alle stampe *Surrealistic Pillow*, dove cantavano di amore libero e "viaggi" della mente sulle tracce di un Coniglio Bianco. I Grateful Dead avevano dato manforte con il loro primo album omonimo, un gioiello del nuovo sound di San Francisco, al quale pochi mesi dopo fece seguito il lisergico *Anthem Of The Sun*, confezionato in studio in parecchie settimane di trip all'LSD sotto il naso di tecnici e discografici.

L'UTOPIA REALIZZATA

L'Estate dell'Amore del '67, la sola e unica, era stata inaugurata il 14 gennaio di quell'anno dal primo be-in (come dire, l'importante è esserci) della città, ossia l'occupazione pacifica di un parco dove per diversi giorni una folla di giovani compresa variabilmente tra le diecimila e le ventimila unità restarono a presidiare in nome di una nuova idea di libertà coagulata nel motto "peace and love" il Polo Field del Golden Gate Park, su cui pendeva la spada di Damocle di una ristrutturazione con tanto di speculazione edilizia. Il parco rappresentò per diversi giorni una sorta di esperimento, la fondazione di una nuova società fatta di giovani tranquilli un po' stravaganti nel vestire, il novello Giardino dell'Eden dove si tentò di recuperare lo spirito dell'innocenza adamitica, ricorrendo alle nuove passioni giovanili diffuse a San Francisco: lo yoga,

lo Zen, la liberazione sessuale predicata da Wilhelm Reich, la macrobiotica, l'occultismo, la psichedelia lisergica. Era la nascita di una coscienza nuova. Individuale e collettiva, e non necessariamente in quest'ordine. Non per niente l'occupazione portò a soprannominare il luogo d'incontro il "People's Park", il parco del popolo. Un evento a cui parteciparono in modo assolutamente pacifico perfino le temibili bande cittadine di motociclisti battezzatisi Hell's Angels. E perfino gli agenti di polizia passeggiavano tranquilli a tenere d'occhio le curve delle ragazze. Un evento immortalato nelle cronache politiche semiserie di Jerry Rubin, lo scatenato attivista anarchico compagno di Abbie Hoffman, nel libro *Do It!* "Fallo!" e "Subito!" erano il nuovo verbo generazionale. Ti va di farlo? Fallo! Tutto era possibile, tutto e subito. Abbasso qualsiasi tabù. Tutti si nutrivano intellettualmente delle nuove teorie libertarie espresse nei libri di Timothy Leary, nei saggi di Alan Watts, nei romanzi di Carlos Castaneda. L'esperienza allucinogena, lo zen e l'esoterismo. Musica gratuita, sessualità disinibita, marijuana e LSD per tutti. *Free Love* per sempre.

MAP MUSIC PAGES

L'ETÀ DELL'INNOCENZA

In quella Summer of Love indimenticabile, al be-in del Golden Gate Park fecero poi seguito tanti altri eventi e iniziative uniche, come la Marcia delle Donne, la Haight Ashbury Free Clinic dove anche la sanità era autogestita, il Comitato per la Legalizzazione dell'Aborto in California con i suoi banchetti per la raccolta delle firme, e infine un altro avvenimento storico: il Monterey Pop Festival, primo grande happening musicale dove la gioventù d'America si raccoglieva per la prima volta, magicamente attratta e unita dalla musica pop e rock, mettendo inconsapevolmente paura al sistema. Non più un concerto di una solitaria band in un bar, in un teatro o in una via: un superconcerto di tre giorni a più voci e più gruppi, tutti a suonare gratis (tranne Ravi Shankar), un'ininterrotta festa musicale e socializzante, un'incontro generazionale, un'oasi di pace e amore. Dal 16 al 18 giugno, 200.000 persone, un dollaro d'offerta all'entrata, tutto l'incasso in beneficenza. Jefferson Airplane, Jimi Hendrix Experience, Big Brother & The Holding Company con Janis Joplin al microfono, Grateful Dead, Mamas & Papas, Byrds, Buffalo Springfield, The Who, Otis Redding, Moby Grape e tanti, tanti altri. In armonia, in allegria. Contro la guerra, contro il conformismo.

Era il Sogno Americano al contrario. O forse il sogno dei figli assurto ingenuamente a ideale psichedelico, assolutamente alternativo al grigio pragmatismo dei padri. Una repubblica dove si abolivano i divieti e inevitabilmente si autorizzavano gli eccessi. Dove la carriera e il successo non contavano più nulla; contava solo l'innocenza. Solo due settimane prima i Beatles avevano pubblicato *Sgt. Pepper*. L'Era dell'Acquario prometteva pace e fratellanza. Sembrava solo l'inizio. Molti si illusero che sarebbe durato a lungo. Fu l'Estate dell'Amore.

(N.d.A.: Tutte le fotografie sono di Gene Anthony - Wolfgang's Vault, www.wolfgangsvault.com - e tutte scattate nell'estate 1967)

L'ESTATE DELL'AMORE

di Ezio Guaitamacchi

*Don't you want somebody to love
Don't you need somebody to love
Wouldn't you love somebody to love
You better find somebody to love*
(Jefferson Airplane, 1967)

14 gennaio 1967, Polo Grounds, Golden Gate Park

L'estate dell'amore comincia in inverno. Per la precisione, nel gennaio del 1967.

Michael Bowen e Allen Cohen sono decisi a non interrompere il sogno del Love Pageant Rally. Una sera si ritrovano nella "stanza della meditazione", sul retro dell'appartamento di Bowen. È una piccola camera con un'unica, minuscola finestra.

Sul pavimento, un paio di materassi coperti da batik indiani.

L'ingresso nella "stanza della meditazione" prevede un rituale: bisogna togliersi le scarpe, accendere i bastoncini d'incenso infilati in un tavolino basso, ricoperto di fiori, posizionato in mezzo alla stanza, e inchinarsi di fronte alle numerose icone buddiste appese ai muri.

Michael, dopo pochi minuti, si ricorda che non ha ancora fatto una cosa importante.

"Devo chiamare il mio guru in Messico", dice a Cohen, "e raccontargli del 'corteo dell'Amore'. Anche lui deve sapere come sono andate le cose".

Così prende il telefono e chiama il suo consigliere spirituale a Cuernavaca. Nel corso della conversazione i due mettono a fuoco il programma del più grande evento contro culturale di Haight-Ashbury.

Non passa giorno senza che a San Francisco si svolga un concerto rock. Una sera, alla Avalon Ballroom, suonano Big Brother & The Holding Company, Jim Kweskin's Jug Band e The Electric Train.

Il giorno dopo al Fillmore di Bill Graham ci sono Butterfield Blues Band, Jefferson Airplane e Grateful Dead.

La sera dopo ancora, al Civic Auditorium, c'è il concerto di The Mamas & The Papas con The Association.

Non passa giorno senza che a Haight-Ashbury accada qualcosa di speciale. Come quando, in quella prima settimana di gennaio, la Mime Troupe e i Diggers decidono di dar vita a un party "per celebrare la rinascita di The Haight e la morte del denaro".

La festa inizia con un gruppo di ragazze, tutte vestite di bianco, che distribuiscono strisce di carta argentata con la scritta rossa "Now", "adesso". Sempre le ragazze, consegnano alla gente che passa per strada flauti, fiori, bastoncini d'incenso.

Il corteo si divide in due tronconi disponendosi, dopo l'incrocio con Ashbury Street, sui due lati della Haight. Il gruppo di sinistra inizia a cantare "uuuuuh", quello sulla destra risponde con "aaaaah". Il primo gruppo, a voce più alta, parte con "ssssssh!" così che gli altri rispondano "be cool!".

L'alternanza dei canti crea un effetto incredibile. La gente osserva, piacevolmente stranita. Molti si uniscono ai gruppi, altri suonano i flauti che erano stati distribuiti in precedenza, altri ancora si godono i grappoli d'uva donati dai Diggers.

Il traffico è rallentato: un grosso bus dell'azienda municipale è costretto addirittura a fermarsi. L'autista sale sul tetto, si mette a ballare e poi torna al volante tra gli applausi della gente.

Che, nel frattempo, cresce vistosamente di numero.

Haight Street è stracolma di hippie e di curiosi: "La strada è di tutti, la strada è di tutti", cantano i ragazzi di Haight-Ashbury. La polizia però non è della stessa idea. Un paio di agenti in moto vanno su e giù per la via ammonendo i ragazzi che è ora di smettere. "Andate a casa", urlano.

Ma gli hippie non mollano; “La strada è di tutti”, cantano.

Quando Haight Street comincia a svuotarsi, e il traffico inizia nuovamente a fluire in modo regolare, un certo “Hairy Henry” Kot, un Hell’s Angel piuttosto conosciuto dagli hippie, arriva con il suo chopper Harley-Davidson. Infilata nella parte posteriore della moto, sventola maestosa una bandiera con la scritta “Now”.

Dietro di lui, in piedi sul sellino posteriore, Phyllys Willner urla “Free!” mentre le sue braccia mulinano nell’aria, quasi a simulare un volo.

I poliziotti, ovviamente, non condividono l’entusiasmo.

Anzi. Hanno ben altro obiettivo: arrestare qualcuno per “disturbo della quiete pubblica”. Hairy Henry e Phyllys sembrano i soggetti più adatti: lei in atteggiamento visibilmente pericoloso (in piedi su una moto!), lui un Hell’s Angel uscito dalla prigione di San Quentin poche settimane prima.

Quale capro espiatorio migliore di questi due fricchettoni d.o.c.?

Mentre i poliziotti mettono le manette a Henry e Phyllys, un altro famoso Hell’s Angel (Chocolate George Hendricks) è di fianco a loro. Applicando il motto degli Angel (“Uno per tutti, tutti per uno”) cerca di difendere l’amico inveendo verbalmente contro i poliziotti. Arrestato anche lui.

I tre si trovano proprio di fronte al Free Store dei Diggers. Che viene perquisito, senza che vi sia riscontrato alcun tipo di infrazione.

Phyllys nota un poliziotto particolarmente interessato a uno oggetto sugli scaffali e gli dice: “Prendilo, è tuo”.

La notizia dell’arresto di Haight Street nel corso del “Now Day” si diffonde rapidamente tra gli hippie. I tre personaggi in questione sono molto conosciuti e amati dalla comunità di Haight-Ashbury. Chocolate George, in particolare, è una specie di eroe popolare.

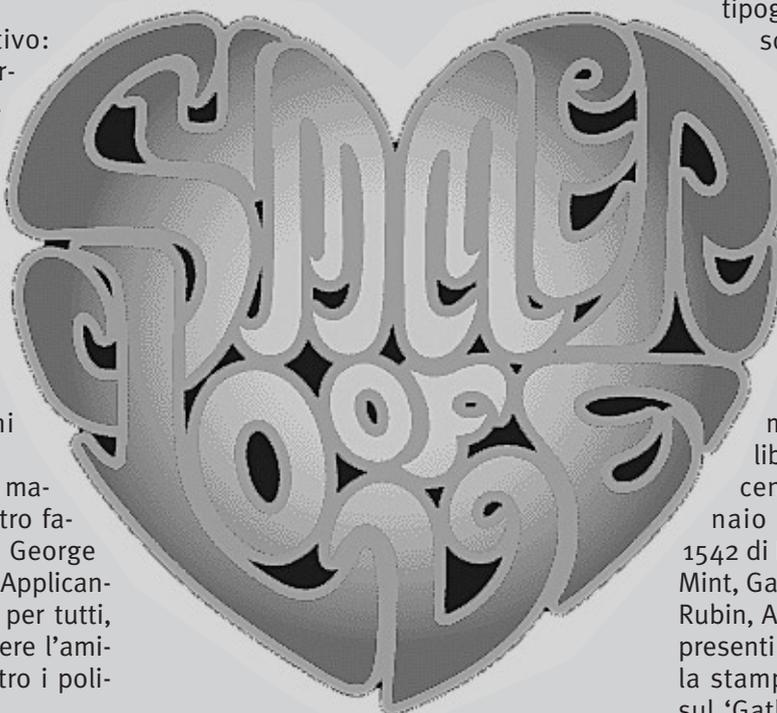
Il look stravagante, le decine di spille colorate che adornano il suo gilet di jeans e il casco da vecchio giocatore di

football lo rendono immediatamente riconoscibile: tutti, a Haight-Ashbury conoscono e vogliono bene a Chocolate George.

Ora lui è in prigione. E dunque non ci vuole molto perché, a Haight Street, si formino cortei spontanei.

“Free the Angels”, (liberate gli angeli) cantano i ragazzi mentre si dirigono alla stazione di polizia del Golden Gate Park. Sono più di duecento gli hippie che si presentano all’ingresso della Park Station.

Ad attenderli un nutrito contingente di poliziotti.



Per enfatizzare il clima carnevalesco e pacifista della loro protesta, i ragazzi si presentano con una bara sorretta da finti becchini mascherati.

“Liberate Henry Kot, liberate Chocolate George”, gridano.

Il capo della polizia fa avere ai dimostranti un messaggio: la cauzione è fissata in 2500 dollari. Ma qualora ne fossero consegnati 250 in contanti (il 10% della somma richiesta) ci sarebbe l’immediato rilascio degli arrestati.

La bara diventa il contenitore per la raccolta del denaro.

La colletta è scandita dallo slogan “angels in jail, money for bail” (angeli in prigione, denaro per la cauzione).

Michael McClure, presente quel giorno, giura di aver visto persino qualche poliziotto mettersi la mano in tasca e dare il suo contributo.

Gli “Angeli” vengono liberati.

Angel Pete, presidente degli Hell’s Angels di San Francisco, è commosso dalla generosità degli hippie e, per ricambiare, regala loro una grande festa al Panhandle: a spese degli Hell’s Angels, birra gratis, amplificazione e il solito camion a far da palco per i Grateful Dead.

Il 12 gennaio Allen Cohen e Michael Bowen convocano una conferenza stampa al Print Mint, la più conosciuta tipografia di Haight Street. È lo stesso edificio che ha ospitato le prime riunioni di redazione dell’*Oracle* prima che il tutto si spostasse a casa Bowen. Il Print Mint stampa tutti i poster dell’evento.

I giornalisti ricevono il seguente comunicato:

“Da dieci anni una nuova nazione sta crescendo nelle viscere del vecchio sistema. Come ormai tutti possono chiaramente vedere, un’anima nuova, libera e vitale sta riconnettendo i centri vitali d’America. Il 12 gennaio 1967, alle 10 del mattino, al 1542 di Haight Street, sul retro del Print Mint, Gary Snyder, Michael Bowen, Jerry Rubin, Allen Cohen e Jay Thelin saranno presenti per spiegare il loro progetto alla stampa e rispondere alle domande sul ‘Gathering Of The Tribes For A Human Be-In’, che si terrà il 14 gennaio, alle ore 13, al Polo Fields nel Golden Gate Park.

“Gli attivisti politici di Berkeley e i rappresentanti della Love Generation di Haight-Ashbury si uniranno ai membri della ‘nuova nazione’, provenienti da ogni angolo del Paese. Con loro, le varie ‘tribù della gioventù’ (l’anima emergente della nazione) per celebrare e festeggiare l’epoca della liberazione, dell’amore, della pace, della solidarietà e dell’unità degli esseri umani.

“Le notti del terrore dominate dalla ‘rapace aquila americana’ sono finite. Lasciate le paure alla porta e incontrate il futuro. “Se non ci credete, aprite bene gli occhi e... guardate!”.

MAP MUSIC PAGES

Due i poster dell'evento: uno disegnato da Michael Bowen e l'altro (quello più famoso, con il capo indiano a cavallo che imbraccia una chitarra) firmato da Rick Griffin.

In entrambi, sopra il titolo della manifestazione, campeggia la scritta Pow Wow (tipica celebrazione religiosa dei nativi d'America) quasi a sottolineare la natura "sacrale" dell'evento.

In un articolo distribuito quel giorno ai presenti alla press conference, si fa ulteriormente notare (come già velatamente espresso nel comunicato stampa) che "per la prima volta gli attivisti politici di Berkeley e gli hippie di Haight-Ashbury si uniscono, mettendo da parte quelle posizioni dogmatiche che li avevano finora divisi".

Sempre nell'articolo viene spiegata la valenza socio-culturale della manifestazione. Curioso notare come il linguaggio utilizzato sia molto simile a quello degli hippie di Haight-Ashbury.

"Oggi, grazie all'evoluzione delle nuove generazioni", è scritto nel pezzo distribuito in sala, "può cominciare un processo di umanizzazione degli uomini e delle donne d'America. In un clima di gioia e amore, senza più paure né pregiudizi. La rivoluzione della forma può essere implementata dal rinascimento della solidarietà e dell'amore. Nella consapevolezza dell'unità e dell'eguaglianza di tutti gli esseri umani. Lo Human-Be In è il glorioso inizio di questa nuova epoca".

È a seguito di una conversazione tra Michael Bowen e uno spacciatore di marijuana conosciuto dall'Fbi come John The Ghost (John il fantasma), che viene scelto il Polo Fields come luogo di svolgimento dello Human-Be In.

Situato all'interno del Golden Gate Park, questo vasto campo verde che, come dice il nome (Polo Fields) era sta-

to originariamente concepito come teatro di quella sorta di hockey a cavallo inventato dagli inglesi, sembra ideale per ospitare la massa di ragazzi (se ne prevedono 20/30mila) che presumibilmente parteciperanno all'evento.

John si era guadagnato il soprannome di The Ghost nel corso di un arresto. I detective della narcotici avevano fatto irruzione nel suo appartamento insieme a un paio di agenti dell'Fbi. Ma John era riuscito a fuggire dalla finestra e, indos-



sando un cappello di paglia, un grembiule e tenendo in mano un rastrello era riuscito a eludere i poliziotti facendosi scambiare per il giardiniere dello stabile.

Il Polo Fields è lo spazio preferito da John per i suoi traffici.

Ne conosce ogni singola zolla.

È uno spiazzo ampio, circondato dal verde del Parco.

Bowen e Cohen convergono con lui che è la location ideale per il "raduno delle tribù".

La scelta è ratificata dalle previsioni

meteorologiche e dalle analisi astrologiche di Ambrose Hollingsworth e Gavin Arthur.

Gavin, pronipote di Chester Arthur, ventunesimo Presidente degli Stati Uniti, è filosofo, scrittore e astrologo. Bowen e Cohen lo hanno consultato per stabilire quale potesse essere la data più favorevole per lo svolgimento dello Human-Be In.

Arthur, che vive a Buchanan Street, nel quartiere del Fillmore, a seguito della

pubblicazione di alcuni suoi articoli sull'*Oracle*, gode di una crescente popolarità. E sono sempre più numerosi gli hippie di Haight-Ashbury che si rivolgono a lui per avere indicazioni sul loro futuro.

Gavin suggerisce a Cohen e Bowen la data del 14 gennaio.

Sia perché sembra essere "un giorno ideale per le comunicazioni tra popolo e società". Sia perché il 14 gennaio 1967 è il giorno in cui "la popolazione del pianeta pareggerà quella di tutti i morti della storia dell'umanità".

Sabato 14 gennaio 1967 è una bellissima giornata d'inverno.

Nella tarda mattinata, i ragazzi cominciano ad affluire verso il Polo Fields. All'ingresso del Parco, a nord di

Haight Street, gli organizzatori hanno piazzato segnali vari (bandierine, piccoli aquiloni, ecc.) per guidare i partecipanti al luogo dell'evento.

Arrivano a migliaia.

Un piccolo esercito coloratissimo.

Tutti portano fiori, bandiere, flauti, tamburi, campane.

L'inizio del Be-In è fissato per la una.

Ad aprire la cerimonia è il poeta Gary Snyder.

Lo fa alla maniera delle antiche tribù indigene: soffiando in una grande conchiglia bianca, il cui suono potente ricorda

quello della sirena di una nave. Sono quasi 30mila i ragazzi presenti. Sul palco, mentre Snyder propaga i suoi segnali acustici, l'altro grande padre dei poeti beat, Allen Ginsberg, urla: "We are one, We are all one" ("Siamo tutti una cosa sola").

Intanto, tamburi, campane, flauti e cimbali cominciano a suonare, creando ritmi confusi ma sonorità estremamente suggestive.

Si levano, ogni tanto, anche cori di "Hare Krishna".

Poi un lungo, profondo, ispirato "Omm" viene lanciato dal palco: i poeti di San Francisco Allen Ginsberg, Gary Snyder, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti insieme a Allen Cohen, Michael Bowen, Jerry Rubin, Lenore Kandel, Suzuki-Roshi, Richard Alpert e il Professor Timothy Leary guidano i presenti nel piccolo viaggio spirituale.

Le bandiere sventolano.

Tim Leary incita i giovani hippie a seguire il suo motto: "Turn On, Tune In, Drop Out".

"Si tratta di un concetto che mi ha insegnato Marshall McLuhan", spiega Timothy Leary, "diceva che era un buon motto. Il suo significato è semplice. *Turn on* (accendere) significa attivare la divinità o il grande spirito che è all'interno di ognuno di noi. Tutti i filosofi, da migliaia di anni, ripetono qualcosa di analogo: accendi la spiritualità che è in te. *Tune in* (sintonizzarsi) significa che una volta che ti sei spiritualmente attivato e sei pronto a tornare in mezzo agli altri devi trovare un mezzo per manifestare la tua nuova consapevolezza: dipingi, scrivi, componi o fai qualsiasi cosa in grado di esprimere la tua personalità. *Drop out* (estraniarsi) non significa una banale forma di isolazionismo, spesa fumando marijuana e ascoltando il rock. Vuol dire: cambia vita. Significa fare più cose possibili entrando e uscendo dalla realtà. Ecco perché 'drop in & drop out' è stato uno slogan emblematico dell'Estate dell'Amore".

I poeti di San Francisco prendono a turno il microfono.

E se il sistema di amplificazione gioca un brutto scherzo a Lawrence Ferlinghetti (la sua declamazione non viene amplificata), Allen Ginsberg può intonare il mantra indiano *Sri Maitreya*, men-

tre Michael McClure recita il poemetto che comincia con "And it is all perfect, And it is all perfect, this is really it" ("Ed è tutto perfetto, è tutto perfetto sì, lo è davvero").

Tutte le persone "che contano" nella comunità artistica di San Francisco sono presenti.

Dennis Hopper, con una cinepresa, è lì per immortalare l'evento.

Nelle prime ore del pomeriggio iniziano i concerti.

Quicksilver Messenger Service, Jefferson Airplane e Grateful Dead. Durante il set dei Dead un paracadutista atterra nei pressi del palco; non si tratta, come molti pensano, del mitico Oswley, "Mago del Lsd" nonché sound engineer della band di Jerry Garcia. Il fatto manda comunque in visibilio i presenti. Allen Ginsberg racconta che "il Be-In ha avuto un significato letterale: era davvero sufficiente 'essere lì'. Per noi si è trattato essenzialmente di una riunione di diversi gruppi di amici. Ricordo che prima dell'inizio, io e Gary Snyder abbiamo percorso in lungo e in largo la zona del Polo Fields cantando mantra indù e buddisti per purificare l'area del Pow Wow.

"Il grande maestro Zen Suzuki Roshi (che la maggior parte dei presenti non conosceva) era seduto, di fianco a noi, sul palco in meditazione. E lì ha passato l'intero pomeriggio dello Human-Be In. Le giovani rock band come Quicksilver Messenger Service, Jefferson Airplane o Grateful Dead hanno partecipato con entusiasmo, eccitando il pubblico.

"Prima della loro esibizione, c'è stato un grande momento di poesia. Io, Snyder e McClure abbiamo letto poemetti. Timothy Leary ha avuto a disposizione quindici minuti, proprio come uno dei poeti di San Francisco.

"Siamo persino riusciti a trasformare gli Hell's Angels in efficace e gentile security dell'evento. Alla fine abbiamo chiesto a tutti di fare un esercizio di 'kitchen yoga'. E cioè ripulire il parco mentre ci si avviava verso l'uscita. E, che lo si creda o no, il parco era più pulito di quando tutto era cominciato".

"È stato l'evento più importante, più puro e significativo di quell'epoca", ricorda Paul Kantner.

"Per la prima volta", commenta Phil Le-

sh (Grateful Dead), "hippie, beatniks, attivisti politici, musicisti rock, politici progressisti, Hell's Angels e rappresentanti della contro-cultura si sono uniti ufficialmente. E hanno comunicato in modo diretto e coinvolgente con i ragazzi. È stato l'inizio di un'avventura fantastica". L'evento si consuma in meno di cinque ore.

Come sempre, Ralph J. Gleason, sul *San Francisco Chronicle*, ne coglie benissimo lo spirito (e l'importanza).

"Non è stata soltanto una 'riunione di tribù', poeti o musicisti", scrive Gleason, "lo Human-Be In è stato una dichiarazione di vita (e non di morte). Una testimonianza d'amore (e non di odio)". Paul Kantner, suggestionato dalle atmosfere del grande evento e toccato dalle parole di Gleason, scrive il testo di una nuova canzone (*Won't You Try / Saturday Afternoon*):

"Saturday afternoon
Yellow clouds rising in the noon
Acid, incense and balloons"

I reportage sul Be-In fanno il giro del mondo.

Letteralmente.

Per tutti, ormai, San Francisco è la capitale (contro) culturale del pianeta. E la sua musica, un prodotto da esportare.

Il primo a capirlo è Chet Helms.

Per la verità, proprio in quei primi giorni del '67 gira voce che Bill Graham stesse vagliando la possibilità di aprire a New York un nuovo Fillmore. Helms ha in mente qualcosa di meglio: fondare una succursale della Family Dog nella terra di Beatles e Rolling Stones. Per questo prende un volo per Londra e va a verificare la possibilità di mettere in piedi, in meno di un mese, la nuova impresa. Dopo un veloce sopralluogo (vengono visitati due magazzini nella periferia londinese e un ex rifugio della Seconda guerra mondiale), Chet abbandona l'idea: troppo complicato riuscire a gestire una dance hall a più di 8mila chilometri di distanza da casa. Ma Londra gli piace. E così decide di restarci per una decina di giorni. È stato, infatti, ben accolto dalla comunità underground londinese che pure è meno genuina di quella di Haight-Ashbury. E non altrettanto "friendly".

MAP MUSIC PAGES

In particolare, Chet viene coccolato dal gruppo che pubblica *IT* (*International Times*, la testata alternativa del rock inglese) e che, soprattutto, gestisce l'Ufo Club, sorta di versione londinese della Avalon Ballroom. Per la cronaca, la "house band" dell'Ufo di quei giorni si chiama Pink Floyd.

Il manager del gruppo (e del locale) è il già leggendario Joe Boyd: è lui che dà al suo amico Helms il soprannome di "Sunshine Superman from Sunshine Superland" ("Superuomo luminoso di una superterra luminosa").

In quei giorni la scena underground di Londra sta cercando una sua identità. Esamina con estrema attenzione i nuovi

suoni, le alterate visioni, le stravaganti intuizioni, le affascinanti idee che arrivano dalla California. Le droghe allucinogene sono già sbarcate e alcune influenze della nuova cultura si fanno sentire anche nella musica inglese. Ma Chet, abituato agli standard di San Francisco, trova che il tutto sia ancora in una fase troppo rudimentale.

"Mi sembravano indietro di un paio d'anni", ricorda Helms, "i light show dei Pink Floyd, tanto per fare un esempio, non avevano nulla a che vedere con le proiezioni di Bill Ham o di Roy Seburn". Helms viene avvicinato da una bella ragazza, Anne Sharpley, che si offre di stare con lui per tutta la sua permanen-

za londinese. Chet e Anne passano così giorno e notte insieme frequentando l'ambiente artistico della capitale inglese. L'evento più importante cui partecipano è una serata di raccolta di fondi organizzata dai tipi di *IT* alla Roundhouse. Si tratta di un vero e proprio happening in cui succedono cose bizzarre: barili di gelatina rovesciati sul pubblico, un pittore (nudo) si dipinge il dorso e poi si rotola su un enorme lenzuolo dando vita a una stravagante opera d'arte. Ci sono anche due rockstar (non proprio sconosciute) come Paul McCartney e John Lennon: si sottopongono a un Acid Test personalizzato.

Qualche giorno dopo, Chet Helms fa una spiacevole scoperta.

Su un importante quotidiano inglese legge un articolo, firmato dalla sua "amica" Anne Sharpley il cui titolo recita "My Lost Psychedelic Week-end" ("Il mio perduto weekend psichedelico"): un resoconto dettagliato e piccante che lascia l'amaro in bocca al mite Chet. Che si sente tradito.

Ma che tiene per sé la battuta finale della storia: "Se qui pensano che quello che hanno letto è il massimo della trasgressione, dovrebbero venire a vedere cosa succede a San Francisco".

A San Francisco, effettivamente, sta succedendo di tutto.

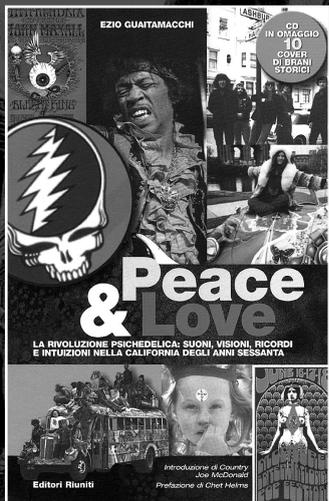
Sia dal punto di vista artistico sia da quello delle iniziative socio-culturali. Persino su un fronte più futile, quello delle love story, c'è grande fermento. Grace Slick, sulla scia dell'entusiasmo del nuovo ruolo con i Jefferson Airplane, inizia a flirtare con tutti i membri della band. Anche se, nel giro di un paio d'anni, Paul Kantner se ne accaparra l'esclusiva (il 25 gennaio 1971 nasce la loro figlia Chyna).

Janis Joplin, che intanto si è trasferita in una deliziosa mansarda di una casetta vittoriana nel nord della Haight, a Lyon Street, comincia a frequentare con assiduità Joe McDonald.

Ben presto, i due vanno a vivere insieme.

Country Joe ricorda con tenerezza quei giorni con Janis.

Ezio Guaitamacchi
Peace & Love
(Editori Riuniti)
287 pagine – 26 euro



L'intervento che leggete in queste pagine è un capitolo tratto dal libro *Peace & Love* scritto da Ezio Guaitamacchi (che ringraziamo per la gentile concessione), direttore della rivista Jam, e del master in giornalismo musicale del CPM di Milano.

Guaitamacchi, esperto conoscitore della cultura americana di quel periodo, californiana in particolare, e amico di molti dei veri protagonisti della stagione psichedelica, in un quarto di secolo ha sviscerato la materia da diverse angolazioni, partendo da un approccio storico critico, per entrare nel vivo delle vicende anche attraverso l'allestimento di alcuni recital. *Peace & Love* è un viaggio in profondità nel messaggio culturale e sociale che è stato tramitato nell'affascinante stagione della psichedelia, in cui la musica rock si è ritagliata lo spazio più evidente, ma la vita personale e sociale di ciascuno ne è uscita modificata. L'influenza sulla musica (su tutta la musica, anche quella elettronica) di quel collettivo di artisti visionari e influenzati dall'acido è stata notevole, e il libro ne sintetizza gli eventi e la loro portata. Una lettura consigliata e definitiva sull'argomento.

Pier Angelo Cantù

“Negli anni Sessanta tutto il mondo del rock si trovava sotto il controllo dei maschi. C'erano pochissime donne, e tutte ricoprivano ruoli marginali. L'atteggiamento 'machista' si era esteso anche ai musicisti e, in particolare, alle star dell'epoca: Jimi Hendrix o Jim Morrison per non parlare di Pete Townshend o Mick Jagger.

“Ma prima di loro, anche tante altre stelle del rock anni Cinquanta usavano sul palco atteggiamenti espliciti. Puoi immaginarti quanto potesse essere difficile per una ragazzina come Janis emergere in quel mondo. Lei era grintosa, intelligente, creativa, piena di talento: ma non le era sufficiente. Anche per questo è ricorsa all'alcol e alla droga; a quei tempi non c'erano gruppi socio-terapeutici di supporto, come oggi, né le organizzazioni per la difesa dei diritti delle donne.

“Non c'erano Internet, o gli attuali mezzi di comunicazione.

“Il solo fatto che fosse bisessuale la rendeva maliziosamente interessante. E, al tempo stesso, emarginata.

“Non ho mai capito chi la considerava un sex symbol (aveva i brufoli, poche tette, un corpo non proprio perfetto, parlava come un camionista e... piangeva spessissimo) ma nemmeno chi diceva che fosse una formidabile cantante di blues: per me lei era una straordinaria 'urlatrice rock'.

“Janis aveva un carattere molto volubile: l'attimo prima era una bimba indifesa, l'attimo dopo ti insultava in maniera pesantissima. C'è un aneddoto divertente, che lei mi ha raccontato, e che ne descrive a meraviglia il carattere: riguarda la prima volta che ha incontrato Jim Morrison nel corso di una festa a New York. Entrambi erano agghindati da rockstar, ed entrambi erano ubriachi fradici. Erano seduti su un divano. A un certo punto Jim prende la testa di Janis fra le mani, e se la porta vicina al pube, premendola... proprio lì.

“Janis, sconvolta e arrabbiatissima, riesce a divincolarsi e fugge via in lacrime. Si è appena infilata nella sua limousine quando Morrison, trafelato, la raggiunge per scusarsi. Non appena Jim mette la testa nel finestrino, Janis gli spacca in testa una bottiglia di whisky.

“Questo aneddoto sembrerebbe acco-

stare Janis Joplin a Courtney Love. Non a caso, sono state entrambe molto ammirate anche per le loro esagerazioni.

“Ma Janis era un'altra cosa.

“Lei era davvero formidabile: fosse viva oggi, credo sarebbe una superstar come Oprah Winter, a capo di un impero mediatico”.

Nella primavera del 1967, non c'è ancora un impero mediatico a San Francisco. Ma sicuramente i mezzi d'informazione giocano un ruolo importante nella diffusione della nuova cultura psichedelica. Se Bill Graham è il re dei concerti rock e David Rubinson il produttore discografico più potente nonché il più grande innovatore nelle tecniche di registrazione, Tom Donahue è considerato all'unanimità “il Padre della radio underground”. Thomas Coman, questo il suo vero nome, è un texano nato nel 1931. Dopo un breve passato nell'esercito (svolgeva ruoli investigativi) e nell'attività politica, come funzionario del Bucks County in Pennsylvania, lavora stabilmente nella più importante radio commerciale di Filadelfia (la WIBG) dal 1950 al 1961. Sfortunatamente per lui, l'ultimo periodo che trascorre alla WIBG coincide con il formidabile successo di Dick Clark e della sua *American Bandstand*, la prima trasmissione musicale della tv americana, che andava in onda in diretta proprio dagli studi Filadelfia.

Clark, all'epoca personaggio di successo, aveva un potere enorme pur operando in un periodo difficile per il rock'n'roll (si era in pieno maccartismo, che bollava il rock come “la voce degli atei”). Un'inchiesta, che qualcuno sospetta essere stata pilotata per interessi politici, inguaia definitivamente Tom. È una nuova puntata del cosiddetto “payola scandal”, l'affaire sulle corruzioni compiute dai discografici nei confronti dei principali dj radiofonici per ottenere una regolare programmazione (e una conseguente promozione) delle loro produzioni.

Coman lascia Filadelfia e si sposta in California. Entra nella redazione della KYA, una radio di San Francisco con lo stesso format della WIBG. A metà degli anni Sessanta, però, coglie al volo la nuova, profumatissima brezza artistica che sta soffiando sulla Baia. Fonda per-

sino una casa discografica (la Autumn Records) e chiama a dirigerla un musicista nero di eccezionale sensibilità: Sylvester Stewart (che diventa famoso con il nome di Sly Stone). La Autumn produce Beau Brummels, Bobby Freeman & The Vejtables, The Great Society.

Al tempo stesso, la KYA, su suggerimento e direzione artistica di Donahue, organizza anche diversi concerti rock. Quasi tutti prodotti al Cow Palace, il vecchio stabile a sud della città già sede del mercato delle mucche. È parte della rassegna della KYA anche lo spettacolo che, per la prima volta (19 agosto 1964) porta i Beatles sotto il Golden Gate. Ma ben presto, con il nascere della nuova scena psichedelica, Donahue capisce che il formato Top 40 (quello che trasmette solo i grandi successi da classifica) come lui stesso ammette “è il più grosso deterrente al progresso, all'espansione e al successo della musica contemporanea. Il rock non può essere trattato come un prodotto usa e getta”. Nel febbraio del 1967 Tom Donahue raggiunge un accordo con Leon Crosby, padrone della stazione radiofonica KMPX che trasmette sulle FM. E che sta andando male. Il suo pubblico è prevalentemente quello dei latino-americani residenti nel nord della California.

L'idea di Donahue è quella della “free form radio”, e cioè di un formato radiofonico fuori dagli stretti schemi del Top 40, che permetta di mandare in onda l'acid rock dei gruppi rock di San Francisco.

A dire la verità, non è una invenzione assoluta di Donahue.

Già a fine anni Cinquanta, la KPFA di Berkeley aveva sperimentato in quella stessa direzione. Anche se la musica che veniva trasmessa dalla radio della East Bay era un mix di blues, folk, jazz e musica etnica insieme a letture di poesie beat.

L'intuizione di Donahue, che inizia a trasmettere proprio nella primavera del 1967, va ben oltre l'emissione radiofonica sulle frequenze medie della musica di Jefferson Airplane e Grateful Dead. Tom riesce a inserire spot pubblicitari di tutti coloro che producono beni o servizi che sono in sintonia culturale con gli ascoltatori della musica di Haight-Ashbury.

MAP MUSIC PAGES

Gli ascolti della radio crescono, immediatamente, in modo vertiginoso. Al pari del fatturato.

Se l'*Oracle*, nonostante il fenomenale impatto culturale, fa molta fatica a stare in piedi, c'è chi vede nella stampa un altro veicolo importante per comunicare la musica e la cultura di Haight-Ashbury.

Si chiama Jann Wenner.

Secondo quanto racconta di lui Robert Draper nello scandalistico *Rolling Stone Magazine: The Uncensored Story*, "Wenner inizia rubando a un gruppo di amici editori la loro agenda di contatti e il nome della società (Straight Arrow Publishing). Poi con il denaro della moglie, Jane Schindelheim, finanzia il suo sogno: quello di una rivista rock".

L'avventura di *Rolling Stone* parte in un magazzino dismesso a sud di Market Street. Fino a quel momento, Wenner è rimasto ai margini della comunità artistica di San Francisco. Frequenta i concerti al Fillmore e alla Avalon, ma non è mai riuscito entrare in contatto con nessun personaggio importante.

Ha però assorbito lo spirito di Haight-Ashbury, e sa come raccontarlo. Il suo idolo è Ralph Gleason.

Come Gleason sul *Chronicle*, Jann pensa che una rivista debba parlare di rock nel modo in cui il rock si manifesta: e cioè come un'autentica rivoluzione artistica, sociale e culturale.

Ricorda Greil Marcus, uno tra i primi coinvolti nell'affascinante avventura editoriale di Wenner che "io e Jann eravamo compagni di liceo. Lui è sempre stato un personaggio brillante, intelligentissimo. Tralasciando le pubblicazioni politiche di Berkely (tipo il *Berkely Barb*), fino a quel momento l'unica realtà editoriale rock era il *Crawdaddy!* di Paul Williams. Ma non era niente di più di quella che oggi definiremmo una fanzine e aveva uno stile serio, pseudo-colto. Molto East Coast.

"*Rolling Stone* si è rivelato subito un'altra cosa: parlava di musica e cultura alternativa, usando lo stesso linguaggio degli hippie. Ma era concepito e realizzato in modo professionale. Era una ri-

vista a tutti gli effetti che aveva un ufficio, una redazione e uno staff di collaboratori competenti".

Wenner si distingue subito per le sue capacità editoriali.

Prima di tutto è un direttore molto propositivo. Ma, al tempo stesso, lascia ampio spazio ai suoi collaboratori, tutti giovani e tutti preparati. Che lui sceglie personalmente.

La linea editoriale è frutto della sua brillantezza e si impone da subito con successo: la linea grafica (a partire dal logo), i titoli evocativi dei pezzi, le interviste approfondite, le affascinanti cover story fanno di *Rolling Stone* uno standard imitativissimo.

La sua squadra è fenomenale: negli anni il tamburino della rivista ingloba il gotha del giornalismo e della critica musicale. Hunter S. Thompson, Lester Bangs, Chet Flippo, Joe Klein, Tim Cahill, Tom Hayden, David Harris, Cameron Crowe, Joe Eszterhas, David Felton, Tim Ferris, Ben Fong-Torres, Howard Kohn, Jon Landau, Dave Marsh, Annie Leibovitz, Greil Marcus, Grover Lewis, Abe Peck, John Morthland, Paul Scanlon, Marianne Partridge, John Burks, Timothy White, Sarah Lazin, Charley Perry, Michael Rogers, Roger Black, Ed Ward, Charles Young, Christine Doudna, Harriet Fier sono solo i nomi principali che hanno dato vita alla più importante testata rock di tutti i tempi.

Ricorda sempre Greil Marcus che da subito "l'impostazione di *Rolling Stone* era professionale: tutti venivano pagati. Ma soprattutto, grazie a Jann, il giornalismo rock ha potuto assurgere a livello di critica d'arte. Senza perdere il coraggio di mettere in copertina John Lennon con l'elmetto (sul primo numero) o i Jefferson Airplane (sul numero due)".

Sulle pagine di *Rolling Stone* (i cui primi numeri vengono pubblicati nell'autunno del 1967) compaiono anche le prime recensioni dei dischi delle band di San Francisco.

Che in quella primavera sono già piuttosto attive.

I primi a uscire con un album che è un'autentica rivelazione sono però

Country Joe & The Fish. A gennaio viene infatti pubblicato *Electric Music For The Mind And Body*, luminosissima gemma psichedelica. La band di Berkeley, abbandonato per un attimo il coté folk, abbraccia in pieno, e in modo assolutamente avanguardistico, il rock acido delle band cittadine. Riuscendo subito in un'operazione brillante ed efficacissima, come dimostrano il leggendario strumentale *Section 43* e la ballad psichedelica *Not So Sweet Martha Lorraine*. Da notare, una personale ode (*Grace*) che Joe McDonald scrive per la Slick. Proprio Grace Slick e i Jefferson Airplane, nel marzo del 1967, pubblicano il loro secondo disco.

Quando Jerry Garcia lo ascolta in anteprima, con la consueta, originalissima arguzia commenta: "Ha un suono fantastico. Sembra un cuscino surrealistico...".

"Ottima definizione", pensano Kantner e Balin. Il titolo dell'album, grazie a Garcia, diventa così *Surrealistic Pillow*: contiene due chicche della Slick, *Somebody To Love* e *White Rabbit*. Ma anche altri brani emblematici, come lo strumentale acustico *Embryonic Journey* di Jorma Kaukonen o la sognante *Today* (Kantner & Balin).

Nello stesso periodo (17 marzo 1967) esce l'omonimo album di debutto dei Grateful Dead. Registrato a Los Angeles sotto la direzione tecnica di David Hassinger (già dietro la consolle degli Airplane e dei Rolling Stones) il disco mostra subito l'handicap che la band si porterà dietro negli anni: l'impossibilità di rendere in studio la formidabile creatività psichedelica dei loro live show.

Pieno di fasciose cover di traditional folk (*Cold Rain And Snow*) e blues (*Sittin' On The Top Of The World* o *Beat It On Down The Line*) l'album si apre con un bel brano di Jerry Garcia *Golden Road (To Unlimited Devotion)* che esprime benissimo lo spirito di Haight-Ashbury e mostra chiaramente uno degli aspetti più caratteristici del gruppo: quel mix tra folk, blues e jug band style alternato con maestria al nuovo acid rock. Anche per Janis Joplin è tempo di debutto discografico.



Il primo album di Big Brother & The Holding Company ha diversi problemi in fase di registrazione. C'è troppo poco tempo a disposizione, e il suono che si ottiene non è quello che il gruppo vorrebbe. Eppure, il disco mostra in modo inequivocabile il valore straordinario di Janis e la bellissima combinazione tra la sua potente voce bluesy e gli arrangiamenti hippie della band di Peter Albin e Sam Andrew. I pezzi migliori risultano *Down On Me* (un brano soul) e *Light Is Faster Than Sound*, firmata da Peter Albin, gioiosa testimonianza delle atmosfere floreali e lisergiche di San Francisco.

La stagione dei concerti procede a gonfie vele. Graham gestisce con grande successo il Fillmore alternandolo al Winterland.

Le due dance hall attraggono un pubblico numeroso e fedele. Anche se, a dir la verità, è la Avalon Ballroom di Chet Helms il posto preferito dai musicisti e dai veri intenditori.

“Non c'era paragone”, ricorda David Freiberg, “l'atmosfera alla Avalon era unica. Così come unici e inimitabili erano i light show di Bill Ham, che lavorava in esclusiva per Helms”.

Non c'è esclusiva, invece, per gli artisti grafici. Che illustrano i poster dei concerti ma anche (altra novità assoluta dell'epoca) le copertine dei dischi.

I loro nomi cominciano ad essere popo-

lari al pari di quelli dei musicisti. Così come i loro rispettivi stili: il lettering arzigogolato, abbinato a visioni iperrealistiche alla Salvador Dalì, del fenomenale Rick Griffin; lo stile “belle époque” di Stanley Mouse, la “electrical age folk art” del suo partner Alton Kelley; i deliziosi collage di Victor Moscoso; il “free style” raffinato di Wes Wilson.

Tutti sono originali e unici.

Sono amici e si influenzano a vicenda.

Le loro opere diventano ben presto, proprio come i light show, un elemento assolutamente incorporato nella musica dei protagonisti. Non può più esserci un concerto senza il suo poster personalizzato. E, dalla fine del 1966, sembra che tutti gli ellepì avessero una copertina psichedelica.

Haight-Ashbury, ormai, non è solo un quartiere di San Francisco.

È diventato uno “state of mind”.

E una delle mete più ambite dai giovani americani.

La canzone di Scott MacKenzie (“If you're going to San Francisco be sure to wear some flowers in your hair”, se vai a San Francisco mettiti un fiore nei capelli) è il jingle perfetto di uno spot immaginario che ormai affascina milioni di potenziali figli dei fiori in tutto il mondo. “Quella canzone”, spiega Grace Slick, “era un po' stucchevole ma carina. Il problema, però, era che noi non eravamo né stucchevoli né carini. Anche per

questo ci faceva un po' ridere. Ricordo la prima volta che Donovan è venuto a suonare al Fillmore, mi pare ci fosse pure suo padre insieme a lui.

“Era vestito con abiti indiani e lanciava fiori al pubblico.

“Ricordo che commentavamo la scena dicendo ‘oddio, ma che sta facendo?’. La maggior parte di noi era trasandata. Salivamo sul palco, suonavamo e non ci preoccupavamo nemmeno di come eravamo vestiti. Solo ogni tanto capitava che Janis si agghindasse come una Mamie di New Orleans o io indossassi una uniforme da poliziotto.

“Il modo in cui venivamo descritti dalla canzone di Scott MacKenzie era diverso dal nostro modo di essere.

“A noi faceva comunque piacere.

“E pensavamo ‘Okay, se ci vedete così, a noi va bene lo stesso’”.

Le case vittoriane della Haight ospitano la maggior parte dei protagonisti del San Francisco Sound. Alcuni di loro, hanno addirittura creato lì il loro quartier generale. Come i Grateful Dead, che fanno di 710 Ashbury Street un indirizzo leggendario.

Insieme ai manager Rock Skully (il primo ad abitare la bellissima casa con tanto di “bow window”) e Danny Rifkin, a Mountain Girl e ad altre fidanzate dei musicisti, Garcia, Pigpen e compagni creano la loro “comune”. Che diventa anche la sede di H.A.L.O. (Haight Ashbury Legal Organization).

Lì provano i pezzi e dividono gli spazi per le attività collettive. Va detto che ognuno di loro possiede un appartamento in cui ritrovare la propria privacy. La stessa cosa si può dire dei Jefferson Airplane. Il gruppo acquista una magnifica casa di fronte all'ingresso sud del Golden Gate Park, vicino alla SF University. L'indirizzo, che come quello dei Dead diventa mitico, è 2400 Fulton.

Quella bellissima casa, con tanto di colonne doriche, dicono, fosse stata il rifugio del celebre tenore Enrico Caruso la notte del terremoto del 1906.

Janis e Country Joe dividono la mansarda di Lyon Street.

Big Brother & The Holding Co. provano sempre al 1090 di Page Street. E abitano tutti nei pressi. Haight-Ashbury non attrae più solo musicisti o artisti in ge-

MAP MUSIC PAGES

nera. In quelle settimane, e quasi tutti con un fiore nei capelli, migliaia di ragazzi arrivano a San Francisco.

Li hanno chiamati in un sacco di modi. Love generation, beautiful people, hippie, flower children (figli dei fiori). Qualcuno sostiene che il termine "flower power" (potere dei fiori) sia stato coniato niente meno che da Allen Ginsberg. Poco importa.

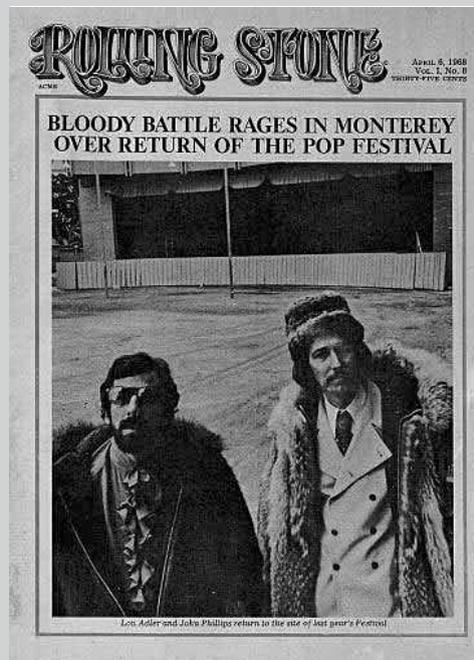
San Francisco è, di fatto, l'indiscussa capitale artistica e culturale del pianeta. E anche il punto di riferimento di una serie di cliché, per non dire di vere e proprie mode, anche se questo aspetto rappresenta forse il lato più superficiale di tutta la faccenda.

La regola principale della moda hippie è: non avere regole.

Anche perché, francamente, nessuno stilista al mondo sarebbe mai riuscito nell'impresa di far convivere insieme estetiche così diverse tra loro, come abiti del vecchio West, indumenti dell'Estremo Oriente, vestiti nord-africani o costumi rinascimentali.

Come tutte le "arti povere" la moda degli hippie nasce, in prima battuta, dalla necessità. Lo hanno insegnato i Charlatans, il cui look vittoriano d'inizio secolo è rimediato nei negozi dell'usato. Infatti, non solo la comunità di Haight-Ashbury non è notoriamente piena di soldi. Prima dell'estate del 1967, la maggior parte dei musicisti rock di San Francisco (anche i più famosi e apprezzati, dai Dead agli Airplane) fa ancora fatica a far quadrare i bilanci familiari. Non appena iniziano a incidere dischi, però, loro stessi diventano (chechché ne dica Grace Slick) modelli importanti e punti di riferimento assoluti nel modo di abbigliarsi, di portare i capelli o truccarsi.

I ragazzi di Haight-Ashbury e i loro emuli di tutto il mondo, più che Macy's frequentano il Salvation Army Store, dove possono acquistare abiti di seconda mano e accessori usati per pochi dollari. I blue jeans sono l'indumento preferito. E buchi o strappi vengono coperti da "toppe" colorate. Bandane, vecchi gilet, collane di perline colorate sono gli ac-



cessori più comuni. Anche i pantaloni di pelle sono molto popolari. Chi ama il look indiano indossa le classiche casacche Nehru; chi preferisce l'Africa opta per il dashiki o il caftano medio-orientale.

Magliette e pantaloni tie-dyed (bolliti con candeggina e colorati durante il lavaggio) sono un'importante icona della moda psichedelica.

Ma anche velluti, tessuti indiani o altre stoffe provenienti dal lontano Oriente sono molto amati dagli hippie.

Specie dalle ragazze.

Nessun hippie veste abiti che mostrano il marchio di un'azienda commerciale, meno che mai se si tratta di una multinazionale. È contrario all'etica del movimento che è anticonformista, rivoluzionaria, insomma contro l'establishment. Tra le calzature (quando non si gira a piedi nudi) i sandali vanno per la maggiore. Anche se stivali e stivaletti piacciono molto.

Il cappello è un accessorio importante: dai western ai colbacchi, dagli zucconi islamici ai classici Fedora a tesa larga, è solo una questione di gusti. E del tipo di abbigliamento che si è scelto, sebbene gli accoppiamenti azzardati fanno parte integrante della moda hippie. Anzi, sono particolarmente graditi.

Capelli lunghi, baffi, barbe e basettoni sono d'obbligo.

Tra le ragazze, il reggiseno (simbolo di oppressione e di controllo sulla sessualità delle donne) è abolito.

Anche i profumi sono importanti. Non c'è solo l'aroma della marijuana a contraddistinguere i raduni degli hippie.

Gli incensi indiani sono molto popolari. Ma il profumo dei fiori (lavanda, rosa, gardenia sono tra i più usati) è altrettanto amato.

Il patchouli ha una doppia utilità: oltre alla gradevolezza dell'aroma serve a mascherare l'odore del fumo dell'erba.

Tra i mezzi di trasporto, il preferito (una vera icona dell'epoca) è il furgoncino Volkswagen. Anche se i camper o, come avevano insegnato i Merry Pranksters di Ken Kesey, gli school bus opportunamente convertiti in case ambulanti, si rivelano perfetti per la vita on the road. Tutti, indistintamente, vengono dipinti con sgargianti colori fosforescenti e arricchiti da simboli della pace, fiori, mandala o paesaggi bucolici.

Il cibo è un'altra parte importante della cultura dei figli dei fiori. La cucina hippie, come l'abbigliamento, è un miscuglio di tradizioni diverse: indiana, americana, medio-orientale, messicana, italiana e asiatica. Quasi sempre c'è una predilezione particolare per la dieta vegetariana, salutare e a buon mercato: zuppe, insalate fresche, un piatto principale a base di vegetali e un dessert (yogurt) sono il menù preferito a Haight-Ashbury.

Anche la medicina olistica, praticata in Africa, in India e nel resto dell'Asia così come dalle culture indigene di Sudamerica o d'Australia, è molto in voga tra gli hippie. Erboristeria, omeopatia, agopuntura, shiatsu e ayurvedica sono pratiche quotidiane a Haight-Ashbury.

Nonostante tutto, la "generazione dell'amore" non ha ancora avuto la sua consacrazione ufficiale. Manca poco.

Sono una band di Los Angeles e un luogo (Monterey), distante quasi tre ore di auto da San Francisco, a consegnare alla storia la colorata epopea dei figli dei fiori.

1967: IL JUKE-BOX LISERGICO DELLA SUMMER OF LOVE

di Marco Tagliabue

Mentre su New York calano le prime ombre della notte...San Francisco si prepara ad un'esplosione di luci e colori... Lungo le rive dell'Hudson la notte è profonda, nera, torbida: un buio impenetrabile stravolge la realtà quotidiana e la rende irriconoscibile; al riparo dalla luce del sole anche gli oggetti più rassicuranti assumono forme provocanti ed hanno effetti incontrollabili. La notte è il regno di bambine viziate che si trasformano in *femmes fatales*, di squallidi incontri mercenari che nessuno, il mattino dopo, avrebbe il coraggio di confessare nemmeno a se stesso, di moderni guerrieri che bandiscono una frusta sopra armature di pelle lucida, con stivali dai tacchi alti e sottili e turpi volontà di sottomissione. Una preghiera all'unica dea riconosciuta, l'eroina, ed uno sguardo perso in altri occhi che riflettono lo stesso vuoto, la medesima desolazione, al pari di uno specchio che non ha proprio nulla di magico. *The Velvet Underground & Nico* esce nel marzo del 1967 e celebra la fine della *Summer Of Love* ancora prima del suo inizio... Niente fiori, niente colori, solo un nero impenetrabile come quello della notte newyorkese; atmosfere sinistre, perverse, malsane attraversate da suoni foschi, saturi, dissonanti e lancinanti. Un'ode alla strada, alla notte ed al vizio ed il senso opprimente della fine. La stessa fine che celebra Jim Morrison in coda a *The Doors*, negli undici minuti più pazzeschi della storia del rock, in preda ai fantasmi del proprio subconscio in un irrefrenabile impulso autodistruttivo. Anche dalle parti di Los Angeles, insomma, non è solo pace, amore e musica...

Che la musica giovanile non sia più un mero affare di ciuffi impomatati e conturbanti movimenti pelvici ormai non è un mistero per nessuno: non basta muovere le gambe, l'energia sale rapi-

damente verso la testa, converge in mille direzioni e cerca nuovi stimoli per liberare tutta la sua potenza. Da semplice medicina per il corpo, il rock diventa preziosissimo cibo per la mente ed il suo nuovo compito, quello di aiutarla a spiccare il volo, di ispirarla ed accompagnarla nelle sue evoluzioni, enormemente più improbo. Avevano cominciato i poeti e gli scrittori della beat generation a spargere il loro cattivo seme in un terreno insolitamente fertile, a fissare sulle pagine le loro scorribande automobilistiche e mentali in maniera avventurosa ed a tempo di jazz, e i primi germogli erano sbocciati puntuali con il successivo cambio di stagione. Appena superata la timidezza adolescenziale, Bob Dylan, il primo menestrello di massa, aveva cominciato a farcire le sue ballate di strani testi surrealistici. In *Mr. Tambourine Man* raccontava di strani vagabondaggi che riusciva difficile cercare di tracciare su una carta geografica e, solo un anno dopo, nel 1965, con

Queen Jane Aproximately, innalzava su un trono, magari di carta, di quella che si usa per rollare uno spinello, una *Mary Jane* che era fin troppo facile tradurre in Marijuana.

Il passo successivo sarebbe stato quello di tradurre in musica quelle suggestioni, fino a quel momento esclusivamente letterarie. Il termine *psichedelica* ha una radice greca, anzi due: deriva da *psuché deléin*, che significa letteralmente "mostrare la coscienza". Da un semplicistico "mostrare la coscienza" ad un più impegnativo "allargare l'area della propria coscienza" fino alle "porte della percezione" che i Doors avevano mutuato dalle opere di Aldous Huxley, ed alla loro intenzione di oltrepassarle, il passo sarebbe stato estremamente breve ma bisognoso di una spinta particolare e decisiva. Le droghe cominciano a diffondersi in maniera massiccia nella scena rock, e specialmente le "nuove" sostanze che soppiantano in breve tempo le anfetamine e la cocaina, in voga



MAP MUSIC PAGES

MAP MUSIC PAGES

fin dagli anni trenta. Si tratta naturalmente di hashish, marijuana e dell'acido lisergico, o LSD, scoperto casualmente dal dottor Hoffmann nei laboratori farmaceutici della Sandoz. Quest'ultimo, oltretutto liberamente disponibile fino all'ottobre del 1966, vera e propria sorgente di vita del rock psichedelico e del suo spirito visionario, sarà l'ingrediente principe dei leggendari *Acid Tests*, stravaganti esperimenti collettivi che arriveranno a radunare fino a 2400 persone, desiderose di nuovi sbalzi ed insolite comunioni di spirito, l'8 gennaio 1966 al Fillmore Auditorium di San Francisco. Memori della lezione dei Rolling Stones di *Satisfaction*, che avevano reso quasi irriconoscibile il superbo riff chitarristico che sta alla base del brano grazie ad un massiccio uso del distorsore, i nuovi gruppi cercano di forzare i timbri della chitarra fino a stravolgerli: ecco allora i pedali wah wah, il tremolo e l'utilizzo del più ampio armamentario possibile, compresa un'elettronica per forza di cose ancora più che pionieristica, per ottenere gli effetti più strani e inusitati. Ecco gli insospettabili Ragazzi della Spiaggia sostituire le camicie a righe con variopinti temi floreali, e rispolverare il "vecchio" Theremin per suscitare nuove suggestioni e, soprattutto, *Buone Vibrazioni*. Ecco dal Texas infuocato i 13th Floor Elevators di Roky Erickson -per inciso i primi, insieme ai Blues Magoos di *Psychedelic Lollipop*, a dichiarare apertamente il proprio credo psichedelico fin dal titolo di un loro album, in questo caso il leggendario debutto di *The Psychedelic Sounds Of...*- esibire la straordinaria novità dell'*electric jug*, una sorta di versione elettrificata del suono prodotto soffiando nell'imboccatura di una piccola damigiana, per conferire al proprio sound il ritmo pulsante, sconnesso e ipnotico di ogni trip lisergico che si rispetti. Ecco i Byrds affacciarsi direttamente sulla Quinta Dimensione, con un brano le cui incredibili rifiniture chitarristiche, unite a qualche citazione dal sapore fin troppo esplicito, non lasciano proprio nulla all'immaginazione, a quella fantasia che Mc Guinn e soci invitano a spingere



sempre più in alto, fino a *Eight Miles High*. Ecco ancora gli Electric Prunes con uno degli hit per eccellenza della stagione psichedelica, *I Had Too Much To Dream (Last Night)*, infondere alle parti strumentali strane oscillazioni ed al testo neanche troppo velate allusioni, tanto da spingere qualche annoiato scribacchino a coniare il termine di *Acid Rock* per quello strambo tipo di musica. Anni dopo, nel 1972, partirà proprio da questo brano, posto dal solerte Lenny Kaye in apertura della seminale antologia di *Nuggets*, la riscoperta di un'epoca dell'oro troppo in fretta dimenticata. Ecco infine i misconosciuti *Misunderstood*, costretti ad emigrare in Inghilterra sotto l'amorevole ala protettrice di un John Ravenscroft non ancora Peel, fulminato durante una trasferta negli Stati Uniti sulla via della Route 66 da questo folle gruppo di *Incompresi* (e come poteva essere altrimenti?), per pubblicare un paio di 45 giri prima di essere riassorbiti dal nulla. *Children Of The Sun* e *I Can Take You To The Sun*, unite ad un manipolo di brani che faranno gridare al miracolo gli appassionati di tutto il mondo con la loro pubblicazione,

nel 1982, nel recupero archeologico di *Before The Dream Fades* da parte della mai troppo lodata Cherry Red Records, rimangono fra le canzoni più rappresentative e rivoluzionarie di un'intera epoca e lasciano esterrefatti pensando alle potenzialità inesprese, o espresse soltanto in minima parte, di una delle band più sfortunate della storia. Non siamo ancora nel 1967, anno della *Summer Of Love* e *annus mirabilis* della rivoluzione psichedelica e della storia del rock tutta, ma la temperatura è già a livelli quasi insopportabili...

La febbre dilaga e non si ferma soltanto alla musica: anche le arti visive, ed in particolare modo la grafica, ne rimangono profondamente influenzate. I manifesti dei concerti e le copertine dei dischi sembrano illustrare alla perfezione la nuova musica per la mente, riuscendo a dare un'esatta idea dei suoi contenuti prima ancora che una singola nota esca dagli altoparlanti. Merito di piccoli grandi geni quali Rick Griffin, autore, fra l'altro, di molte celeberrime locandine promozionali del Fillmore, e dei loro coloratissimi poster pieni di caratteri contorti, di immagini distorte, di suggestioni esotiche miste a ricordi del vecchio West e variopinte fantasie. È l'inizio di una nuova strada anche per l'illustrazione, non solo rock.

Quando finalmente esplode la *Summer Of Love* ed il verbo psichedelico si diffonde a macchia d'olio, uno dei principali ispiratori del movimento, Jimi Hendrix, è già volato dall'altra parte dell'oceano in cerca di fortuna. Non ci dimenticheremo per questo del suo esordio sulla lunga distanza di *Are You Experienced?*, debutto formidabile in un anno, il 1967, che terrà a battesimo una serie irripetibile di enfant prodige. Hendrix non ha bisogno di spiegare a parole le sue strane visioni: la sua rivoluzionaria tecnica chitarristica, unita all'utilizzo di tutte le risorse che la tecnologia gli mette a disposizione, infonde alla propria musica un'incandescente frenesia psichedelica, frutto anche di un'ispirazione sostenuta da un uso massiccio di sostanze stupefacenti. Nelle sfuriate lancinanti di *Purple Haze* e *Foxy Lady*,



nei blues sanguigni e sanguinari di *Red House* o *Hey Joe*, nelle accidentate trame marziane di *Third Stone From The Sun* e nei delicati riverberi estatici di *The Wind Cries Mary* sono custoditi i colori lisergici della tavolozza di un Maestro insuperato, che la fine precoce e inevitabile ha trasformato in uno dei tanti agnelli sacrificali sull'altare del rock. Chissà se l'aereo che portava Hendrix a Londra si è incrociato in volo con quello che conduceva Eric Burdon al sole della California, appena in tempo per staccare il ticket per la *Summer Of Love*. In preda ad incontrollabili furori psichedelici, dopo avere annunciato il suo arrivo con il fiacco "esordio" solista di *Eric Is Here*, Burdon forma i New Animals con una cricca di inglesi trapiantati e dà alle stampe lo storico *Winds Of Change*, con il quale sembra assorbire le sugge-

stioni migliori della stagione dei fiori. Da *San Franciscan Nights*, uno dei grandi inni del periodo, alla stessa *Winds Of Change*, la teoria del mutamento, da *Yes I'm Experienced*, esplicita risposta al quesito hendrixiano, alla splendida rilettura di *Paint It Black*, il blues del cantore della casa del sole nascente assume inequivocabili tinte acide per una delle più esplicite e riuscite conversioni al nuovo verbo.

E come se la passa nel 1967 la Triade? Tranquilli gli juventini: non vogliamo rivangare antiche malversazioni e, poi, solo di musica stiamo parlando. Con i Quicksilver che affilano le chitarre in attesa del debutto dell'anno successivo e con i Grateful Dead che studiano teoria agli Acid Tests senza riuscire a infondere delle medesime vibrazioni l'omonimo esordio, ancora lontano dalla furiosa

creatività che sta sprigionando la band dal vivo, i Jefferson Airplane prendono saldamente il comando della scena musicale di San Francisco. Prima con *Surrealistic Pillow*, azzeccato fin dal titolo, indovino la colonna sonora della *Summer Of Love* californiana, mentre il trascinate singolo estratto *Somebody To Love* ne diviene l'indiscutibile inno; poi con il più complesso e controverso *After Bathing At Baxter's*, dato alle stampe nel medesimo anno, virano bruscamente e pericolosamente verso un repertorio di anarchiche improvvisazioni strumentali e brani meno strutturati inzuppati da colate di acido lisergico. Sarà il testamento psichedelico della band prima della stagione politica e delle grandi utopie di lotta contro il Sistema. Alex "Skip" Spence, già batterista nella primissima line up dei Jeffer-

MAP MUSIC PAGES



son Airplane, si scopre chitarrista e autore dotato di una voce estremamente originale. Sarà l'anima più bizzarra dei Moby Grape, che nel fatidico 1967 pubblicano il loro insuperato omonimo debutto. Tredici canzoni senza un attimo di cedimento che costituiscono un piccolo miracolo di estro, buon gusto e creatività. Poche tracce lisergiche, ma rock, blues, qualche venatura soul e timidi sprazzi folk uniti da uno spiccato senso della melodia e da soluzioni armoniche mai scontate e, a volte, perfino imprevedibili.

Anche gli H.P. Lovcraft di Chicago esordiscono su disco nel medesimo anno con il loro folk gotico farcito di interessanti spunti psichedelici. Prima di volare in California per un omaggio ormai tardivo all'estate dell'amore, che frutterà quell'*H.P. Lovcraft II* da molti considerato il loro album più maturo, riescono a convincere tutti anche con il primo, omonimo album che, ad una matrice prettamente folk-rock coniuga interessanti intrecci strumentali appena spruzzati di acido lisergico. In *The White Ship*, quasi sette minuti di tenebroso maelstrom, la band riesce ad evocare alla perfezione lo spirito del maestro di Providence omaggiato nella propria epigrafe. Da un grande scrittore del passa-



to ad un poeta (in parte) mancato del presente, il passo è relativamente breve. L'unico omonimo album dei Serpent Power nasce da un'ambiziosa opera letteraria, rimasta purtroppo incompiuta, di David Meltzer, poeta newyorkese in rotta verso San Francisco. *Rock Tao*, questo il titolo dell'opera, coniuga misticismo, esotismo e realtà quotidiana: la sua trasposizione letteraria è, per dirla con le note di copertina, "poesia che rifiorisce attraverso la musica di San Francisco". Fra riferimenti lisergici più o meno espliciti, si fanno strada gli oltre 13 minuti di *Endless Tunnel*, lungo mantra ipnotico con poche pietre di paragone all'epoca. Un piccolo bignamino di rock psichedelico "minore" è quello offerto dalla West Coast Pop Art Experimental Band di Bob Markley, che nel 1967 arriva a pubblicare addirittura due album, *Part One* e *Vol. 2*. Non saranno

destinati agli annali della musica rock, nonostante il nome altisonante, ma con le loro miscele semplici e pregiate riusciranno a far breccia in più di un cuore solitario.

Country Joe Mc Donald, nato come semplice folksinger, viene immediatamente fatto prigioniero dalla *Summer Of Love* californiana. La sua è una resa incondizionata: incrocia le proprie ballate sulle coordinate del nuovo folk rock psichedelico e, con il fantastico debutto di *Electric Music For The Mind And Body*, esplicito - come suol dirsi - fin dal titolo, disegna uno dei manifesti più originali ed efficaci, nonché qualitativamente elevati, della nascente stagione. Il proclama lisergico dell'album, *Flying High*, rimarrà il suo contributo più significativo a quella causa che già con il successivo *I Feel Like I'm Fixin' To Die*, pubblicato nello stesso anno e destinato a di-

ventare il più famoso invito alla disobbedienza civile, verrà messa un po' da parte a favore di ballate più semplici e tradizionali, e in seguito definitivamente accantonata dopo il mesto commiato di *Acid Commercial*, posto in chiusura dello stesso album.

Mentre Tim Buckley, ancora prigioniero di strutture troppo rigide e predefinite (l'album è *Goodbye And Hello* del 1967), prova a sperimentare sulle corde di *Hallucinations*, splendido tassello di un mosaico ancora in bianco e nero, quel volo che lo porterà, al di fuori di ogni schema, verso i suoi capolavori successivi, e i Big Brother & The Holding Co., con il loro omonimo debutto, danno un primo succulento assaggio di quel rock blues acido che verrà santificato al festival di Monterey, i Byrds, già proiettati nella Quinta Dimensione con il lavoro di un anno prima, danno con *Younger Than Yesterday* un altro contributo importante e definitivo alla stagione dei fiori. Le tensioni fra McGuinn e Crosby, che presto lascerà il gruppo, innescano la miccia che fa letteralmente esplodere il capolavoro che si annuncia fin dall'iniziale *So You Want To Be A Rock'n'Roll Star* e che prosegue nella stupefacente rilettura della dylaniana *My Back Pages* passando attraverso episodi dall'alto tasso lisergico quali *Thoughts And Words*, sitar e nastri rovesciati, e *Mind Gardens*, fino all'inno flower power di *Renaissance Fair*.

Jimmy Page li ebbe a definire "la mia band preferita di sempre". Un riconoscimento forse esagerato per i Kaleidoscope di David Lindley, ma indicativo della temperatura che raggiunge il termometro a contatto con questo immarcescibile culto. Mentre affila le armi per *A Beacon From Mars*, il capolavoro dell'anno successivo, la band pubblica nel 1967 l'esordio di *Side Trips*. Un piccolo giro del mondo in poco più di ventisei minuti che, da un'innegabile matrice folk rock, non esita a gettarsi in un coloratissimo caleidoscopio nel tentativo di assumere una direzione artistica ben precisa. Dalle suggestioni etniche di *Egyptian Gardens* al vero e proprio manifesto di intenti di *Keep Your Mind Open*, aperto invito all'esperienza psichedelica, il passo è più breve di quel che sembra, se non addirittura scontato.

Il 1967 è anche l'anno di *Forever Changes*, il capolavoro dei Love di Arthur Lee, uno dei dischi più importanti ed influenti della scuola californiana. La tradizione del folk rock si veste di suggestioni psichedeliche e di un sopraffino gusto pop: una spiccata ricerca melodica, raffinati arrangiamenti orchestrali, atmosfere tese e vibranti per una vera e propria esplosione di luci e colori, di sapori magici e misteriosi in bilico fra aggressività e dolcezza, fra morbide carezze acustiche e deflagranti distorsioni



elettriche. Un ideale di psichedelia lontano da sterili preconcetti, da sperimentazioni fini a se stesse, da visioni eccessivamente drogate: il fine indiscutibile, la ricerca unica e assoluta è quella della Canzone Perfetta e *Forever Changes* ne è compendio eccellente e (quasi) definitivo.

E' difficile immaginare che fra le sabbie e le aride pietre dei deserti texani possano nascere dei fiori o, magari, anche un solo filo d'erba. Ciò nondimeno, anche se la *Summer Of Love* ed i figli dei fiori rimangono un fenomeno sociale ad esclusivo appannaggio delle meno aride coste californiane, sarebbe stupido escludere dal nostro juke box l'altro grande polo dell'estate lisergica del 1967, quello che gravita intorno al

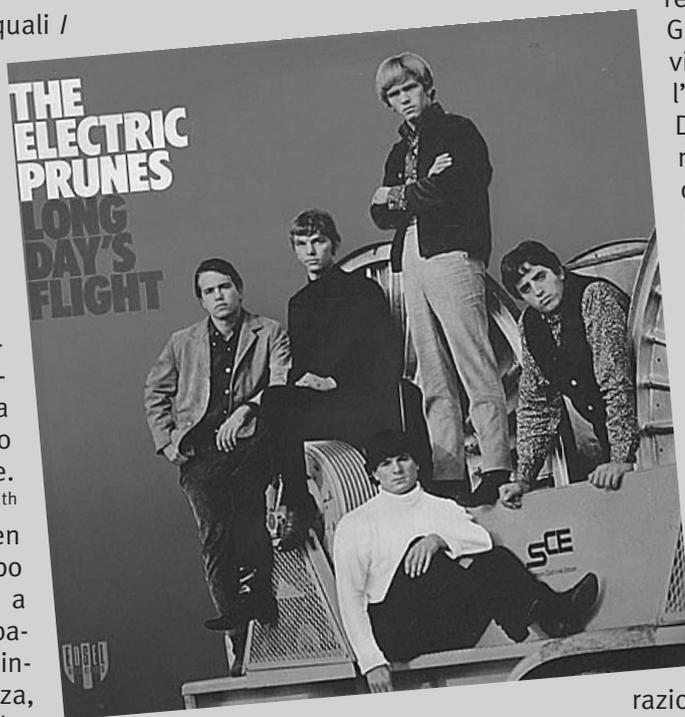
Texas, alla sua capitale Houston ed alla International Artists di Lelan Rogers, l'etichetta di gran lunga più importante dell'intero movimento. Una label simbolo che rimane comunque la punta di un iceberg, l'avamposto di un esercito di centinaia di piccole band delle quali si sa poco o nulla e che, nella maggior parte dei casi, non hanno lasciato alcuna testimonianza discografica ad eccezione, per le più fortunate di esse, del brano catturato da qualche registrazione clandestina o dell'acetato rinvenuto chissà come e chissà dove, destinati ad una delle innumerevoli raccolte che testimoniano questa esplosione di folle creatività. Da queste parti, quindi, il fenomeno si svuota di ogni componente politica o sociale per rimanere confinato nella sua natura più squisitamente musicale: quella di un garage punk che, dalle radici della musica popolare americana, dal folk, dal country, dal blues, si evolve verso forme incredibilmente acide e rumorose. I campioni di questo

stile rimangono, naturalmente, i 13th Floor Elevators di Roky Erickson che danno seguito nel 1967 all'epocale debutto di *The Psychedelic Sound Of...* con il meno corrosivo, ma altrettanto fondamentale, *Easter Everywhere*. Dopo l'urgenza garage punk dell'esordio, gli Elevators si scoprono più visionari e raggiungono una sorta di mistica maturità, rallentano il ritmo e aumentano fantasia e creatività, arricchiscono la propria tavolozza di sfumature inedite e nuovi colori. L'irruenza del debutto sopravvive in episodi quali *Earthquake* e *Levitation*, ma a farla da padrona è una predilezione per i suoni acustici e per le tinte pastello, una tendenza alle atmosfere lente e malinconiche che si manifesta nella cover della dylaniana *It's All*

MAP MUSIC PAGES



Over Now, Baby Blue o in brani quali / Had To Tell You e Dust. La canzone simbolo rimane comunque l'iniziale Slip Inside This House, otto minuti di febbricitanti scariche anfetaminiche in perenne equilibrio fra sanità e pazzia, in un vortice senza fondo di pause e ripartenze, che, quasi venticinque anni dopo, i Primal Scream coverizzeranno magnificamente nel loro capolavoro *Screamadelica*, attualizzando la rivoluzione della musica per la mente nel nuovo contesto della cultura acid-house. Una band spesso accostata ai 13th Floor Elevators è quella dei Golden Dawn con i quali, in effetti, il combo di Roky Erickson si era trovato a condividere qualche membro. Un paragone che, nonostante qualche innegabile ed inevitabile somiglianza, va molto stretto ai Golden Dawn che, grazie al loro unico album del 1967 *Power Plant*, chiedono di essere ricordati, soprattutto, per meriti propri. Più melodici e meno irruenti dei compagni di etichetta, sfoderano visioni ancor più mistiche in brani quali *Evolution*, *Starvation*, *Every Day*, *My Time*, *A Nice Surprise*. Da riscoprire. Non hanno bisogno di alcun tuffo nella memoria invece i Red Crayola di Mayo Thompson, una band che ha attraversato quattro de-



cenni e svariati generi -dalla psichedelia al progressive, dal punk alla new wave ed al post punk- per arrivare indenne, e nella giusta considerazione, ai giorni nostri. Il 1967 è l'anno dell'incredibile debutto di *The Parable Of Arable Land*, disco quasi impossibile all'ascolto ma di indiscutibile fascino, bollato come psichedelico per mancanza di pietre di paragone. In realtà sarebbe più giusto parlare di totale improvvisazione

free form, di musica sfrenata, di rumore: di destrutturazione e demolizione della musica rock, insomma, in nome di una sperimentazione libera e incontrollata che travalica i confini del pop per lambire avanguardia, free jazz, noise. Chiudiamo questa breve carrellata sulla International Artists con i Lost & Found, band di pazzoidi sperimentatori di stupefacenti debitori, tanto per cambiare, delle atmosfere allucinogene del suono degli Elevators che, con il loro *Everybody's Here* del 1967, unico album prima di un inevitabile e repentino sfaldamento, realizzano uno dei prodotti di punta della fantomatica label. L'invito, per chi volesse saperne di più, è quello di andare a rispolverare la raccolta *Epitaph For A Legend* del 1980, ristampata recentemente anche dalla nostrana Get Back, che racchiude in un doppio vinile una completa panoramica sull'attività della International Artists.

Dalla scoperta di un sogno, di un mondo diverso nella Frisco dell'incrocio magico tra la Ashbury e la Haight, all'apogeo dell'utopia in quel di Monterey, tra il 16 e il 18 giugno di quell'estate del 1967, quando, per la prima e unica volta, in mezzo ai duecentomila convenuti alla corte dei Dead e dei Jefferson, di Hendrix e degli Who, anche i poliziotti del servizio d'ordine si sarebbero lasciati mettere i fiori nei capelli, la sensazione di poter cambiare il mondo, di poter giocare con la vita, durò lo spazio di un attimo. La *Summer Of Love*, quel momento di magico equilibrio tra realtà ed aspirazione, stava inesorabilmente volgen-

do verso il suo autunno, che era anche l'autunno dell'America e, come tutti i nodi, anche i sogni stavano per venire al pettine. Per non tornare mai più. Dì lì a poco l'America, e fors'anche il mondo, non sarebbero stati più gli stessi. Dì lì a poco una mano assassina avrebbe tarpato i sogni nel cuore di John F. Kennedy e di un'intera nazione. Dì lì a poco un'altra mano guantata di nero, stretta in un pugno chiuso, avrebbe ammonito il mondo, dal gradino più alto del podio

olimpico di Mexico City, che non c'era più posto per i sogni. Onore a Tommie Smith ed a John Carlos, senza scarpe e con i calzini neri, a dire che ghetto e povertà stanno anche dietro una medaglia d'oro e l'inno americano. Anzi, davanti. Dì lì a poco sarebbe toccato a Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison andarsene in rapida sequenza e Charles Manson, dalla sua folle comune nel deserto, avrebbe deciso che era giunto il momento di calpestare quegli stessi fiori che un tempo teneva fra i capelli. Dì lì a poco il servizio d'ordine di Altamont avrebbe suonato la sveglia a calci e pugni sotterrando, insieme ad un cadavere, anche il sogno degli anni sessanta. Dì lì a poco sarebbe stato il Vietnam ed un manto nero avrebbe coperto qualsiasi cosa.

Nel 1972, quando ormai quell'estate è un ricordo lontanissimo e sbiadito, e la maggior parte dei gruppi che hanno popolato le sue notti, specie quelle illuminate dalle luci fioche delle cantine di

mezza America, solo una citazione dotata per gli enciclopedici del rock, ci pensa Lenny Kaye, con la doppia antologia di *Nuggets*, a spalancare le porte su un'età dell'oro che si credeva perduta per sempre. Sarà la riscoperta di un'epoca, ma non dei suoi sogni inesorabilmente distrutti. E' per i gruppi riportati alla luce da *Nuggets* il nostro ultimo giro di juke box. Per i Blues Magoos di *Electric Comic Book*, degno seguito del suo più illustre predecessore, *Psychedelic Lollypop*, più incentrato su atmosfere psichedeliche piuttosto che sui toni garage degli inizi; per i Chocolate Watchband di *No Way Out*, in perfetto equilibrio fra l'irruenza del garage punk e l'energia creativa dell'acid rock; per i Count Five di *Psychotic Reaction*, autori di uno dei grandi anthem della stagione psichedelica. Un discorso a parte per gli Electric Prunes di *Underground*, privo di grandi hit ma più organico e uniforme rispetto all'esordio baciato dalla fortuna di *I Had Too Much To Dream (Last Ni-*

ght), e immerso in un'atmosfera magica in cui garage punk e acid rock si fondono in una soluzione unica e insuperata. Anche i Seeds salgono in tempo sul treno del flower power con *Future*, album coloratissimo e sorprendente in cui il ruvido garage rock dei primi due lavori subisce i benefici influssi di un pop più languido e visionario. Niente compromessi invece per i Litter, che in *Distortions*, unitamente ad una messe di cover di band inglesi adeguatamente punkizzate, realizzano, con l'iniziale *Action Woman*, uno dei classici per eccellenza del sixties garage.

Forse è proprio fra questi lavori, lontani dai favori delle masse e dai palcoscenici dei grandi happening, che va ricercato lo spirito più genuino di quel fantastico 1967, il sound che -in fondo- ha resistito meglio all'usura del tempo e che maggior influsso ha avuto nella storia del rock. E allora vale proprio la pena di dire, una volta tanto a proposito: quarant'anni e non sentirli!



MAP MUSIC PAGES

MAP MUSIC PAGES

BACK WHERE IT ALL BEGINS: Monterey International Pop Festival.

Quarant'anni dopo

Paolo Crazy Carnevale

RENAISSANCE FAIR

La guerra dei sei giorni tra Egitto e Israele si era appena conclusa con la disfatta delle truppe di Nasser, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles era nei negozi da appena un paio di settimane, la guerra in Vietnam continuava ad imperversare e Lyndon Johnson stava per incontrare il leader sovietico Kosygin in New Jersey. Mentre il mondo era tempestato da questi eventi, la cittadina californiana di Monterey, proprio quella di Zorro e di tanti romanzi di John Steinbeck, si preparava ad ospitare il primo grande festival pop. Il tutto esattamente quarant'anni fa, a metà giugno del 1967.

Dopo tanti anni, alla luce di quanto è poi avvenuto nel mondo della musica pop (all'epoca in questa definizione rientrava anche tutto ciò che ora preferiamo designare col termine rock), possiamo dire con certezza che si trattò di un evento imprescindibile per lo sviluppo e per l'affermarsi di certe correnti musicali e per il futuro di molti musicisti che vi presero parte.

Il festival è stato una sorta di punto di arrivo e contemporaneamente punto di partenza, un momento collettivo di gran lunga superiore a quello che si tenne

due anni più tardi a Woodstock, e distante da tutti i festival che sono venuti in seguito.

Se a livello di risonanza Woodstock è stato un evento epocale, è altrettanto vero che si è trattato del canto del cigno, del preludio alla

Simon) furono gli artefici dell'evento, e attorno a loro un nugolo di autentici guru del periodo furono i maestri di cerimonie di una manifestazione che sarebbe divenuta di un'incalcolabile preziosità: Chet Helms (della Family Dog), Brian Jones, David Crosby, il compianto Bill Graham, Eric Burdon (che all'evento dedicò un brano omonimo).

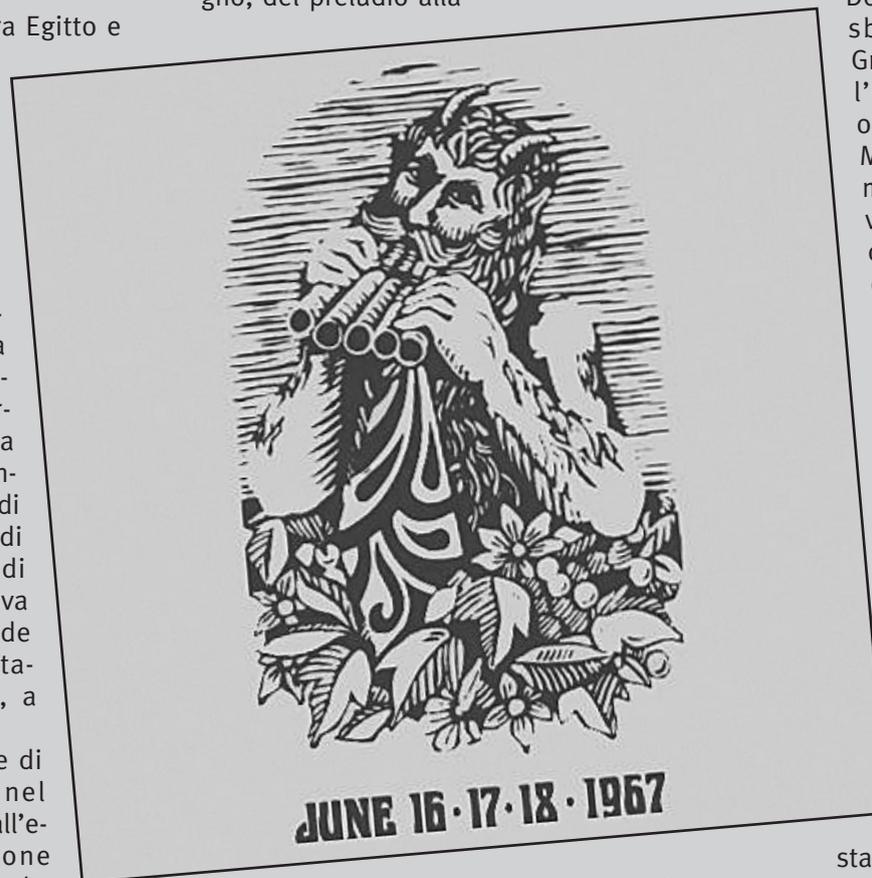
Ma andiamo con ordine, come direbbe Lucarelli. Alla vigilia del weekend che andava dal 16 al 18 giugno del 1967, Monterey era una cittadina californiana a ridosso dell'Oceano Pacifico che contava circa ventiseimila abitanti, cifra che durante il festival andò quasi decuplicandosi raggiungendo punte di duecentomila presenti.

Si trattava di un pubblico misto, composto di figli dei fiori in arrivo dalla vicina San Francisco, da intellettuali post beatnik e fan dei gruppi più famosi che arrivavano dalla più distante Los Angeles.

Un melting pot di gente e di generi musicali come mai si era visto prima, non solo in America, e che fu l'atto di consacrazione di quella che sarebbe poi stata definita "l'estate dell'amore".

Il Monterey International Pop Festival nelle intenzioni dei suoi organizzatori doveva essere qualcosa di totale, per dare alla musica e alla cultura di quell'epoca una giusta collocazione.

"Il momento era più che mai propizio - come ricorda Derek Taylor (addetto



decadenza, così come Monterey è stato invece la consacrazione del rinascimento (e non possono venire in mente le parole di David Crosby, che proprio in quel periodo, con i Byrds, cantava un brano intitolato proprio *Renaissance Fair* con cui si aprì tra l'altro il concerto del gruppo a Monterey).

Alan Pariser, Lou Adler, boss discografico, John Phillips, leader dei Mamas and Papas e Paul Simon (proprio quel Paul

stampa del festival) – *era un periodo di grande ottimismo, volevamo cambiare il mondo. Non ci dovevano più essere guerre.*”

Ovviamente nell'organizzazione si andò incontro a qualche problema, soprattutto per via dell'opposizione al progetto del sindaco Minnie Coyle e del capo della polizia Frank Marinello, i quali temevano che la città potesse essere invasa da torme di giovani impazziti pronti a distruggere Monterey (cosa che in realtà non avvenne affatto). *“Quando fui contattata la prima volta – ricorda Minnie Coyle – ero riluttante all'idea di dare il permesso al festival. Ma sono davvero felicemente sorpresa che tutto si sia svolto così bene che ognuno si sia sentito a proprio agio.”*

Così si tennero molti incontri con l'amministrazione comunale e con la popolazione, incontri in cui Adler, Taylor e Phillips riuscirono a convincere queste persone che si sarebbe trattato di un'invasione pacifica e che non ci sarebbe stato bisogno di un poliziotto per ogni componente del pubblico. Il più difficile da convincere fu proprio il capo della polizia, fermamente dell'idea (sbagliata) che gli hippies fossero sinonimo di Hell's Angels!

MONTEREY (DI ERIC BURDON)

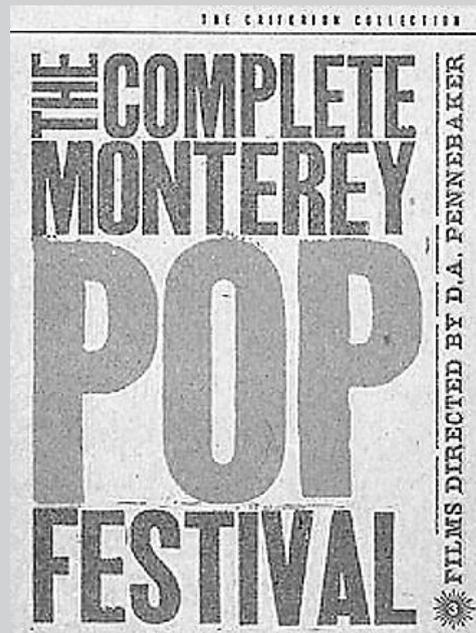
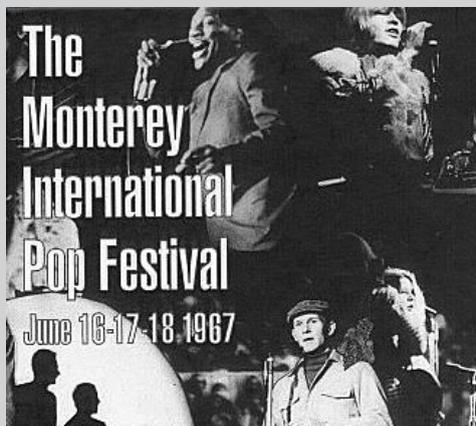
The people came and listened
Some of them came and played
Others gave flowers away, yes they did
Down in Monterey
Down in Monterey
Young Gods smiled upon the crowd
Their music being born of love
Children danced night and day
Religion was being born
Down in Monterey
The Byrds and the Airplane did fly
Oh, Ravi Shankar's music made me cry
The Who exploded into fire and light
Hugh Masakela's music was black as night
The Grateful Dead blew everybody's mind
Jimi Hendrix baby, believe me, set the world on fire, yeah
His Majesty, Prince Jones, smiled as he moved among the crowd
Ten thousand electric guitars were grooving real loud, yeah
You want to find the truth in life

Don't pass music by
and you know I would not lie, no I would not lie,
No, I would not lie
Down in Monterey
Three days of understanding of moving with one another
Even the cops grooved with us
Do you believe me, yeah?
Down in Monterey
I think that maybe I'm dreaming
Monterey
Down in Monterey
Did you hear what I said?

SUPERVISIONI

Per quanto riguarda la musica, Monterey Pop fu davvero una cosa rivoluzionaria. Non a caso il comitato organizzatore aveva nominato un gruppo di “tutori” o “mentori” con lo scopo di supervisionare il programma, scegliendo proprio tra i personaggi di spicco del panorama musicale del periodo: Donovan, Mick Jagger, John Lennon, Roger (all'epoca ancora Jim) McGuinn e i produttori Terry Melcher, Andrew Loog Oldham tra gli altri.

Si trattava insomma di un'operazione commerciale sì, ma controllata in qualche modo dall'interno, vale a dire da chi la musica la faceva, e non solo a livello organizzativo, ma anche nella pratica, basti pensare che Al Kooper oltre ad essere tra i musicisti in scaletta a Monterey era anche assistente di palco. Grazie poi alle foto e al film del festival è possibile constatare come oltre ai protagonisti “on stage”, la manifestazione avesse chiamato a raccolta una vastissima tribù di cui facevano parte anche personaggi in vista del jet set, come Candice Bergen, Nico e Dennis Hopper.



Certo, sul palco di Monterey non c'erano i protagonisti del quinquennio precedente, quella sacra triade da cui tutto era in qualche modo cominciato: i Beatles, che avevano appena realizzato *Sgt Pepper* spedirono un messaggio augurale al festival, con frasi e disegni nel loro tipico stile, i Rolling Stones, con Richards e Jagger da poco arrestati per possesso di droghe e quindi impossibilitati a ricevere un visto, mandarono Brian Jones, a mo' di guru della manifestazione, Bob Dylan restò a Woodstock dove, dopo aver terminato di leccarsi le ferite dell'incidente motociclistico, stava cominciando a registrare quelli che sarebbero divenuti i “Basement Tapes”. Il suo manager, il voluminoso e arcigno Albert Grossman, pensò bene di mandare al festival un altro dei suoi protetti, la Paul Butterfield Blues Band.

Così, anche senza le esibizioni dei santi padri, a Monterey prese vita un festival coi contrococchi, un festival che vedeva in rassegna tutti i protagonisti del momento, quelli che avevano debuttato nell'ultimo biennio e soprattutto quelli che avrebbero segnato gli anni successivi.

E fu davvero un festival internazionale, come il nome prometteva, con la presenza di artisti provenienti anche dall'Inghilterra, e non solo, un festival interetnico, grazie alla partecipazione del musicista indiano Ravi Shankar, e un festival con artisti bianchi e artisti neri.

MAP MUSIC PAGES



Nei mesi precedenti alla tre giorni di Monterey, Phillips, Adler, Taylor e gli altri si incontrarono più volte per mettere a punto quella che sarebbe stata la griglia di partenza del festival. Furono precisi accordi con i vari responsabili delle case discografiche, Paul McCartney da Londra consigliò caldamente a Derek Taylor di contattare gli Who e la Jimi Hendrix Experience.

Nel frattempo si sviluppò anche l'idea (scaturita dalla mente del produttore Bob Rafelson) di far diventare l'evento un film e l'incarico di realizzarlo venne affidato a D.A. Pennebaker, che aveva filmato il tour inglese di Bob Dylan nel 1965.

Una delle cose su cui tutti gli organizzatori furono d'accordo era il fatto che si dovesse puntare assolutamente sul grande potenziale dei gruppi della vicina San Francisco: per quanto il carnet di Monterey Pop potesse già contare sulle titolate band di Los Angeles, era chiaro a tutti che il festival, che discendeva direttamente dall'omonimo jazz festival, dovesse presentare anche i nuovi virgulti.

La scena di San Francisco era in quel momento all'apice della sua creatività,

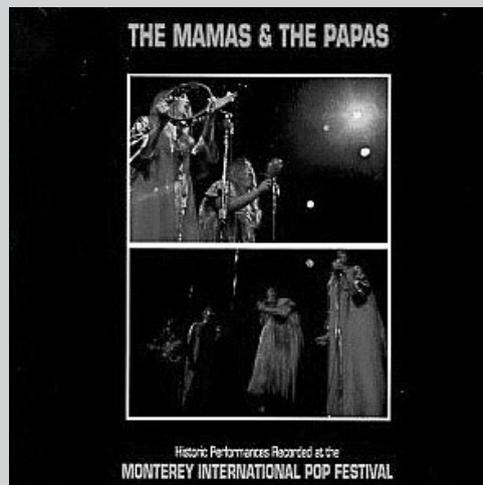
per quanto non tutti i gruppi fossero ancora venuti fuori alla grande, ed era cosa evidente che di lì a poco quel calderone di idee sarebbe venuto allo scoperto.

I Jefferson Airplane e i Moby Grape erano già una realtà, i primi in particolare avevano già conquistato le copertine dei grandi settimanali americani, ma i Grateful Dead erano da poco approdati al contratto discografico e il loro primo disco era appena uscito, Country Joe And The Fish e la Steve Miller Band cominciavano allora a far parlare di sé, Big Brother & The Holding Company sarebbero stati rivelati proprio da Monterey Pop e i Quicksilver Messenger Service erano ancora senza contratto!

Fu Paul Simon a recarsi per primo a Haight Asbury per incontrare i Grateful Dead, e in seguito toccò a Andrew Loog Oldham, Adler e Taylor proseguire le trattative con i gruppi della Bay Area e con i loro manager improvvisati.

Fondamentale, negli accordi per ottenere la partecipazione di questi gruppi fu il coinvolgimento di Ralph J. Gleason, quotato giornalista del San Francisco Chronicle che è stato un po' il traghettatore del San Francisco Sound, grazie anche ad un celebre libro uscito alla fine degli anni sessanta.

Le band cittadine avevano molto rispetto per questo signore, che all'epoca aveva già da un pezzo superato l'età in cui, secondo una convinzione dell'epoca, si perde la credibilità ("non fidarti di chi ha più di trent'anni" si soleva dire).



I CONCERTI

Per quanto riguarda la musica, il Monterey International Pop Festival ospitò trentaquattro artisti e gruppi nell'arco di tre giornate.

Il programma includeva artisti noti, meno noti, debuttanti assoluti.

Per alcuni fu la consacrazione totale e definitiva, per altri la conferma, per qualcuno si trattò del canto del cigno.

Per i Mamas & Papas ad esempio, il gruppo di John Phillips, uno degli organizzatori, fu un po' la fine: pur essendo una band da classifica, la loro musica, forzosamente solare e commerciale, venne decisamente messa in ombra dagli altri partecipanti e la San Francisco folcloristica e da operetta cantata dal loro protetto Scott Mackenzie in una canzonetta neppure disprezzabile sbiadì del tutto al cospetto delle esibizioni di quegli artisti che dalla città della baia provenivano davvero.

Paul Simon e il suo partner Art Garfunkel ebbero l'arduo compito di rappresentare la scena folk in un momento

in cui questa era stata un po' sorpassata dalle nuove tendenze: il duo era sulla breccia già da qualche anno e i grandi successi (anche commerciali) come *Mrs. Robinson*, *Bridge Over Troubled Water* e la riedizione di *Sound Of Silence* erano ancora di là da venire.

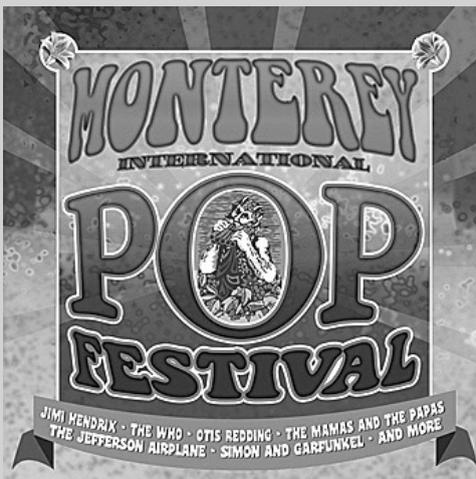
A Monterey suonarono anche alcuni di quei gruppi minori come Associations, Paupers e Impressions, formazioni che finirono presto nel dimenticatoio.

La rivelazione assoluta di Monterey fu sicuramente la Jimi Hendrix Experience: il chitarrista di Seattle che aveva appena pubblicato il suo disco d'esordio in Inghilterra, per quanto avesse già suonato come sideman in patria negli anni passati, conquistò letteralmente la platea del festival.

Il suo concerto fu a dir poco incendiario, e non solo perché nella conclusiva *Wild Thing* dette fuoco alla sua Stratocaster. Si trattò di qualcosa assolutamente nuovo e forse ancora insuperato. Era il suo concerto di debutto ed è rimasta una delle sue performance più memorabili, tanto che ne furono tratti dischi e film a più riprese. La personale versione di *Like A Rolling Stone* con cui aprì il suo set è ancora una delle più belle cover di Dylan di sempre.

Per quanto già leggendari in patria, a Monterey ricevettero il battesimo americano anche gli Who, con un live act devastante ben documentato dalla cinepresa di Pennebaker, con un Keith Moon protagonista assoluto in un finale in cui la batteria viene distrutta letteralmente e presa a calci.

Un artista affermato che a Monterey divenne definitivamente leggenda fu Otis Redding, un altro la cui performance rimase davvero scritta a caratteri incancellabili nella storia della musica di quei tempi (e non solo). "Ero abbastanza sicuro di aver appena visto Dio sul palco - ricordò in proposito Bob Weir dei Grateful Dead - Otis sembrava alto 12 o 14 piedi, calcava il bordo del palco con fiera come una tigre imprigiona-



ta...era incredibile." Preceduto dai fidi Booker T & The Mgs e dai fiati dei Memphis Horns, Redding consacrò la propria leggenda con un ruggente set che includeva tra le altre *Respect*, *Sati-*

sfaction e *I've Been Loving You Too Long*. Purtroppo fu anche il suo canto del cigno, pochi mesi dopo, alla vigilia dell'uscita di un nuovo disco, la sua vita fu stroncata da un incidente aereo.

Tra i San Franciscans, quelli che lasciarono maggiormente l'impronta furono i Jefferson Airplane e il gruppo di Janis Joplin.

I primi erano già una formazione collaudata, avevano dalla loro le copertine dei settimanali e il buon seguito dell'ultimo disco *Surrealistic Pillow*, prodotto pur senza accredito da un ancor poco noto Jerry Garcia. A proposito dei Jefferson, David Crosby ricorda: "Marty e Grace fecero qualcosa di incredibile, non solo cantavano insieme, ma riuscivano a completarsi a vicenda meravigliosamente, nello stesso modo in cui lo facevano le chitarre di Young e Stills nei Buffalo Springfield."

Proprio i Buffalo Springfield a Monterey subirono uno dei tanti momenti di abbandono da parte di Neil Young. Nel corso della breve esistenza del gruppo, il chitarrista canadese ne uscì spesso, soprattutto durante quell'anno. Al suo posto al fianco di Stills, Furay e soci salì sul palco nientemeno che David Crosby, dando probabilmente il calcio d'avvio a quella che sarebbe divenuta un paio d'anni dopo l'avventura di CS&N.

Crosby a Monterey tenne una delle sue ultime performance con i Byrds: i dissidi con McGuinn erano in crescita per via delle malviste frequentazioni di casa Jefferson compiute da Croz. Il concerto dei Byrds a Monterey fu comunque una buona fotografia del periodo appena celebrato dall'uscita del capolavoro *Younger Than Yesterday*.

Janis Joplin a Monterey diede prova di gran talento, tanto che di lì a poco uscì dai Big Brother & The Holding Company, di cui all'epoca era la cantante, per continuare come solista. Il film del festival e il disco

del gruppo uscirono quasi in contemporanea.

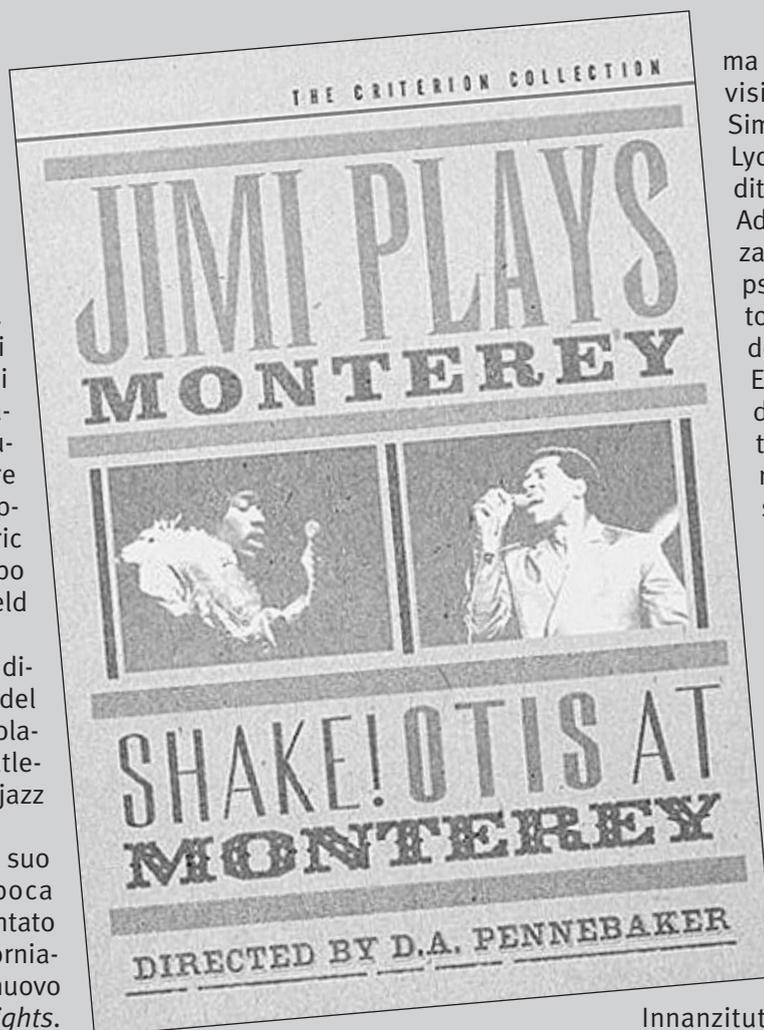


MAP MUSIC PAGES

nea dimostrarono infatti come fosse proprio lei la stella capace di brillare di luce propria. Il blues fu molto presente nei tre giorni di musica della penisola di Monterey: la Steve Miller Band, la Paul Butterfield Blues Band, Lou Rawls, Johnny Rivers ne furono alcuni degli interpreti. Ma anche i Canned Heat, uno dei fenomeni dell'epoca. Gli stessi Quicksilver in quel periodo avevano un repertorio basato su riletture di vecchi standard. E che dire dei Blues Project e del nuovo gruppo di Mike Bloomfield, gli Electric Flag, annunciati in un primo tempo proprio come The Mike Bloomfield Thing.

Al festival ci fu spazio anche per digressioni come quella ad opera del sitar di Ravi Shankar, molto popolare per le sue frequentazioni beatlesiane, e quella del trombettista jazz oriented Hugh Masekela.

Eric Burdon al festival presentò il suo nuovo gruppo, chiamato con poca fantasia New Animals, molto orientato verso la musica dei gruppi californiani, tanto da presentarsi con un nuovo brano intitolato *San Franciscan Nights*. Country Joe And The Fish rappresentarono invece la coscienza politica del movimento che stava allora nascendo in America: il loro disco di riferimento all'epoca era *Feel Like I'm Fixin To Die Rag*, contenente il brano omonimo dive-



nuto poi uno degli slogan di Woodstock.

E tra tutti i partecipanti non va dimenticata Laura Nyro, ancora poco conosciuta, ma già capace di suscitare grandi emozioni: la sua esibizione alle prime luci del crepuscolo è ben immortalata dalla cinepresa di Pennebaker.

WERE WE ONLY IN IT FOR THE MONEY?

Cinque mesi dopo, sulle pagine della neonata rivista di culto Rolling Stone, veniva lanciato un grido d'allarme: "Dove sono finiti i soldi di Monterey?"

Già, perché il festival aveva anche lo scopo di raccogliere dei fondi per iniziative culturali.

Secondo il giornalista Michael Lydon, Monterey aveva fruttato un introito netto di 200.000 dollari di cui solo un quarto erano stati destinati ad un program-

ma di istruzione musicale supervisionato direttamente da Paul Simon ad Harlem.

Lydon puntò particolarmente il dito contro le spese eccessive. Ad ottobre il comitato organizzatore si radunò a casa di Phillips e Derek Taylor fu messo sotto pressione per rendere conto della cosa.

Entro la fine dell'anno la fondazione del festival garantì altri 25.000 dollari di sovvenzioni alla Sam Cooke Scholarship, su suggerimento di Jerry Wexler. Un acconto di 5.000 dollari (in seguito integrati con altri 35.000) fu versato alle cliniche gratuite di San Francisco.

MONTEREY POP, DISCOGRAFIA PARZIALE

Come molti altri eventi della sua portata, anche il Monterey International Pop Festival ha ricevuto dal mercato discografico attenzioni e pubblicazioni nel corso degli anni.

Innanzitutto, da questo evento venne tratto un film, diretto, come già anticipato, da D.A. Pennebaker. Il film, uscito nel 1968, fu un notevole veicolo per la diffusione degli artisti inclusi nelle riprese. Purtroppo non tutti gli artisti furono inclusi nel film e si è dovuto aspettare il 2002 per poter avere un prodotto definitivo in uno splendido cofanetto di tre DVD, contenenti il film originale (trasmesso in anni lontani anche dalle nostre reti televisive e disponibile negli anni passati anche in VHS americano), le outtakes e le performances integrali di Redding e Hendrix.

Una recensione completa del cofanetto è stata pubblicata su LFTS numero 64.

Per quanto riguarda i dischi ricavati dal festival (i concerti furono registrati dal mitico Wally Heider assieme al collega Bones Howe), ecco un tentativo di discografia relativa all'evento.

Ravi Shankar - Live/Ravi Shankar At The Monterey International Pop Festival

(World Pacific ristampa in CD Angel records 1998).

Questo antico vinile contenente la performance del trio di Shankar venne pubblicato a ridosso del festival, divenendo presto un must per tutti gli appassionati dei suoni orientali che proprio in quei giorni erano approdati in occidente grazie ad un brano di George Harrison incluso in *Sgt Pepper*.

The Mama And The Papas – Historic Performances Recorded At The Monterey International Pop Festival (Dunhill 1971, ristampato anche dalla Capitol). Il concerto del gruppo di Phillips fu stampato quando il gruppo non esisteva più da anni e non ha avuto ristampe in cd: la performance è comunque ripresa nel cofanetto realizzato dalla Rhino nel 1992 in occasione del venticinquennale. Jimi Hendrix Experience/Otis Redding – Historic Performances Recorded At The Monterey International Pop Festival (Reprise 1970). Questo vinile, pubblicato con due differenti copertine dalla Reprise e dalla Polydor includeva sul lato uno quattro delle canzoni eseguite da Hendrix e sul lato due cinque di quelle eseguite da Redding. Si tratta di un disco apprezzatissimo ai tempi, in quanto includeva le due più applaudite esibizioni del festival. Reso superfluo dal box di quattro cd dedicato al festival che include i due concerti integrali *Jimi Plays Monterey* (Polydor 1986). Un altro vinile, pubblicato come colonna sonora del documentario omonimo. Include tutta l'esibizione dell'Experience. *Monterey Pop Festival* (Evil 1989, box di 7 vinili). Pubblicazione al limite della legalità. C'è stato un momento in cui, per qualche subdola clausola legale, le registrazioni dal vivo che avessero più di



vent'anni potevano essere pubblicate senza che il responsabile venisse perseguito come bootleggero. Così, al fianco di molti concerti degli anni sessanta, sul finire degli anni ottanta arrivò questo cofanetto. Lontano dalla qualità tecnica e dalla confezione accurata e lussuosa del box Rhino, questo cofano di vinili ha l'indubbio pregio di essere la prima panoramica quasi integrale dell'evento e di includere brani rimasti esclusi dalla pubblicazione successiva: quelli dei Grateful Dead ad esempio, o la performance dei Buffalo Springfield e quella di Country Joe & The Fish. Con il medesimo criterio vennero pub-



blicati numerosi cd analoghi, tra i quali si segnala:

Monterey Pop Festival (Armando Curcio Editore 1991). Cd venduto in edicola in allegato ad un'enciclopedia a fascicoli. Include diciannove tracce.

The Monterey International Pop Festival (Rhino 1992, box di quattro cd). Questo cofanetto è la summa finale delle pubblicazioni dedicate a questa materia. Assemblato e mixato da Lou

Adler e John Phillips,

include un buon numero di esibizioni, proponendo canzoni di quasi tutti i performer, puntando su quelle integrali di Redding, Hendrix, Mamas & Papas e su quelle meno complete di Jefferson Airplane, Byrds e Big Brother & The Holding Company. Il box è corredato da un bel librone con abbondanti note e testimonianze ricco di foto scattate da Henry Diltz e Darcy Sullivan. Nello stesso anno è uscito un libro dedicato all'evento scritto da Joe Selvin e illustrato dagli scatti del mitico Jim Marshall. Sia il libro di Selvin che il booklet del box sono stati molto utili nella stesura di questo articolo. Monterey International Pop Festival (2 CD, Razor And Tie 2007). Last but not least ecco questo doppio cd uscito in occasione del quarantennale. Poco si aggiunge a quanto incluso nell'indispensabile opera della Rhino, ma troviamo qui, finalmente in via ufficiale, un brano dei Buffalo Springfield e due di Simon & Garfunkel, anch'essi esclusi dal cofanetto.

Final Words

"Monterey è stato la ciliegia al marshino in cima al gelato che sono stati gli anni sessanta."

(Art Garfunkel)

