

San Francisco Sound.

1965-1967, rivoluzione in musica

Manfredi Scanagatta

Abstract

The USA of the post-World War II era underwent a period of considerable economic expansion and widespread prosperity. The white middle class lives the American dream by relocating to tranquil suburbs where ownership of every type of household appliance is possible, and social conformity represents a distinctive status. In such a structured society, between the 1940s and 1950s, a counterculture emerges that is destined to sensibly alter the mindset of an entire generation. The Beat Generation, combined with the evolutions of jazz and the electric emergence of Rock and Roll, creates a cultural substrate from which a movement may arise. Primarily through music, a new generation of Americans will challenge the social structures of the United States. From 1965 in San Francisco, a genuine cultural revolution unfolds, with music as one of its most potent weapons, involving a significant portion of the youth population worldwide within a few short years. From the sidewalks of North Beach, young beatniks move to the apartments of Haight Ashbury, giving life to a community that gathers in venues where musical groups, originating in the Bay Area and destined for global fame, begin experimenting with a new form of art. This cultural vanguard, until 1967, succeeds in creating an inseparable bond between art and community. The intent of this article is to retrace the milestones, amid concerts, happenings, and festivals, that will characterize the cultural revolution between 1965 and 1967.

Keywords: San Francisco; Psychedelic; Rock; Avanguard; Hippie; Cultural Revolution



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Gli Stati Uniti del secondo dopoguerra vivono una fase di grande espansione economica e di benessere diffuso. La classe media bianca vive il sogno americano trasferendosi in tranquilli *suburbs* dove è possibile possedere ogni tipo di elettrodomestico e dove la conformità sociale rappresenta uno status distintivo. In una società così strutturata, tra gli anni '40 e gli anni '50 del Novecento irrompe una controcultura che sarà destinata a cambiare in modo sensibile la mentalità di un'intera generazione. La Beat Generation, insieme alle evoluzioni del jazz e all'irrompere elettrico del Rock and Roll, creerà un humus culturale da cui nascerà un movimento. Grazie soprattutto alla musica una nuova generazione di americani metterà in discussione le strutture sociali statunitensi. A partire dal 1965, a San Francisco, si assiste a una vera e propria rivoluzione culturale, in cui la musica rappresenta una delle armi più potenti e che, nell'arco di pochi anni, coinvolgerà gran parte della popolazione giovanile di quasi tutto il mondo. Dai marciapiedi di North Beach, giovani beatniks si trasferiscono negli appartamenti di Haight Ashbury, dando vita a una comunità che si ritrova in locali dove gruppi musicali, formati nell'area della baia e destinati a raggiungere fama mondiale, iniziano a sperimentare una nuova forma d'arte. Un'avanguardia culturale che fino al 1967 sarà in grado di creare un legame inscindibile tra arte e comunità. L'intento di questo articolo è ripercorrere le tappe, tra concerti, happening e festival, che tra il 1965 e il 1967 hanno caratterizzato questa rivoluzione culturale.

Parole chiave: San Francisco, Psichedelia; Rock; Avanguardia; Controcultura; Hippie; Rivoluzione Culturale.

1. Introduzione

Dalla seconda metà degli anni '50 del Novecento, possiamo constatare come, negli Stati Uniti, la musica inizi ad avere un ruolo che va ben oltre quello del mero intrattenimento (S. Portelli, 2011). Il Rock and Roll grazie al potere economico improvvisamente presente nelle mani dei teenager (J. K. Gilbert,

1973) nonostante nasca e si sviluppi all'interno delle comunità afro americane, riesce a liberarsi dalle costrizioni della *race music* e grazie ad un approccio meno complesso e intellettuale del Jazz, e con l'esplosione dell'elettrificazione degli strumenti, invade di nuove narrazioni e sonorità la vita di giovani americani pronti per la prima volta ad afferrare il loro sogno (Polillo 1975).

Mentre Bob Dylan seguendo le orme di Woody Guthrie faceva della musica uno strumento anche di azione politica (Della Mea, Portelli 1975), migliaia di ragazzi e ragazze attratti dalla libertà vissuta e raccontata dai personaggi di *On the road* di Kerouac (1958) (A. Waldman, 1996), spinti dalla forza travolgente del Rock and Roll e inebriati dai fumi della marijuana, sentono di poter spezzare le strutture tecnocratiche della società e iniziano a prendere la strada diretta verso ciò che fu definito «a new Heaven for beatniks».

«Si accendono per visionari splendori e per l'esperienza di una comunione umana, diventano arbitri del buono del vero e del bello.» (Roszak, 1971, p. 66)

San Francisco, un nuovo paradiso per i beatniks, quei figli di Allen Ginsberg e Jack Kerouac, che fino a quel momento avevano popolato i marciapiedi di North Beach, quartiere italo americano che ospitava anarchici e comunisti scappati dal fascismo e dove Lawrence Ferlinghetti editore di *Howl* (A. Ginsberg, 1956) aveva aperto la City Light Book Sellers, quartier generale della Beat Generation. Ma quel quartiere fu solo la prima tappa, è ad Haight Ashbury che giovani attratti dall'arte e dalla libertà trovarono casa e dove prese forma una comunità che si trasformò in movimento e che grazie alla musica nel giro di pochi anni ebbe un impatto culturale a livello mondiale. Il 16 ottobre del 1965 alla Longshoreman's Hall di San Francisco venne organizzata una serata di autofinanziamento, A Tribute to Dr. Strange, il nome deriva da un personaggio della Marvel, il maestro delle arti mistiche,

gli organizzatori saranno Luria Castell, Ellen Harmon, Jack Towle e Al Kelly, quattro ragazzi di San Francisco, quattro giovani hippie, uniti in una realtà che prenderà il nome di Family Dog Production (Figura 1). Grazie a loro, quella fu la serata in cui una comunità si riscoprì e sancì l'inizio di una grande rivoluzione culturale.

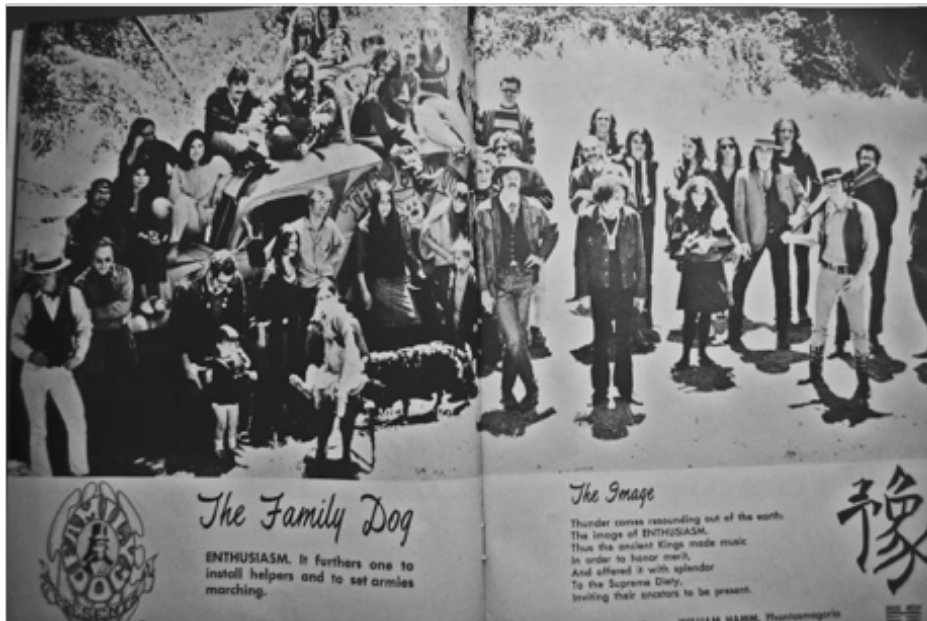


Figura 1: Foto che ritrae la Family Dog, San Francisco History Center, SFH 60 Hippie Box 2/2, Folder 2/26, «I.D. Magazine», 1966.

2. Nasce una comunità

La storia che vogliamo raccontare prende il via nell'estate del 1965, non a San Francisco, ma a Virginia City, una ex città fantasma. Qui, Don Works, un membro della Native American Church, insieme a Mark Unobsky, musicista folk e discendente di un influente coltivatore di cotone del Tennessee, e a Chan Laughlin, un cowboy ed ex proprietario del Cabal, noto locale folk di Berkeley, fondarono il Red Dog Saloon. Questo locale nacque con l'intento di offrire ospitalità ai musicisti di passaggio tra le due coste americane e si rivelò fin dall'inizio un crocevia culturale importante.

Nato come un luogo dove ospitare i musicisti in transito da una costa all'altra dell'America il Red Dog si dimostrò da subito un nuovo punto di

incontro. Il Red Dog era allestito come un vero e proprio saloon e al suo interno ospitò come gruppo fisso i Charlatans, la band riuscì a convincere vecchi amanti del folk classico ad alzarsi e iniziare a ballare.

Alla fine dell'estate il gruppo di Pine Street che inizia a farsi chiamare Family Dog, in seguito l'esperienza a Virginia City torna a San Francisco con l'intento di iniziare ad organizzare eventi e concerti rock.

In chiara continuità con l'operato dei Diggers, la prima comunità hippie nata a San Francisco (Maffi, 2009), l'intento della Family Dog è di contribuire attraverso la musica a sviluppare una comunità che stava prendendo sempre più forza. Ed è ciò che fecero alla Longshoreman's Hall, dove prese vita la prima *danza pubblica* della storia. (Bertoncelli 1976). *Rock and Roll Dance and Concert*, questo ciò che prometteva il volantino creato da Alton Kelley, anche lui appartenente alla Family Dog. Per partecipare alla serata il biglietto intero costava due dollari e cinquanta, mentre per gli studenti il costo era di due dollari e la risposta dei giovani di San Francisco fu sorprendente.

Il concerto iniziò alle 21 per terminare alle 2 di notte; durante queste cinque ore i ragazzi presenti, ballarono fumando marijuana e assumendo LSD, mentre sul palco si alternavano Jefferson Airplane, Charlatans, Marbles e Great Society. Tutto lo show fu condotto dal dj della KYA Rus *The moose* Syracuse, una delle voci più importanti della radiofonia californiana.

Anche le radio in quegli anni stavano cambiando, per dare il giusto spazio alle sperimentazioni musicali che contraddistingueranno il periodo si sentì la necessità di uscire dallo schema imposto di una programmazione basata sui successi in 45 giri dove le canzoni avevano una durata massima di tre minuti e mezzo e alcune radio iniziarono a trasmettere brani che potevano superare i dieci minuti. L'eccezionalità del concerto alla Longshoreman's Hall consisteva nell'essere riuscito per la prima volta a mettere insieme più gruppi musicali in un'unica serata che si autopromuoveva come un evento per la comunità.

Nel lavoro di interviste fatto da Alice Hecols (2010) emerge come John Cipollina, che di lì a poco avrebbe formato i Quicksilver Messenger Service,

salendo sul palco rimase sconvolto nel constatare quanta gente avesse i capelli lunghi come lui; Al Kelly, uno degli organizzatori, resosi conto di ciò che avevano creato, in seguito disse: «ero sconvolto da tutti i freak che parteciparono. Non sapevo che in città ce ne fossero tanti, pensavamo di essere solo noi quelli giusti» (Echols 2010, 114). Chet Helms, che diventerà, tra le altre cose, manager dei Big Brothers and the holding company, e che per ora fa parte della Family Dog, una volta resosi conto della reale forza della realtà della baia disse: «non potranno mai annientarci» (*ibid.*)

Nel 1965 Marty Balin, fondatore dei Jefferson Airplane convinse degli investitori a partecipare alla compravendita di una pizzeria per trasformarla in un night club; a loro sarebbe rimasto il 75% del fatturato, mentre Marty avrebbe avuto il 25% da investire nella parte creativa. Da questa vecchia pizzeria nacque il Matrix, il primo locale a San Francisco che si è occupato di promuovere e interagire con il nuovo suono che stava invadendo la baia. Capire l'essenza di San Francisco in quegli anni è complesso; la città sembrava trasformarsi in un vasto laboratorio artistico, dove la vita stessa diventava un'espressione d'arte. Così come Andy Warhol aveva la sua Factory a New York, gli hippie californiani occupavano interi edifici, trasformandoli in spazi dove poter esprimere liberamente le loro idee creative.

Nel 1965, a San Francisco i luoghi adatti alla musica dal vivo erano limitati, motivo per cui le abitazioni private iniziarono a fungere da spazi pubblici, aperti a chiunque desiderasse esibirsi o semplicemente vivere l'esperienza. Diversamente dai Pranksters o dai Diggers, queste comunità urbane non emergevano con un fine preciso; piuttosto, miravano a utilizzare l'arte come mezzo per veicolare una rivoluzione innanzitutto personale, in una costante esplorazione dei limiti. Bob Cohen, che era newyorkese, una volta trasferito a San Francisco andò a vivere in una casa hippie vicino ad Ashbury, in un palazzo vittoriano di tre piani con dieci appartamenti da una o due stanze, e ricorda che in quel palazzo:

«nel suo periodo d'oro ci stavano Ronny Davis con la San Francisco Mime Troupe, i ragazzi dell'American Conservatory Theater, Janis Joplin parte dei Charlatans e alcuni dei Big Brother. Ci sono passati tutti. Era incredibile, una specie di enorme festa. Probabilmente ci ho conosciuto un migliaio di persone» (Ivi, p.103).

3. Arte e psichedelia

Rock and roll e sostanze psichedeliche fanno parte della cultura hippie e sono due degli elementi fondamentali per la nascita della cultura psichedelica. Questa, rapidamente, ha influenzato non solo la musica ma anche l'arte grafica, dando origine a movimenti come l'Op Art e il New Nouveau. Questi movimenti hanno ridefinito il design di poster e locandine. Il costante interesse per la sperimentazione porterà questi giovani artisti a giocare con la luce e i colori fino a creare i light show uno dei punti di forza dell'avanguardia della baia e con i poster elementi essenziali nell'identità visiva dell'area della baia.

I light show, nati a San Francisco nei primi anni '50 grazie a Seymour Locks, un innovativo professore d'arte, rappresentavano una nuova forma di espressione artistica. A differenza delle sperimentazioni di Timothy Leary o Andy Warhol, che utilizzavano immagini statiche, Locks creava proiezioni dinamiche facendo passare la luce attraverso dischi di vetro riempiti di liquidi colorati. Elias Romero, allievo di Locks, portò avanti questa tecnica diventando un pioniere dei light show nell'area della baia durante gli anni '60. Romero viveva con un pittore di nome Billy Ham e i due cominciarono a collaborare nella primavera del 1965 facendo degli spettacoli nel seminterrato di casa loro, dove durante le proiezioni si ascoltava musica classica o un gruppo jazz suonava dal vivo. (Scanagatta, 2013 p. 180). L'unione di quest'arte con il rock psichedelico diede vita ad un mix esplosivo. Il movimento iniziò a sentire la necessità di avere degli spazi di identificazione. In un primo momento furono gli appartamenti o i seminterrati dei palazzi ad

essere allestiti per ospitare eventi e concerti, ma col tempo fu chiaro che servissero luoghi più grandi e adatti.

Se infatti questa nuova cultura a livello teorico deve molto ai movimenti che l'hanno preceduta in particolar modo la Beat Generation, a livello pratico l'invasione di San Francisco di giovani provenienti da tutta l'America è possibile solo perché gli hippie residenti iniziarono a muoversi nella creazione concreta di una nuova città, per quanto possibile gestita dalla comunità stessa. (Scanagatta 2013). Con l'ascesa del termine *psichedelico*, coniato dallo psichiatra inglese Humphry Osmond e che ha la propria etimologia in due parole greche, *psychè* che indica il respiro quindi la vita e l'anima, e la desinenza finale *delùn*, che significa rivelare, nasce uno dei gruppi musicali più importanti per questa nuova scena artistica, anche se forse non tra i più famosi: i 13th Floor Elevators.

Il gruppo nasce a Austin in Texas nel 1965 con la dichiarata volontà di riprodurre in musica gli effetti di un viaggio lisergico. Negli Stati Uniti non esistono palazzi che abbiano il tredicesimo piano, ovvio dunque che nessun ascensore vi si potrà fermare, la volontà, fin dal nome, è di condurre l'ascoltatore in un altrove, in un luogo che non esiste. (Bolli 1998). Il 1965 è anche l'anno in cui una delle band più rivoluzionarie e irriverenti di sempre pubblica il primo album. Legati indissolubilmente alla cultura newyorkese i Fugs si presentarono come degli anarchici rivoluzionari dell'arte. Suggestionati dalla letteratura beat e dal carisma di personaggi come Allen Ginsberg, Jack Kerouac e Andy Warhol; Ed Sanders con l'amico Tuli Kupferberg, decisero di utilizzare le suggestioni sonore che iniziavano a comporre per dare forma ad una vera rivisitazione artistica del concetto di musica.

«Non eravamo né i Beach Boys né i Four Season, eravamo poeti che volevano sperimentare con la melodia. Quello che capimmo era che le regole dello spettacolo erano improvvisamente cambiate e che quelli che allora venivano chiamati happening potevano permetterci di

combinare la musica con il nostro genio nell'uso delle parole» (Assante, Castaldo 2004, 309).

Mentre a New York la cultura d'avanguardia si strutturava su un forte legame tra Bob Dylan, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Fugs, Andy Warhol e Velvet Underground; a San Francisco si stava formando una realtà per ora composta per lo più dagli autori beat, i Merry Pranksters, i Diggers e quei gruppi che iniziavano a compiere i primi fondamentali passi nella comunità: i Grateful Dead, i Charlatans, i Jefferson Airplane, i Country Joe and the Fish o i Big Brother and the Holding Company.

4. Fillmore, Acid Test e 1090. Che la rivoluzione abbia inizio

Nel 1965, Bill Graham, grazie alla collaborazione con Ralph Gleason, futuro fondatore della rivista 'Rolling Stone' e all'epoca giornalista per il 'San Francisco Chronicle', scoprì che il Fillmore Auditorium, un tempo celebre locale di Rhythm and Blues, era disponibile per l'affitto a soli sessanta dollari a serata.

La Family Dog aveva pensato di iniziare a organizzare lì le serate e chiese a Graham se fosse interessato a collaborare al progetto, il giovane impresario in un primo momento non si sbilanciò, ma prima che la Castel e Kelley riuscissero ad assicurarsi il Fillmore, Graham aveva già firmato un contratto d'affitto della sala per quattro anni.

Il 10 dicembre del 1965 al Fillmore Auditorium, al 1805 di Geary Street, andò in scena la seconda serata di raccolta fondi per la San Francisco Mime Troupe, nonché il primo concerto organizzato nel locale da parte di Graham, che vide esibirsi i Grateful Dead, i Jefferson Airplane, i Great Society, John Andy Quintet, Mistert Trand e come diceva il volantino «And Many Many Others»

A Santa Cruz, il 27 novembre del 1965 (Gentile, Guarnaccia, Semellini, 2004) nell'appartamento del prankster Ken Babbs, lo scrittore Ken Kesey autore del romanzo *Flew Over the Cuckoo's Nest* tenne il suo primo Acid

Test, dando l'avvio ad una sperimentazione artistico esistenzialista che nel tempo arrivò a coinvolgere centinaia di persone in decine di città degli Stati Uniti. Si trattava di *simposi in forma libera*, happening dove i partecipanti assumevano acido lisergico per migliorare le proprie percezioni stimolandole mediante il ballo, la musica, la proiezione di light show e una allucinata forma di recitazione. Tutto questo confluiva in quella che veniva definita *Psychedelic Symphony*, vale a dire l'insieme di suoni e azioni prodotti da tutti i partecipanti all'evento, inclusi i membri dei Grateful Dead la house band dei rinfreschi acidi.

Durante questi eventi ogni tipo di strumento era ben accetto, e non era necessario saperlo suonare. La parte del leone veniva fatta da un vecchio organo Hammond e dalla Thunder Machine, letteralmente macchina per tuoni, creata appositamente dai Merry Pranksters assemblando parti di automobili, corde di pianoforte e quanto di più assurdo si potesse trovare in uno strumento musicale. Il quattro dicembre si tenne in una casa di San Jose uno dei famigerati incontri, il volantino che promuoveva la serata riportava questa domanda: *Can you past the acid test?*

La serata vide esibirsi i Grateful Dead, che proprio in questa occasione incontrarono Rick Griffin, l'autore che più di tutti incarnò l'iconografia dei Dead associando al nome il famigerato teschio dandy.

La scena di San Francisco è ormai sempre più composita e per poterla comprendere meglio è bene provare a descrivere alcuni tra quelli che già tra il 1965 e il 1966 sono i protagonisti di questa rivoluzione culturale. Difficile non partire dai Grateful Dead, gruppo che sarà sempre presente negli esperimenti di Ken Kesey e non solo.

Nascono nel 1963 a Palo Alto con il nome di Mother Mc Cree's Uptown Jug Champions da un'idea di Jerry Garcia, ma il loro suono ancora è lontano dalle sperimentazioni che li renderanno famosi. Per un primo periodo avranno il nome di Warlocks, gli stregoni, (Bonini, Tamagnini, 2004) per poi cambiarlo in Grateful Dead. Le origini di questo nome sono molto confuse, si dice che derivino dalla lettura del libro egiziano dei morti o che sotto effetto

di droghe i componenti del gruppo si siano ispirati a una vecchia ballata popolare. Jerry Garcia, leader, voce e chitarra del gruppo, in completa controtendenza con ipotesi mistiche disse di aver letto questo accoppiamento di parole su un cartellone pubblicitario mentre stava viaggiando su un pullman (Bolli, 1998).

La musica espressa dai Dead sarà una musica con molti lati oscuri, proprio a delineare l'incertezza del viaggio lisergico. Le loro composizioni prenderanno spunto dalle tradizioni blues, country e folk per tradurle poi in un genere musicale profondamente elettrico che si struttura su lunghi assoli di chitarra. I live e l'improvvisazione di lunghe session saranno il marchio di fabbrica dei Dead, che dal vivo creeranno sempre delle situazioni che vanno ben oltre l'idea standard di concerto. I Grateful Dead erano seguiti da quello che si può definire il gruppo di fan più affezionati, informati e coinvolti di tutta la baia. Chi seguiva il gruppo normalmente si faceva chiamare *Dead Head* e il loro era un vero e proprio stile di vita con delle regole ben precise e un codice comportamentale.

In genere il *dead head* cercava di seguire il più possibile i concerti del gruppo visto che ogni concerto diveniva un vero happening, dove l'utilizzo di sostanze stupefacenti e allucinogene, in particolare LSD, era elevatissimo e la sequenza dei brani e le improvvisazioni corali cambiavano di sera in sera. I *dead heads* erano parte attiva e integrante del concerto, tanto importanti quanto i membri della band. Jerry Garcia in un'intervista presente nel documentario *Trips Festival 1966* sostiene che il pubblico fosse la parte migliore dei loro show.

La storia dei Dead è molto legata ai Pranksters e all'esperienza avuta con loro in giro per l'America con gli Acid Test, anche per questo l'idea di concerto che esprimevano Garcia e soci prendeva forma in una performance collettiva.

Sempre il 16 di ottobre del 1965, il giorno della prima serata organizzata dalla Family Dog, Ken Kesey tiene un discorso in occasione del *Vietnam Day Committee Rally*, mentre in 1400 marciano a Berkeley contro la guerra in

Vietnam. A San Francisco apre la Coffee Gallery con un concerto dei Great Society mentre al San Francisco State College vanno in scena Country Joe and the Fish, che presentano il loro inno antimilitarista *I Feel Like I'm Fixin' To Die Rag*.

In questa realtà così complessa, che si presenta al mondo come la più importante fucina di arte e politica, la musica arriva ad assurgere al ruolo più importante di unione e comunicazione. Tramite la musica le diverse anime che compongono il movimento, attivisti della new left, attivisti dei diritti degli afro americani, (Bertella Farnetti, 2010) artisti, poeti e hippie tendono a ritrovarsi negli stessi luoghi e a condividere esperienze e progetti. (Pivano, 1972) Questo processo di ibridazione del movimento porterà all'organizzazione della grande marcia di Washington del 1969 (Scanagatta, 2013). Ralph J. Gleason, in un articolo intitolato *Rock Art* pubblicato nel 1968 sulla rivista «Rolling renaissance: San Francisco underground art celebration 1845-1968», scrive:

«Light shows, an entirely new art form, are now a universal part of the entertainment world but they grew into reality in the San Francisco hippie scene. (...) But it is in the world of literature and music that the influence is really most important. San Francisco is the Kansas City of pop, the Liverpool of America and the birthplace of an incredible number of rock bands. (...) Not even New York can come near it.»

I fratelli Peter e Rodney Albin, oltre ad essere i proprietari dell'ostello al 1090 di Page Street erano due musicisti bluegrass e a una delle prime serate organizzate al 1090 partecipò anche Gerry Garcia, che aveva conosciuto i due fratelli a San Carlos.

Ciò che rendeva particolare il 1090, come veniva chiamato, era una grande sala da ballo nel seminterrato, i due fratelli conoscevano molti musicisti della zona e iniziarono a organizzare delle jam session. Presto quel posto divenne

uno dei punti di ritrovo preferiti degli aspiranti musicisti rock di Haight, tanto che le jam divennero così famose che per provare a controllare l'afflusso di persone fu messo un prezzo di ingresso di settanta centesimi. Paradossalmente questa decisione aumentò l'interesse.

È al 1090 che la vita di Chet Helms si incrociò con quella di Peter Albin, Sam Andrews, Chuck Jones e Paul Beck, dei giovani musicisti che in quel momento proponevano cover dei Rolling Stones. Chet Helms iniziò a fargli da manager incoraggiandoli a produrre pezzi loro e il gruppo cambiò il nome da Blue Yard Hill in Big Brother and the Holding Company. Il nome fu deciso sotto gli effetti della droga: *Big Brother* fa ovviamente riferimento al romanzo di Orwell, mentre *Holding Company* è un riferimento alle grandi aziende. Con l'unione di questi due termini si vuole creare l'immagine di una potente setta che controlla il mondo. ma è possibile anche una interpretazione leggermente diversa. Il significato di *holdin'* è ricollegabile ad un uso gergale giovanile: *are you holdin'?* frase che tradotta significa: *Hai dell'hashish?* (Bolli, 1998). Al posto di Paul Beck arrivò alla chitarra James Gurley e questo fu un cambio determinante per il futuro della band.

James Gurley, chitarrista autodidatta e motore trainante del gruppo, nella sua totale inesperienza era pronto a sperimentare senza mezzi termini; spesso sbagliava gli accordi, ma il San Francisco sound non si nutriva della perfezione, viveva del tentativo estremo. Gli assoli di chitarra potevano durare anche quaranta minuti e riflettevano una stupefacente descrizione psichedelica dell'animo umano.

5. L'avalon e i suoi cavalieri

Finita la prima esperienza con la Family Dog, Chet Helms ne ereditò il nome e insieme a John Carpenter, l'allora manager dei Great Society, decise di iniziare una collaborazione con Graham, il quale fece utilizzare il Fillmore a Helms e a Carpenter per due fine settimana al mese, in cambio loro dovevano tenerlo aggiornato su tutte le novità musicali più interessanti.

Il 19 febbraio del 1966 la Family Dog nuova formazione, organizzò il suo primo concerto al Fillmore Auditorium nella serata *The First Tribal Stomp*, con il poster per la prima volta disegnato da Wes Wilson, che diventerà uno dei maggiori autori per la Family Dog. Sul palco saliranno i Jefferson Airplane e ovviamente i Big Brother, che per la prima volta si esibiscono su un palco così importante. I rapporti tra Chet Helms e Bill Graham furono da subito difficili; avevano visioni molto contrastanti e spesso litigavano, gli argomenti più caldi erano le percentuali delle serate e l'uso di droghe durante i concerti. Graham, non gradiva che i gruppi e il pubblico ne consumassero.

La società si sciolse definitivamente dopo che la Family Dog portò i Paul Butterfield Blues Band al Fillmore per tre concerti il 25, 26 e 27 marzo del 1966. Queste serate fruttarono oltre diciottomila dollari, una cifra record per quei tempi. I tre organizzatori, entusiasti del successo della band che stava per uscire con un disco rivoluzionario come *East West*, discussero a lungo su come poter riorganizzare dei concerti con la Butterfield Blues Band, ma il giorno seguente Graham, alle sei di mattina era già al telefono con il manager del gruppo, Albert Grossman - altro personaggio che tra luci e ombre riuscì a lavorare con i più grandi gruppi rock del periodo - e si assicurò tutte le date per i successivi due anni, così da impedire alla Family Dog di organizzare altri concerti. Il 22 aprile del 1966 Chet Helms aprì l'Avalon Ballroom a qualche isolato dal Fillmore, una vecchia sala da ballo dei tempi dello swing trasformandolo in uno degli epicentri della cultura psichedelica. Con i suoi interni in velluto rosso, specchi e separé dorati, oltre ad una pedana di legno elastico che si muoveva seguendo il ritmo di chi ballava, l'Avalon diventò rapidamente uno dei locali più iconici della baia.

Nel 1966 uscì «*I.D. Magazine*» una rivista che si occupava di musica cercando di catalogare tutti i gruppi emergenti della scena della baia, vi si trovano articoli su gruppi già affermati nella scena come i Grateful Dead o Quicksilver Messenger Service, ma vengono citati anche gruppi che non raggiungeranno un successo internazionale come i J.C. & the Disciples, The Outfit o i V.I.P.'S. Ma sono i Big Brother a prendersi la scena facendosi

fotografare davanti al tunnel che collega la fine di Haight Street con l'ingresso al Golden Gate Park, affermando così la loro vicinanza fisica e spirituale con la comunità hippie che vive in quella strada; mostrandosi non solo come musicisti, ma come appartenenti a quella comunità. La scena di Ashbury si spinse oltre a quella di Liverpool, a differenza della città che aveva visto i natali dei *Fab Four*, Ashbury aveva creato una comunità che faceva della propria vita arte, e che dimostrava una discreta reticenza a farsi inglobare nel mondo dei mass media e in quello dell'industria musicale.

Nel settembre del 1966, l'apertura del «San Francisco Oracle» dimostrò come la comunità di Haight Ashbury fosse ormai pronta ad autorappresentarsi sotto ogni punto di vista. Il «San Francisco Oracle» è stato un giornale underground pubblicato in 12 numeri, dal 20 settembre 1966 al febbraio del 1968.

L'«Oracle» è stato probabilmente l'esempio più notevole di psichedelia nella *free press*, noto soprattutto per le grafiche sperimentali e multicolore, tra i suoi collaboratori ebbe molti nomi noti della cultura di San Francisco, tra cui Bruce Conner e Rick Griffin, e scrittori della vecchia guardia beat come Allen Ginsberg, Gary Snider, Lawrence Ferlinghetti e Michael McClure.

L'impulso iniziale per la nascita della rivista fu dato da Allen Cohen e le sue intenzioni si possono leggere in un manoscritto del 1966, in cui per spiegare che cosa fosse l'Oracle inizia scrivendo: «*San Francisco Oracle is a community of artist and writers who believe that art and truth sustain a perfect human culture*». La cultura psichedelica inizia ad attrarre l'attenzione di diversi osservatori, così, i primi pionieri della psichedelia in musica, i 13th Floor Elevator, iniziano ad attirare l'attenzione dei media. Un giornale di Austin, l'«Austin Staseman», il 10 febbraio del 1966 dopo un concerto del gruppo pubblicò un articolo intitolato: «*Jim Langdon's Nightbeat. Unique Elevator Shine With 'Psychedelic Rock'*». Per la prima volta la stampa tradizionale utilizzava il termine psichedelico unito a quello di rock.

Le serate nei tre locali più *in* di San Francisco, il Matrix, il Fillmore e l'Avalon, continuano senza soste, tra retrospettive su Batman, proiezioni di

film e ovviamente innumerevoli concerti. Per comprendere la rivoluzione culturale che stava prendendo forma a San Francisco possiamo osservare il fine settimana dal 24 al 26 giugno del 1966.

Il 24 e il 25 di giugno al Fillmore Auditorium gestito da Bill Graham, per un costo di due dollari e cinquanta fu possibile assistere alle performance del comico d'assalto Lenny Bruce che apriva il concerto dei Mothers of Invention di Frank Zappa. Ancora una volta il poster sarà di Wes Wilson. Sempre il 24 di giugno alla Cow Palace di San Francisco, la Stazione Radio KFCR presenta la serata intitolata *Beach Boys Spectacular*; oltre alla popolare surf-band sul palco saliranno i Jefferson Airplane, Chad and Jeremy, Percy Sledge, Sir Douglas Quintet, Byrds e Loovin' Spoonful.

Il giorno dopo sarà l'Avalon Ballroom di Chet Helms a mettere sul palco Big Brother and the Holding Company, con alla voce Janis Joplin e Quicksilver Messenger Service. Il poster *Zig Zag* è di Alton Kelley e Stanley Mouse, mentre il light show è opera dell'ormai affermato Bill Ham.

Sempre nello stesso fine settimana a Marin County, a circa 23 km a nord di San Francisco si tiene il *grand-opening* del locale Mod Hatter. Alla serata inaugurale suonano i Great Society mentre all'Auditorium Arena di Oakland, sempre vicino a San Francisco, si terranno i concerti dei Them di Van Morrison, degli Association, dei Grassroots, dei Baytovens, dei Wildflower, degli Harbinger Complex e di William Penn and His Pals.

San Francisco sembra non conoscere limiti alla sua espansione culturale; la musica è sicuramente al centro di questa rivoluzione, ma come è possibile vedere dalle pagine della rivista di poesia «or» continui reading e incontri vengono organizzati in collaborazione con la City Light, la libreria aperta da Lawrence Ferlinghetti 1953, e i locali della baia. Ginsberg sarà sempre presente come padre spirituale di un movimento che ha visto nascere e che vede evolversi in modo totalmente spontaneo.

6. Due donne al comando

Esaminare il ruolo delle donne nel rock psichedelico di San Francisco rivela come, nonostante un contesto sociale prevalentemente maschilista e patriarcale, la scena musicale abbia iniziato a offrire nuove opportunità. La cultura hippie, pur cercando di distanziarsi dalle convenzioni tradizionali, non ha sempre garantito una completa parità di genere. Le donne, spesso, si trovavano a replicare ruoli familiari tradizionali all'interno delle comuni, evidenziando una contraddizione tra l'ideale di uguaglianza e la realtà pratica.

San Francisco segnò un importante progresso quando, per la prima volta nella storia, due donne emersero come cantanti e leader di rinomati gruppi rock. Grace Slick si unì ai Jefferson Airplane nel 1966, dopo aver lasciato i Great Society, e Janis Joplin divenne la voce dei Big Brother and the Holding Company dal 1965. Grace Slick e Janis Joplin sono molto diverse tra di loro, Janis viene da una piccola borghesia di derivazione proletaria di Porth Arthur, una cittadina industriale del Texas, mentre Grace viene da una famiglia di banchieri che si era trasferita in California da Chicago nel 1942.

Grace Slick era molto bella, mentre Janis Joplin ha sempre vissuto il suo aspetto fisico come un problema, Janis non si era laureata e aveva iniziato a vivere nel Tenderloin, ghetto afro americano dove ebbe modo di conoscere e comprendere il blues. Era una beatnik ed ebbe importanti problemi con anfetamine e alcool. Grace Barnett aveva finito gli studi e incuriosita da un articolo del «San Francisco Chronicle» si era trasferita a San Francisco, dove aveva conosciuto Jerry Slick, che divenne suo marito, e tramite lui conobbe il fratello Derby l'autore di *Somebody to Love* e con il quale iniziò l'esperienza dei Grate Society.

Sia Janis che Grace si troveranno a essere per la prima volta nella storia le voci di due gruppi rock ed entrambe sono destinate ad attirare su di loro le critiche di una società, come quella americana, ancora bigotta e maschilista. I Jefferson Airplane erano surrealismo in musica e trovarono il loro grande successo nel secondo album, il primo con alla voce Grace Slick, *Surrealistic Pillow*, registrato a Los Angeles e pubblicato dalla RCA Victor nel 1967. I

due pezzi più importanti del disco furono portati in dote proprio da Grace Slick, uno è *Somebody to love*, che come abbiamo visto apparteneva al repertorio dei Great Society, mentre l'altro White Rabbit, che venne scritto dalla cantante, divenne uno degli inni della psichedelia. Janis Joplin, che vivrà una vita di tormenti, è destinata a diventare una delle voci e delle artiste più importanti del Novecento americano.

7. Human Be-In

Nel 1967 a San Francisco si respirava un'aria di consapevolezza e la strada scelta per affermare e rafforzare le istanze del cambiamento fu quella più naturale per il movimento hippie, un gathering of the tribe, un grande raduno aperto a chiunque voglia partecipare e condividere il proprio pensiero. L'idea dello Human Be-In nasce in seguito al successo del Love Pageant Rally, il primo grande raduno hippie della storia, organizzato in seguito all'ennesimo abuso di forza della polizia di San Francisco e contro la decisione di rendere illegale LSD, sostanza che ebbe un ruolo determinante nella vita di questa contro cultura. (Scanagatta, 2013). Questo è quello che avvenne al Golden Gate Park il 14 gennaio del 1967.

«Bring the color Gold, bring photos of personal saints and gurus and heroes of the underground ... bring children ... flowers ... flutes ... drums ... feathers ... bands ... beads...banners, flags, incense, chimes, gongs cymbals. symbols, costumes and JOY».

Lo Human Be-In voleva essere un momento di condivisione, e anche per questo gli organizzatori compresero la necessità di comunicare alla cittadinanza quali fossero gli intenti di questo raduno. Venne rilasciato un comunicato in cui si annunciava che il 12 gennaio del 1967 alle 10 A.M. al 1542 di Haight Street, Gary Snyder, Michael Bowen, Jerry Rubin, Allen Cohen, Jay Thelin si sarebbero incontrati con la stampa per rispondere a tutte

le domande relative al Gathering of the Tribes del 14 gennaio del 1967 al Polo Fields nel Golden Gate Park.

Jene Anthony, riportò così il dialogo tra Cohen e Alpert, quando iniziarono a pensare a come dar vita allo Human Be-In:

«"We should do it again," suggested Allen Cohen.

"Yeah," replied Bowen. "But next time, I'll bet we could get ten times the people."

"What would you call this event, Alpert?" asked Cohen. "It's more than a rally."

"Well," said Alpert, "it's a hell of a gathering. It's just being. Humans being. Being together."

"Yeah," said Bowen. "It's a Human Be-In."

Marsha Thelin walked up to Allen and said, "We're not dismayed. Laws will change."

“Well," said Bowen, "we'll just have another rally. Only bigger. And next time we bring all the tribes together.” » (G. Anthony, 1980 p. 98)

Secondo la rivista “LIFE” in quel periodo a San Francisco vi erano tra i sei e gli ottomila hippie (B. Cartosio, 2010 p.224), ma lo Human Be-In non era rivolto solo a loro, voleva attirare a sé tutti coloro che facevano parte di quella che i media, e non solo, iniziarono a chiamare The Love Generation. L'appello era rivolto anche a quegli *square boys*, cittadini comuni, che incuriositi volevano guardare da più vicino una cultura a loro ancora lontana. La manifestazione ebbe un grande successo, sul palco si alternarono musicisti, poeti e intellettuali. Vi parteciparono Timothy Leary, Richard Alpert, Leonore Kandel, Jerry Rubin, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, Michael McClure, Robert Baker e come riportava il poster, Buddha.

Sul volantino vi era scritto che avrebbero partecipato tutti i gruppi musicali della scena di San Francisco, questo ovviamente non era possibile considerando che Ralph Gleason ne contò più di 1.500.

Ci si aspettava, però, che fossero presenti i nomi più significativi di quel periodo, il che in parte accadde, ma nonostante la leggenda voglia che i Big Brother ci fossero, e nonostante tutti i testi ne confermino la presenza, Alice Echols (2010, p. 304) riportando la versione di Peter Albin, componente del gruppo, sostiene che i Big Brother and The Holding Company non abbiano mai suonato allo Human Be-In. In un articolo firmato da Allen Cohen in cui si cerca di descrivere cosa sarà il Be-In, la parte centrale è dedicata a elencare i diversi partecipanti.

«Twenty fifty thousand people are expected to gather for a joyful Pow Wow and peace. Dance to be celebrated with leaders, guides, and heroes of our generation: Timothy Leary, will make his first bay area public appearance; Allen Ginsberg will chant and read with Gary Snyder, Michael McClure, and Leonore Kandel; Dick Alpert, Jerry Rubin, Dick Gregory will speak. Music will be played by all the bay area rock bands, including the Grateful Dead, Big Brother and the Holding Company, Quicksilver Messenger Service, and Many others»

Rick Griffin fu l'autore del poster dal titolo *Pow-Wow. A Gathering of the tribes for a Human Be-In*, in cui appare un indiano d'America in sella a un cavallo con alla spalla una chitarra. Ennesimo richiamo al legame tra musica, cultura hippie e le tradizioni e la storia dei nativi. Lo Human Be-In fu un evento unico nella storia contemporanea, un grande raduno partecipato da migliaia di persone al centro del quale si vuole celebrare l'essere umano nelle sue complessità e differenze. Non è un acid test, non è un Trip Festival, non è un concerto né un reading di poesie, è tutto ciò messo insieme e mescolato, è l'esaltazione di tutte le arti del movimento, è l'espressione più alta dell'essere umano inteso da questa nuova e folle cultura.

La cultura di San Francisco, oltre a strutturarsi in azioni e happening sempre più particolari, continua la sua evoluzione quotidiana nei locali storici della baia come il Fillmore, dove il 26 febbraio si tiene una serata a cui partecipano Moby Grape, Steve Miller Blues Band e il grande bluesman B.B.

King. Se Steve Miller era già uno psichedelico frequentatore delle notti di San Francisco e si era anche ispirato al sound della baia, Mr. B.B. King si può definire un novizio. Molti altri suoi colleghi lo avevano preceduto, ma adesso è lui con la sua Lucille, inseparabile chitarra Gibson, che offre la sua arte ad un pubblico di capelloni sempre più estasiati dal blues.

Così il 22 marzo questa volta all'Avalon Ballroom di Chet Helms, si tenne un concerto dei Quicksilver Messenger Service, Steve Miller Blues Band e di uno dei padri del blues John Lee Hooker. Il light Show è di Van Meter and Hillyard, mentre il poster composto da linee concentriche sulle quali sono distribuite lettere che formano un mandala dove il concetto di *sopra e sotto* cessa di esistere è opera di Victor Moscoso.

Il 10 marzo 1967 viene pubblicato il primo LP dei Grateful Dead, *The Grateful Dead*, prodotto dalla Warner Bros. Due sono le cose più interessanti relative a questo evento; la prima è che il primo album in studio dei Dead venga pubblicato da una major come la Warner Bros, la seconda è che nonostante il gruppo fosse in attività dal 1965 e avesse già una fortissima base di fan e alle spalle decine e decine di concerti, l'uscita del disco non suscitò grande interesse, una particolarità questa che ha sempre contraddistinto i Dead, da tutti giudicati infinitamente migliori nelle possibilità espressive di un live piuttosto che nelle regole di uno studio di registrazione.

Questa peculiarità caratterizza molti gruppi della baia tra cui anche i Big Brother, che difficilmente riescono a esprimere il proprio suono in un ambiente controllato in cui non poter dare libero sfogo alla propria creatività.

Come per i pittori impressionisti che riuscivano a esprimere al meglio la loro arte *en plein air* per cogliere le sottili sfumature che la luce genera su ogni particolare e quindi restituire la vera essenza delle cose, così era per la maggior parte dei gruppi di San Francisco: suonare dal vivo dava la possibilità di seguire i propri istinti e farsi ispirare dal pubblico e dai light show. Lo Human Be-In inizia ad avere proseliti, eventi simili raccolgono un grande successo di pubblico nei parchi di New York e Los Angeles. Il 26 marzo del 1967 più di 4.000 persone partecipano al Love-In all'Elysian Park di L.A.;

che vede tra i protagonisti The Doors, Steve Miller Band, Turtles e Peanut Butter Conspiracy. In un video girato durante il Love-In di Los Angeles si vede come a dare il via ai concerti e dunque alla manifestazione venga chiamato sul palco Chet Helms, che prima di lasciare la scena alla Steve Miller Blues Band sottolinea quanto il movimento abbia raggiunto un'estensione inimmaginabile solo due anni prima, quando poche decine di musicisti e capelloni si ritrovavano al Matrix di San Francisco.

Sono passati solo due anni da quando Chet Helms organizzò la prima serata tributo al Dottore delle arti mistiche alla Longshoreman's Hall di San Francisco, e ora si trova davanti a migliaia di persone come rappresentante di una comunità, di un movimento che anche grazie alla musica sta diventando globale. Il timore che l'ego e la retorica possano prendere il posto dell'arte è forte, ma la paura svanisce quando, dopo appena poco più di un minuto che parla, Helms batte una mano sul crash della batteria che è accanto a lui, sorride, e lascia lo spazio all'unica cosa che in quel momento merita di potersi esprimere da un palco, la musica.

Mentre al Fillmore il 12 aprile del 1967 si torna alle origini, con un concerto organizzato per una raccolta fondi per la San Francisco Mime Troupe, con protagonisti Jefferson Airplane, Grateful Dead, Loading Zone e Moby Grape, con poster di Stanley Mouse; il 25 aprile al Matrix avviene una novità, i Big Brother and The Holding Company si apprestano a suonare davanti alle telecamere dell'emittente televisiva KQED TV, che manderà in onda le immagini nel programma *Come Up The Years*.

Il 20 maggio del 1967 mentre Jimi Hendrix firma il suo primo contratto importante negli Stati Uniti con la Reprise Records, a New York City si celebra il *Flower Power Day*, e i Grateful Dead, Autumn People e Real Thing suonano alla Continental Ballroom di Santa Clara. Il 30 maggio, alla Center Arena di Seattle si tiene il *Seattle Trips Festival*, con esibizioni, tra i tanti, di Electric Prunes, Byrds e Jefferson Airplane.

8. 1967 - Dai concerti ai festival

Il 10 giugno del 1967 a Marin County, cittadina californiana sul monte Tamalpais, vicino a San Francisco, si tenne il KFCR Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival. Questo evento rappresentò il primo festival rock della storia, articolato in due giornate, durante le quali si esibirono alcuni degli artisti più importanti di quel periodo

Durante la serata di sabato si esibirono artisti come The Grass Roots, Moby Grape, The 13th Floor Elevator, Spanky and Our Gang, Rodger Collins, Blackburn and Snow, Every, Mother's Son, The Sons of Champlain, Jefferson Airplane, The Mojo Men, The Merry Go Round.

Mentre la giornata di domenica sul palco si alternarono:

The Byrds, The Loading Zone, Tim Buckley, The Doors, Every Mother's Son, Wilson Pickett, Hugh Maskela, The Steve Miller Blues Band, The Seeds, Country Joe and the Fish, Smokey Robinson and The Miracles

Il festival, organizzato dalla radio locale KFCR, fu ampiamente pubblicizzato e vide Stanley Mouse realizzare uno dei poster dell'evento. Questo attirò oltre quindicimila spettatori e l'ingresso, al costo di due dollari per persona, contribuì a raccogliere fondi benefici per il *Hunter's Point Child Care Center in San Francisco*.

Questo festival rappresenta forse l'ultimo grande evento non influenzato dal potere delle major discografiche. Nonostante si attesti a tutti gli effetti come primo vero grande festival rock della storia, e nonostante una line up di altissimo livello su tutte e due le giornate, sono poche le fonti che ne parlano e in generale non fa parte di quella grande narrazione che a breve investirà San Francisco e le sue sperimentazioni, una narrazione che nel tempo è diventata mito, e che ha avuto un ruolo determinante nel trasformare un'avanguardia in un movimento di massa, depotenziandola e trasformando in prodotto un'arte che si era sviluppata per costruire un mondo nuovo, ma che a breve si troverà a sfamare ciò contro cui era nata.

A differenza del Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival, il Monterey Pop Festival, immortalato nel documentario di D.A. Pennebaker, è

riconosciuto come uno dei momenti di svolta più significativi nella storia del rock. Questo evento ha segnato l'inizio dell'era dei grandi festival rock, influenzando la percezione pubblica della musica e della cultura giovanile. L'idea del festival nasce dalla mente di Ben Shapiro un impresario teatrale che si muoveva ai margini della controcultura, e che, rimasto colpito dagli effetti dello Human Be-In, pensò insieme al suo socio Alan Pariser di organizzare una vetrina musicale nella quale *esporre* i musicisti rock più capaci e in voga del momento.

Furono affittati i terreni della fiera della contea di Monterey a poco più di cento chilometri da San Francisco, e fu assunto come addetto alla comunicazione Derek Taylor, ex addetto stampa dei Beatles.

Shapiro e Pariser non sono mossi da volontà intellettuali o filosofiche come lo erano stati Michael Bowen e Allen Cohen nella teorizzazione del Be-In; il punto di partenza è profondamente diverso, vogliono creare qualcosa che il mercato possa osservare e capire come sfruttare. A questo punto entrano in gioco due dei nomi più influenti del mercato musicale californiano: John Philips dei Mamas and Papas e il loro produttore Lou Adler, magnate della musica di Los Angeles.

L'ex musicista Folk e Adler avevano più esperienza in campo musicale di Pariser e Shapiro, così si presero la responsabilità di progettare il festival mettendo da subito ai margini i due che il festival lo avevano pensato. Adler e Philips avevano forti contatti con la scena musicale di L.A. così non fu difficile per loro coinvolgere immediatamente nel progetto Beach Boys, Mamas an Papas, Buffalo Springfield e Byrds; ma più difficile sarebbe stato prendere contatti con i musicisti di San Francisco, che avrebbero dovuto rappresentare la forza più innovativa del festival.

Gli artisti della baia guardavano con sospetto verso Los Angeles, vedendo sempre presente l'ombra del mercato discografico. I musicisti di San Francisco erano gelosi del loro suono, difendevano la loro arte. Il problema che dovette affrontare Derek Taylor non fu facile da risolvere.

«Secondo molti musicisti della Bay Area, gli organizzatori di quel festival erano soltanto un mucchio di squali di Hollywood che stavano cercando di impadronirsi e vendere il suono di San Francisco per guadagnarci sopra.» (A. Echols, 2010). Come disse Chet Helms «ci opponemmo tutti al Monterey Pop perché ci sembrava una manifestazione modaiola e ruffiana» (ivi).

I gruppi di San Francisco volevano essere fedeli ai loro ideali e sentivano che la loro musica non aveva bisogno di vetrine. L'altro problema che Taylor dovette risolvere era legato ai pregiudizi che la popolazione di Ashbury aveva nei confronti di Phillips e Adler, il primo infatti fu l'autore di *San Francisco*, la canzone cantata da Scott McKenzie, che aveva ridotto a un insieme di luoghi comuni una realtà che aveva le origini della propria filosofia radicate ben più in profondità di un fiore nei capelli.

Il brano fu pubblicato poco prima del festival per la Ode, etichetta discografica di Adler, e il significato promozionale è evidente anche nel testo, più che una canzone uno spot. Questa canzone, che ebbe un successo planetario, ha indubbiamente contribuito a formare una coscienza comune che descrive il periodo di Haight Ashbury come un momento storico e sociale dove la cosa più importante era mettersi un fiore nei capelli e amare il mondo, non descrivendo dunque quella ricerca spirituale e filosofica che gran parte della comunità hippie, soprattutto nel primo periodo, aveva sperimentato e non facendo nessun richiamo al lavoro politico e sociale svolto da artisti e appartenenti alla comunità. È interessante notare come ciò che è stato definito uno degli inni di un movimento, non appartenga al movimento di cui parla.

In un momento così delicato per la comunità di Haight Ashbury, l'incombenza del Monterey Pop Festival e del significato economico che esso porta con sé, carica di ulteriore valore le critiche che parte della comunità rivolge all'organizzazione del festival.

La critica più feroce riguarda l'indotto economico che si sta generando intorno al festival, indotto che in nessun modo ricade a supporto della

comunità che ha consentito lo sviluppo dell'arte che il festival stesso vuole celebrare.

«Back last spring, April or was it June, sometime anyway, they, the unknowable they, held the First Monterey Pop Festival. Lots of love and beautiful music and a pitch about how the money made from the festival would not be used for any crass commercial purposes, but rather would be spread about in the hip community, or some community, for eleemosynary purposes, or some other such happy horseshit. [...] To this day the money has not been disbursed and the story is beginning to change, the sure sign of a contrip. Now the story is that the money will be used “to further popular music” rather than as a found for the community from wich the music developed and from wich it has received its support. The guy who has the dough is in L.A., he is an attorney for the executive committee for the festival».

La ABC fu incaricata di riprendere il festival e fu ingaggiato il regista documentarista D.A. Pennebaker, già famoso per il documentario *Don't look back* girato durante la tournée inglese di Bob Dylan. L'audio fu registrato dallo studio mobile di Wally Heider. Anche il progetto di girare il film generò molte polemiche nella comunità della baia, che si vede ormai sfruttata da interessi economici e che osserva impotente la fine di alcuni dei suoi progetti più innovativi, come la Free Clinic.

If the tv tapes are edited down into a film there will be even more dough. Who gets it baby? We all worked for it. By the by The Haight Ashbury Medical Clinic, the free doctor for the kids on the street had to close up shop because of the bread shorts. Dig it and dig yourself when you think of the Pop Festival. It was a gas wasn't it baby.

Il documentario sul festival sarebbe uscito sugli schermi americani l'anno seguente con il titolo *Monterey Pop*. Fu prodotto da John Philips e Lou Adler

La disapprovazione da parte di alcuni gruppi di San Francisco portò molti di questi a non firmare la liberatoria per le riprese del documentario. È indubbio che Los Angeles e il suo modo di fare affari non piaccia agli abitanti di Haight Ashbury. Il festival ha inizio il 16 di giugno del 1967 e sul palco il primo giorno salirono: The Association, The Paupers, Lou Rawls, Beverly, Johnny Rivers, Simon and Garfunkel, Eric Burdon and The Animals. Sabato 17 giugno, per la seconda giornata si alternarono:

Canned Heat, Country Joe & the Fish, Big Brother & the Holding Company, Al Kooper, Butterfield Blues Band, Electric Flag, Byrds, Moby Grape, Hugh Masakela, Steve Miller Band, Otis Redding, Laura Nyro, Booker T & the Mgs, Quicksilver Messenger Service, Jefferson Airplane. Grazie al documentario è possibile vedere e analizzare praticamente tutto il festival, ma credo sia doveroso anche ai fini della nostra analisi soffermarci su due concerti in particolare.

Di particolare interesse è la storia che c'è dietro alla performance dei Big Brother. La straordinaria performance del gruppo e in particolar modo di Janis Joplin, rischiò di non passare ai posteri perché, come avevamo accennato prima, parte dei gruppi di Haight non aveva firmato la liberatoria per le riprese del documentario e tra questi vi erano anche i Big Brother. Il loro spettacolo fu così travolgente che una volta scesi dal palco John Philips fece sapere al gruppo che se avessero acconsentito a farsi riprendere li avrebbe fatti risuonare il giorno dopo, sottolineando che se non avessero preso parte al film avrebbero fatto un grosso errore. Fu in questa occasione che Janis Joplin si mostrò a tutti gli effetti come leader del gruppo e accettò l'offerta per registrare quello che è sicuramente il live più bello della band. Stupefacente l'esibizione che regalarono al pubblico con la cover di *Ball and Chain*, di Big Mama Thorton, che i Big Brother, carichi di quella incoscienza che era probabilmente la loro dote migliore, stravolsero regalandoci uno dei brani più belli di tutto il periodo.

Janis Joplin rubò la scena a tutti gli artisti della baia, la sua voce e il suo carisma travolsero un pubblico entusiasta. Significativo nel documentario

osservare la reazione di Cass Eliot, voce dei Mamas and Papas, che rimane letteralmente a bocca aperta davanti all'interpretazione di Janis Joplin.

«Vivono la loro esaltante giornata, da Monterey in avanti, dal festival che ha consacrato quel mostro dai capelli rossi, quell'incrocio tra Bessie Smith e Calamity Jane, come diranno. È il sabbah ennesimo della musica come anima, come radice di sé: il grido della formalità abbattuta, la vittoria dello spirito aspro del suono» (Bertoncelli 1973 p. 77).

Fu durante il festival che Janis incontrò Albert Grossman, il manager musicale più importante in quel periodo e che aveva sotto contratto, tra gli altri, Bob Dylan, Paul Butterfield Blues Band e il nuovo gruppo di Bloomfield, gli Electric Flag.

Questo incontro ebbe un doppio impatto sul gruppo, da una parte portò alla realizzazione di *Cheap Thrills*, l'album migliore della band, ma dall'altra condusse allo scioglimento del gruppo stesso per consentire così alla stella di Janis di brillare. Domenica 18 giugno, nella terza giornata del festival salirono sul palco: Blues Project, Buffalo Springfield, Scott McKenzie, The Group With No Name, Grateful Dead, Ravi Shankar, Jimi Hendrix Experience, Who, Mamas and Papas.

Sempre nel documentario di Pennebaker durante il concerto di Ravi Shankar, la camera si ferma per qualche secondo su un ragazzo seduto tra il pubblico: è nero, ha una fascia colorata tra i capelli e indossa una strana giacca che potrebbe essere quella di un pirata dell'epoca vittoriana. Quello inquadrato è Jimi Hendrix che tranquillamente seduto tra il pubblico ascolta compiaciuto e concentrato il concerto del sitarista. Anche questo è Monterey, un grande laboratorio artistico dove tutti collaborano per creare qualcosa, non esistono distinzioni, almeno fino al momento in cui Jimi Hendrix quella stessa sera salirà sul palco e imbracciando la sua chitarra cambierà per sempre la storia del rock.

È un omaggio a Bob Dylan quello con cui Hendrix apre il suo concerto, le note sono inconfondibili e la chitarra di Jimi inizia a tracciare i suoi solchi in *Like a Rolling Stone*. Dylan non è presente, ma il suo spirito è alla base di tutto il movimento che ora, a Monterey, sta vivendo il suo momento più alto, tutti i presenti sono davvero delle pietre rotolanti che stanno cadendo e ancora una volta sono spinte dalla musica.

Il secondo brano è l'ennesimo omaggio al blues, stravolte ed elettrificate risuonano le note di *Rock me, Baby* di B.B. King, tra rullate e distorsioni Hendrix si riappropria della sua musica dopo che troppi musicisti inglesi e bianchi l'hanno saccheggiata e lo fa con la cattiveria di chi sa dove sta andando, non ha timore di ciò che suona, sa di esserne padrone. Pet Townshend degli Who ebbe l'impressione che Hendrix dicesse ai musicisti rock bianchi:

«Caro Eric Clapton, tu te ne sei impadronito, e caro signor Townshend tu credi di essere un uomo di spettacolo, noi lo suoniamo così il blues [...] ci riprendiamo quello che voi avete preso a prestito, per non dire rubato» (Echols, 2010, 151).

Probabilmente Townshend non aveva torto e tutta l'energia del giovane chitarrista americano esplose nell'ultimo pezzo, *Wild Thing* scritto da Chip Taylor e portato al successo dai The Troggs.

Il brano si apre con dei violenti feedback che risuonano negli amplificatori, è improvviso il suono di una chitarra che investe il pubblico e Hendrix inizia un esplicito rapporto sessuale con tutti i presenti. Nel delirio psichedelico improvvisamente accelerata e distorta si riesce a cogliere la melodia di *Strangers in the night*, brano inciso da Frank Sinatra giusto un anno prima. Sacro e profano si mischiano in un amplesso sessuale che continua frenetico e violento fino al momento dell'orgasmo, in cui Hendrix sparge della benzina sulla sua chitarra e messi in ginocchio davanti a lei le dà fuoco. I suoni prodotti dallo strumento in fiamme vengono riprodotti dagli amplificatori, il

rapporto sessuale si trasforma in un enorme rito collettivo durante il quale avviene un sacrificio, un lascito del chitarrista a tutti coloro che vogliono vivere la propria vita seguendo i propri istinti più profondi: *Here and Now*.

8. Conclusioni. Da avanguardia a movimento di massa

La controcultura sorta nel quartiere di Haight Ashbury a partire dalla poetica beat nasceva come una avanguardia, creando la propria arte in diretta relazione con la comunità in cui viveva. Dopo Monterey, mentre San Francisco si appresta ad ospitare quella che i media di tutto il mondo chiameranno la Summer of Love, (G. Anthony, 1980) si ampliava la distanza tra gli organizzatori di questi eventi e i loro partecipanti. La struttura sociale divenne più gerarchizzata così da non poter più trasmettere un genuino messaggio di collaborazione e comunità, ma solo una nuova idea di commercio in cui tutti teoricamente ci guadagnano.

La cultura della Bay Area si trasformò in un prodotto commerciale: parteciparvi significava immergersi nelle libertà associate allo stile di vita hippie - sesso, droghe e rock and roll - mentre per gli organizzatori significava sfruttare queste stesse etichette per attirare continuamente nuovi seguaci, ora visti più come consumatori che come partecipanti attivi.

Dopo Monterey migliaia di giovani americani si riversarono nelle strade di San Francisco, molti avevano fiori nei capelli, fumavano marijuana e assumevano LSD, il sesso divenne ancora più libero, tanto da far diventare Haight Ashbury una mecca del turismo sessuale, ma l'atmosfera autentica che un tempo permeava le strade di Pine Street iniziò a dissolversi. I concerti continuarono sia al Fillmore sia all'Avalon, ma ciò che accadeva sul palco divenne una mera ripetizione di ciò che era stato, perdendo quella necessità di sperimentare che era stata alla base del processo trasformativo.

Il movimento non si fermò qui, anzi, ancora doveva dare il suo spettacolo più grande: Woodstock, che si tenne dal 15 al 19 agosto del 1969. Non un festival, ma un vero e proprio esodo di una generazione probabilmente non più così consapevole delle proprie idee, ma meravigliosamente felice di

poterle esprimere con gioia e forza. Durante i tre giorni di pace amore e musica prese forma uno spettacolo meraviglioso durante il quale centinaia di migliaia di ragazzi da tutta l'America condivisero una delle esperienze più folli che la storia abbia mai documentato.

Tra il 1969 e il 1971 i Big Brother and The Holding Company si sciolsero, Janis Joplin, Jimi Hendrix e Jim Morrison morirono e i Jefferson Airplane decisero di abbandonare l'aereo per dirottare un'astronave con cui lasciare il sistema solare.

La parte più pura di quel rock psichedelico che è stato la rappresentazione artistica più alta del movimento hippie non esiste più, ma a questo punto, milioni di persone in tutto il mondo hanno capito che è possibile svincolarsi dalle categorie e vivere dell'esperienza in un qui e ora senza compromessi.

Bibliografia

ANTHONY, G., *The Summer of Love: Haight-Ashbury at Its Highest*, Last Gasp of San Francisco, 1980.

ASSANTE, E., CASTALDO, G., *Blues, Jazz, Rock, Pop. Il Novecento Americano*, Einaudi Editore, Torino, 2004.

BERTELLA FARNETTI, P., *Pantere Nere*, Shake Edizioni, Milano, 2010.

BERTONCELLI, R., *Pop Story*, Arcana Editrice, Roma, 1976.

BOLLI, A., *Dizionario dei nomi del rock*, Arcana Editrice, Padova, 1998.

CARTOSIO, B., *I lunghi anni sessanta*, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2012.

DELLA MEA, I., PORTELLI, A., *La chitarra e il potere: gli autori della canzone politica contemporanea*, Savelli Editore, Roma, 1976.

ECHOLS, A., *Graffi in Paradiso*, Arcana Editrice, Roma, 2010.

GILBERT, J. K. (a cura di), *The New Era in American Foreign Policy*, St. Martin's Press, New York, 1973.

GINSBERG, A., *Howl and Other Poems*, City Lights Books, San Francisco, 1956.

- HOLMES, J. C. (a cura di), *I Beats*, Lerici, Milano, 1966.
- PIVANO, F., *Beat, Hippie, Yppie*, Arcana Editrice, 1972.
- PIVANO, F., *L'altra America negli anni sessanta*, Officina Edizioni, Roma, 1971.
- PORTELLI, A., *Note Americane. Musica e cultura negli Stati Uniti*, Shake Edizioni, Milano, 2011.
- ROSZAK, T., *La nascita di una controcultura*, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1971.
- SCANAGATTA, M., *E l'America creò gli hippie. Storia di una avanguardia*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2013.
- WALDMAN, A. (a cura di), *The Beat Book: Poesie e Prose della Beat Generation*, Il Saggiatore, Milano, 1996.
- WOLFE, T., *Electric Kool-Aid Acid Test*, Farrar, Straus & Giroux, 1968.

Archivi di riferimento

San Francisco History Center

San Francisco Media Archive