



L'URLO DEL '68

TRA STORIA, ARTE E MUSICA



MOSTRA ITINERANTE

Tappe previste

Bergamo
Romano di Lombardia
Milano
Grumello del Monte
Lodi

A cura di

Riccardo Bertoncelli
Angelo Piazzoli

Saggio e schede

Riccardo Bertoncelli

Crediti Fotografici

© Getty Images

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina

FOCUS '68

La grande contestazione
50 anni dopo

Interviste di

Franco Cattaneo

© L'Eco di Bergamo

Si ringrazia

L'ECO DI BERGAMO
CUORE BERGAMASCO

L'APPROFONDIMENTO

Paolo Baratella

L'estetica del risentimento

A cura di

Angelo Piazzoli

Testo Critico

Paola Silvia Ubiali

Crediti Fotografici

© Lidia Patelli

© Fabrizio Stipari

Si ringrazia

BANCO BPM

 **FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO**



SUCCESSE UN SESSANTOTTO

Un viaggio tra storia, arte e musica

di Angelo Piazzoli

Ricordare il Sessantotto, cinquant'anni dopo, non assume – nei nostri intendimenti – un intento celebrativo, rievocativo, storico o storiografico. Non è un nostro compito.

Il nostro ricordo si focalizza su uno specifico ambito culturale (la musica del periodo, con una incursione nell'arte figurativa) e viene realizzato con modalità divulgativa – già sperimentata con successo per un precedente approfondimento dedicato a Bob Dylan – e con una finalità legata alla nostra attualità, quale asettico complemento alla comprensione del nostro tempo: la fase storica che stiamo vivendo trae, in parte, le sue origini dai sommovimenti che si registrarono in quel periodo, modificando costumi, linguaggio, stili di vita, rapporto tra i generi.

Per un'intera generazione quell'epoca ebbe un significato particolare. Al tempo del Liceo (1973/1978), ho vissuto gli effetti che il movimento, generatosi alla fine degli anni Sessanta, determinò nel mondo della scuola. Ricordo la frenetica attività politica che animava le scuole negli anni Settanta con contrapposizioni radicali, fondate su motivazioni ideali e/o ideologiche; rammento frequenti assemblee, tentativi di occupazione, qualche “picchetto” e alcuni eventi violenti. Ho ben presente la risposta con cui, opportunamente, le istituzioni cercarono di incanalare la protesta trasformandola in proposta mediante l'introduzione di ampie forme di presenza di studenti/genitori/insegnanti ad organismi di gestione collegiale delle scuole avvenuta nel 1974, attraverso i cosiddetti “decreti delegati”.

La contestazione si caratterizzò per radicali istanze di cambiamento; le risultanze furono variegata e contraddittorie nel segno sia di tentativi di rinnovamento socio-culturale, sia di deviazioni estremistiche, che hanno segnato la nostra Storia.

Occupandoci noi della musica del periodo, lasciamo opportunamente agli storici il compito di esprimere considerazioni conclusive sull'esito del Sessantotto. Oltre al “focus” che presenteremo alle pagg. 51/53 della pubblicazione – per il quale ringraziamo “L'Eco di Bergamo” – mi limito solo a segnalare l'analisi di una studiosa (Maria Bocci, docente di Storia Contemporanea all'Università Cattolica di Milano) che – al termine di un articolato ragionamento operato in una recente intervista – pone in luce il “paradosso del '68” (la convivenza tra istanza collettivistica e iperindividualista) che, a suo avviso, si riverbera sul nostro tempo: *“Con gli occhi della storia, il '68 ha finito per contraddire se stesso: ha prodotto una società permissivista e libertaria all'eccesso, negando la domanda di comunità. È rimasto il soggettivismo slegato da vincoli sociali e morali, cioè la società attuale”*.

Per vivere i temi, i suoni, i colori del Sessantotto, abbiamo pensato ad un articolato percorso disegnato da uno dei massimi esperti sul tema, Riccardo Bertoncelli, noto giornalista e critico musicale di rilievo internazionale; tale itinerario consente un avvincente *excursus* letterario sul mondo della musica – intrecciato ad una breve sintesi cronologica delle vicende storiche e coniugato con l'esposizione di alcuni dipinti d'annata di Paolo Baratella – costituendo una opportunità di rievocazione di temi che diedero il via alla contestazione negli anni Sessanta con le sue peculiarità e contraddizioni.

Paolo Baratella
Uccisi dall'uomo seduto, 1968
(particolare)



Chicago
scontri fra studenti
e polizia
alla Convenzione
Democratica

IL DIAVOLO? LA RIVOLUZIONE? O IL BALLO DI SIMONE?

Appunti sul rock 1968 e dintorni

di Riccardo Bertoncelli



Parigi, maggio 1968. Manifestanti
invadono les Champs-Élysées



Louis Armstrong

Uno dice: il '68. E ricorda: ricorda le università in fiamme, i fiumi di ragazzi sugli Champs-Élysées, le proteste contro la guerra in Vietnam, gli scontri fra studenti e polizia alla Convenzione Democratica di Chicago, gli *hipsters* appena diventati *hippies* che dall'Haight-Ashbury sbarcano in Europa e predicano un nuovo mondo alternativo con i loro riti, droghe, colori. Uno gira quel film nella sua mente, un film epico glorioso appassionato, e sente il bisogno di una colonna sonora adatta.

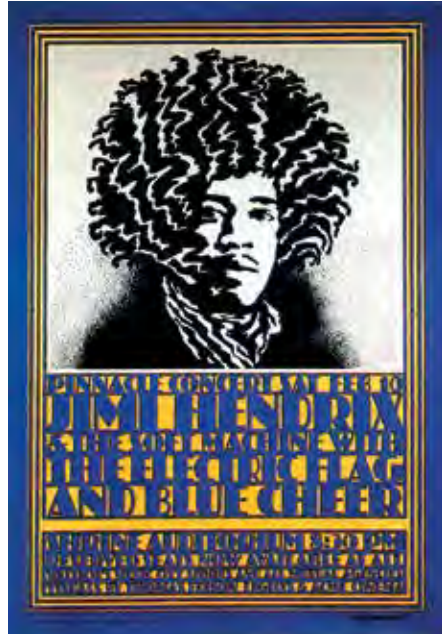
Già, ma quale? Prendiamo il calendario sul serio, usciamo dalla insopportabile convenzione del Sessantotto spannometrico, riempito con tutti i luoghi comuni degli anni '60 e molti dei '70 (una stagione *enormemente* più in là, in un'epoca che procedeva a ritmi vertiginosi). Parliamo del 1968 vero e temporale, andiamo a verificare giornali e classifiche dell'epoca. Concentriamoci sulla primavera di quell'anno, il titanico mito del maggio '68 *oblige*. La nostra colonna sonora rimane a mezz'aria. Cosa mettiamo dietro ai cori degli studenti parigini, ai disordini razziali dopo la morte di Martin Luther King, sullo sfondo di Valle Giulia? Louis Armstrong che gracchia *Wonderful World* o Herb Alpert che titilla i selezionati ormoni dei quarantenni-bene con *This Guy's In Love With You*? Perché le canzoni che abitano le classifiche di quel mese furibondo e incendiario sono tutt'altro che agitate e sputafuoco, giusto per restare ai primi delle vendite: sono Armstrong in versione zio Tom, appunto, e Bacharach interpretato da un trombettista piacione che oggi non ricorda più nessuno, e Cliff Richard, il dinosauro degli Shadows che ha appena vinto l'Eurofestival della canzone con *Congratulations*, e due complessi de-evoluti che glissano a 32 denti sui loro cromosomi in meno, gli Ohio Express di *Yummy Yummy Yummy* e i 1910 Fruitgum Company di *Simon Says* (subito tradotto in italiano da Giuliano e i Notturmi – *Il ballo di Simone*). Potremmo andare avanti: Tom Jones e *Delilah*, Richard Harris e le mollezze di *Mac Arthur Park* o quell'incrocio Brit tra Claudio Villa e Mino Reitano che è Engelbert Humperdinck. Ma può bastare, abbiamo capito che guardando le classifiche, verificando i gusti della massa, la nostra colonna sonora non salta fuori.

Per averla dobbiamo scendere nel buio dell'*underground*, andare a ricercare le "avanguardie" dell'epoca, che negli Stati Uniti e in Gran Bretagna sono piccole armate agguerrite ma qui da noi, e chi ha vissuto quegli anni lo ricorda bene, solo plotoncini di sbandati che predicano a vuoto, con il walkie talkie del sentito dire, senza appoggi nei media – assetati eremiti nel deserto che attendono la goccia d'acqua settimanale di *Count Down*, la microtrasmissione RAI condotta

dalla strana coppia Anna Carini-Giancarlo Guardabassi, l'unica che diffonda veramente la musica nuova. Il futuro sarà di quegli eletti e le celebrazioni a venire del '68 daranno loro ragione ma la vita in diretta non se ne cura, li emargina, li bastona.

La vera colonna sonora del nostro film sul maggio '68, usando i materiali autentici di quella stagione, va cercata in quelle nicchie per pochi. Sono le canzoni che Jimi Hendrix esegue nel corso della sua prima e unica *tournee* italiana, dal 23 al 26 maggio, due giorni a Roma, uno a Milano e uno a Bologna, davanti a poche centinaia di persone e a una stampa incantata più dal personaggio che dalla sua musica. È il rock che vibra per due giorni negli spazi all'aperto della contea di Santa Clara a San Jose, California, 18 e 19 maggio 1968, nel corso di un favoloso dimenticato Northern California Folk Rock Festival. Tutti ricordano la spettacolare epifania del Festival Rock a Monterey, un anno prima, e il trionfo di Woodstock nell'ultima estate dei '60. Quello che c'è nel mezzo, chissà perché, è stato cancellato, tutto: anche quel lungo appassionato logorroico raduno con un cartellone da stropicciarsi gli occhi, con i Grateful Dead e gli Animals, Janis Joplin e i Big Brother, Youngbloods ed Electric Flag, Jefferson Airplane, Kaleidoscope, Country Joe & The Fish, Taj Mahal, i Doors – e i minori non li citiamo. L'idea di lunghe maratone rock è attraente e qualcuno pensa di organizzarne una anche in Italia, a Roma, Palazzo dello Sport, con l'altisonante nome di "International Pop Festival". Ne sortisce una commedia all'italiana i cui contorni sono sempre stati sfuggenti e ancora oggi, cinquant'anni dopo, non è ben chiaro chi, come e dove. Poca pubblicità, molte defezioni rispetto al favoloso cartellone annunciato, rari spettatori. Di sicuro però nei tre (probabili) giorni della manifestazione, dal 4 al 6 maggio, si esibirono nomi celebri come Donovan, Brian Auger con Julie Driscoll, i Nice del rampante Keith Emerson, i Pink Floyd in pieno delirio psichedelico, il devastante Captain Beefheart con la sua Magic Band – più i Byrds, che in realtà suonarono al Piper Club di via Tagliamento, uno dei pochi approdi sicuri per il rock di tendenza. Musica per pochi intimi, ad ogni modo, appetita forse solo dagli assenti: le migliaia di *teenagers* a cui i genitori impediscono di uscire di casa la sera né possono permettersi un avventuroso viaggio dalla provincia alla capitale. Alle masse, ancora una volta, quella musica audace strana diversa non interessa; e ai media, che ancora non vengono chiamati così, men che meno. Neanche un trafiletto firmato "vice" nelle pagine degli spettacoli, se sfogliamo i quotidiani dell'epoca.

Il maggio 1968 non è un'eccezione, è piuttosto la fotografia di un anno incerto, sospeso, un anno di transizione tra la bellezza pura del '65-'67 e le avvincenti dolorose contraddizioni che poi verranno. È come un tirare il fiato dopo la girandola degli ultimi tempi, un attimo di pausa prima di essere risucchiati nel vortice degli ultimi '60. La maggioranza silenziosa torna a far sentire le sue ragioni affollando cronache e classifiche di neo melodici, revivalisti e masticatori di ciunga americana, invocando il ritorno all'“ordine costituito” delle belle estati con le pinne, il fucile e gli occhiali prima che calassero i barbari capelloni. Georgie Fame afferra il testimone dalla New Vaudeville Band e prosegue la staffetta della nostalgia anni '30; la sua *Ballad Of Bonnie & Clyde* è un tormentone di quell'annata, sfruttando il traino del film famoso di Arthur Penn. Le classifiche ribollono di canzoncine innocue



John Lennon e Yoko Ono



La prima mela dei Beatles

come *Baby Come Back* degli Equals, *Lily The Pink* degli Scaffold o *Mony Mony* di Tommy James & The Shondells, e anche onorevoli complessi beat partiti con voglia di nuovo come i Manfred Mann si adeguano all'andazzo da strapaese (*My Name Is Jack*). Qualcuno esagera e propone un salto all'indietro di puro pop ignorante: la chiamano *bubblegum music* ed è l'insopportabile gomma musicale degli Ohio Express che dicevamo, degli Archies, del ballo di Simone. Viene da rimpiangere i Monkees, il complessino costruito in studio un paio d'anni prima per una serie TV di replicanti Beatles, che ha stupito i non prevenuti coniugando esigenze commerciali e artigianato pop rock di pregio. Rispetto ai bamboccini del *bubblegum* fanno la figura degli avanguardisti e proprio in quei mesi marciano la differenza con un film ai confini della realtà, *Head* di Bob Rafelson, esempio raro se non unico di musicarello sotto stupefacenti. Vorrebbe essere una specie di *A Hard Day's Night* con qualche droga in più, in realtà è un bizzarro manifesto di sogni e velleità d'epoca; curioso, stimolante – c'è anche un cameo di Frank Zappa che porta a spasso una mucca parlante nello splendore della sua giovanile sgradevolezza.

Anche i Beatles contribuiscono a spacciare saccharina in quei mesi in cui il veleno del nuovo rock ha bisogno di essere zuccherato. È loro la stupidissima *Ob-la-di Ob-la-da* portata al successo dai Marmalade sotto Natale ed è Paul McCartney a produrre uno dei Casatchock dell'autunno, *Those Were The Days* di Mary Hopkin, singolo numero 1 della neonata etichetta Apple. Ma sarebbe ingiusto ridurre la complessa annata Beatles a quelle piccole *gaffes* da classifica. In realtà nel 1968 accade di tutto a Pepperlandia, cose ottime e miserabili, slanci di genio, velleità e i primi colpi di badile per scavarsi la fossa. L'anno prima è morto Brian Epstein, il manager ma anche l'amico, il "papà", il collante. Una volta via lui, i quattro hanno molta meno voglia di andare d'accordo e prendono ognuno una propria strada. Lo si nota subito a febbraio, quando vanno in India dal guru Maharishi Mahesh Yogi, già ossequiato l'estate prima in Galles. Solo George è veramente interessato all'esperienza, John è scettico, Ringo sulle nuvole, Paul come sempre sta alla finestra. Lasceranno la "meditazione trascendentale" poche settimane dopo, delusi e perplessi, e sarà una delle ultime iniziative extra musicali insieme. Il gruppo sembra diventato una gabbia, ognuno reclama un proprio spazio personale. Alla fine dell'anno George Harrison pubblica il primo album "solo", *Wonderwall*, e Lennon lo segue con *Two Virgins/Life With Lions*, realizzato con la nuova compagna Yoko Ono: sono rumori e fantasie, velleità "d'avanguardia", e denotano la voglia di chiudere con "le canzoni" e probabilmente con gli stessi Beatles. Perfino il mansueto Ringo sente la tensione e a un certo punto delle registrazioni del nuovo LP saluta la compagnia e sparisce per un po'. Alla fine si lascia convincere a ritornare ma ormai è chiaro a tutti che i muri di Pepperland hanno le crepe.

Quel disco nuovo, il doppio *The Beatles*, è il manifesto della crisi Beatles e un veritiero spot di tutto il '68 in rock. È logorroico, esagerato, candido e artificioso, tutto e il contrario di tutto. È il *Sgt. Pepper* alla rovescia, con il suo non-titolo e il bianco accecante della grafica che ha preso il posto dei *many fantastic colours* di Peter Blake. Sono poche le canzoni Beatles, suona più probabile l'ipotesi di quattro lavori solistici su quattro facciate, facciamo tre



Rolling Stones, show televisivo, "Rock And Roll Circus"

lavori e mezzo visto che il contributo di Ringo è marginale. Ma quattro è il numero delle teste, non dei generi che vanno in onda: perché sul juke box del Doppio Bianco (così il disco va a chiamarsi, per acclamazione popolare) c'è tutta un'enciclopedia di stili, allusioni, tentativi, ci sono il country e la ballata intimista, il rock&roll originale, il pop stupidino, il blues violento e un'idea perfino di heavy metal. Il finale è paradigmatico: John Lennon dà sfogo alle sue ossessioni con il sisma *noise* di *Revolution 9*, dalle cui macerie emerge la voce di Ringo che gorgheggia una melodia da Broadway d'altri tempi, *Goodnight*.

È un disco rompicapo, qualcuno ci lascia il senno. Charles Manson, l'abietto assassino di Bel Air, chiamerà come testimone a discarico John Lennon sostenendo di avere ricevuto l'ordine di uccidere nei solchi di una canzone del Doppio Bianco, *Helter Skelter*. Farnetica, ed è male informato; John sarà anche lo spirito nero dei Beatles ma quella canzone maledetta l'ha scritta Paul, per una volta al laccio dei suoi istinti più violenti. Lennon ha scritto piuttosto *Revolution*, un commentino sulle inquietudini giovanili del tempo. Una predica ambigua come è tipico di John; perché registra due versioni del brano e in una avvisa di non contare su di lui se la rivoluzione sarà violenta mentre nell'altra sostiene il contrario. Sono più espliciti Jagger e Richards, che negli stessi mesi pubblicano *Street Fighting Man* corteggiando la contestazione studentesca. Gli Stones sono ormai entrati nella parte degli anti Beatles, brutti sporchi e cattivi come gli altri sono ormai in odor di santità. Una canzone del loro nuovo album si chiama non a caso *Sympathy For The Devil*, un piccolo choc che farebbe anche più effetto se la casa discografica accettasse l'idea proposta dai cinque, una copertina con la foto di un cesso disgustoso ricoperto di graffiti. Scatta invece la censura e anche gli Stones finiscono per atterrare sul neutro: *Beggars Banquet*, questo il provocatorio titolo, viene pubblicato senza immagini, con una calligrafica scritta su fondo bianco.

Jagger e compagni non hanno più il loro storico manager, Andrew Oldham, licenziato con mugugni alla fine dell'anno prima. Anche loro sono inquieti e con tensioni interne, per la vita dissennata e randagia di Brian Jones, che era stato il leader dei primi tempi e con gli anni è diventato una zavorra. Il 1968 sarà il suo ultimo anno con la band e, purtroppo, l'ultimo anno di vita. Fa giusto in tempo a partecipare alle sedute di *Beggars Banquet* e a filmare un pazzo show televisivo, "Rock And Roll Circus", giudicato storto e cassato da chi dovrebbe trasmetterlo ma in realtà niente male. Anche lì gli Stones dimostrano di avere buone idee e di essere più in sintonia dei cugini Beatles con quella strana inquieta stagione.

I cugini forse sono distratti dagli affari, che sono tanti e non tutti a regola. A dicembre 1967 hanno aperto una boutique a Londra con il marchio Apple per griffare il mondo giovane con le loro idee non solo musicali. Vendono vestiti, poster, oggetti di tendenza, sognano di conquistare il mondo del commercio con la fantasia. Vengono respinti in fretta, e con gravi perdite: entro l'estate 1968 la boutique è già chiusa, ingoiata da una voragine di debiti e da una pessima gestione. I Beatles si sono circondati di ingenui amici e fanfaroni *hippies*, a cominciare da un protetto di John, "Magic" Alex Mardas, diventato presidente di una improbabile Apple Electronics con la promessa di mirabolanti invenzioni nel campo della nuova tecnologia. Dovrebbe partire anche una scuola Apple, con metodi di insegnamento alternativi per i figli di quattro Fab e dei loro amici, ma un attento esame dei costi fa rientrare



Album *Beggars Banquet*, Rolling Stones

1968

GENNAIO

Al Bal Tabarin Club di Bromley, gli Who iniziano un fittissimo tour mondiale di promozione al nuovo album *Who Sell Out* che li terrà impegnati per tutto il 1968. Dalla Gran Bretagna si sposteranno in Australia e Nuova Zelanda, poi Stati Uniti e Canada, per un gran finale inglese che si concluderà il 21 dicembre a Ramsey, Cambridge.



Nel corso di un tour svedese con la Experience, Jimi Hendrix viene arrestato e passa una notte in guardina dopo una furiosa scazzottata con il bassista Noel Redding.



Alexander Dubcek diventa Primo Ministro di Cecoslovacchia. Inizia l'effimera "primavera di Praga".

Il giorno 13 Johnny Cash registra due sue esibizioni alla Folsom Prison, in California, con June Carter e Carl Perkins. Il disco che ne uscirà farà epoca.

Alla Carnegie Hall di New York, il 20 gennaio, Bob Dylan torna sulle scene dopo un anno e mezzo di assenza per onorare Woody Guthrie, morto a ottobre 1967. Lo show vede la partecipazione anche di Pete Seeger, Odetta, Judy Collins, Ritchie Havens e altri amici e discepoli di Guthrie, compreso il figlio Arlo.

Gli Electric Prunes pubblicano una controversa *Mass In F Minor*, "messa psichedelica" composta e arrangiata da David Axelrod.



La Epic pubblica un classico della psichedelia americana: *Beacon From Mars* dei Kaleidoscope.

In Vietnam l'esercito comunista lancia un poderoso attacco che passerà alla storia come "l'offensiva del Tet", sorprendendo le truppe sudvietnamite aiutate dall'esercito USA.

FEBBRAIO

Sergio Endrigo e Roberto Carlos vincono la diciottesima edizione del festival di San Remo con *Canzone per te*. Tra i partecipanti, Louis Armstrong, Bobbie Gentry e Wilson Pickett, che presenta con Fausto Leali una canzone di Vito Pallavicini e Paolo Conte, *Deborah*.

Manfred Mann va in testa alle classifiche britanniche con una canzone inedita di Bob Dylan, *The Mighty Quinn*, fantasioso omaggio a uno dei miti cinematografici dylaniani, Anthony Quinn. Vuole la leggenda che, ascoltando per la prima volta il demo del pezzo, Mann abbia domandato: "Perché Dylan ha preso questo tizio con la voce buffa per cantare i suoi provini?".

Georgie Fame tradisce il jazz blues cavalcando il revival degli anni '30 con la nostalgica *The Ballad Of Bonnie & Clyde*.

Non è ancora ufficiale ma è così: David Gilmour sostituisce Syd Barrett come chitarrista nei Pink Floyd.

Donovan pubblica il primo singolo del 1968, *Jennifer Juniper/Poor Cow*. Avrà successo come i due successivi, che in realtà chiudono un'epoca: *Hurdy Gurdy Man* e *Atlantis*.

Otis Redding conquista la vetta delle classifiche con l'ultimo singolo inciso in vita, *Sittin' On The Dock Of The Bay*, scritto con il suo chitarrista Steve Cropper e registrato pochi giorni prima della tragica morte.

I Beatles volano a Rishikesh con Donovan, Mike Love, Mia Farrow e amici a seguire il corso di meditazione trascendentale del Maharishi Mahesh Yogi. Ultimo atto in terra inglese la registrazione del nuovo singolo, *Lady Madonna*, omaggio al *boogie piano* di Fats Domino, che uscirà come singolo il 15 marzo.



MARZO



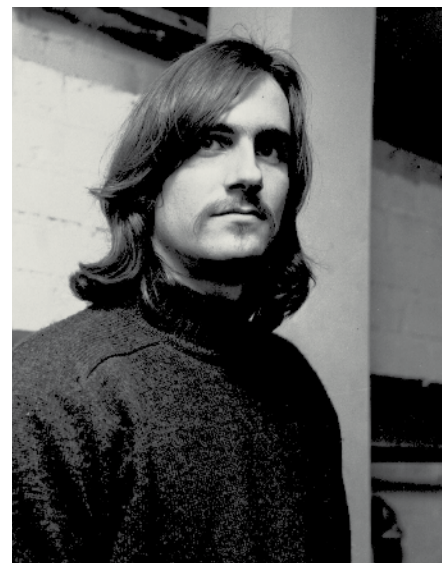
Aprè a New York il Fillmore East, emanazione atlantica del celebre locale di San Francisco fondato da Bill Graham. Il primo show del locale nell'East Village vede i Big Brother & The Holding Company in cartellone con Tim Buckley e Albert King.

Daniel Cohn-Bendit e altri sette studenti occupano per protesta gli uffici amministrativi dell'università di Nanterre, innescando la rivolta studentesca delle settimane seguenti.

Scontri fra polizia e studenti di fronte alla facoltà di Architettura all'università di Roma, a Valle Giulia. La protesta dilaga in altre università italiane.

Il giorno 16 truppe statunitensi massacrano 347 civili nel villaggio vietnamita di My Lai. L'eccidio segue quelli di qualche settimana prima a Phong Nhi e Phong Nhat. La notizia fa il giro del mondo rafforzando il fronte di chi si oppone alla guerra.

Joan Baez sposa a New York l'attivista David Harris, fondatore di un gruppo per la renitenza alla leva, The Resistance.



James Taylor da giovane

il progetto. Alla fine, la Mela si riduce a mera etichetta discografica, uno spazio a disposizione dei Beatles, singoli o in gruppo, e di giovani artisti alle prime armi. Una bella avventura con qualche scoperta di pregio (il giovane James Taylor, per esempio) ma non la svolta epocale che era nei sogni.

I Beatles sono quasi alla fine della loro avventura ma non sono ancora stati considerati per quello che effettivamente valgono, o almeno per quanto oggi ci pare; solo nel 1973 un musicologo stimato come Wilfrid Mellers comincerà a sdoganarli con un saggio famoso, *Twilight Of The Gods*. Nel 1968 prevale ancora l'idea che siano un fenomeno di costume e di commercio, nel senso più deteriore del termine, destinato a svanire senza lasciare tracce. Sull'ultimo numero dell'anno la rivista *Ciao Big*, riferimento in edicola per gli appassionati italiani di rock, propone una curiosa "Beatles strenna" dove si intervistano personaggi del mondo musicale e culturale per un bilancio sui Fab dopo tanti anni di fama e all'indomani del Doppio Bianco. Sono giudizi curiosi e preziosi, perché ci danno l'idea di come i Beatles vengono percepiti in diretta. Alberto Arbasino stranamente si defila ("Un parere sui Beatles? Una mia opinione? No, non credo proprio che abbia senso") mentre il musicologo Giampiero Cane pone l'accento sul "principio del piacere" che i quattro, a suo parere, affermano in ogni occasione. Il loro atteggiamento è "giocoso", la loro arte è "capacità di trattare le cose con indifferenza – il mondo come un pallone aerostatico". Lo scultore Giacomo Manzù li apprezza ma trova che non abbiano più "alcuna influenza né di costume né sociale sui giovani. Piacciono nella misura in cui producono belle canzoni. La contestazione, ormai, può fare a meno della chitarra". Un giudizio interessante lo fornisce Giacomo Manzoni, "critico musicale e compositore", che parla di "motorismo fine a se stesso" e li accusa di "sfruttare i mezzi nuovi non per risvegliare le coscienze degli ascoltatori ma per soggiogarle al proprio fascino ritmico-timbrico", sebbene riconosca qualcosa di originale. "Con lo sfruttamento abile e accorto delle tecniche moderne di registrazione e di riproduzione del suono, con il potenziamento elettromagnetico di determinati strumenti, con il calcolato recupero di moduli espressivi estranei alla tradizione europea, i Beatles hanno contribuito a determinare un ambiente acustico nuovo nell'ambito della musica leggera e hanno saputo avvicinarsi in maniera determinante alla sensibilità dei giovani formati a contatto con esperienze ignote alle generazioni passate".

Chiude il servizio Giancarlo Pajetta, "deputato al Parlamento", con un giudizio tranciante degno del granitico PCI di quegli anni. "Un simbolo i Beatles sono stati, ma di popolarità decadente. Come dive degli anni '30, hanno avuto e hanno in tutto il mondo milioni di fans. Ma non mi si chieda di vedere nei Beatles qualche altra cosa che quattro prodotti di successo. Un simbolo sociale, per esempio. Erano quattro ragazzi di Liverpool in cerca di fortuna. L'hanno trovata e oggi sono baronetti e miliardari. Se un significato sociale c'è, è soltanto la dimostrazione di come la nostra civiltà dei consumi prediliga certi miti facilmente 'consumabili'. Oggi non tutti sanno chi sia il premio Nobel per la medicina ma dei quattro con la chitarra, come di tanti di loro, si conosce perfino il numero dei denti falsi".



Dylan in sella alla sua Triumph Tiger 100SS del 1964, con la quale ebbe il famoso incidente, non lontano dalla sua casa di Woodstock

Forse in questo bailamme il più saggio è Bob Dylan, che in tempi non sospetti ha deciso di girare al largo. Si è preso un anno sabbatico alla metà del 1966, prendendo spunto da un incidente di moto che non si è mai capito quanto grave davvero ma gli è servito come pretesto per scendere dalla giostra impazzita della sua carriera. Si è ritirato a fare il marito e il padre di famiglia, inseguito dai rimproveri e dalle pretese del suo pubblico che si sente gravemente tradito. L'ultima settimana del 1967 è uscito nei negozi il suo nuovo disco, ed è stato uno choc: la Sibilla elettrica di *Highway 61*, di *Blonde On Blonde*, degli scandalosi show del '65-'66 è diventato un giovane intellettuale dall'aria posata che suona acustico e canta con voce modulata una sua specie di country folk. L'album si chiama *John Wesley Harding*, come un fuorilegge del vecchio West, e vive in un tempo sospeso che non è più l'esasperata modernità delle canzoni precedenti. Un album virato seppia come la sua copertina, severo, spartano; con canzoni che parlano per enigma e ritrovano gli accenti della Bibbia più che la schiuma della *beat generation*. Un'ostrica chiusa che nasconde perle: una la scova Jimi Hendrix ed è *All Along The Watchtower*, fosca predica sulla follia del mondo e gli ultimi giorni che incalzano intonata da una Torre di Guardia che è quella del profeta Isaia in un passo celebre delle Sacre Scritture. Come sempre, Dylan fa storia a sé. Vive appartato, non partecipa ai riti della comunità rock e si fa vedere in scena in una sola occasione, a gennaio, a un tributo nuovayorkese in onore del maestro Woody Guthrie, morto qualche mese prima. Continua comunque a scrivere canzoni, e a suonarle con i vecchi compagni di prima in un garage di campagna vicino a casa e lontano da orecchie indiscrete. Sono i "Basement Tapes", fatti della stessa materia grezza e semplice di *John Wesley Harding*, che presto si conosceranno tramite le pubblicazioni clandestine, i primi *bootlegs*.

Gli accompagnatori di Dylan nella tournée '66 si chiamavano The



Woody Guthrie



The Band, *Music From Big Pink*

Hawks. Hanno cambiato sigla in The Band e seguito il maestro nella sua fuga in campagna. Il loro primo album, ad agosto di quel 1968, è un memorabile affresco di nuova *american music*, un intreccio intenso e poco nostalgico di blues, country, honky tonk, ballate popolari con accenti volentieri acustici. Il disco si chiama *Music From Big Pink*, con riferimento alla grande casa rosa che i ragazzi hanno affittato nella zona di West Saugerties, sulle colline vicino a Woodstock, non lontano dal *buen retiro* di Dylan. All'interno dell'album i protagonisti si fanno fotografare con abiti informali insieme ai vicini di casa. Un nuovo spirito rock si fa largo.

"Non hai bisogno del meteorologo per sapere dove tira il vento". Dylan e la Band hanno sentito d'istinto il giro del tempo, senza bisogno di bollettini. Qualcosa nell'aria spinge i ragazzi di quella stagione fuori dalle metropoli, verso una vita meno comoda, più vera, alla riscoperta di tradizioni musicali che hanno radici profonde, gusto popolare – tutto quello che era stato frettolosamente bruciato al falò della New Thing. I Byrds del 1965 si vantavano di ricercare il suono dei tempi nuovi: "Il suono degli aeroplani negli anni '40 era 'rrrrroooooaaaaahhhhh'", scrivevano nelle note del loro primo album, "e Sinatra e compagnia cantavano in quella maniera. Ora i jet fanno 'krrriiiisssssshhhhhh' e noi ragazzi cantiamo così". Tre anni più tardi i compagni hanno cambiato idea, quindi suoni; il disco 1968 di McGuinn e compagni si chiama *Sweetheart Of The Rodeo* ed è un pellegrinaggio devoto a Nashville e alle radici della musica americana, alla ricerca della "purezza" di una musica guastata dai luoghi comuni. Poca nostalgia e poca elettricità, una salutare dieta rispetto agli eccessi di album psichedelici come *5D* e *Younger Than Yesterday*; e un segno forte per gli anni a venire che condizionerà buona parte della scena giovane – dopo il folk rock, la parola d'ordine diventa country rock.

Qualcuno la chiama "la grande fuga dentro l'America". È la scelta di tanti ragazzi che tra il 1965 e il 1967 hanno riempito di utopie San Francisco facendola diventare la capitale del Mondo Nuovo, e che nell'estate del *Sgt. Pepper*, la "summer of love", hanno ricevuto il bacio della morte dalla stampa internazionale e dai turisti ficcanaso. Il 6 ottobre 1967 quei ragazzi, le frange più sensibili che si erano definite Diggers, hanno deciso di dichiarare chiusa l'esperienza e in centinaia hanno sfilato per le strade del quartiere che era stato la loro base, nella zona di Haight-Ashbury, per un provocatorio funerale denominato "The Death Of Hippie". La cerimonia si è chiusa con un forte gesto simbolico: il seppellimento dell'insegna dello "Psychedelic Shop", la libreria fondata dai fratelli Thelin che nei due anni precedenti era stato il più celebre e amato luogo d'incontro da parte delle tribù alternative.

All'indomani i Diggers hanno preso ognuno una propria strada e si sono allontanati da San Francisco, muovendosi verso nord, sempre in California, o spostandosi nelle zone più rurali dell'Oregon. La comunità che rimane si sente più povera, continua a predicare i suoi ideali di pace e vita alternativa ma ha perso gli slanci dei mesi precedenti. Il West Coast Sound fatica ma riesce a mantenersi forte, curioso, con varie declinazioni: psichedelia colta nei Jefferson Airplane di *Crown Of Creation*, sperimentalismi tra rock e rumore nei Grateful Dead di *Anthem Of The Sun*, blues visionario per Janis Joplin e i suoi Big Brother & The Holding Company (*Cheap Thrills*). I Quicksilver Messenger Service riescono finalmente a esordire su LP e stabiliscono un vibrante



Janis e i Big Brother

APRILE

Debutta al Biltmore Theatre di Broadway *Hair*, il musical di James Rado e Gerome Ragni con musiche di Galt Mac Dermott che stabilirà un record di 1.750 rappresentazioni, con temi di enorme successo come *Aquarius*, *Hair*, *Good Morning Starshine*.



Il 2 aprile, all'Uptown Theatre di New York, anteprima di *2001: A Space Odyssey*, il nuovo film di Stanley Kubrick, sceneggiato dallo stesso regista con Arthur C. Clarke. Tra le enormi suggestioni del film anche la colonna sonora, con brani classici e pezzi dell'autore contemporaneo preferito da Kubrick, Gyorgy Ligeti.

A Memphis il leader dei diritti civili per il popolo nero, Martin Luther King, viene assassinato a colpi d'arma

da fuoco da un bianco, James Earl Ray. Sull'onda della indignazione, divampano scontri in tutti gli Stati Uniti.

Mrs. Robinson, l'ultima canzone di Simon & Garfunkel, spopola nelle classifiche americane.

Esce sugli schermi il nuovo film di Elvis, *Speedway* (*A tutto gas*), regia di Norman Taurog, ennesima storiella senza molto sale che vale come pretesto per nuove canzoni del Pelvis.



Al Santa Monica Civic Auditorium, il 10 aprile, l'annuale consegna degli Oscar premia come miglior film *In The Heat Of The Night* (*La calda notte dell'ispettore Tibbs*) di Norman Jewison e come miglior regia *The Graduate* (*Il laureato*) di Mike Nichols.

MAGGIO

Addio alle scene dei Buffalo Springfield con uno show a Long Beach, California. Il loro terzo LP, *Last Time Around*, uscirà postumo il 30 luglio.



Il giorno 13 una manifestazione di studenti e lavoratori contro il governo vede sfilare ottocentomila persone a Parigi. È il culmine del cosiddetto "maggio francese", innescato giorni prima da incidenti tra polizia e studenti nel Quartiere Latino.

Tempestosa edizione del festival cinematografico di Cannes.

Louis Malle, Monica Vitti e Roman Polanski si dimettono dalla giuria, Alain Resnais, Carlos Saura e Milos Forman ritirano i propri film dal concorso. Altri registi, a cominciare da Truffaut e Godard, prendono posizione contro il ministro della Cultura, André Malraux. Il 19 maggio il Festival viene interrotto senza che siano assegnati gli abituali premi.

Alle quattro del mattino del 22 maggio Cynthia Lennon torna nella sua casa di Kenwood dopo una vacanza in Grecia e trova il marito John in compagnia di Yoko Ono, con cui confessa di avere una relazione. I coniugi Lennon divorzieranno a novembre.

GIUGNO

Il giorno 5 il candidato del Partito Democratico per le Presidenziali degli Stati Uniti, Robert Kennedy, viene assassinato a colpi d'arma da fuoco all'Ambassador Hotel di Los Angeles, alla fine di un comizio.

I Rolling Stones tornano alla grande in classifica con *Jumpin' Jack Flash*, dopo la sbornia psichedelica e in attesa del nuovo album *Beggars Banquet*.

Nuovo album dei Beach Boys, *Friends*, con diverse canzoni influenzate dalle teorie sulla Meditazione Trascendentale del Maharishi Mahesh Yogi.



Joan Baez pubblica un album di poesie lette e cantate, *Baptism*, con un repertorio che va da Whitman a Ferlinghetti, da Rimbaud a Joyce a Garcia Lorca. Entro l'anno pubblicherà un altro LP, il doppio *Any Day Now*, tutto dedicato a brani editi e inediti di Bob Dylan.

Il nuovo film di Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, è una inquietante storia di satanismo basata su un racconto di Ira Levin. Grande colonna sonora del compositore prediletto da Polanski, Krzysztof Komeda.

La femminista Valerie Solanas spara a Andy Warhol all'entrata della Factory, ferendolo gravemente.

La sera del 30 Nina Simone apre l'annuale festival jazz di Newport. Nelle quattro serate si mescolano jazz classico e nuovo, Ellington e Gary Burton, Ray Charles e Roland Kirk.

Gli Who rompono l'astinenza di un anno senza LP nuovi con un singolo, *Call Me Lightning/Dr. Jekyll And Mr. Hyde*, a cui a settembre seguirà *Magic Bus/Someone's Coming*.

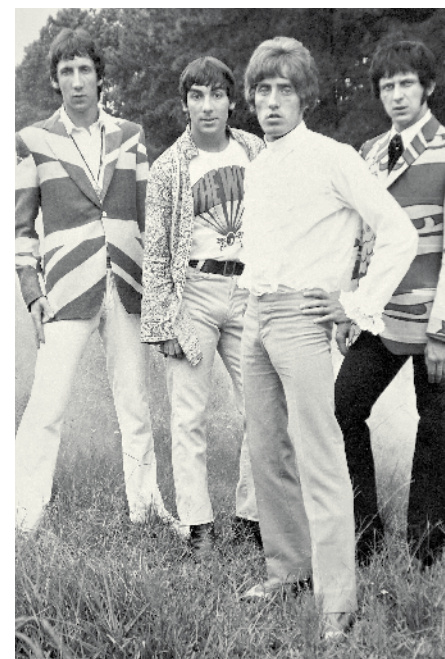


The Love, *Forever Changes*

standard di *acid rock*. I Kaleidoscope di David Lindley continuano a bazzicare mondi esotici e propongono una psichedelica specie di *world music* molto prima che il termine abbia fortuna (*Beacon From Mars*). I Love di Arthur Lee completano il loro manifesto più celebre e controverso, *Forever Changes*, mescolando disinvoltamente Hendrix, Dylan, Bacharach, i canti della tradizione. Country Joe McDonald, il sovversivo della comunità, non pubblica nessun album ma porta in giro per gli Stati Uniti le sue velenose canzoni di protesta, a cominciare dalla più famosa, *I Feel Like I'm Fixin' To Die Rag*.

L'impressione è che lo spirito comunitario di San Francisco si stia affievolendo e che venga meno il legame stretto tra pubblico e musicisti. Un segnale viene da Bill Graham, l'organizzatore dei primi show cittadini di nuova musica, che dopo anni di *benefits* e contatti con la scena alternativa vira verso un *business* più tradizionale. Negli anni '70 e '80 sarà il più importante impresario americano e con i Rolling Stones soprattutto collezionerà *tournées* miliardarie. Il 1968 è cruciale perché il suo storico locale, il Fillmore Auditorium, si sposta ingrandendosi e assume la nuova sigla di Fillmore West – sull'altra Costa, a New York, gli fa compagnia il gemello Fillmore East. Il primo show del Fillmore West è il 5 giugno, con Butterfield Blues Band, Ten Years After, Truth. Andrà avanti fino al 1971, tre o quattro concerti la settimana, un incredibile caleidoscopio di nuovo rock ma anche blues, anche jazz e scelte esotiche. Il fine anno di quel 1968 è memorabile: una doppia festa dalle nove di sera alle nove del mattino dopo con Vanilla Fudge, Richie Havens, Youngbloods, Cold Blood (al Fillmore West) e Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service, It's A Beautiful Day, Santana (al Winterland).

Il rock continua a eruttare le sue novità ma in qualche modo le disperde; non c'è più una sola bocca di uscita ma tante fenditure laterali, l'idea di una scena ecumenica come nei giorni del *Sgt. Pepper* appare lontanissima. Dopo quel Big Crunch è iniziato il Big Bang, che porterà alla siderale dispersione dei giorni nostri. L'appassionato medio è ancora onnivoro e non portato alla monomania come oggi accade ma è stordito dalla girandola di novità che si susseguono. In Gran Bretagna, per esempio, dalle macerie del beat è emersa una ricca scena che parla soprattutto una visionaria lingua psichedelica e tratta con amore e sfrontatezza il blues, piegandolo a nuovi desideri. Il 1968 è l'anno in cui l'ex signore degli Yardbirds, Jeff Beck, debutta come leader con uno splendido disco, *Truth*, in cui coinvolge due "saranno famosi": il cantante Rod Stewart e il futuro Stone Ron Wood, relegato al ruolo di paggio bassista. Un altro idolo dei giorni beat, Eric Burdon, si ripresenta al pubblico con i suoi New Animals per raccontare con il solito entusiasmo ciò che di nuovo accade: l'anno prima era stata l'annuncio *flower power* di *San Franciscan Nights*, questa volta è la cronaca vibrante di *Monterey*, resoconto del primo e più innocente festival della storia rock. Le droghe hanno cambiato la vita e la testa del piccolo grande Eric, che non ha vergogna di confessarsi; *Sky Pilot* nasconde viaggi lisergici dietro la trasparente metafora di un aviatore nei cieli, *We Love You Lil* trasfigura sogni e incubi di guerra in un grande affresco di rock rumoristico. La psichedelia sembra l'approdo preferito dei vecchi ragazzi beat. Lì gettano le ancore i Pretty Things di *S.F. Sorrow*, che, calendario alla mano, è la prima opera rock della storia, e gli Who di *I Can See For Miles* e *Magic Bus*. Quel capoccione



The Who

di Ray Davies dei Kinks si ribella al trend e punta su un pop cabaret dai toni giocosi e nostalgici. Gli dice male: il suo album di quell'anno, *The Village Green Preservation Society*, è un considerevole insuccesso anche se con il tempo verrà molto rivalutato. In fondo Davies non sbaglia; con le sue lunghe antenne capta la voglia di evadere dalle nevrosi cittadine che sta percorrendo creativamente la scena americana.

Anche Donovan Leitch, grande protagonista degli ultimi anni, parla una lingua non metropolitana, seppure con ispirazione calante. Tra il 1965 e il 1967 ha scritto pagine di straordinario successo e di profetica influenza, con un sensibile radar mentale in grado di miscelare segnali di folk, psichedelia, mistica spiritualità. Nel 1968 pubblica molto ma pare appannato: *Lalena*, *Atlantis*, *Jennifer Juniper* e *Hurdy Gurdy Man*, le canzoni-chiave di quella stagione, non valgono per fantasia e qualità gli *hits* precedenti. Eppure il pubblico mostra di gradire ancora quelle dolci filastrocche per fanciullini adulti, così come dall'altra parte dell'Oceano premia con un successo travolgente i sussurri di Paul Simon e Art Garfunkel, i teneroni del folk rock americano. Il 1968 è l'anno di *Bookends* e soprattutto della colonna sonora di *The Graduate*, *Il laureato*, il film di Mike Nichols con l'emergente Dustin Hoffman. Tema-tormento della commedia è *Mrs. Robinson*, uno dei più divertenti zucchero-e-limone della premiata ditta; quando verrà il momento di mettere in fila le uscite dell'anno, quella canzone vincerà due Grammys, come "Record of the year" e "Best contemporary/Pop vocal performance" – un altro andrà a Simon come responsabile della colonna sonora di *The Graduate*. *Bookends* va primo in classifica da una parte e dall'altra dell'Oceano. Per inciso, negli Stati Uniti esce a maggio 1968: ecco un'altra (disonica) colonna sonora di quelle settimane.

A molti piace soft, abbiamo visto, ma non sono pochi i ragazzi che chiedono qualcosa di molto più forte. Chiedono l'electric blues a 220 volt dei Cream, per esempio, o i missili sonori terra-aria dei primi gruppi hard come i Blue Cheer (*Vincebus Eruptum*), gli MC5, gli Steppenwolf (*Born To Be Wild*). I Cream sono più famosi anche perché sanno fare un po' di tutto: blues convenzionale appena rivestito di elettricità, lunghe *jams* sul palco con largo spazio all'improvvisazione e certe canzoni di raffinata bellezza dove si introduce una stimolante idea di "pop da camera". Il loro nuovo album, *Wheels Of Fire*, mostra tutte quelle sfaccettature in due dischi live + studio belli e apprezzati. Hanno il mondo rock ai loro piedi, i Cream, ma non vanno d'accordo tra loro e preferiscono sciogliersi piuttosto che limare ognuno un po' di Ego. Uno degli eventi più luttuosi del 1968 è il doppio concerto alla Royal Albert Hall, 25 e 26 novembre, con cui Eric Clapton, Jack Bruce e Ginger Baker si congedano dal loro pubblico per affrontare nuove avventure – che, triste verità, non eguaglieranno mai il fascino e l'influenza delle opere Cream.

"Pop da camera" è un'idea affascinante o solo furba, a seconda dei punti di vista – un'idea che comunque vibra nell'aria. John Mayall la declina a modo suo con uno splendido misconosciuto LP, *Bare Wires*, dove scopre una nuova dimensione del blues con timbri raffinati e una struggente intensità. Mayall è un fantastico prestigiatore di musica con una fantasia senza limiti. Sono passati pochi mesi da quando ha chiamato a raccolta gli appassionati blues con un album dal titolo eloquente (*Crusade*) ed entro fine '68 avrà già elaborato idee nuove, questa volta di rock blues minimale, traendo spunto da un eccitan-



The Blue Cheer, *Vincebus Eruptum*



Canned Heat



Moody Blues, *In Search Of The Lost Chord*

te viaggio in California (*Blues From Laurel Canyon*). Anche là i bianchi suonano blues, seppure con un taglio diverso rispetto alla scuola britannica: i Canned Heat, per esempio, siglano uno dei tormentoni dell'anno andando a ripescare un vecchio 78 giri di quarant'anni prima, *On The Road Again*, sussurrato dal falsetto pungente del chitarrista e armonicista Alan "Blind Owl" Wilson. L'America dei bianchi blues ha il grande Paul Butterfield e il suo discepolo Mike Bloomfield, che quell'anno fa prodigi in studio con Al Kooper (*Super Session*); ma il cuore del rinnovamento batte in Gran Bretagna, intorno alla figura di John Mayall e del suo gruppo, i Bluesbreakers, senza esagerazioni definiti "l'Università del blues". Il rettore Mayall è un tipo liberale, una volta seguiti i corsi gli allievi sono liberi di accasarsi dove meglio credono. Così Eric Clapton nel 1966 aveva lasciato la formazione per fondare i Cream e lo stesso farà a inizio '69 il giovanissimo Mick Taylor, 21 anni, chiamato dai Rolling Stones a sostituire il dimissionato Brian Jones. Nel 1968 escono due album di un nuovo gruppo composto quasi interamente da ex allievi Bluesbreakers: sono il chitarrista Peter Green, il bassista John McVie e il batterista Mick Fleetwood, e vanno a chiamarsi Fleetwood Mac. Avranno due vite, una dura e pura e un'altra assolutamente corrotta. Se non sapete la storia, allora quelli che conoscete sono i Fleetwood 2, i più scaltri. Quelli del '68 sono la prima edizione: puristi un po' snob, che si divertono a ricopiare in bella grafia il blues di Muddy Waters, Elmore James, Willie Dixon e gli altri idoli della Chess Records.

Si può chiamare "pop da camera" anche certa musica ai confini del kitsch che piace molto al pubblico di quella stagione. Sono artisti oggi dimenticati o trascurati (Vanilla Fudge, Moody Blues, Procol Harum) che un profano di storia rock si stupirebbe di trovare così di frequente nelle classifiche dei 33 e 45 più venduti, e in tanti discorsi di quei giorni. I Procol Harum hanno sconvolto la scena l'anno prima inventando una nuova specie di Johann Sebastian Rock, salmodiando con un organo da chiesa surreali versi d'amore. A *Whiter Shade Of Pale* e *Homburg* sono stati successi planetari, con il marchio distintivo della voce di Gary Brooker e delle tastiere di Matthew Fisher. Il 1968 li vede in difficoltà, senza canzoni di successo e con un secondo album, *Shine On Brightly*, snobbato dai più. In realtà i Procol sono tutt'altro che una meteora e tra le righe di quel disco è facile vedere i boccioli di ciò che sarà il *progressive* anni '70.

Qualcosa di ingenuamente "progressivo" c'è anche nella musica dei Moody Blues, vecchi ragazzi beat riconvertiti con nuovi accessori. Pure loro hanno vissuto un 1967 di fuoco, con una canzone cannibale come *Nights In White Satin* (in italiano *Ho difeso il mio amore*) e un album velleitario, pacchiano ma straordinariamente *on time* come *Nights In White Satin*, dove per la prima volta è stato sperimentato il confronto tra una rock band e un'orchestra sinfonica. A differenza dei Procol, i Moodies non si arrestano dopo il blitz iniziale e nel 1968 iniziano con *In Search Of The Lost Chord* una fortunata serie di album di rock melodico vagamente intellettuale e vagamente spirituale, sorta di *Selezione del Rocker's Digest* per ragazzi curiosi ma non troppo audaci. È un pubblico simile a quello che nello stesso periodo premia i Vanilla Fudge, quattro musicisti della East Coast che si specializzano in visionarie traduzioni di pezzi celebri, riarrangiati secondo un inedito canone sinfo-psichedelico. Il loro è un pasticcio zibaldone che da *Eleanor Rigby* porta a Beethoven e alla sua Elisa, e da Cole Porter

passa a Sonny & Cher; nel loro album 1968, *The Beat Goes On*, si ascoltano anche le voci di celebri personaggi politici del XX secolo in un *collage* sonoro che fa scalpore. La fortuna dura giusto due album, i Vanilla arriveranno a pezzi agli anni '70: ma è giusto ricordarli come uno dei primi fenomeni rock di massa, specie in Italia, dove una loro esibizione del settembre 1969 ripresa in TV darà la misura della febbre di novità e della fame di rock dal vivo diffuse tra i giovani.

Il '68 è anche l'anno del soul, la nuova musica nera che ha scoperto una vena spirituale dietro i ritmi ballabili e le sincopi sexy. Otis Redding, il re indiscusso del genere, è morto il 10 dicembre 1967 in un tragico incidente aereo, a soli ventisei anni di età. La sua ombra si allunga su tutta l'annata; tornano in auge le influenti canzoni degli anni prima (*Fa Fa Fa Fa*, *Try A Little Tenderness*, *I've Been Loving You Too Long*) e ottiene un successo stratosferico l'ultimo brano registrato, il nuovo 45 giri mai promosso – *Sittin' On The Dock Of The Bay*, una canzone firmata con il chitarrista Steve Cropper, uno dei tanti ragazzi bianchi incantati da quella *black music* che espande ormai la sua influenza e il fascino oltre le barriere razziali.

Morto il Re, è la Regina a prendere il potere; la Regina Aretha (Franklin), che dopo anni di apprendistato gospel e rhythm and blues ha trovato i giusti interlocutori discografici e i perfetti musicisti presso la Atlantic Records, e pare irresistibile. Il 1968 è il suo anno magico. Escono due album di studio (*Lady Soul* e *Aretha Now*) e le classifiche sono scosse da canzoni forti come *Think*, *I Say A Little Prayer*, *Since You've Been Gone*, con quell'irresistibile mix di energia e romanticismo, di amore sacro e profano. A dicembre un live, *Aretha In Paris*, documenta la trionfale *tournee* europea che Lady Soul ha tenuto a maggio in Europa. È un segno forte di quell'anno, le stesse classifiche italiane ne mandano un'eco chiara e distinta.

Soul è anche la musica di Nina Simone, l'artista più legata al movimento dei diritti civili, che quell'anno porta nelle classifiche *Ain't Got No-I Got Life*; e di Marvin Gaye, che ancora deve scoprire la sua vena più intensa e canta romantiche ballate in coppia con Tammi Terrell. Quella nuova dimensione più spirituale mette in ombra il pop disimpegnato della Motown Records, che continua a mietere successi con Supremes e Four Tops ma non pare più così influente. Quando non il soul, il pubblico sembra gradire una musica nera più forte e vibrante: quella di Wilson Pickett (*She's Lookin' Now*), dei Temptations (*Cloud 9*), di James Brown, che giusto in quei mesi è all'apice della fama presso la sua gente. Il 5 aprile 1968, poche ore dopo l'omicidio di Martin Luther King, Brown ha accettato di trasmettere in diretta TV un suo show da Boston per calmare la rabbia del suo popolo ed evitare che ci fossero tumulti per le strade come in gran parte degli Stati Uniti. I radicali delle Black Panthers non gli perdoneranno mai quel gesto, come vedranno male le sue esibizioni di giugno per i militari americani di stanza in Vietnam, a Okinawa, Corea e Giappone. Ma Brown non vuole essere di parte, vuole parlare a tutti, e per farsi capire bene scrive *Say It Loud, I'm Black I'm Proud*, inno d'orgoglio di chi crede in un'America nuova e multirazziale. *Say It Loud* parla una lingua musicale nuova, più stretta, nervosa, "funk", per usare un termine che sta prendendo piede. È una stagione di mutamenti per la *black music*. Il fratello nero Jimi predica dal suo minareto di nuovo rock e altri *black brothers* rispondono: i Chambers Brothers di *Time Has Come*,



Vanilla Fudge



Aretha Franklin, *Aretha Now*



LUGLIO

Esce il primo LP dei Creedence Clearwater Revival, il gruppo guidato dai fratelli John e Tom Fogerty che un recensore tra il serio e il faceto definirà "l'ufficio stampa degli anni '50 nel nuovo decennio".

Il giovane Marc Bolan guida i suoi Tyrannosaurus Rex a un disco di folk psichedelico più originale che riuscito. Il titolo è da Guinness dei Primati: *My People Were Fair and Had Sky in Their Hair... But Now They're Content To Wear Stars On Their Brows*.



Nick Drake inizia a registrare ai Sound Technique di Londra il suo primo LP, *Five Leaves Left*, con la produzione di Joe Boyd.

Holger Czukay e il suo gruppo, Can, registrano con il cantante Malcolm Mooney un album programmato con il titolo di *Prepared To Meet Thy PNOOM*. Dopo ripetuti rifiuti, abbandonano il progetto e virano verso un rock meno complicato, come l'anno dopo testimonierà *Monster Movie*.

Thelonious Monk pubblica un album con nuove composizioni, *Underground*, con una provocatoria copertina in cui appare vestito come un partigiano francese della Seconda Guerra Mondiale.



AGOSTO

Truppe del Patto di Varsavia invadono la Cecoslovacchia, ponendo fine alle aperture del regime di Alexander Dubcek, che viene arrestato e portato prigioniero a Mosca.



Alla Convenzione del Partito Democratico di Chicago gravi scontri tra polizia e dimostranti, che hanno indetto in coincidenza con l'evento politico un Festival della Vita di musica e comizi, e presentano un maiale, Pigasus,

come candidato alla Presidenza. Alla fine si conteranno undici morti e alcune decine di feriti da arma da fuoco.

Il chitarrista portoricano José Feliciano incontra grande successo con una versione per chitarra acustica di *Light My Fire*, il *blockbuster* di Jim Morrison con i Doors.

Tra agosto e ottobre Neil Young registra le dieci canzoni del suo primo LP, aiutato fra gli altri da Ry Cooder e Jack Nitzsche.

SETTEMBRE

Il nuovo album dell'Equipe 84 si chiama *Stereoequipe* perché è il primo disco a uscire sul mercato italiano solo in versione stereofonica.

Nella palestra di un liceo di Copenhagen adibita a sala musica, primo show di Jimmy Page, Robert Plant, John Paul Jones e John Bonham, i futuri Led Zeppelin che per ragioni contrattuali si esibiscono come New Yardbirds.

In tour in Europa, i Doors vengono ripresi da una *troupe* della Granada TV per uno dei più celebri documentari rock, *The Doors Are Open*.



Fernanda Pivano ed Ettore Sottsass pubblicano per le proprie edizioni East 128 il numero 2-3, equinozio invernale 1968, di *Pianeta Fresco*, leggendaria rivista *underground* con testi su pacifismo, ecologia, diritti civili, poesia, discipline spirituali.

Huey Newton, fondatore e presidente del Partito delle Pantere Nere, è condannato a una pena tra i due e i quindici anni per l'omicidio preterintenzionale di un poliziotto. Uscirà dal carcere nel 1970.

Esce *Flesh*, di Paul Morrissey, primo film di una trilogia che comprenderà *Trash* e *Heat*, con la produzione di Andy Warhol.

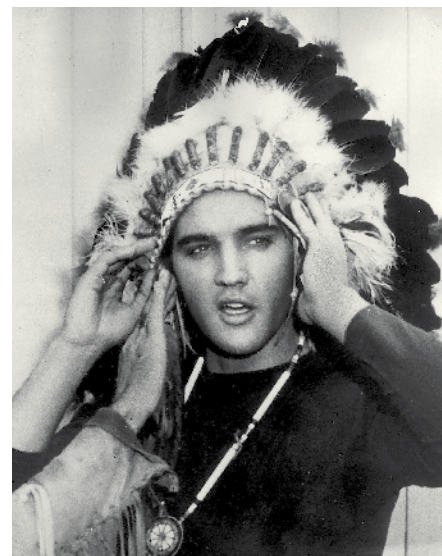
La procura di Roma sequestra il nuovo film di Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, accusandolo di oscenità. A novembre il sequestro verrà annullato da una sentenza del tribunale di Venezia, presso cui la causa era stata spostata per competenza territoriale.

Alla venticinquesima Mostra del Cinema di Venezia il Leone d'oro va ad *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, di Alexander Kluge. Il premio della giuria va ex aequo a *Nostra Signora dei Turchi*, primo lungometraggio di Carmelo Bene e opera tra le più scandalose e provocatorie dell'epoca.

Agli IBC Studios di Londra gli Who iniziano le registrazioni di *Tommy*.



Elvis Presley, show alla NBC



Elvis Presley fa l'indiano navajo

per esempio, e il padre putativo di Prince, Sly Stone (*Dance To The Music*), alla vigilia di una breve ma importantissima stagione di successo.

C'è un re in esilio per buona parte del nostro anno, un re che dalle finestre del suo spettrale palazzo sente filtrare il rumore dei tempi. È Elvis Presley, idolo di una stagione di innocenza ed entusiasmi che pare molto più lontana delle date storiche (solo dodici anni, in fondo, dall'esplosione del 1956 e da quelle memorabili apparizioni all'"Ed Sullivan Show"). Elvis è in volontario esilio dal 1960, quando è tornato dal servizio militare in Germania e ha deciso di rinunciare a esibirsi dal vivo. Comunica con i fans solo per via discografica e con i film, innocui musicarelli che, per riprendere un recensore cattivo ma sincero, "portano tutti due marchi inconfondibili: l'assurdità della trama e il successo garantito al botteghino". In quel 1968 ne escono tre addirittura: *Stay Away Joe* e *Live A Little Love A Little* (entrambi inediti in Italia) e *Speedway*, di Norman Taurog, che invece arriva anche sui nostri schermi con il titolo di *A tutto gas*. Elvis fa l'indiano navajo, il fotografo, il pilota automobilistico e parla stancamente a un pubblico di appassionati che va riducendosi a vista d'occhio.

La formula è logora e se ne accorge anche il gran ciambellano di corte, il manager "colonnello" Parker, che medita di riportare Presley sulle scene. Il progetto si concretizzerà a partire dall'anno seguente ma è nel 1968 che Elvis fa la prima mossa per uscire dalla gabbia; accetta di partecipare a uno special televisivo della NBC e torna a emozionare il pubblico degli appassionati e dei profani nei panni veri del cantante ancora giovane (trentatré anni, in fondo) e non dell'attore dalle molte maschere finte. Lo show va in onda il 3 dicembre, ottiene uno *share* impressionante e rilancia Presley come interprete credibile, per quanto certo lontano dal rock più nuovo. Il Colonnello avrebbe voluto venti canzoni natalizie e un Elvis rassicurante e posato; lui per una volta si ribella, non rinuncia a brani teneri e romantici ma torna a scaldarsi al fuoco delle sue prime canzoni. Gli appassionati si entusiasmano, specie quando The King li affronta con un aggressivo giubbotto nero e pantaloni di pelle; un'idea, secondo qualcuno, rubata a uno sfacciato pretendente del regno rock, il conturbante, rettiliano Jim Morrison.

Morrison è uno dei grandi nomi del rock '68 più di tendenza e un simbolo anche delle contraddizioni di quel periodo. Ha folgorato la scena l'anno prima con i suoi Doors e due album di visionario rock intellettuale, tra lampi psichedelici, brividi di erotismo e ipnotico teatro musica. Un culto per gli intenditori ma anche un richiamo per il grande pubblico: la sua canzone più famosa, *Light My Fire*, ha fatto il giro delle classifiche planetarie e ancora non ha finito, se è vero che nel 1968 il chitarrista José Feliciano la ripropone con fortuna in una suggestiva versione latino soft. Morrison è inquieto, smanioso, egocentrico, sempre sul filo del rischio e della provocazione. Il 1968 suo e della band è fatto di numerosi concerti in cui non si limita a eseguire il repertorio ma invita il pubblico alla rivolta e propone gesti di sfida sempre più espliciti contro la polizia e la legge, proprio lui che è figlio di un ammiraglio di alto grado, comandante delle forze navali statunitensi nel golfo del Tonchino. Presto quei modi gli si ritorceranno contro, presto la sua vita dissennata e l'abuso di droghe e alcol ne offuscheranno il talento. Il suo 1968 è un anno di incertezza e velleità. A marzo inizia le

riprese di un documentario sulla vita *on the road* del complesso, *Feast Of Friends*, ma lo lascia incompiuto. Ad agosto esce il terzo album, *Waiting For The Sun* (quello di *Hello' I Love You*, di *The Unknown Soldier*), che vende bene ma suscita perplessità. Sono meglio i Doors dal vivo, e a settembre lo show raggiunge per la prima volta l'Europa. Dal concerto del 6 settembre alla Roundhouse di Londra la rete TV Granada ricava uno special, "The Doors Are Open", che per anni sarà una delle poche reliquie video accessibili del rock di quella stagione.

La parabola di Morrison è simile a quella di Jimi Hendrix, la Grande Meraviglia dell'anno prima, il fiore selvatico sbocciato dal nulla che in quel 1968 comincia a reclinare i petali. La straordinaria energia istintiva che nel 1967 lo ha portato a pubblicare due capolavori marziani come *Are You Experienced?* e *Axis Bold As Love* pare svanita nel nuovo anno, tra dubbi creativi, litigi con il *management*, contrasti con i compagni. Il terzo LP *Electric Ladyland*, è gioia e tormento, un'ossessione durata decine di ore di studio, ripensamenti, cambi di direzione. È un album che farà epoca, con *Voodoo Chile*, *Crosstown Traffic*, *All Along The Watchtower* e tutte le fantasie del visionario artista, che si immagina i suoni del lontano spazio e dei profondi abissi; ma non a caso sarà l'ultimo degli Experience e una sorta di testamento prima del penoso finale di partita. L'anno si chiude con le voci di una separazione alle viste tra Jimi e i compagni Redding e Mitchell. Pochi mesi dopo la diceria diventerà realtà, e sarà un altro momento di lutto per il rock avviato a chiudere il decennio.

Il 1968 è l'anno in cui la nuova scena comincia a presentare il conto ai suoi talenti più lunatici. Brian Jones era stato il motore degli Stones negli anni più giovani e poveri, con il suo amore innocente e selvaggio per la musica blues che aveva trascinato i compagni. Jagger e Richards sono cresciuti, lui no, lui è diventato una capricciosa star che si abbrutisce con la droga e ha continui problemi con la legge. In quel 1968 diventa un peso per la band, che dopo la difficile gestazione di *Beggars Banquet* medita di accantonarlo. Gli eventi precipitano nei primi mesi del 1969. Jones annuncia le sue dimissioni e pochi giorni più tardi viene ritrovato cadavere nella piscina della sua villa – una fine su cui per decenni graverà la nebbia.

Sul fronte Pink Floyd, Syd Barrett perde il lume della ragione e dopo un imbarazzante tour americano i compagni devono estrometterlo dalla formazione: forse le droghe, forse il successo hanno scavato buchi profondi nella sua mente e lo hanno reso apatico, assente, inaffidabile. Per un po' i Floyd pensano di usarlo come membro esterno, come Brian Wilson con i Beach Boys; poi si accorgono della distanza siderale che Barrett ha messo tra sé e le cose terrene e, per quanto a malincuore, lo salutano. Qualcuno crede che i Pink Floyd muoiano quel giorno, senza più Syd, con il nuovo David Gilmour. Per altri versi invece è una nascita, e l'album che in estate ne viene (*A Saucerful Of Secrets*) è un piccolo capolavoro. Mancano le fiabe lisergiche di Barrett ma non il gusto fantastico che dal rock muove verso territori più alti, di contemporanea e musica concreta.

I Beach Boys, si diceva. Alla fine del 1966 erano il gruppo più "in", temuti dagli stessi Beatles come credibili leader della nuova musica giovane. Nel volgere di 15-20 mesi hanno dilapidato il loro vantaggio creativo e si sono rintanati in un angolo della scena. Brian Wilson, il leader, è prigioniero della sua instabile mente e non riesce più a captare i segnali dei tempi nuovi come splendidamente aveva fatto ai



Jimi Hendrix, *Electric Ladyland*



Pink Floyd, *A Saucerful Of Secrets*



Beach Boys, *Friends*



Velvet Underground



The Doors

giorni di *Pet Sounds* e di *Good Vibrations*. I Beach Boys sono la sua emanazione e soffrono la sua crisi. *Smiley Smile*, l'album di fine 1967, è stato una cocente delusione; *Friends*, a metà '68, viene accolto anche peggio e toglie definitivamente la banda Wilson dal novero delle formazioni che fanno tendenza.

Una lettura neanche tanto maliziosa del 1968 potrebbe portare alla conclusione che non si tratta affatto di un anno rivoluzionario – semmai il contrario, anche un po' bacchettone. Puniti gli eccessi, corrette le dismisure; premiata spesso la reazione. Dense melodie si aggrumano nelle orecchie appena ripulite dagli sciacqui del rock più energico. Tra i più attivi nell'opera di incrostazione i Bee Gees, la zuccherosa band dei fratelli Gibb, che spopolano nelle classifiche dell'anno con *World, Words, I've Gotta Get A Message To You*. Da grandi faranno danni di altro tipo.

L'acustico rimonta sull'elettrico, la tradizione sul nuovo. Si fa largo una band come i Creedence Clearwater Revival che qualcuno ironicamente definisce "l'ufficio stampa degli anni '50 nei '60". In effetti John Fogerty, Tom Fogerty, Stu Cook e Doug "Cosmo" Clifford hanno modi più vecchi perfino di un complesso beat; sono un *combo* rockabilly, riportano il rock alla semplicità acqua e sapone di certi 78 giri della Sun Records. Condizioneranno la scena tra i due decenni a cominciare proprio dal nostro ambiguo anno, in cui scalano per le prime volte le classifiche con una bella cover pescata, non a caso, dalla discoteca di qualche fratello maggiore – *Suzie Q*, una canzone portata al successo nella primavera 1957 dalla meteora rock&roll Dale Hawkins.

Un'altra chiave di lettura del '68 rock può essere quella dei preziosi segreti che la storia svelerà un po' per volta: importanti nomi oggi acclamati, grandi maestri con posto nelle prime file nelle cronache a posteriori che all'epoca stentano e fanno vita carbonara. Così i Velvet Underground di John Cale e Lou Reed, che si sono separati da Andy Warhol, hanno appena pubblicato il secondo LP (*White Light White Heat*) e nel 1968 preparano il terzo. La loro fede in un crudo rock sinistro e rumoristico verrà premiata solo anni più tardi. In quella stagione sono poche le orecchie disposte ad ascoltarli e molti di più i litigi, le incomprensioni, i contrasti all'interno del gruppo. A marzo se ne va John Cale, che sarà interprete in proprio e produttore; una delle sue prime opere da stilista è *The Marble Index*, secondo LP di Nico, la conturbante *chanteuse* del primo album, quello con la banana.

Tim Buckley è un ragazzo di vent'anni, in quel 1968, che muove i primi passi nella scena folk rock. La Elektra gli ha già pubblicato due album, che lui porta in giro in timidi appassionati show presto diventati di culto. Quell'anno impara molto e drizza le antenne più sensibili, rinunciando a qualche barocchismo per una intima canzone d'autore venata di psichedelia e fremiti funk jazz. I frutti si cominceranno a cogliere l'anno seguente, a partire da *Happy/Sad*.

Johnny Cash di anni ne ha invece trentasei, è stato un idolo da giovane e un grande pontiere tra rock and roll, pop music e country. Con gli anni '60 ha perso il tocco ed è sprofondato in una brutta vita di amfetamine, alcol, guai con la legge, delusioni sentimentali. Sembra sul viale del tramonto ma è vero il contrario – la sua carriera è solo agli inizi. Il 1968 vede la prima delle sue varie resurrezioni, con un felice

matrimonio che lo mette tranquillo (con June Carter, erede di una delle più gloriose famiglie di *american music*) e uno storico disco live che lo porta in una prigione federale, a raccontare le sue crude storie di vita ai reietti della società a cui tanto si sente vicino. *Live At Folsom Prison* resterà in classifica 122 settimane e segnerà la prima delle tante resurrezioni del “man in black” nella sua lunga, avventurosa carriera.

La scena rock è generosa di quei tempi, c’è spazio per le esperienze più diverse. I Soft Machine, giovane trio della provincia britannica che prende la sigla da un romanzo cult di William Burroughs, debuttano con un album di originali combinazioni di rock sperimentale, canzoni leggere, rock, blues. Il loro ’68 è quello dell’immaginazione al potere e di Alfred Jarry, padre del Pere Ubu, che suggerisce l’idea di un inverosimile “rock patafisico”. Pochissimi li seguono, assai meno di quelli che oggi li venerano. Lo stesso vale per Donald Van Vliet, in arte Captain Beefheart, poeta, pittore e cantante che con la sua Magic Band si inventa una sorta di rock blues licantropo a metà strada fra il blues di Howlin’ Wolf e gli assalti sonori del nuovo jazz *free*. In altre epoche avrebbe fatto la fame, in quei giorni turbinosi trova più di un discografico che schiude le porte: quell’anno è Bob Krasnow della Blue Thumb, che patrocina un album difficile e geniale come *Strictly Personal*. Diventerà un culto.

Nel gioco delle associazioni rock il nome di Beefheart si accosta facilmente a quello di Frank Zappa, suo compagno d’infanzia, suo patron e amico/nemico tante volte nel corso della vita. Zappa è nel periodo più creativo, un vulcano di idee che erutta sulle pagine dei giornali e nei discorsi degli appassionati ma porta poco fieno in cash. Non a caso all’inizio del 1968 la MGM lascia scadere il suo contratto dopo due soli anni, delusa o forse semplicemente sbigottita dai risultati ottenuti con *Freak Out!* e *Absolutely Free*, gli straordinari album realizzati con The Mothers Of Invention. Zappa non si perde d’animo, conclude un accordo di distribuzione con la Warner Bros e d’accordo con il manager Herb Cohen fonda una propria etichetta, Bizarre, che diventerà operativa con il 1969. Prima però tramortisce i fans con tre album in rapida successione che chiudono il contratto con la vecchia etichetta e rendono indimenticabile il suo 1968. Uno è *Lumpy Gravy*, in origine un progetto orchestrale, che per cause di forza maggiore è diventato un collage di filastrocche, musica strumentale e scombiccherati discorsi di amici (“antropologia sociale”, la definisce estasiato l’autore). Tutto diverso *Cruising With Ruben & The Jets*, beffarda raccolta di “greasy love songs and cretin simplicity” che rimanda smaccatamente al pop rock di dieci anni prima. Siccome la vera musica dei Mothers of Invention viene giudicata troppo difficile e strana, “in un estremo tentativo di farsi trasmettere dalle radio” Zappa li trasforma in un impomatato gruppo nostalgico da *American Graffiti*.

Il pezzo migliore del trittico ’68 è però *We’re Only In It For The Money*, velenosa risposta ai Beatles del *Sgt. Pepper* e alla esaltata cultura hippie della Summer of Love. Zappa è crudele fin dal titolo e dalla copertina, che capovolge precisamente le *good vibrations* del modello originale e trasforma il Pepperiano “giardino delle delizie” in una discarica di orrori, rifiuti, bruttezze. La musica all’interno è pazza e insolente, quella sì perfetta colonna sonora del nuovo che avanza: uno zapping eccitato tra parodie pop e storie surreali, elettronica, garage rock, grugniti e telefonate che interrompono la sequenza dei brani. “Qual è la parte più brutta del tuo corpo? Il cervello, io penso”. Zappa



Captain Beefheart, *Strictly Personal*



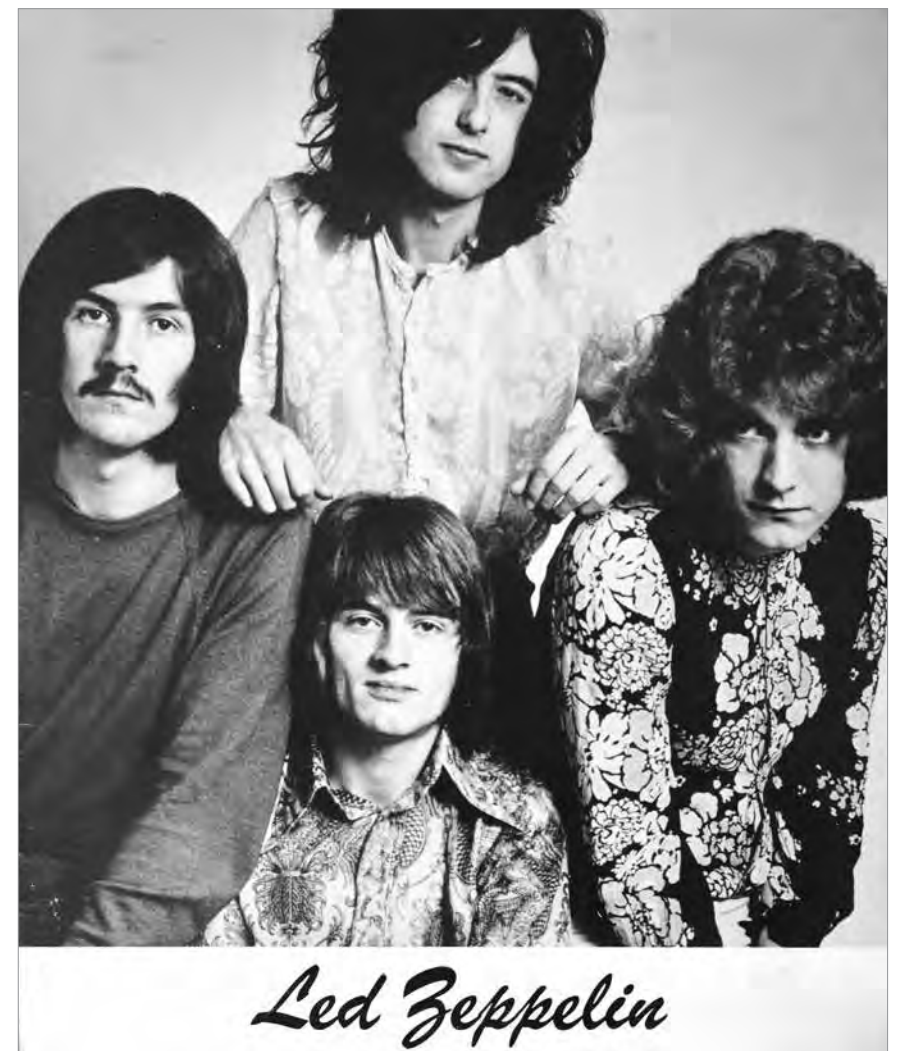
Frank Zappa, *We're Only In It For The Money*

ha fiutato bene i tempi. Zappa non sbaglia (mai).

Si può anche provare il giochino inverso. I nomi famosi dell’epoca che la storia rock ridimensionerà in fretta, le meteore che illuminano i cieli di una sola estate. Dei Vanilla Fudge si è detto, dopo un paio di anni mirabili il vuoto li inghiotte. In Gran Bretagna può valere il caso di Arthur Brown, un ragazzone eccentrico che in scena si presenta con una tunica orientaleggiante e un braciere ardente sul capo, in onore alla sua canzone-tze tze di quei mesi: *Fire*. Sparirà presto dalle scene, lui e il suo gruppo che molto opportunamente ha assunto la sigla The Crazy World.

I campioni del genere sono comunque gli Iron Butterfly, un quartetto di San Diego, California, che dopo due anni di vita e due album trovano la canzone giusta e spopolano nelle classifiche con *In-A-Gadda-Da-Vita*, interminabile gomma da masticare *garage* tirata per diciassette minuti, con assoli ed effetti psichedelici assortiti. Ai ragazzi del ’68 piacciono quelle esagerazioni senza cornice, l’idea che un brano possa durare una facciata di vinile, magari due. Hanno un sacco di tempo, poche distrazioni e buona provvista di fumo. Anche per quello gli Iron passano alla storia, rimangono in classifica due anni e mezzo e vendono più di tre milioni di copie. Dopo quel pezzo *monstre* non combineranno più niente di memorabile, e si leveranno presto di torno.

Altra chiave di lettura: le stelle nel bozzolo, i maestri di domani ritratti ancora da cuccioli. Jimmy Page, per esempio, passa quel 1968 a chiudere con gli Yardbirds e a mettere insieme i Led Zeppelin. De-



La prima cartelletta stampa dei Led Zeppelin

OTTOBRE

A Città del Messico l'esercito spara con le mitragliatrici su una manifestazione studentesca alla Piazza delle Tre Culture, uccidendo oltre cento persone. L'evento passerà alla storia come "il massacro di Tlatelolco" e getterà un'ombra sui Giochi della XVI Olimpiade, in programma nella capitale messicana dal 12 al 27 di quello stesso mese.

La giovane candida Mary Hopkin va in testa alle classifiche con *Those Were The Days*. Produce Paul McCartney per la neonata Apple Records.



Primo singolo Beatles con etichetta Apple: *Hey Jude/Revolution*.

Stewart Brand pubblica in California il *Whole Earth Catalog*, manuale di vita alternativa e sostenibile nel pianeta 1968.

La Jimi Hendrix Experience chiude di fatto la sua avventura discografica con il doppio *Electric Ladyland*.

Esce un classico del cinema horror, *La notte dei morti viventi*, di George A. Romero. Costato poco più di

centomila dollari, ne incasserà oltre 40 milioni.

Il 2 ottobre Marcel Duchamp muore a Neuilly Sur Seine.

La Cadet Records pubblica un maldestro tentativo di Muddy Waters di replicare il blues elettrico che va di moda, *Electric Mud*.

Alla cerimonia di premiazione dei 200 metri piani ai Giochi Olimpici, la medaglia d'oro Tommie Smith e quella di bronzo John Carlos salgono scalzi sul podio e levano il pugno guantato per protestare contro la discriminazione razziale verso il popolo nero.

Walter Carlos pubblica un LP con musiche di Bach eseguite con un sintetizzatore, *Switched On Bach*. Più che dissacrazione, è un esempio che la musica elettronica può essere anche piacevole.



Il 30 e 31 del mese, alla Grande Ballroom di Detroit, gli MC5 registrano dal vivo il loro primo album e capolavoro: *Kick Out The Jams*.

NOVEMBRE

Il 5 novembre il candidato repubblicano Richard Nixon viene eletto Presidente degli Stati Uniti d'America.

George Harrison è l'autore della colonna sonora di *Wonderwall*, film di Joe Massot. Registrato fra Bombay e Londra, l'album mescola musica indiana, pop e velleitari esperimenti di contemporanea.

Il nuovo album dei Beatles è per la prima volta un doppio, intitolato semplicemente *The Beatles*.

Gli Aphrodite's Child vanno in testa alle classifiche italiane con un brano derivato dal *Canone* di Johann Pachelbel, *Rain And Tears*.



Il 26 novembre i Cream tengono il concerto d'addio alla Royal Albert Hall di Londra.

DICEMBRE

Il 3 dicembre la NBC trasmette uno special TV in cui Elvis Presley fa il suo trionfale ritorno in pubblico dopo oltre sette anni di assenza.

Il giorno 5 i Rolling Stones presentano alla stampa *Beggars Banquet*. La settimana dopo Jagger e compagni registreranno un programma TV che in effetti non andrà in onda, *Rock & Roll Circus*, ultima apparizione di Brian Jones come membro dei Rolling Stones.

Wilson Pickett torna in classifica con una bella cover di *Hey Jude* dei Beatles. Alla chitarra, l'ancora sconosciuto Duane Allman.

Il giorno 20 muore a New York John Steinbeck, lo scrittore di *Uomini e topi* e *Furore*.

La navicella spaziale Apollo 8 viene lanciata il 21 dicembre dalla base di Cape Canaveral, con a bordo gli astronauti

Frank Borman, James Lovell e William Anders. Verrà recuperata sei giorni più tardi, dopo aver raggiunto la Luna orbitandovi intorno per venti ore.

Esce sugli schermi italiani alla vigilia di Natale *C'era una volta il West*, il nuovo film di Sergio Leone, da una sceneggiatura dello stesso regista con Dario Argento e Bernardo Bertolucci.



Parte da Denver il 26 il primo tour USA dei Led Zeppelin. L'album d'esordio sarà nei negozi quindici giorni dopo.

Doppio Capodanno rock a San Francisco, dalle nove di sera alle nove di mattina con cena. Al Fillmore suonano Vanilla Fudge, Richie Havens, Youngbloods e Cold Blood, al Winterland vanno in scena Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service, It's A Beautiful Day e Santana.

buttano il 15 ottobre all'università del Surrey, il giorno dopo Natale iniziano da Boston il primo tour americano, convinti a ragione che sia l'America la loro terra promessa. Tempo pochi mesi e nessuno li fermerà più, e il rock non sarà più lo stesso. David Crosby e Stephen Stills compiono negli stessi mesi il percorso inverso e dalla California volano a Londra per incontrarsi con Graham Nash, membro dimissionario degli Hollies, e provare un trio di nuovo folk rock. Da quelle prove clandestine a Moscow Road nascono le *Suite: Judy Blue Eyes* e *Marrakesh Express* che illumineranno il primo album del trio pochi mesi più tardi.

Sono più indietro i Genesis del diciottenne Peter Gabriel, stanno ancora definendo il loro ambizioso stile che poi sarà pietra d'angolo del Progressive. Nel 1968 pubblicano un paio di singoli e preparano l'album d'esordio, pronto per la primavera del '69 – il titolo, ehm ehm, non proprio modesto, è *From Genesis To Revelation*. Anno di formazione anche per gli Yes, che da esperienze di psichedelia e folk rock convergeranno anch'essi verso il Prog. Non hanno ancora un contratto ma si danno un gran da fare, e riescono a suonare di spalla al concerto d'addio dei Cream, a novembre, alla Royal Albert Hall. Sono più avanti i Jethro Tull, i *bluesmen* con il flauto di Ian Anderson. Costellano l'annata di oscuri 45 giri e debuttano su LP con un album interessante e ancora oggi ben ricordato, *This Was*.

Sempre per rimanere in Gran Bretagna, Elton John incontra l'uomo della sua vita, il paroliere Bernie Taupin, e inizia una collaborazione che sarà leggendaria e miliardaria. Il suo primo singolo (marzo) è accolto distrattamente ma si rifarà presto. C'è già David Bowie in azione, anche se fa anticamera, anzi, camerino, cambiando stile e umore a ogni giro. Lo si può vedere in piccoli club di Londra in un trio che ha battezzato Feathers, con la fidanzata Hermione Farthingale e il bassista John Hutchinson. Vivi e attivi sono anche i Deep Purple, che prima di diventare la macchina implacabile di *In Rock* passano diversi stadi. Il 1968 è l'anno del primo long playing, *Shades Of Deep Purple*, non così hard come poi sarà nel '70 ma con bella energia e disinvoltura. Una canzone sventa su tutte: è *Hush*, cover di un brano R&B di Joe South, che arriva al quarto posto delle classifiche USA e rimbomba anche in Italia. Un bel successo ma niente di paragonabile con la prodezza di un altro esordiente, Joe Cocker, che dopo anni di randagio apprendistato cala l'asso di una cover dei Beatles, *With A Little Help From My Friends*, e sbanca le classifiche britanniche in attesa di diventare una star internazionale. Accadrà l'anno dopo, a Woodstock, sempre brandendo quella canzone di Paul McCartney. Vuole la leggenda che perfino i Beatles si commuovano e gli mandino un telegramma di congratulazioni.

Negli Stati Uniti il '68 è l'anno in cui si affaccia la canzone d'autore della nuova generazione, così varia, così diversa. Sulle prime è un fremito quasi impercettibile, un culto di pochi: con l'inizio degli anni '70 diventerà fenomeno importante e per un grande pubblico. James Taylor pubblica il primo album così come Joni Mitchell, con *Song To A Seagull* (produce David Crosby). Neil Young chiude con i Buffalo Springfield e raccoglie le idee per quello che a gennaio del 1969 sarà il suo (trascurato) album d'esordio. Van Morrison ha finito il difficile apprendistato con Bert Berns (*Blowin' Your Mind*) e si è ambientato in California, la seconda patria. Il '68 è l'anno della sua libertà e dei primi, meravigliosi frutti; il vecchio ragazzo beat di Belfast cambia pelle e propone una straordinaria sinfonia di modern jazz pop folk - *Astral Weeks*. Cypress



Van Morrison, *Astral Weeks*

Avenue, Beside You, Madame George usciranno nei due anni seguenti e si imporranno come melodie fra le più belle della nuova generazione.

Qualcuno guarda indietro: come Randy Newman, che ha nel sangue vecchi standard di Broadway e la più educata *american music*, e quello elabora nel suo effettivo esordio, *Creates Something New Under The Sun*. Anche Leonard Cohen allude a un'altra epoca, più pacata, meno turbolenta: gli anni '50 della grande canzone francese, per esempio, che riecheggiano nella sua prima raccolta discografica, *Songs Of Leonard Cohen*. Caso più unico che raro, Cohen è un colto letterato canadese non più giovanissimo (34 anni), convinto dall'esempio dylaniano a prendere la chitarra e a liberare le sue poesie dalla gabbia della pagina scritta. Il pubblico americano lo considera poco, quello europeo se ne innamora. Alcuni dei temi più dolci e confortanti di quell'anno sono i suoi: da *Sisters Of Mercy* alla visionaria *Suzanne*, colonna sonora di una generazione.

Il 1968 rock si chiude con una grande sfida all'OK Corral: i Beatles con il Doppio Bianco in classifica contro gli Stones di *Beggars Banquet*. Un simile testa a testa non era mai accaduto prima, e non per caso: amici più che rivali, gli Scarafaggi e le Pietre avevano sempre cercato di non danneggiarsi a vicenda e si erano spartiti le *charts* da bravi fratellini. Ma il patto di non belligeranza salta, e sarà l'unica volta. I tempi si sono fatti nervosi, non è più chiara la direzione. È incerto persino il confine tra fantasia e realtà, e con poca fatica George Dunning trasforma i Beatles in cartoni animati in quello che solo all'apparenza è un buffo musicarello – visto oggi, *Yellow Submarine* pare piuttosto un acuto, penetrante manifesto di quella stagione, tenero, ironico, surreale.

Gli anni '60 si stanno chiudendo e non brilla più il sole sfolgorante della Summer Of Love. È scesa una nebbia fitta, un velo di eccitazione e inquietudine simile a quella che George Harrison aveva cantato qualche mese prima in *Blue Jay Way*. "There's a fog upon LA/ And my friends have lost their way/ We'll be over soon they said/ Now they've lost themselves instead". Sta per iniziare l'ultimo anno del decennio, l'anno di Woodstock e di Altamont, l'ultimo valzer dei Beatles, un altro giro tra contraddizioni, utopie, speranze, delusioni. Chissà se il rock è la musica davvero nuova che aveva promesso di essere, chissà se è puntuale al suo appuntamento o se, come gli amici di George a Los Angeles, non ha invece smarrito la strada.



Locandina per *Yellow Submarine*

PERCORSO ESPOSITIVO

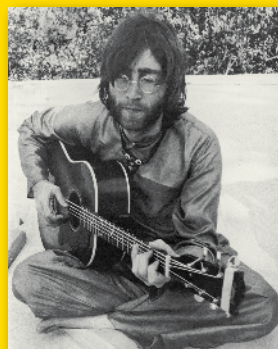
Testi di Riccardo Bertoncelli

L'URLO DEL '68

TRA STORIA, ARTE E MUSICA

Il 1968 per i Beatles è il primo anno senza Brian Epstein, "Daddy", il manager che per primo aveva creduto in loro e li aveva portati al successo. L'assenza si farà sentire. Senza più quella guida, John, Paul, George e Ringo faticano a ritrovare l'affiatamento e lasciano briglia sciolta ai rispettivi Ego.

Eppure l'anno inizia sotto auspici di serenità e saggezza, con un viaggio tutti insieme, con rispettive consorti e amici, verso Rishikesh, nell'Uttar Pradesh, India, dove li attende un guru conosciuto l'anno precedente, il Maharishi Mahesh Yogi, per un corso di Meditazione Trascendentale. Ognuno reagisce diversamente all'esperienza. Ringo ha nostalgia della casa e dei figli piccoli e presto si defila, John ostenta scetticismo e usa il soggiorno per mettere una distanza invalicabile tra sé e la moglie Cynthia, Paul vagheggia di fermarsi per un tempo indefinito ma alla fine è il secondo a far ritorno a Londra. Solo George troverà conferme della sua nuova fede e apprezzerà il corso. Sarà l'ultimo ad andarsene dall'India e per tutta la vita resterà legato alla figura del Maharishi e ai suoi insegnamenti spirituali.



Il soggiorno serve anche a comporre canzoni nuove, per un album previsto entro la fine dell'anno. La selezione dei brani e le registrazioni iniziano a maggio, ed è subito chiaro che le regole sono cambiate; non varrà più l'unanimità di giudizio (se a uno solo dei quattro una canzone non piaceva, non la si registrava) ma si troverà il modo di dare equo spazio a ciascuno per le sue creazioni. George Martin non è convinto, anche perché si vede arrivare addosso una montagna di musica; ma alla fine fa buon viso a cattiva sorte e accetta di produrre un LP doppio, per un totale di trenta canzoni. Le registrazioni dureranno mesi, in un clima teso. Raramente i quattro sono presenti in studio contemporaneamente e a un certo punto Ringo, sentendosi escluso, si eclissa per qualche settimana, fino a quando i compagni non gli mandano un affettuoso telegramma: "Sei il miglior batterista rock del mondo. Torna a casa, ti vogliamo bene".

Il disco non può che avere successo e così sarà, per due mesi in testa alle graduatorie GB e USA, per tre anni nelle classifiche di *Billboard*, per un totale che oggi supera i venti milioni di copie. La stampa però si divide: capolavoro e geniale pasticcio, a seconda delle posizioni, "l'evento musicale dell'anno" e "noioso da non credere, pieno di canzoni mediocri". Con il tempo prevarranno gli estimatori. Quella che a lungo è stata considerata frammentarietà stilistica, oggi appare come una bella e sana varietà, un caleidoscopio di canzoni che "spaziano liberamente fra hard rock (*Back In The U.S.S.R.*, *Birthday*, *Helter Skelter*, *While My Guitar Gently Weeps*) e vaudeville (*Martha My Dear*, *Honey Pie*), blues (*I'm So Tired*, *Yer Blues*) e country&western (*Don't Pass Me By*, *Rocky Raccoon*), ska (*Ob-la-di Ob-la-da*) e ballate (*Long, Long, Long*, *Good Night*), folk (*Blackbird*, *Mother Nature's Son*), psichedelia (*Glass Onion*) e sperimentazione elettronica (*Revolution 9*), pop "impegnato" (*Revolution*) e leggero (*I Will*), bozzetti cronachistici (*Dear Prudence*, *Sexy Sadie*), ritrattini sarcastici (*The Continuing Story Of Bungalow Bill*) e confessioni private (*Julia*), intercalate da ovvi riempitivi e fantasie meno facilmente classificabili (*Piggies*, *Happiness Is A Warm Gun*, *Savoy Truffle*, *Cry Baby Cry*) (Franco Zanetti)".



L'album esce in una nuda veste, con grafica bianca in copertina e quarta, e il semplice titolo *The Beatles* in rilievo: tutto il contrario della sfrenata fantasia e colori del *Sgt. Pepper*. Per ritrovare quel mondo bisogna rivolgersi altrove, al film a cartoni animati che George Dunning dirige e la United Artists produce in quegli stessi mesi, prendendo spunto da una celebre canzone Beatles, *Yellow Submarine*. Pur coinvolti ufficialmente, i quattro snobbano il progetto e riservano alla colonna sonora solo scarti di cui non sono convinti. Si sbagliano. In quella divertente ora e mezzo ambientata in un paese di fantasia, Pepperland, aleggia il miglior spirito Beatles, quel mix di utopia, humour, immaginazione, paradosso per cui i quattro sono ricordati con gioia ancora oggi.



Il 1967 dei Rolling Stones è stato una jattura, con arresti, scandali, un album equivoco come *Their Satanic Majesties Request*. Il 1968 è l'anno del riscatto, e lo si vede già dal nuovo singolo, *Jumpin' Jack Flash*, registrato a marzo; l'idea più forte dai tempi di *Let's Spend The Night Together*, con quel "gas gas gas" che il martello delle chitarre inchioda nelle orecchie. Cinque giorni più tardi i Rolling cominciano a lavorare all'album nuovo, che per il fair play in uso all'epoca (oggi fa sorridere) non conterrà *Jumpin' Jack Flash*. Ma non è un problema, Jagger e Richards sono tornati a eruttare musica e le idee abbondano. L'assenza dalle scene sulle prime li ha impigriti ma poi, dissolta un po' la nebbia di alcol e droga, il tanto tempo libero ha giocato a loro favore, con slanci impetuosi fuori dai vecchi tracciati beat blues verso nuove, sorprendenti vie.

Due soprattutto sono le canzoni forti: *Street Fighting Man* è una proposta di inno per i contestatori che scendono in piazza a Parigi e in tutto il mondo, *Sympathy For The Devil* una velenosa mistura di beat e musica nera con il piglio sgherro di un gruppo che si sente rinato e con nuova consapevolezza, non più bambocci da poster ma *nouveaux philosophes*. Dopo tanti rimorsi e prove di compromesso, i Rolling hanno scelto di accettare il fato; se tutti li considerano figli del demonio, davvero lo saranno. Il diavolo suona il blues e a quella fonte si abbeverano Jagger e Richards, con una serie di pezzi scuri e disturbanti che anticipano quanto accadrà tra le righe di *Sticky Fingers* e poi *Exile On Main Street*. Ma non solo: canzoni come *Factory Girl*, con echi di country e di Irlanda, o *No Expectations*, con lo zig zag serpentino di voce e *slide*, denotano una crescita anche nel campo delle *ballads*.

L'album prende forma un po' per volta in primavera, in un traffico di studio in cui spicca l'emarginazione di Brian Jones, il primo leader della band sempre più estraneo e in un personalissimo trip di presunzione, confusione, apatia. Brian non lo sa ma quello è il suo passo d'addio; o forse lo intuisce e si mette a cercare nuovi stimoli, come quando in estate si reca in Marocco a registrare i leggendari musicisti di Jajouka. In studio si fa vedere anche il regista Jean-Luc Godard, che prepara una sua scombinata cronaca del '68 progettata come *One Plus One* ma licenziata come *Sympathy For The Devil*, con suo grande dispetto & maledizioni.

Il nuovo LP trova presto il titolo, *Beggars Banquet*, ma si incaglia sulla copertina. Gli Stones vorrebbero la foto di una sudicia latrina con oscene scritte sul muro, la casa discografica, inorridita, rifiuta. Si va allo scontro e alla fine il compromesso somiglia curiosamente all'idea che i Beatles hanno scelto per il nuovo LP: una copertina bianca con il nome della band e il titolo in manierati caratteri all'antica, come un raffinato biglietto da visita, con la scritta R.S.V.P. Così l'album esce il 7 dicembre, anticipato alla stampa con una festa che gli Stones vorrebbero organizzare sulla Torre di Londra ma poi si svolge al Gore Hotel di Queensgate: si comincia parlando di musica, si finisce con una battaglia di torte in faccia, tutti contro tutti.



Tre giorni più tardi gli Stones chiudono l'anno in uno studio TV con un progetto di special geniale e sfortunato, "Rock & Roll Circus": "immagini e suoni e mirabile per deliziare occhi e orecchie". Hanno invitato amici come gli Who, John e Yoko, promesse come i Jethro Tull e Taj Mahal, nani, acrobati, un mangiatore di fuoco, in un fantasioso circo con vestiti adatti all'occasione: Mick porta cilindro nero e marsina rossa, Marianne Faithfull indossa un'ampia tunica medioevale, Brian è un pifferaio magico, John un clown psichedelico, Yoko, naturalmente, una strega. L'idea è divertente, la musica anche ma, dopo estenuanti riprese durate ore e ore, si decide di cassare il programma. I nastri riaffioreranno quasi trent'anni dopo, quando il complicato 1968 Stones sarà diventato storia, anzi, Storia.

Jimi Hendrix vive solo tre anni pieni di gloria & musica, dal 1967 al 1969, tutti trafelati, tutti indaffarati. Il 1968 inizia nel segno del gossip, con la polizia svedese che lo arresta per una stanza devastata all'hotel Opalen di Goteborg, ma continua nel nome del rock, con decine di show senza tregua. Svezia, Francia, Germania, Stati Uniti, da una costa all'altra, e molte sere un dopoconcerto dove capita e con chi capita, libere *jams* che coinvolgono B.B. King, Johnny Winter, Paul Butterfield, Stevie Winwood, David Crosby ma anche anonimi musicisti. Dal 23 maggio al 26 tocca all'Italia, quattro serate fra Milano (Piper), Roma (due show al Teatro Brancaccio) e Bologna (Palasport). Molta curiosità, poco pubblico e una copertura mediatica risibile – quello lo stato del rock in Italia.



Nei ritagli di tempo Jimi modella il terzo LP, *Electric Ladyland*, incubo finito come *Cry Of Love* sarà l'ossessione incompiuta. L'estenuante lavoro di registrazione, montaggio e smontaggio dei nastri, un piacere nei primi due dischi, gli prende la mano e lo rende prigioniero della musica che immagina e non riesce a rendere effettivamente. Alla fine, *Electric Ladyland* prende la forma di un doppio album di sedici brani, spiegato così: "Stiamo trasformando la nostra musica in gospel elettrico; un nuovo tipo di Bibbia ma non come quella che trovi negli alberghi, una Bibbia che porti nel cuore e che ti dà una sensazione fisica. Cerchiamo di fare della musica libera, dura, che batta forte sull'anima così da aprirla. Come l'elettrochoc, come un apriscatole... La mia musica è blues. È cruda, spirituale. Un giovane animale selvatico".

Nella terra elettrica cartografata da Hendrix c'è posto per molto, se non per tutto. I fumi psichedelici dei primi due LP si levano ancora ma non mancano canzoni in senso stretto, non più libere in spazi astrali ma fissate alla nuda terra blues. Jimi opera sui brani come un tessitore, con fili di consistenza e colore diverso. Le sue sovraincisioni sono luminose e accurate, in una spasmodica ricerca del dettaglio che coinvolge il tecnico Ed Kramer. Nuove voci lo incantano: il wah wah di *Rainy Day* e *Still Raining*, brani gemelli, il clavicordo di *Burning Of The Midnight Lamp* mescolato ai nastri e al mellotron. Il rischio è quello di un disco *solo* suo, *troppo* suo. Mitch Mitchell ha braccia di ferro e riesce almeno a stargli dietro mentre Noel Redding è come sgomento dall'evolversi della situazione ed è come se evaporasse tra i solchi dell'album.

I brani chiave sono *Crosstown Traffic*, *All Along The Watchtower* e *Voodoo Chile*, con la sua coda di *Voodoo Chile (Slight return)*. Il primo è un ironico commento sul via-vai delle *groupies* nell'agitata vita sessuale di Jimi, con un ritmo che consente alla chitarra spericolate acrobazie. *All Along The Watchtower* è una portentosa cover dylaniana: un brano nascosto in *John Wesley Harding* che sembrava importante solo per l'apocalittico testo e invece esplode con feroce bellezza sonora – una trasfigurazione più che una semplice traduzione, che porterà lo stesso Dylan a riconsiderare i parametri della sua creatura, Jimizzandola. Quanto a *Voodoo Child*, è il *definitivo* blues hendrixiano, derivato da temi della tradizione (*Catfish Blues*, *Rollin' Stone*) per un viaggio nel mondo degli ultrasuoni con la compagnia di una super Experience estesa a Steve Winwood, organo, e Jack Casady, basso. Non è un caso, altri ospiti animano il disco: fra loro Chris Wood, Al Kooper, Dave Mason, Buddy Miles.



Electric Ladyland viene pubblicato a ottobre '68 negli Stati Uniti e a novembre in Gran Bretagna, dove esce con una stupida copertina con ragazze nude che fa infuriare Jimi e presto è ritirata dal commercio. Il successo è straordinario, l'accoglienza della critica caldissima, ma il disco si lascia dietro un cumulo di rovine: di lì a poco gli Experience si scioglieranno e Chas Chandler, lo scopritore-manager, si chiamerà fuori, vendendo la sua quota di *management* al socio Mike Jeffery. Anziché il trionfo sognato, è l'inizio della fine per Jimi – la fine in tutti i sensi, una complicata agonia lunga due anni.

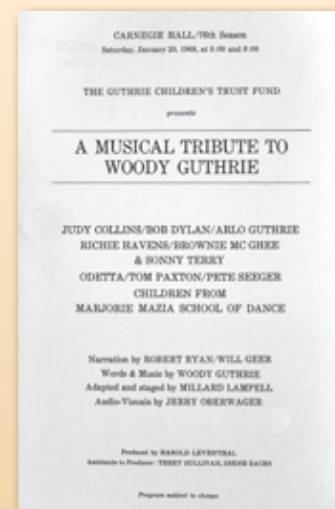


Tutti dicono e scrivono sempre che *John Wesley Harding* è un disco del 1968, ma sbagliano. In realtà viene pubblicato il 27 dicembre 1967, in una storica uscita Columbia che comprende anche il primo LP di Leonard Cohen. È un'opera che fece scalpore e ancora oggi sconcerta, per come si stacca dal passato dylaniano e interpreta in così originale maniera quella inquieta stagione. Un album in bianco e nero, senza tempo, volutamente lontano dalla febbrile follia di quei giorni; un diario di vita in forma di apologhi e metafore, in cui Dylan smette di esaltare slanci e ossessioni della prima giovinezza e medita più pacatamente come un giovane adulto, che ha finito di sfogare la schiuma dei suoi pensieri e bada al nocciolo delle cose. Ha cambiato *look*, non più Amleto esistenzialista con capelli elettrici ma gentiluomo di campagna con vezzoso filo di barba, come appare in copertina; ma più che altro ha cambiato modo di scrivere, e sembrano passati dieci anni dalle vibranti collane di versi di *Blonde On Blonde*. "Oggi come oggi, cerco di non usare troppe parole," spiegherà in quei mesi. "Non c'è riga di canzone in cui tu possa infilare il dito, non c'è il minimo buco in qualsiasi strofa. Neanche uno spazio bianco. Ogni verso dice qualcosa". Allen Ginsberg ricorderà alcune conversazioni con Bobby in quei mesi, giungendo alle stesse conclusioni. "Scriveva versi più brevi, e ognuno aveva qualcosa da dire. Non gli interessava più scrivere per la rima; ogni verso doveva portare avanti la storia, farla progredire... Aveva deciso di bandire ogni spreco. E tutte le immagini usate dovevano essere funzionali più che di ornamento". La stessa essenzialità tocca la musica, ed è storia che alla fine Dylan fece ascoltare l'album a Robbie Robertson con il dubbio che fosse troppo scabro, e qualcosa forse andasse aggiunto a quel basso, due chitarre e batteria. Robertson invece apprezzò, e confortò l'amico: andava benissimo così.

Era tale la fame di Bob Dylan che un album pur tanto ostico e originale arrivò comunque al secondo posto delle classifiche, e senza il traino delle esibizioni live. Da tempo Bobby aveva deciso di sparire dalle scene, felicemente recluso nella sua casa di Woodstock con moglie e figlioletti. L'unica apparizione su un palco fu quella del 20 gennaio 1968, alla Carnegie Hall di New York, in un memorial dedicato a Woody Guthrie, morto tre mesi prima. Suonò meno di un quarto d'ora, fece tre canzoni di Woody con la Band che ancora non si chiamava così e poi tornò a nascondersi. Gli piaceva quella vita segreta, dove la musica era comunque al centro dei suoi interessi ma senza l'attenzione feroce di critici, discografici, manager, degli stessi fans. Suonava per diletto, documentava su nastro giorno dopo giorno il cambiamento della sua pelle artistica. Registrava a casa sua o in una casetta rosa non lontana, Big Pink, che quelli della Band avevano affittato. Un Ampex a bobina girava e i nastri si accumulavano: invenzioni sul momento, vecchi blues, memorie country, Johnny Cash e Ian & Sylvia, *The Bells Of Rhymney*, *Please Mrs. Henry*. E poi le canzoni nuove di Dylan, così diverse da quelle di *Blonde On Blonde* ma anche di *John Wesley Harding*, che Bobby decise di spargere in giro affidandole ad altri, come se valessero poco: *Mighty Quinn*, *I Shall Be Released*, *You Ain't Goin' Nowhere*, *Tears Of Rage*, *This Wheel's On Fire*. Erano piccoli gioielli in realtà, e avrebbero ispirato un profondo ripensamento dei giovani musicisti americani nei confronti della musica acustica e della tradizione.



Ci sarebbero voluti anni prima di ascoltare gli originali, con la voce di Dylan e l'accompagnamento della Band, quei "Basement Tapes" cosiddetti che per decenni hanno alimentato il sotterraneo fiume dei *bootlegs* e solo nel 2014 hanno trovato precisa sistemazione.





Dopo un avvio di carriera spettacolare, con *See Emily Play* e l'aura di culto che aveva circondato il primo LP, *The Piper At The Gates Of Dawn*, i Pink Floyd entrarono in crisi. *Apples And Oranges*, *Flaming* e *It Would Be So Nice*, i nuovi singoli, naufragarono mentre le sedute del secondo album, iniziate ad agosto del 1967, procedevano a fatica. Era in difficoltà Syd Barrett, il leader e autore principale, che pagava le conseguenze della sua smodata voglia di droghe e l'instabilità della fragile mente. Giusto in quei mesi, tra il 1967 e il '68, cominciò a mostrare disturbi della personalità, atteggiamenti svagati, assenze. Certe sere ripeteva lo stesso accordo per tutto lo show, immobile, lo sguardo perso nel vuoto: altre volte passava il tempo "con le braccia mollemente appoggiate alla Telecaster, o seduto a gambe incrociate davanti al palco, come estraniato da quanto succedeva intorno". Diagnosticarono un esaurimento nervoso: un eufemismo. Lo portarono da un famoso psichiatra, R.D. Laing, ma Syd si sottrasse agli incontri. Durante un tour americano che avrebbe dovuto consacrare i Floyd, fece scena muta in due importanti trasmissioni TV, gettando nell'imbarazzo compagni e manager e costringendoli ad annullare ogni altro impegno.

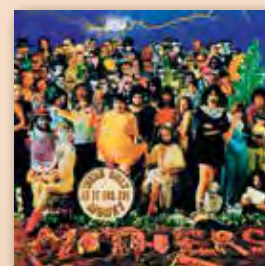
Si andava veloci in quei giorni, non si aspettava nessuno. Così, scartata rapidamente l'ipotesi di farne un membro esterno del gruppo, come Brian Wilson per i Beach Boys, Barrett venne messo da parte e sostituito da un amico di Cambridge, David Gilmour, dopo alcuni show a gennaio 1968 in formazione a cinque. Il primo marzo un comunicato stampa ufficializzò la separazione. Intanto la casa discografica premeva per il secondo LP ed è facile immaginare il panico; con il problema in più del produttore designato, Norman Smith, che non credeva in quei *freaks* e nella loro bizzarra musica ed era astiosamente ricambiato. Fu un piccolo miracolo portare a casa l'album e riempirlo di così belle intuizioni, seguito perfetto anche se molto diverso del disco d'esordio. *A Saucerful Of Secrets* è in effetti un vestito d'Arlecchino, con brani scartati dal primo LP, invenzioni sul momento, qualche *filler* forzato e brandelli del genio di Barrett; registrato a spizzichi e bocconi in due studi nel corso di nove mesi, tutto il contrario della maniacale assiduità della produzione anni '70. Anche così tuttavia, nella confusione di un passaggio di consegne epocale, il disco ha una immensa forza suggestiva e prosegue la ricerca nel mondo dei nuovi suoni che sul primo album era stata annunciata da *Interstellar Overdrive* e *Astronomy Domine*. È Waters che prende le redini, tracciando la strada con lunghe strisce di suono come *Let There Be More Light* e *Set The Controls For The Heart Of The Sun*; ma gli altri sono con lui, pronti a seguirlo, se è vero che la *title track* è frutto di un lavoro collettivo, con larga parte di improvvisazione su un canovaccio di base e ingegnosi effetti sonori con la povera tecnologia dell'epoca. Chiude l'album *Jugband Blues*, affascinante ondivago blob, ultimo contributo di Barrett al gruppo prima di sparire nei meandri della sua mente, con un testo che mette i brividi: "È senz'altro cortese da parte vostra pensarmi qui / E vi sono molto obbligato per avere chiarito / Che non ci sono / E mi chiedo chi potrebbe scrivere questa canzone".

L'album esce il 29 giugno 1968, alla vigilia del secondo tour americano che si protrarrà per oltre un mese. La vita Floyd di quei giorni è per lo più così, in scena, sballottati dalla Gran Bretagna a Francia, Olanda, Germania, Svizzera, con gli Stati Uniti che sono una chimera per via di una musica giudicata "molto strana" anche secondo i generosi standard dell'epoca.



Come (quasi) sempre farà in vita sua, nel 1968 Frank Zappa non va in studio a registrare un LP ma va in studio e basta, anzi, si chiude lì quando non è in tour e registra registra; monterà poi il tutto a seconda dell'estro, prendendo pezzi di qui e frammenti di là. Una sua dichiarazione di anni dopo lo spiegherà bene: "Tutto il materiale compreso nei dischi che vanno da *Lumpy Gravy* a *Uncle Meat* è connesso organicamente. Si tratta in effetti di un unico album, e se io prendessi i master e li ri-lavorassi, tagliando e ricucendo in ordine diverso, non cambierebbe nulla; sarebbe sempre un unico blocco di musica e avrebbe ancora senso compiuto. E così anche se lo rifacessi un numero x di volte".

Il cuore forte di quel blocco è *We're Only In It For The Money*. Zappa aveva sofferto l'"estate dell'amore" come un mal di denti, e in particolare il *Sgt. Pepper*. Non ce l'aveva tanto con i Beatles ma con quello che rappresentavano e "l'aroma che vi aleggiava intorno", con le esagerazioni hippie soprattutto. Così ideò un album che fosse un manifesto anti Pepper e ultra Zap: polemico, beffardo, paradossale, una polpetta avvelenata contro l'estetica hippy e i gorgheggianti richiami a pace, amore & buone vibrazioni. Cominciò dalla grafica, rivoltando precisamente il "giardino delle delizie" di Peter Blake con un disgustoso orto di frutta e verdura andata a male, sotto un cielo non più azzurro ma livido, con fulmini, e un mucchio selvaggio di amici e nemici spesso con una pecetta sugli occhi; i Mothers campeggiavano in tutta la loro sgradevolezza, con barbe, baffi, cipigli truci e vestiti da donna. Dentro, il vinile manteneva tutte le depravate promesse. Le dolci armonie Pepperiane si sbriciolavano in frammenti di musica in violenta colluttazione con l'idea corrente di "canzone". Dilagavano le parodie: *Flower Punk* sbeffeggiava il mito degli hippie arieggiando la *Hey Joe* di Jimi, *Absolutely Free* esagerava assurdamente le utopie West Coast, *What's The Ugliest Part Of Your Body?* usava il falsetto del *doo wop* per volgere la radiosa estetica dell'amore in brutto & scorretto. Non mancavano momenti di sperimentazione (l'omaggio a Varèse di *The Chrome Plated Megaphone Of Destiny*) e siparietti come quello di Eric Clapton, "noto filosofo e chitarrista dei Cream", che si prendeva in giro sproloquiando "God! I see God!".



Dopo *We're Only In It* uscì *Lumpy Gravy*, che pure era stato ideato prima, come LP orchestrale. Beghe contrattuali avevano impedito l'uscita nella forma originale e dunque Zappa lo rimodellò a mosaico, aggiungendo parlati, rumori, canzoncine di gusto pop, un accenno della ancora sconosciuta *King Kong* e un buffo tema simil western, *Duodenum*. Zappa aveva scoperto che le corde del pianoforte a coda che troneggiava agli Apostolic Studios vibravano se qualcuno parlava vicino. Così invitò amici e conoscenti a dissertare sui temi più diversi a pianoforte aperto e registrò quegli estemporanei discorsi. I fans non gradirono molto ma Zappa sì: per anni avrebbe considerato *Lumpy Gravy* la sua opera migliore.



Chiuse l'annata un album-beffa, *Cruising With Ruben & The Jets*, pubblicato dai Mothers sotto falso nome (trasparente) "in un estremo tentativo di far passare la propria musica alla radio". Era un perverso omaggio alla musica doo wop con cui Zappa era cresciuto: stesse moine e vocalizzi ma insolite progressioni di accordi, e testi con smancerie romantiche "a livello di assoluta cretineria", per sabotare ancora una volta una norma portandola all'estremo. Ridendo, scherzando e infilando dita negli occhi, Zappa confermava il suo odio per le canzoni d'amore: "Credo che una delle ragioni della cattiva salute mentale degli americani dipenda dal fatto che la gente è cresciuta con *certi testi*".

Tre album e un quarto già praticamente pronto, per giunta doppio: *Uncle Meat*. Sarebbe uscito la primavera dopo per la nuova etichetta discografica di Zappa, Bizarre, fondata con il manager Herb Cohen e aperta ai contributi di altri artisti, meglio se originali, dissacratori, fuori schema.

“Mister Dynamite”, “il Soul Brother n. 1”, “il Padrino del Soul” diventò nel 1968 anche “il più devoto patriota americano”, quando in una serie di circostanze dimostrò attaccamento alla causa del suo Paese e l’influenza che aveva sul popolo nero.



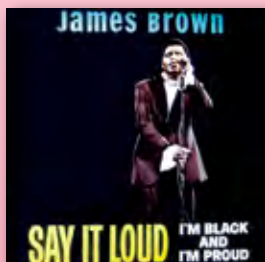
La scena madre si svolse a Boston il 5 aprile 1968. Martin Luther King era stato assassinato il giorno prima e in tutti gli Stati Uniti erano scoppiati disordini razziali, con morti e feriti. Brown era in tour e lo avvisarono che probabilmente, per ragioni di ordine pubblico, la data di Boston sarebbe stata annullata; si attendevano quindicimila persone ed era facile immaginare proteste e scontri con la polizia. Il sindaco Kevin White ebbe invece un'altra idea; consentì a Brown di esibirsi ma gli chiese di accettare che una TV locale lo riprendesse, perché ognuno potesse godere la sua musica nella quiete di casa, senza il rischio di assembramenti e di possibili focolai di violenza. A Mr. Dynamite costò dire sì, visto che per la diretta TV perdeva buona parte dell'incasso, ma in cambio di un risarcimento gli sembrò la cosa giusta da fare. Così salì sul palco

davanti a duemila persone e inanellò i suoi classici mescolati a *hits* del momento sfornati dai suoi cuccinieri da incubo, i Famous Flames. Respinse con calma e fermezza anche un assalto al palco e si ritirò orgoglioso di avere dispensato buone vibrazioni, soddisfacendo il pubblico del teatro e quello ben più numeroso che aveva visto lo show in TV. Nessun disordine scoppiò a Boston quella notte, mentre quaranta persone morirono negli scontri divampati nel resto degli States. Anni dopo il regista David Leaf avrebbe rievocato l'evento con un titolo forte ma non campato in aria, *The Night James Brown Saved Boston*.

Qualche settimana dopo, Brown si recò in Vietnam, per una serie di show dedicati ai ragazzi sotto le armi. Non fu una decisione facile; “fino al giorno della partenza” ricorda nell'autobiografia, “continuai a ricevere duri avvertimenti da certi leader neri; se andavo lì sostenevo di fatto una guerra estremamente impopolare, facevo del male non solo a me stesso ma alla mia gente”. Ancora una volta prevalse il patriottismo, quello che gli aveva fatto scrivere una canzone come *America Is My Home*, pubblicata come primo singolo del 1968; e come prevedibile reazione gli toccarono le accuse di essere uno “zio Tom” e feroci polemiche, da parte bianca e nera, quando la rivista *Life* pubblicò in copertina la sua foto con la scritta “Il più importante nero d'America?”. Il tour del giugno 1968 fu comunque un successo: non solo Vietnam ma anche Okinawa, Corea e Giappone. Il giorno prima che arrivasse a Saigon, i Viet Cong lanciarono uno dei loro più potenti attacchi con razzi da 122 millimetri. Due colpirono la base di Than Son Nut durante lo show. Mister Dynamite, vuole la leggenda, non fece una piega.

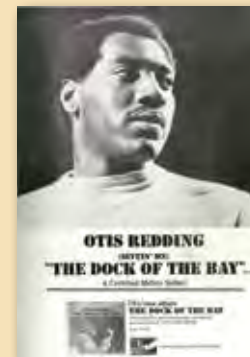


Per riaccreditarsi verso le frange più radicali del popolo nero, al ritorno dall'Oriente Brown pubblicò una nuova canzone scritta con “Pee Wee” Ellis, *Say It Loud, I'm Black And I'm Proud*, in cui dialogando con un coro di ragazzini del ghetto di Watts reclamava rispetto per il suo popolo e la possibilità “di fare qualcosa per noi stessi/ stanchi di sbattere la testa contro il muro/ e di lavorare per gli altri”. Il brano ebbe notevole impatto e fu apprezzato anche dalle Black Panthers, spostando peraltro la figura di Brown in un'area di estremismo che non amava e che a suo avviso finì per danneggiarlo. “Pagai un prezzo per *Say It Loud*,” avrebbe raccontato anni dopo nell'autobiografia. “Nonostante sia stato un successo, mi costò una parte considerevole del pubblico bianco, che aveva sostenuto fedelmente la mia carriera comprando i miei dischi e venendo a vedere i miei concerti, due fattori chiave che hanno fatto sì che io potessi entrare nella cultura popolare americana... Mi trovai catapultato indietro agli esordi di tanto tempo prima, a suonare in piccoli locali di fronte a un pubblico quasi interamente nero. In pratica, predicavo a chi era già convertito”.



Otis Redding

Per un crudele gioco del destino, Otis Redding trova il più grande successo con l'ultima canzone registrata prima di morire, il 9 dicembre 1967: *Sittin' On The Dock Of The Bay*, un brano scritto dal chitarrista Steve Cropper e osteggiato dai discografici, che lo ritenevano troppo morbido e pop. Pubblicato su singolo a gennaio 1968, *Dock Of The Bay* vola al numero 1 della classifica generale, vende quattro milioni di copie e intitola un album di inediti con cui inizia la copiosa produzione postuma del cantante. Il mito arriva fino a oggi, al recente album Rhino *Dock Of The Bay Sessions* in cui sono riuniti gli ultimi nastri registrati in vita dal Re del soul.



Aretha Franklin

Se Otis è il Re del soul, Aretha è la Regina, e il 1968 è il suo anno, dopo una lunga stagione di promesse, fallimenti, riscatti, risolta nel 1966 quando è passata alla Atlantic e ha trovato un produttore accorto come Jerry Wexler. In quei dodici mesi escono tre LP, *Lady Soul*, *Aretha Now* e un *Live At The Paris Olympia* che documenta il primo tour europeo e un concerto parigino nei giorni del maggio. Ogni tre mesi un suo singolo scuote le classifiche: *Since You've Been Gone*, *Think*, *I Say A Little Prayer*, *The House That Jack Built*. Aretha sa comporre ma più volentieri pesca dal repertorio degli autori moderni, pop o R&B. *I Say A Little Prayer* è l'esempio migliore: una canzone di Burt Bacharach già in classifica con Dionne Warwick che riprende e modella a modo suo, con un po' di velluto in meno, con più fuoco e soul.

Wilson Pickett

Mentre in America la carriera comincia a declinare, dopo i trionfi degli anni passati (*In The Midnight Hour*, *Land Of 1000 Dances*, *Mustang Sally*, *Funky Broadway*), in Italia Pickett è un nome nuovo e gettonatissimo grazie anche a un'apparizione al festival di Sanremo in cui canta *Deborah*, di Giorgio e Paolo Conte, eseguita anche da Fausto Leali. Nessuno dei singoli di quell'anno fa sfracelli ma l'ultimo è un gioiellino: una versione scorticante di *Hey Jude*, la canzone dei Beatles, immersa nei vapori soul dei leggendari Fame Studios con la chitarra dell'ancora sconosciuto Duane Allman.

Motown Records

Anche qui il meglio è alle spalle, con la infilata di successi dal 1961 della fondazione al 1967, quando l'etichetta è stata lanciata in grande stile in Italia, con alcuni prodotti “dedicati”, nella nostra lingua. L'impressione è che il nero un po' opaco di Detroit non basti ai ragazzi del tempo, sempre più smaniosi e radicali. Così non fanno storia Diana Ross con le Supremes, da sole o con i Temptations, e Stevie Wonder che prova addirittura un LP natalizio, e sembrano vecchie, di un'altra epoca, Martha Reeves & The Vandellas e i Four Tops. Fa eccezione Marvin Gaye, genero del fondatore dell'etichetta Berry Gordy, che proprio quell'anno riesce a emergere specie con *I Heard It Through The Grapevine*. Famoso per i suoi duetti con voci femminili (Kim Weston, Tammi Terrell, Mary Wells), Gaye trova quasi controvoce uno spazio solistico che userà al meglio, abbandonando il pop romantico e disimpegnato per canzoni forti, di vita vera e analisi sociale. Il culmine lo toccherà nel 1971, con l'album *What's Goin' On*.

Sly & The Family Stone

Sylvester Stewart, in arte Sly Stone, si fa notare fin dal 1966 nella scena di San Francisco, con una personale miscela di soul, funk, rock e psichedelia. Il primo LP tradisce le promesse del titolo (*A Whole New Thing*) ma *Dance To The Music*, aprile 1968, fa il botto – hanno vinto i discografici, che avevano spinto Sly a cercare un nuovo pubblico, anche e soprattutto bianco. A settembre esce un altro LP, *Life*, ma il colpo grosso sarà *Stand!*, 1969, con un hit memorabile come *I Want To Take You Higher*. Per un paio d'anni Sly sarà il re della nuova musica nera; con un altro album culto come *There's A Riot Goin' On*, 1971. Poi si perderà, tra litigi, cause giudiziarie e vita sregolata, fino alla travagliata vecchiaia di oggi.



John Mayall

John Mayall inizia il 1968 compilando il doppio live che i suoi discografici hanno voluto e lui molto meno, *Diary Of A Band*: una meraviglia a bassa fedeltà, visto che il miope John si è opposto a una registrazione con tutti i crismi, con uno studio mobile. Prosegue poi registrando *Bare Wires*, album in cui trionfalmente esce dagli schemi blues canonici e propone un suo originale “blues da camera” che attinge al rock, alla canzone intimista, al jazz. Il cuore del disco è una *suite* di ventitré minuti divisa in sette capitoli che copre tutta la prima facciata. Lo accompagnano i Bluesbreakers in una formazione nuova di zecca, con veri assi come Jon Hiseman, Dick Heckstall-Smith e il giovanissimo Mick Taylor, chitarrista prodigio che di lì a un anno sarà ingaggiato dai Rolling Stones. La band è così bella che Mayall la sfascia presto. Vola in America, si esalta a Los Angeles e racconta quella vita e quelle emozioni con un LP tutto diverso, stringato, in quartetto. Si chiama *Blues From Laurel Canyon* e anche quello esce entro l'anno.

**Fleetwood Mac**

È nel 1968 che nasce il mito dei Bluesbreakers come “Università del blues”: quando tre ex membri della band di John Mayall si consorziano con sigla Fleetwood Mac. Il nome ammicca al batterista (Mick Fleetwood) e al bassista (John McVie) ma le star sono Peter Green, visionario delle sei corde che si è fatto un nome suonando in *A Hard Road*, e l'altro chitarrista, Jeremy Spencer. Mentre il rettore Mayall cerca aperture oltre il blues, i Fleetwood suonano semplice e puro, con un minimo sindacale di cover (Robert Johnson, gli artisti della Chess) e originali calligrafici in cui si disegna una Chicago blues ambientata a Londra. La produzione è intensa, il pubblico apprezza: il primo LP, *Fleetwood Mac*, va in classifica ed entro l'anno ne esce un secondo, *Mr. Wonderful*.

**Jeff Beck**

Jeff Beck era la chitarra più veloce del beat e nessuno si stupì quando, nel 1967, abbandonò gli Yardbirds dopo avere provato una impossibile coabitazione con Jimmy Page. Il problema però era dove andare, e per qualche mese i fans temettero di perderlo, visto che un manager deficiente gli impose una assurda dieta di 45 giri pop. Per fortuna JB ebbe un soprassalto di orgoglio e pubblicò un LP come lui voleva, *Truth*: uno psichedelico peana ai grandi di Chicago, appendice a certi furori Cream e anticipazione anche del mondo Zeppelin dietro l'angolo. Grandi pezzi, con la rilettura di *Shapes Of Things*, un virtuosistico *Beck's Bolero* e un *Blues DeLuxe* con Keith Moon alla batteria, e grande formazione. Accanto a Beck spuntano l'ancora sconosciuto Rod Stewart e il futuro Rolling Stone Ron Wood, che ritroveremo pochi mesi dopo anche nel secondo *Beck-Ola*.

**Cream**

Partiti come sorpresa blues nel 1966, i Cream diventano psichedelici con *Disraeli Gears* e nel 1968 sono il gruppo più sofisticato e potente della scena Brit; il loro è un rock blues jazz qualche volta cameristico e altre invece hard, heavy, a 220 volt – specie dal vivo, dove sono tra i primi a esagerare con amplificazione e libere *jams*. I discografici capiscono questa attitudine e progettano un doppio LP che li fotografi in tutt'e due le pose, studio e live: il disco esce a luglio, si intitola *Wheels Of Fire* e sarà una delle più potenti icone dell'epoca, confermando nella parte live il talento di Ginger Baker ed Eric Clapton e in studio la raffinatezza di Jack Bruce con il suo paroliere di fiducia, Pete Brown.

Nonostante il successo anche e soprattutto negli USA, dove passano buona parte del '68, i Cream sono inquieti e scontenti, litigano fra loro, coltivano separate idee di musica. Così decidono di sciogliersi, uccidendo una gallina dalle uova d'oro ma riconquistando ciascuno la propria libertà. Vengono decisi due show finali, pomeriggio e sera del 26 novembre 1968 alla Royal Albert Hall di Londra, presentati da John Peel, già allora mitico dj. La commozione è tanta, la scelta paradossale, visto il successo in crescita; indietro però non si torna. A febbraio uscirà un album d'addio, *Goodbye*, ancora una volta live + studio. Trentasei anni dopo i Cream (non più ragazzi) ci ripenseranno, ma sarà giusto un'appendice nostalgica.



Il 1968 fu l'anno del cambiamento a San Francisco. Quello che era stato potente segreto *underground* nel 1966 e illusione sciupata nel 1967 (la “Summer of Love” e la fuga dalla città dei pionieri *hippies*) diventò nuovo business, grazie soprattutto a un impresario che capì il potenziale della nuova musica giovane e lo sfruttò. L'uomo del destino, amato e vituperato, fu Wulf Wolodia Grajonca, in arte Bill Graham, in prima fila sin dalle origini, quando gli spettacoli erano benefici e la comunità artistica coesa e idealista. Fu lui a organizzare in città il primo concerto di nuovo rock, il 16 ottobre 1965, e lui a dare continuità alla programmazione usando una vecchia sala da ballo di inizio secolo al 1805 di Geary Boulevard, all'incrocio con Fillmore Street, ribattezzata Fillmore Auditorium.



Lì Graham diede spazio ai talenti emergenti di San Francisco e ospitò i più bei nomi dell'avanguardia non solo americana.

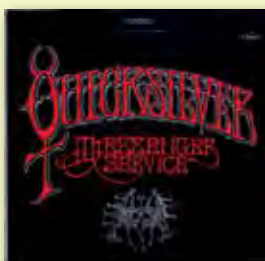


Il successo rese presto inadeguato lo spazio del Fillmore Auditorium. Graham reagì spostando alcuni show alla Winterland Arena, al 2000 di Post Street, ma poi si mise in cerca di un locale più ampio e finì per trovarlo nel Carousel Ballroom, al 10 della South Van Ness Avenue. Anche quella era una vecchia sala da ballo decaduta, “El Patio”, che un gruppo di musicisti capitanati dai Grateful Dead aveva preso in gestione all'inizio del 1968 proprio per ribellarsi allo strapotere di Graham. L'idea era che lì i gruppi suonassero in libertà senza chiedere compenso, e così per alcuni mesi fecero i Dead, i Jefferson e i Quicksilver (ma non i Big Brother, gestiti dall'inflexibile manager Albert Grossman). L'esperimento però fallì e all'inizio di luglio 1968 subentrò Graham, che rilevò il luogo ribattezzandolo Fillmore West; a marzo ne aveva aperto uno simile a New York, all'incrocio tra la Seconda Strada e la Sesta East, che aveva chiamato Fillmore East. Il primo spettacolo del West si tenne il 5 luglio 1968, con la Paul Butterfield Blues Band e i Ten Years After, l'ultimo il 4 luglio 1971, quando chiuse anche il “cugino” East.

Bill Graham non fu l'unico impresario rock di quella San Francisco degli anni d'oro. Gli fu rivale, nel senso anche acerrimo del termine, Chester Leo Helms, un giovane hippie della provincia californiana che almeno all'apparenza non perse mai la carica idealistica che lo aveva spinto agli inizi. Precoce come Graham, Helms cominciò a organizzare show fin dall'autunno 1965, alla Longshoreman's Hall o in una comune hippie al 2125 di Pine Street denominata Family Dog. Da quel bocciolo nacque qualche mese più tardi la Family Dog Productions, che da febbraio 1966 promosse regolari concerti dei giovani complessi di San Francisco alternandosi a Graham negli stessi locali del Fillmore Auditorium. Accertato che la convivenza era impossibile, Helms ad aprile si spostò all'Avalon Ballroom, una vecchia sala da ballo al 1268 di Sutter Street, all'angolo con Van Ness. Lì operò fino all'aprile 1969. Due mesi più tardi, 13 giugno 1969, uno show di Charlatans e Jefferson Airplane inaugurò una nuova sala, “Family Dog On The Great Highway”, negli spazi di quella che era stata la Edgewater Ballroom. L'avventura durò poco più di un anno, fino all'agosto 1970, dopo di che Helms accantonò l'attività come impresario per dedicarsi all'altra passione della sua vita, quella del mercante d'arte.



Fu proprio Helms fin dal 1966 ad avere l'idea di promuovere gli spettacoli con immaginifici poster di giovani grafici di San Francisco influenzati dalla emergente cultura psichedelica. Graham seguì anch'egli quella via e il risultato fu una straordinaria fioritura di manifesti, diverse centinaia, in formato di poster o locandina. Quelle opere sono pura leggenda e possono essere ricondotte fondamentalmente a cinque artisti, “the Big Five” come si è imparato a chiamarli: Wes Wilson, Stanley Mouse, Aaron Kelley, Victor Moscoso, Rick Griffin. Le opere originali venivano appese ai muri, sulle cabine telefoniche o ai pali dei lampioni ma presto si capì che era materia da galleria d'arte; e il punto di riferimento in quel senso nella San Francisco 1968 era un bel negozio chiamato Print Mint.



La chiameranno "la Trimurti del rock di San Francisco", e sarà così fino alla leggenda. I Grateful Dead e i Jefferson Airplane sono già da tempo i re della nuova musica cittadina; nel 1968 sono raggiunti dai **Quicksilver Messenger Service** di John Cipollina, che pubblicano il primo LP con una copertina di Rick Griffin che fa suonare il disco prima ancora che cali la puntina: un rock acido e visionario che avrà bisogno di tempo per definirsi bene. Un inizio un po' timido: molto meglio il seguito 1969, *Happy Trails*. Segni di timidezza anche nel secondo album dei **Grateful Dead** che esce in quei mesi. Si chiama *Anthem Of The Sun* e stupisce tutti, anche il leader Jerry Garcia, impressionato e quasi spaventato di come il disco sia "fuori, probabilmente troppo fuori": un *pastiche* magmatico e incoerente, con canzoni di gelatina che non si fissano alle orecchie degli ascoltatori ma volano e volano, con durate non convenzionali – dal vivo, d'altronde, i trip sonori sfidano la mezz'ora, ed è in quei viaggi live, inediti all'epoca ma ben documentati dopo, che va ricercata l'essenza profonda della band e lo spirito autentico del 1968 a San Francisco.

Senza timidezze e in gran forma invece i **Jefferson Airplane**, già al quarto LP: *Crown Of Creation*. La San Francisco utopista del 1966-'67 non c'è più e la musica riflette il nuovo stato d'animo, con i suoi brividi e tenebre. Il disco inizia morbido ma poi si incupisce, con un *puzzle* di idee che tramortisce: rock acido con le chitarre-stiletto di Jorma Kaukonen e Paul Kantner ma anche una filastrocca come *Lather*, con la voce conturbante di Grace Slick, e una favola per giovani adulti alla soglia del Mondo Nuovo, *Triad*: una canzone che David Crosby aveva proposto invano ai suoi Byrds, dove si parla con candore di un triangolo amoroso nella San Francisco della liberazione sessuale.

Dietro alla Trimurti si muove una scena viva con grande varietà di accenti. In quel 1968 i **Beau Brummels**, tra i primissimi ad animare il rock cittadino, pubblicano il loro LP migliore, *Bradley's Barn*, gioiellino purtroppo dimenticato: sangue del sangue di *Music From Big Pink* della Band e di *Sweetheart Of The Rodeo* dei Byrds, nel segno della "ribellione alla ribellione" e di quella che si chiamerà "la grande fuga dentro l'America". Diverso il percorso dei **Moby Grape**, sempre ambiziosi ma ancora una volta velleitari. Non arriveranno mai all'altezza della Trimurti, anche se ci provano in tutti i modi: stavolta con due LP venduti insieme, *Wow* e *Grape Jam*, dove riuniscono canzoni e libere fantasie strumentali – più interessanti queste ultime, che si può immaginare abbiano stimolato Al Kooper e Mike Bloomfield alla loro *Super Session*. Tra i gruppi giovani spicca la **Steve Miller Band**, che all'esordio indovina l'album migliore di sempre, *Children Of The Future*, facendo levitare il blues delle origini in uno spazio psichedelico di suggestiva morbidezza. Il blues ispira anche il giovane **Carlos Santana**, ancora senza contratto ma con idee e voglie di mescolare le radici latine con i suoni del nuovo rock, per i tanti *chicanos* californiani e non solo. Il suo anno magico sarà il 1969, quando registrerà il primo LP, edito solo dopo il portentoso successo al festival di Woodstock.



Discorso a parte merita **Janis Joplin** con i **Big Brother & The Holding Company**. Dopo un esordio gracile, progettano un live che dovrebbe sprigionare tutta la potenza del loro suono ma non riescono a catturare quello che cercano. Allora agiscono in studio e lì centrano il bersaglio: *Cheap Thrills* è una storica pagina di rock blues intenso, anche drammatico, con gli spilli delle chitarre a trafiggere l'ascolto e una voce squassante oltre ogni emozione. Janis non mette banalmente in serie canzoni ma con cruda sincerità squaderna la sua vita; canta i tormenti dell'amore, la solitudine dell'abbandono, gioie e dolori di una giovane donna con il fardello delle sue debolezze e fragilità, proprio come avevano fatto le Bessie Smith, Ma Rainey, Billie Holiday ascoltate e sognate. La sua voce è "l'urlo del '68": soul e liberazione e rivoluzione, senza paura di affrontare pagine storiche come *Summertime* e *Ball & Chain* e di aggiungerne di nuove, sempre con lo stesso spirito.



Non c'è una Trimurti a Los Angeles, non c'è una comunità; la città è individualista, e se ne vanta. Il vero rock abita lì, giura il più individualista di tutti, Frank Zappa (che trattiamo a parte), con più varietà e niente ridicoli proclami. Per certi versi ha ragione, anche se il 1968 è un anno complicato e bifronte. I **Byrds** per esempio, la band più gloriosa di quelle parti, vivono una crisi di identità che il leader Jim McGuinn crede di risolvere facendo ruotare all'impazzata i musicisti e cambiando traumaticamente vestito alle canzoni. Dopo folk rock e psichedelia la sua scelta è il country&western, interpretato sì con modernità ma nel tempio sacro di Nashville. I puristi sparano a zero, i fans non sanno cosa pensare. Vero però che il disco di quei giorni, *Sweetheart Of The Rodeo*, è una delizia, e si rivelerà profetico spianando la strada a tanta *american music* rivisitata nei decenni a venire.



McGuinn soffre le lune, Jim Morrison con i **Doors** ha altri problemi. Dopo l'esplosione dei primi due album, la band vive una inevitabile crisi di crescita e il terzo *Waiting For The Sun* finisce per deludere, tra velleitarie proteste, pop sofisticato e *love songs* senza troppa ispirazione che solo la magnetica voce di Jim tiene in qualche modo a galla. Il pezzo di maggior successo è *Hello' I Love You*, che venderà sì milioni di copie come singolo ma è troppo simile a *All Of Day And All Of The Night* dei Kinks per non incorrere in accuse di plagio e non pagare pegno. E poi, tutto lì? Quel rock da tre accordi derivato in linea retta da *Louie Louie* non può essere l'orizzonte di una band che ha eccitato i teenager con il suo mix di ribellismo e musica colta, Brecht, Ravi Shankar e il dottor Leary. Tempi duri li attendono.

Anche i **Canned Heat** hanno il fiatone e fanno cose strane. Il successo di *On The Road Again* ha stranito i due leader, Alan "Gufo Cieco" Wilson e Bob "Orso" Hite, che scelgono di celebrare il '68 con un doppio LP arruffone e millegusti: si chiama *Living The Blues* e culmina con un *Refried Boogie* lungo un vinile intero, traballante pezzo di 41 minuti che sembra non avere altro fine se non quello di stracciare il fresco record degli Iron Butterfly di *In A Gadda Na Vida*. I Canned Heat sono famosi, poi spariranno; il contrario dei **Love** di Arthur Lee, minori che poi saranno rivalutati. Il loro LP dell'epoca si chiama *Forever Changes* e cerca di combinare la spontaneità del beat appena passato con l'inquietudine dei tempi nuovi; con una punta di acido, anche se il paesaggio dominante è un cielo azzurro con poche nuvole – psichedelia gentile, si può chiamarla così, a rischio di kitsch.

Il meglio di Los Angeles, Zappa a parte, sono nuovi artisti che proprio nel 1968 esordiscono o crescono: come due *bluesmen* agli antipodi, **Taj Mahal**, che con *The Nacht'l Blues* guarda al profondo passato acustico anziché al futuro elettrico, e **Captain Beefheart**, leader di una Magic Band che con *Strictly Personal* attenta alla sanità mentale delle nuove generazioni con strilli, scoppi, allucinazioni sonore. Il disco di Beefheart è una prova di capolavoro guastata solo da un produttore che pasticcia con i nastri. Il capolavoro è così rimandato all'anno dopo: *Trout Mask Replica*. Tutti diversi ma quanto affascinanti gli **Spirit**, altri emergenti da ascoltare nella Los Angeles 1968. Guidati da un vecchio batterista jazz e da un chitarrista ragazzino, Randy California, hanno un suono sottile e mercuriale che li distinguerà sempre nella lunga carriera. L'esordio ha un pezzo forte, *Taurus*, con un arpeggio di chitarra ancora oggi dibattuto: è o non è la matrice originaria di *Stairway To Heaven*?



Si nasce e si muore, in quella Los Angeles. I **Buffalo Springfield** chiudono a fine primavera con un terzo LP malmostoso, *Last Time Around*, ma due dei membri, Stephen Stills e **Neil Young**, torneranno presto a rilanciare il discorso con un celebre supergruppo. Young vuole provare anche da solo e nel 1968 prepara il repertorio del suo omonimo debutto, in uscita a inizio '69. Sta nascendo una nuova canzone d'autore e non si può dimenticare un altro grande individualista, sordo a tutte le mode, innamorato di una suggestiva America che fu: **Randy Newman**. Il suo primo LP, quello di *I Think It's Goin' To Rain Today*, esce a giugno 1968.

L'attivista Jerry Rubin, leader dello Youth International Party, lanciò nell'aprile 1968 un Festival della Vita da svolgersi a Chicago a fine agosto, in coincidenza con la Convenzione del Partito Democratico chiamata a scegliere il candidato per la corsa alla Casa Bianca (sarebbe stato Hubert Humphrey). Era un'idea temeraria e rischiosa. Rubin era stato affascinato dallo Human Be-In di San Francisco e con un anno d'anticipo coltivava il sogno del Festival di Woodstock; ma i disordini di un'altra adunata del popolo giovane, la manifestazione al Pentagono dell'ottobre 1967, avrebbero dovuto fargli intendere che dietro i nobili propositi di pace, amore e Mondo Nuovo poteva celarsi la violenza. Molto era cambiato d'altronde negli ultimi mesi negli Stati Uniti: gli omicidi di Martin Luther King e Robert Kennedy e i disordini seguiti avevano ammorbato l'aria e creato uno stato di insopportabile tensione, con il rumore di fondo della guerra in Vietnam. Non evitare la coincidenza con la Convenzione fu un peccato mortale, e chi si recò a Chicago ne fu stritolato: "anarchici, comunisti, pacifisti, rivoluzionari, Nuova Sinistra, Flower Children, renitenti alla leva, radicali, neri militanti e personaggi di grido come Allen Ginsberg, Norman Mailer, William Burroughs e Jean Genet", in tutto circa diecimila persone.



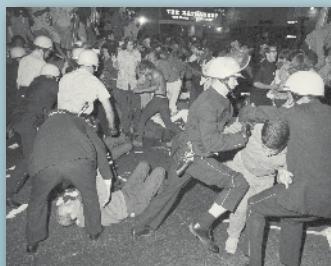
Fernanda Pivano ha lasciato una lucida cronaca degli avvenimenti nella sua introduzione al libro *Testimonianza a Chicago* di Allen Ginsberg. La risposta a quegli utopisti accampati nonostante i divieti al Lincoln Park "fu immediata: seimila soldati equipaggiati di fucili, lanciafiamme e bazooka, altri seimila della Guardia Nazionale dell'Illinois, dodicimila agenti della polizia di Chicago, centosettanta detective e cinquecentotrenta uomini vennero mobilitati per una violenta caccia all'uomo; solo durante una carica all'hotel Hilton i ricoverati all'ospedale con cranio e ossa spaccate furono più di trecento. Il rapporto Walker per la 'Commissione nazionale sulle cause e la prevenzione della violenza' si concluse con l'affermazione che la violenza di Chicago era nata dalla polizia".

Il Festival della Vita ripiegò su di sé. I grandi nomi annunciati non si fecero vedere e chi c'era riuscì a stento a sfilare e a far sentire la propria voce. Country Joe fu aggredito da un reduce del Vietnam, gli MC5 riuscirono a esibirsi ma "senza palco, senza impianto, senza neanche i servizi igienici, con un cavo volante per collegarsi alla rete elettrica". Phil Ochs fu testimone di sevizie che lo lasciarono sconvolto e lo portarono a lamentare "la morte della democrazia negli Stati Uniti". Il 27 agosto, al Chicago Coliseum, partecipò al "non compleanno del presidente Johnson" e cantò *I Ain't Marching Anymore* e *The War Is Over*, eccitando una platea in cui molti ragazzi bruciavano le cartoline precetto. Al ritorno a casa, deluso e angosciato, testimoniò il proprio sconcerto con un LP che chiamò *Rehearsals For Retirement*, "prove per la pensione". In copertina volle una lapide con la sua foto e l'epigrafe: "nato a El Paso, Texas, 1940, morto a Chicago, Illinois, 1968".



Il sindaco Richard J. Daley governò gli eventi spietatamente. Alla fine si contarono undici morti e quarantotto feriti da armi da fuoco. Oltre duemila persone furono arrestate, compreso il candidato che gli *yippies* presentavano alle elezioni, un maiale di nome Pigasus. Otto di loro furono giudicati l'anno dopo in un processo che qualcuno definì "una commedia dei fratelli Marx scritta da Salvador Dalì". È il processo in cui un imputato, Bobby Seale delle Pantere Nere, venne legato a una sedia e imbavagliato su ordine del folle giudice Julius Hoffmann (Graham Nash lo ricorderà in *Chicago*); il processo in cui, chiamato a testimoniare, Country Joe si presenterà con la chitarra e pretenderà di deporre cantando.

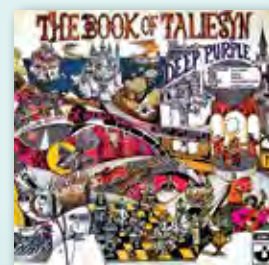
Quei fatti rimbombarono per anni e molti condivisero l'amata morale che Ochs confidò in un'intervista: "Mi sono sempre impegnato per cercare di salvare il mio Paese ma a questo punto potrei persuadermi del contrario e volerlo distruggere".



Sulle ceneri di un glorioso complesso beat, gli Yardbirds, Jimmy Page fonda un nuovo gruppo per mettere in suono le sue idee ultra blues etno psichedeliche. Chiama un cantante di West Bromwich che fa l'urlatore melodico (Robert Plant), un polistrumentista che come Page si è guadagnato da vivere con decine di *sessions* in studio (John Paul Jones), e un batterista che si è promesso a Joe Cocker ma si rimangia la parola (John Bonham). Per ragioni contrattuali i quattro devono chiamarsi New Yardbirds ma dopo un tour in Scandinavia passano alla sigla che hanno scelto: **Led Zeppelin**, ricordando i famosi dirigibili del primo Novecento ideati dal barone Ferdinand von Zeppelin. Invano gli eredi si oppongono e ricorrono in tribunale: Led Zeppelin era e Led Zeppelin sarà.



A ottobre il gruppo è in studio e registra i brani del primo LP, in cui spiccano cover di folk e blues moderno e originali che faranno storia (*Communication Breakdown*, *Dazed & Confused*). La produzione del disco costa meno di duemila sterline ed è finanziata dallo stesso Page, che vende i nastri alla Atlantic per una pubblicazione a inizio 1969. Il 26 dicembre, a Denver, parte il primo tour, che ha immediato successo. Il Dirigibile ha preso il volo e per dieci anni nei cieli del rock non si potrà non vedere la sua sagoma minacciosa.



Due uomini d'affari londinesi decidono di investire in un complesso rock e sul finire del 1967 finanziano un quintetto capitanato dal tastierista Jon Lord e dal chitarrista Ritchie Blackmore, che va a chiamarsi prima Roundabout e poi **Deep Purple**. Ispirati ai Vanilla Fudge, i cinque sognano un'avventurosa musica che intrecci psichedelia, rock e R&B e di quello riempiono l'album d'esordio, *Shades Of Deep Purple*, che piace nonostante le molte ingenuità, portato in volo soprattutto dalla cover di un pezzo di Joe South, *Hush*. Il successo spinge i discografici americani a richiedere un secondo LP e quello arriva, cotto e mangiato, prima che il 1968 finisca. Si chiama *Book Of Talyesin* ma non pensate di trovare, né sul primo né sul secondo album, i Deep Purple di *Made In Japan* e cose del genere.

David Bowie ha pubblicato nel 1967 un album che non si è filato nessuno e nel 1969 ne pubblicherà un altro che comincerà a smuovere le acque. Nel 1968 presenta una serie di estemporanei show con la fidanzata Hermione Farthingale e il chitarrista John Hutchinson, proponendo uno spettacolo che combina folk, Merseybeat, mimo e poesie. Continua a non avere successo, anche se l'ex idoletto rock Billy Fury ha scelto una sua canzone, *Silly Boy Blue*, come facciata A del suo nuovo singolo.

I **King Crimson** nasceranno nel 1969 ma Robert Fripp, futuro leader, chitarrista e tiranno, si presenta al pubblico con un album di canzoni psycho pop folk realizzato con i fratelli Peter e Michael Giles. Il disco si chiama *The Cheerful Insanity Of Giles, Giles & Fripp* ed esce per la Deram.

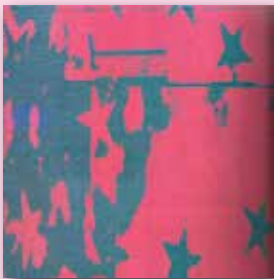
Il 3 settembre, al Mersea Youth Camp di Mersea, un'isoletta dell'Essex, tengono il primo concerto della loro vita gli **Yes**. Due mesi più tardi avranno il primo momento di gloria suonando di spalla ai Cream al loro concerto d'addio.

A ottobre **Todd Rundgren** debutta su disco come leader dei Nazz, un quintetto di Filadelfia orientato verso garage e power pop. All'album, *Nazz*, seguirà pochi mesi dopo un secondo *Nazz Nazz*.



I **Soft Machine** danno alle stampe il primo LP, omonimo, registrato nei ritagli di tempo di un imponente tour americano al seguito di Jimi Hendrix. Con una sigla sfilata a William Burroughs e originali riferimenti culturali, dal jazz al movimento Dada ad Alfred Jarry, si propongono subito come una delle più interessanti band della nuova musica.

In Italia il 1968 segna la fine del beat, che in Gran Bretagna è defunto da un pezzo. In compenso manca l'evoluzione che sta rinvigendo la scena rock un po' dappertutto: tra le rare eccezioni un gruppo veneto-romano legato al pittore Mario Schifano, **Le Stelle**, che tirano non più di 500 copie di un album ingenuo, visionario, sperimentale che sarà un culto molte lune dopo e ancora oggi è lì a testimoniare un'avanguardia rock che avrebbe potuto essere e non fu.



I vecchi complessi del beat, meglio: del bitt, si riciclano. I **Rokes** hanno nostalgia degli anni '50 (*Lascia l'ultimo ballo per me*), i **Camaleonti** sono diventati usignoli romantici (*Applausi*), i **Dik Dik** si barcamenano tra Lucio Battisti, i Turtles e Bob Dylan (*L'eschimese*, cover di *The Mighty Quinn*). I **New Dada** si sono sciolti e il leader, Maurizio Arcieri, cosparge di zucchero il suo hit solistico, *Cinque minuti e poi...* Resistono i **Nomadi** e l'**Equipe 84**, anche se non così brillanti come negli anni prima. Il gruppo di Augusto Daolio pubblica un secondo LP che non ha l'impatto dello splendido esordio ma presenta pur sempre cinque stimolanti canzoni del giovane **Francesco Guccini** e una pregiata cover dall'universo Kinks, *Un figlio dei fiori non pensa al domani*. Maurizio Vandelli e soci invece fanno i modernisti con un album, *Stereoequipe*, che è il primo in Italia a essere pubblicato solo in versione stereofonica. È una raccolta di singoli già usciti, perché quello rimane l'orizzonte della band, come quell'anno testimoniano *Un anno* (Traffic) e *Un angelo blu* (Honeybus). In realtà l'Equipe avrebbe velleità d'avanguardia; secondo una credibile fonte, risalgono a quei mesi i contatti (sfumati) per una versione italiana di *Heroin* dei Velvet Underground.

La scena italiana è confusa, in quel 1968, e le manifestazioni nazionalpopolari che nei due anni precedenti si erano aperte ai nuovi fermenti tornano nel proprio alveo tradizionale. Il festival di San Remo vede la vittoria (finalmente) di **Sergio Endrigo** in coppia con Robert Carlos, con *Canzone per te*, davanti a Ornella Vanoni e a un **Adriano Celentano** né beat né rock&roll ma decisamente polemico nei confronti dell'autore del brano, Don Backy, con cui ha appena cominciato a litigare. È il festival a cui partecipano Louis Armstrong e Lionel Hampton, due teenager, e in cui la fiaccola del "nuovo" è affidata ai soli Wilson Pickett e Bobbie Gentry. Il Cantagiro ha qualche sprazzo in più, ma si fa per dire. Nel girone A vince **Caterina Caselli**, con *Il volto della vita*, cover di *The Days Of Pearly Spencer* di David McWilliams, mentre in quello B, gli esordienti, la spuntano gli **Showmen**, giovani napoletani innamorati di R&B che per campare però rinfrescano vecchie canzoni degli anni '30 (*Un'ora sola ti vorrei*). Quarto arriva **Lucio Battisti**, all'epoca più noto come autore che come interprete; secondo i suoi discografici, non sa cantare le belle canzoni che pure scrive. Il suo primo LP uscirà l'anno dopo, nel '68 la discografia riporta solo due 45 giri; e i brani migliori (*Balla Linda*, *Io vivrò senza te*) finiscono oltretutto sul lato B.



Stando così le cose, non si capisce come a qualcuno venga in mente, in primavera, di allestire a Roma il "1° Festival Internazionale di musica pop in Europa", con la promessa di presentare al Palazzetto dello Sport i più bei nomi della scena rock di tendenza. Organizzato male e promosso peggio, il festival si svolge all'inizio di maggio e naufraga disastrosamente. Pochi spettatori e caotica regia, tanto che si chiude con una serata di anticipo e più di uno spettacolo viene decentrato al Piper Club. A distanza di mezzo secolo grava ancora molta nebbia sugli artisti che effettivamente si esibirono. Possiamo dare per certi comunque i Pink Floyd con la *new entry* David Gilmour, Donovan, Brian Auger e Julie Driscoll, i Move (con petardi) e i Nice (con Keith Emerson impegnato nei suoi rituali d'epoca, la scalata dell'organo e le frustate al chitarrista), i Giganti, gli Association; e ancora i Samurai, i Fairport Convention e i Byrds (al Piper). Insomma, un buffo spreco per una Italia che sarebbe diventata veramente rock solo con gli anni '70.

Non ci sono ancora le radio libere, nel 1968, c'è solo la RAI che è avara e dedica ai curiosi di musica nuova solo una mezz'ora il sabato con *Bandiera gialla*, un'altra mezz'ora con *Count Down* e giusto qualcosa di più con *Per voi giovani*, striscia feriale dove chi ascolta però deve pagare pegno: ogni tre pezzi c'è la seria voce di un annunciatore che legge un aforisma di Schopenhauer, di monsieur de Montaigne o di chi capita. Vietato divertirsi e basta, i ragazzi restano studenti anche il pomeriggio all'ora della merenda.



Per radio quindi non passa tutto un mondo di canzoni interessanti, strane, con i segni di una società che sta cambiando alla velocità della luce. Le canzoni di **Fabrizio De André** per esempio, difficili e "impegnate"; che circolano tuttavia per sotterraneo passaparola, e non sfruttando il facile canale dei singoli ma quello più esclusivo dei long playing, i costosi "padelloni". Di LP nel 1968 De André ne pubblica due. Il più importante è *Tutti morimmo a stento*, "cantata in Si minore per solo, coro e orchestra" realizzata con Giampiero Reverberi: un *concept* quando ancora non usava quel termine, un'opera sviluppata in più quadri e non una semplice compilazione di brani come era stato per l'esordio. "Ho tentato un affresco sulla miseria dell'uomo che è implicitamente un invito alla pietà, alla fraternità", spiegherà l'autore. "Un campionario umano di diseredati, perseguitati, di coloro che la società calpesta condannandoli a una sorta di morte morale, privandoli anche della loro primitiva innocenza: i drogati, le fanciulle traviate, le vittime della guerra, i condannati a morte, quanti sono caduti nelle panie del male perché non rimaneva loro altra scelta, dopo avere atteso invano dal consorzio umano l'ausilio di un briciolo d'amore". Il secondo LP, *Volume III*, non ha questa profondità ma affascina comunque: sono riedizioni di brani già cantati da De André giovane più inediti, fra cui un paio di traduzioni da Brassens.

Brassens affascina un altro interprete che non passa per radio, **Nanni Svampa**, così innamorato dell'artista francese da tradurne le canzoni nella lingua della sua città, Milano, con un long playing che diventerà tritico, *Svampa canta Brassens*. Milano è una città molto viva musicalmente in quegli anni, come dimostra **Giorgio Gaber**, che da menestrello spiritoso e cantante romantico sta muovendo verso altri lidi. In quel 1968 la svolta non si rivela con i 45 giri (come la pestifera *Torpedo blu*) ma con un LP interessante e originale, *L'asse d'equilibrio*. Tra i collaboratori, un artista bravissimo e a tutto tondo, **Herbert Pagani**, che compone diverse canzoni del disco, e il giovane **Franco Battiato**, chitarrista nel gruppo della moglie di Gaber, Ombretta Colli, che mette qualche idea in uno dei pezzi più stimolanti, *La chiesa si rinnova*. Il 1968 porta a Battiato la prima specie di successo con *È l'amore*, ingenuo singolo ben diverso dalle opere sperimentali che seguiranno nei '70 e dai paradossali *pastiches* degli '80.



Milanese è anche **Enzo Jannacci**, che però deve spostarsi a Roma, alla RCA, per trovare fortuna con *Vengo anch'io, no tu no*, sarcastica marcetta composta con Dario Fo. Sull'onda di quel successo Jannacci pubblica il suo album più bello, che prende il titolo dal tormentone in classifica ma contiene anche altro di prezioso: traduzioni da Chico Buarque e Vinicius de Moraes, un ricordo commovente come *La sera che parti mio padre* e una irresistibile satira del potere laico clericale a firma Fo-Ciarchi, *Ho visto un re*. Proprio quella canzone dovrebbe partecipare a *Canzonissima*, la gara TV più importante dell'anno, ma la RAI si oppone facendone una questione politica e Jannacci, amareggiato e deluso, decide di abbandonare le scene proprio nel momento di massima fortuna commerciale. Andrà negli Stati Uniti a specializzarsi in cardiocirurgia infantile con il professor Barnard, poi tornerà in Italia e per fortuna ci ripenserà.



The Band “Music From Big Pink” (Capitol)

Dopo anni al seguito di Ronnie Hawkins e Bob Dylan, gli Hawks di Robbie Robertson diventarono The Band ed esordirono con questo LP, “la somma degli ultimi dieci anni delle nostre vite filtrata dal quieto vivere in campagna”. È uno dei dischi più importanti del 1968; dove, ribellandosi alla ribellione di quei giorni, suonando acustico e non elettrico, venerando il passato senza stravolgerlo, si celebra un’America immersa in un’immaginaria epoca western, pura, con forti rapporti umani e musica autenticamente popolare. Il titolo “domestico” è esemplare. Big Pink era la villetta di campagna nella zona di Woodstock dove i musicisti erano andati ad abitare per stare vicini a Bob Dylan, ispiratore della loro svolta country rock e convitato di pietra di quest’album. Sono di Bobby tre delle canzoni più belle (*Tears Of Rage*, *This Wheel’s On Fire*, *I Shall Be Released*), anche se il pezzo forte, *The Weight*, porta la firma di Robbie Robertson.

**The Velvet Underground “White Light White Heat” (MGM)**

Finalmente liberi da Andy Warhol, che avevano sempre mal sopportato, e senza più Nico, splendida intrusa, i Velvet Underground registrarono con voglia e ferocia il secondo LP, ottenendo ciò che volevano: stridii, dissonanze, contorsioni sonore e testuali – “un album che pareva registrato su un cassetto nell’angolo più nascosto di una palestra mentre i Velvet suonavano da due cassoni della spazzatura pieni di altoparlanti con feedback”. Le promesse del disco con la banana erano mantenute, anzi, senza la pomata emolliente della voce di Nico tutto era ancora più ruvido, grigio, fosco; e culminava con la devastante striscia di *Sister Ray*, sedici minuti a chiudere l’album con una profezia sonora che si sarebbe compresa appieno solo vent’anni dopo.

**Blue Cheer “Vincebus Eruptum” (Philips)**

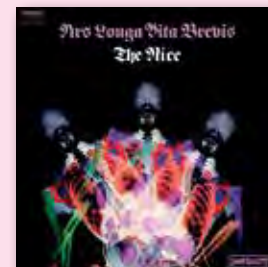
Una delle pietre d’angolo del rock duro nacque, secondo la leggenda, quando Dickie Peterson, Leigh Stephens e Paul Whaley assistettero all’esibizione di Jimi Hendrix a Monterey e rimasero folgorati dalla forza di quel rock scatenato da tre strumenti soltanto – chitarra, basso, batteria. Provarono a fare altrettanto e ci riuscirono da subito, con quest’album che pestava e rimestava brani originali e classici anni ’50 fino a cavarne una densa poltiglia *noise*. Indimenticabile la versione di *Summertime Blues*, di Eddie Cochran, una canzone che anche gli Who avrebbero rivisitato ferocemente di lì a poco. La critica li snobbò, parlando di “rock delle caverne”, la storia li ha rivalutati: i loro dischi sono in effetti il modello di tanto, tantissimo metal del nostro tempo.

**Johnny Cash “At Folsom Prison” (Columbia)**

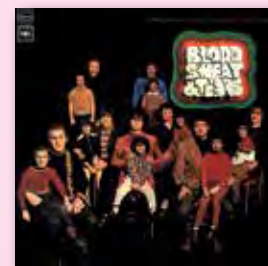
Nel 1968 Johnny Cash era caduto in disgrazia. Da un lato incalzavano musiche più forti, più nuove, dall’altro “l’uomo in nero” era stanco e malato, schiavo di farmaci e droghe per la sua vita dissennata. Ci voleva un colpo d’ala e Cash lo trovò nel più semplice dei modi: mettendosi in gioco sinceramente, raccogliendo grandi pezzi del suo repertorio e cantandoli senza finzione nel drammatico scenario di un penitenziario, uno dei più duri d’America. Cash era stato in galera varie volte, e non solo da ragazzo. Conosceva quel mondo e nelle sue canzoni aveva spesso raccontato di reietti, di gente ai margini della società. Per questo il suo show dietro le sbarre fu così efficace; un pezzo di vita, non una trovata pubblicitaria, una sorta di pubblica autocoscienza con l’aiuto di un piccolo complesso, della moglie June Carter e di quella sua voce intensa, profonda, che tanto forte risuona nella storia della *american music*. Sarà uno degli album più venduti del 1968, resterà nelle classifiche 122 settimane e rilancerà la carriera di Cash non solo presso il pubblico. Anche sull’onda di quell’ascolto, Dylan lo vorrà al suo fianco di lì a poco per *Nashville Skyline*.

**The Nice “Ars Longa Brevis” (Immediate)**

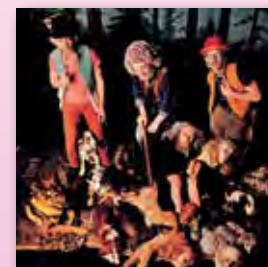
Prima di diventare Prog superstar con gli EL&P, Keith Emerson fu il funambolico leader dei Nice, una inquieta formazione che fra il 1967 e il ’70 cercò un suo passaggio fuori dal beat verso il nuovo rock coniugando pop, psichedelia e classica in forme per l’epoca inaudite. Il loro LP più famoso è questo secondo, senza più il chitarrista originale, David O’List, cacciato ufficialmente perché inaffidabile, in realtà perché faceva ombra al tirannico leader. Un album “smanioso, esagerato, pasticcione” in cui Emerson riversa la sua cultura enciclopedica, da Zappa a Monk, dal cabaret a Johann Sebastian Bach, con una puntigliosa traduzione *prog* dell’*Intermezzo* dalla *Karelia Suite* di Jan Sibelius.

**Blood, Sweat & Tears “Child Is Father To The Man” (Columbia)**

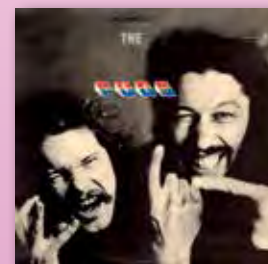
Già leader dei Blues Project e compagno di Dylan nell’avventura di *Highway 61 Revisited*, Al Kooper sogna in realtà una band di jazz rock quando quel termine ancora non esiste. La mette in piedi alla fine del 1967 proprio come da sogni, con chitarra elettrica, tastiere e fiati, ma riesce a guidarla solo per un album, questo, prima di essere fatto fuori dai suoi stessi compagni; “è come se il mostro di Frankenstein strangolasse chi l’ha creato”, sarà il suo sarcastico commento. Un album originale ma forse troppo cauto, senza avventure, che ha il pregio di portare alla ribalta giovani autori di talento: Carole King, Randy Newman, Harry Nilsson, Tim Buckley. La separazione farà bene a tutti. Kooper eccellerà nella *Super Session* e i Blood, Sweat & Tears con il nuovo cantante David Clayton-Thomas pubblicheranno entro la fine dell’anno un secondo, ottimo album, capace di arrivare addirittura numero uno in classifica.

**Jethro Tull “This Was” (Island)**

Una delle apparizioni più singolari del rock ’68 fu quella di Ian Anderson, ventenne di origini scozzesi capace di farsi largo nella scena Brit con una versione hippy del mito del pifferaio magico. Riccioli biondi scomposti su una lunga palandrana sdrucita, Anderson suonava il flauto, strumento non proprio rock ma perfetto per un’epoca di infrazioni alle regole. Sarebbe diventato un eroe degli anni ’70 con cerebrali opere Prog, ma in quest’album d’esordio bazzicava soprattutto jazz e blues, rubando al grande Roland Kirk la sua *Serenade To A Cuckoo*, il brano meglio ricordato insieme a *Dharma For One* e a *Song For Jeffrey*. Spalleggiava Anderson un bravo chitarrista messo però in secondo piano, Mick Abrahams, che proprio per quello abbandonerà prima del secondo LP, *Stand Up*.

**The Fugs “Tenderness Junction” (Reprise)**

Ecco un album che salda il ’68 della controcultura e dei tumulti nelle piazze con quello musicale. Protagonisti sono i Fugs, la band newyorkese fondata da Ed Sanders e Tuli Kupferberg, poeti e agitatori sociali amici di Allen Ginsberg. Dopo un paio di LP di *folk songs* velenose surreali per un’etichetta indipendente, i Fugs passano sorprendentemente alla Reprise (la casa di Frank Sinatra!) e producono un album più precisamente rock, seppur con varie stravaganze. Cosa è meglio? Il violino psichedelico di *The Garden Is Open*, il dottor Leary messo in musica in *Turn On, Tune In, Drop Out* o l’*Hare Krishna* firmato Ginsberg/Zeus e le registrazioni della marcia pacifista dell’ottobre 1967 al Pentagono, con l’esorcismo per liberare l’edificio dai maligni spiriti? Nel dubbio, il disco vende poco ma diventa un *cult* del Sessantotto.



Pentangle "Sweet Child" (Transatlantic)

"Pentangle" era la scritta che fregiava l'interno dello scudo di Re Artù e ispirandosi ai cavalieri della Tavola Rotonda, il chitarrista John Renbourn trovò il nome per la formazione che con l'amico Bert Jansch, chitarrista anch'egli, decise di organizzare a partire dal 1966. Si accorsero di avere molte cose da dire e il 1968 fu l'anno in cui le sfogarono; due album, anzi tre, perché il secondo, *Sweet Child*, era un centauro live/studio. Gli storici hanno sistemato i Pentangle nella categoria "folk revival" ma in realtà il termine va stretto: "musica enciclopedica" piuttosto, un favoloso intarsio acustico di blues, di folk, passato remoto ma anche attualità West Coast, il jazz di Mingus e la canzone d'autore dell'amico Donovan. Tutti i colori del Sessantotto.

**Iron Butterfly "In-A-Gadda-Na-Vida" (ATCO)**

Gli Iron Butterfly erano una umile rock band di San Diego, California, che oggi ci saremmo dimenticati non fosse stato per quest'album, anzi, per un brano solo di quest'album, quello che lo intitolava e che ricopriva tutta la seconda facciata: un potente riff voce-chitarre-tastiere tirato in lungo per più di un quarto d'ora, buono per scombinati assoli che infiammavano il pubblico esaltando il sacrosanto concetto di libertà musicale. Certi entusiasmi oggi fanno sorridere ma allora ci si infiammava per poco; e sull'onda alta di quella canzone l'album vendette qualcosa come quattro milioni di copie, rimanendo in classifica 140 settimane.

Simon & Garfunkel "Bookends" (Columbia)

Uno dei lavori più felici della coppia ma anche dei più tormentati, con oltre cinquanta ore di registrazione agli studi Columbia di Manhattan, a spizzichi e bocconi per un anno e mezzo. Simon sarà sempre critico nei confronti del disco, trovando diverse canzoni non precisamente sviluppate: ma la piacevolezza dello stile folk rock e la qualità di brani come *At The Zoo*, *Old Friends*, *Mrs. Robinson* e soprattutto *America*, divertente minifilm lungo la facciata di un singolo, basterà a pubblico e critica e consacrerà definitivamente la fama del duo, purtroppo già agli sgoccioli della collaborazione. Gran parte del successo si deve all'inclusione di *Mrs. Robinson* nella colonna sonora de *Il laureato*, il film di Mike Nichols con Dustin Hoffman e Anne Bancroft oggi ancora un culto del cinema di quegli anni.

**Al Kooper-Michael Bloomfield-Stephen Stills "Super Session" (Columbia)**

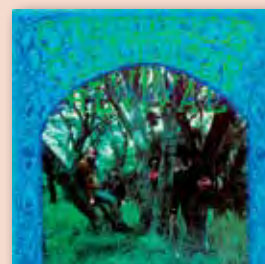
In origine doveva essere un libero scambio in studio tra Al Kooper e Mike Bloomfield, il duo meraviglia di *Highway 61 Revisited*; poi il chitarrista ebbe una delle solite crisi da droga e lasciò l'album a metà, costringendo Kooper a chiamare Stephen Stills, appena disoccupato dai Buffalo Springfield. Poco male, l'album è bello in entrambe le facciate: con un'idea di musica libera, dal jazz al blues, dal pop alla psichedelia, proprio come voleva il titolo che usava un conturbante linguaggio jazz. Indimenticabile l'Ondioline di Kooper nella spaziale *His Holy Modal Majesty* e i brividi di *Season Of The Witch*, un Donovan immerso per undici minuti in una velenosa pozione rock blues. Bloomfield e Kooper proveranno poi a portare in scena il disco ma finirà come in studio, con grande musica troncata dalla defezione dell'incorreggibile chitarrista.

**Steppenwolf "The Steppenwolf" (Dunhill)**

Dalla Prussia al Canada alla California è lo strano giro del mondo di Joachim Fritz Krauledat, in arte John Kay, leader degli Steppenwolf e padre di tanto metal di oggi. Cantante e chitarrista, Kay si fece ispirare da Herman Hesse e nel 1968 incise non uno ma due LP di potente rock ibridato con R&B e psichedelia. Questo esordio è il gioiello della corona, con originali e cover in una lingua hard forte e distorta, discendente in linea retta dal *jungle rock* di Bo Diddley e sangue del sangue dei californiani dell'epoca, su tutti i Quicksilver. Geniale la traduzione di *The Pusher*, di Hoyt Axton, mentre tra i pezzi nuovi svetta *Born To Be Wild*, intramontabile classico hard passato alla storia del rock grazie anche al gancio del film *Easy Rider*, nella cui colonna sonora finirà un anno dopo.

**Creedence Clearwater Revival "Creedence Clearwater Revival" (Fantasy)**

Quattro ragazzi dei sobborghi di San Francisco (El Cerrito) si ribellano rumorosamente agli eccessi dell'epoca. Contro gli opposti estremismi del *progressive* e del *rétro* melodico, predicano un ritorno al rock originale, alla semplicità dei grandi stilisti anni '50: Buddy Holly, Chuck Berry, Little Richard, gli artisti della Sun Records. Aborriscono i *concept*, diffidano degli LP, per esordire usano quel vecchio arnese che è il 45, a costo di spalmare un pezzo troppo lungo sulle due facciate. Il pubblico li premia con gioia anche se sono acerbi e il leader, John Fogerty, non ha ancora la mano giusta nel comporre. Però sa scegliere le cover: e qui trova *I Put A Spell On You* e soprattutto *Suzie Q*, cavallo di battaglia di Delmar "Dale" Hawkins, un classico del rockabilly 1957 così lontano così vicino.

**Traffic "Traffic" (Island)**

Steve Winwood era stato un maestro del beat più scuro, ai tempi dello Spencer Davis Group, ma fondando i Traffic nel 1967 si era portato verso lidi più temperati. Era stato così il primo LP, quello di *Dear Mr. Fantasy*, e così anche questo secondo, in moto a zig zag dal fuoco R&B di *Feelin' Alright*, il pezzo meglio ricordato, a filastrocche Beatles come *You Can All Join In* e *Vagabond Virgin*, dalle struggenti romanticherie di *No Time To Live* e *Cryin' To Be Heard* al meditabondo soul di *40.000 Headmen*, altro classico memorabile. Mai troppo audaci ma nemmeno appiattiti sul rock convenzionale, i Traffic proponevano una originale miscela *progressive* dal gusto facile e contavano sul virtuosismo dei vari membri, di Winwood soprattutto, capace di passare dall'Hammond al clavicembalo, e di Chris Wood, sassofonista e flautista in un'epoca in cui quegli strumenti nel rock erano ancora una rarità.

**Joni Mitchell "Song To A Seagull" (Reprise)**

Per inseguire il suo sogno di musica Roberta Joan Anderson, sposata Mitchell e tale rimasta da divorziata, passò anni difficili, suonando anche per strada dopo essere uscita prestissimo da casa. Il suo primo LP uscì proprio nel 1968, prodotto dall'amico/fidanzato David Crosby, suo talent scout. Vogliono entrambi un disco di armonie innocenti, canzoni limpide per voce e chitarra, non il folk rock che i discografici si immaginano; e quello ottengono, anche se una maldestra registrazione fa sì che nel missaggio finale si perdano molte sfumature. Testarda e orgogliosa, Joni non vuole incidere i suoi brani che altri hanno già eseguito, come le splendide *Both Sides Now* e *The Circle Game*. La spunta anche qui, e poco importa: altro di bello si cela nell'album, da *Michael From Mountains* alla autobiografica *Cactus Tree*.



Miles Davis "Filles de Kilimanjaro" (Columbia)

Tra la fine del 1967 e i primi del '69, Miles Davis cambiò la pelle e il cuore della sua musica, oltre che i musicisti al suo fianco. Sentiva spirare il vento del nuovo rock e del funk, e aveva fretta. Così registrò molto, anche se solo una parte fu pubblicata subito, e usò lo studio come laboratorio di ricerca aiutato dal produttore complice Teo Macero. I dischi del 1969, *In A Silent Way* e *Bitches Brew*, sarebbero esplosi fragorosamente chiarendo il mutamento: *Filles de Kilimanjaro* è la marcia di avvicinamento, il distacco dal grande quintetto di metà '60 verso le pirotecniche *directions in jazz* che divideranno il pubblico come una spada. Primi segnali elettrici con il pianoforte di Chick Corea, debutto di Dave Holland, una sorprendente citazione di Hendrix che sostiene *Mademoiselle Mabry*. "Un mosaico di caos controllato," scriveranno, e "una colonna sonora che a ogni ascolto cambia, per un immaginario film nella mente".



Archie Shepp "The Way Ahead" (Impulse!)

Il 1968 è uno degli anni più belli e intensi di Archie Shepp, con un album forte come questo, degno seguito del capolavoro di *The Magic Of Ju Ju*. Così vicino così lontano, potremmo dire, così uguale eppure diverso; con un ritorno a uno schema classico, quello del sestetto, con i tre fiati del leader, di Jimmy Owens e Grachan Moncur III e l'inserimento in formazione di uno strumento, il pianoforte, mai più voluto dai giorni lontani con Cecil Taylor, inizio '60. Una musica sempre forte, drammatica, violentemente giocosa, con una venatura di mistero nel blues da brividi che apre l'opera, *Damn If I Know*, e un originale mix di affetto, gioco, perversione nella rilettura di *Sophisticated Lady*, del sempre amato Ellington. "La mia è *folk music*," semplificava Shepp, "riguarda la vita, riguarda la gente... riguarda l'esperienza del popolo nero, così centrale nella cultura americana e nel cosiddetto jazz".



Albert Ayler "New Grass" (Impulse!)

Dopo anni di devastante *free* Albert Ayler ebbe il sospetto di aver perso la capacità di comunicare e di essere stato troppo indulgente nel suo viaggio verso il Paese dei Suoni; il termine "iconoclasta", il più usato per descrivere la forza devastante del suo sax, gli apparve improvvisamente un limite più che un valore. *New Grass* fu la risposta a questi assilli: con una sezione ritmica degna di James Brown, con le voci delle Soul Singers che scaldavano le visioni spettrali del leader al fuoco della musica sacra. Un LP genialmente calato nei tempi che non fu capito né ascoltato ma solo giudicato: un tradimento, una svendita, che non fece guadagnare un solo ascoltatore in più e molti ne perse. Eppure la musica parla chiaro e forte ancora oggi, con una modernità che sbalordisce. Sembrava un errore o un trucco, era una sirena potente: "il segnale che le barriere della musica erano cadute e, per riecheggiare lo spiritual preferito dal Reverendo King, 'things are free at last'".



Gary Burton "A Genuine Tong Funeral" (RCA)

Il vibrafonista Gary Burton nel 1968 ha solo 25 anni ma una discografia già lunga e i riflettori puntati su di lui. Ha cominciato con il *jazz mainstream* ma se n'è staccato per cercare nuovi spunti anche eccentrici, come il country, come una primitiva specie di fusion. Nel 1967 la pianista e compositrice Carla Borg, in arte Carla Bley, gli propone una "dark opera senza parole" in quindici quadri intitolata *A Genuine Tong Funeral*. Sarà una delle produzioni più originali e sorprendenti dell'epoca, "un dramma musicale basato sulle emozioni che la morte provoca" con un gusto che tra il molto serio e il surreale affonda le radici negli inni funebri delle *marchin' bands* ma anticipa anche qualcosa del grottesco di Danny Elfman per Tim Burton. Burton mette a disposizione il suo quartetto, Carla lo arricchisce con musicisti che le sono vicini e che torneranno in altre sue produzioni, fra cui Michael Mantler, Steve Lacy, Gato Barbieri.



FOCUS '68

LA GRANDE CONTESTAZIONE 50 ANNI DOPO

Interviste di Franco Cattaneo a
Roberto Chiarini e Marco Boato

L'URLO DEL '68

TRA STORIA, ARTE E MUSICA



Chiarini: gli errori del '68. Da libertario a marxista

L'analisi/1. Lo storico bresciano ricostruisce luci e ombre della rivolta anti-autoritaria

«La memoria del Sessantotto, la grande contestazione, continua a dividere: fra nostalgici, pentiti e detrattori». Per lo storico bresciano Roberto Chiarini, intervenuto al Rotary Bergamo Città Alta, la rivoluzione culturale è il lascito più importante e controverso di quella stagione: «Gli slogan di quella rivolta generazionale erano “la fantasia al potere” e “sii realista, chiedi l'impossibile”. Dalla società del lavoro e dei doveri alla società dei diritti senza limiti. Paradossalmente una rivoluzione contro l'ordine capitalista ne diventerà il suo orizzonte di realizzazione. Il progetto di nuove libertà contro un'Italia gerarchica e ingessata, con borghesi e proletari separati per censo, alla fine ne è diventato complice attraverso un individualismo materialistico e trasgressivo che ha leso gli argini ai grandi poteri. Un Movimento che non è riuscito a trasformarsi dentro le istituzioni».

In piazza va la generazione che non aveva conosciuto la guerra.

«E tutto all'improvviso. Un moto internazionale sull'onda della guerra del Vietnam e dei testi della Scuola di filosofia di Francoforte, di Marcuse e Adorno critici della società borghese, poi la fiammata del Maggio parigino che fa tremare De Gaulle. Ma da noi il '68 è lungo e virulento. Una rivolta giovanile, inizialmente libertaria e antiautoritaria. Dalla mattina alla sera tutto diventa politica, nelle università dei “baroni” la didattica si ferma: è il tempo dei seminari autogestiti e delle assemblee permanenti. Studiavo Lettere a Pavia e ho visto i miei compagni, del tutto ignari di Marx, immergersi in un'overdose politica che assorbiva la vita quotidiana. Il pretesto era la contestazione della riforma universitaria del ministro Gui, ma sotto accusa finisce la società dei padri, l'assetto complessivo della società, compresa la Chiesa».

Era l'Italia che usciva dal boom economico.

«Quella della piena occupazione e del fordismo con gli operai alla catena di montaggio. L'effetto combinato fra media unificata del '63 e liberalizzazione degli accessi all'università del '69 ha riempito in modo inedito gli atenei, portando in un paio d'anni al raddoppio degli studenti: 500 mila. È la generazione del miracolo economico e del primo consumismo di massa che si ribella contro la “società opulenta”, la stessa che, sulla scia di Marcuse, era accusata di aver ridotto l'uomo a una dimensione».

Lei insiste sulla frattura culturale.

«Il dato essenziale è antropologico: la rivoluzione della sessualità è fondamentale e contagiosa, un impatto generalizzato. Libertà di gestire il proprio tempo e il proprio corpo. La fine di un tabù storico. La rottura è con i padri, con la famiglia. Divorzio e aborto avranno questo retroterra. Lo stesso rock rappresentava un inno d'uscita da una certa prospettiva esistenziale. La parola d'ordine era autorealizzazione, negando il ruolo del lavoro come elemento ordinatore della società: un movimento di massa che investe sulla soggettività individuale».

Dall'identità libertaria si passa a quella marxista-leninista.

«Molto ha pesato la parziale saldatura con le lotte operaie del '69, oltre al mito di Mao. La massa critica dell'“autunno caldo” era composta da operai dequalificati e alienati: per libertà s'intendeva libertà dal lavoro, l'opposto della teoria marxista. Il marxismo, in ogni caso, era l'unica ideologia strutturata in campo, ma quella del '68 è la variante movimentista e antipartitica. Il Pci, partito d'ordine e difensore dei costumi morigerati, è spiazzato e scavalcato a sinistra. Con l'opzione marxista, si apre una nuova stagione: in parte è figlia del '68, ma al contempo è pure l'esito della sua fine, perché dalla massa si scivola verso minoranze e gruppuscoli politicizzati e violenti».

Di violenza ce n'è stata parecchia.

«L'altro volto della rivolta antiautoritaria sono stati violenza diffusa e settarismo. Alla Statale di Milano c'erano i rossi, in San Babila i neri. Sarei però prudente ad annegare il Sessantotto negli anni di piombo. L'aspetto politico è che le assemblee permanenti affermavano la democrazia diretta, negando in modo assoluto la democrazia rappresentativa della delega, cardine della liberaldemocrazia. Il Movimento studentesco parte dal rifiuto del mandato e arriva al marxismo. E cioè: il vertice dell'assemblea ha deciso così, e tu, rappresentante, puoi solo esserne il portavoce. Non c'era più vita privata, in quanto “il personale è politico”. S'è creata una struttura autoritaria e integralista».

Franco Cattaneo

Marco Boato: quella stagione ha anticipato il futuro

L'analisi/2. All'epoca era studente di Sociologia all'Università di Trento «Né apologia né demonizzazione»

Marco Boato è uno dei volti più noti del Sessantotto: studente di Sociologia all'Università di Trento e poi a lungo parlamentare, ha dedicato a quegli anni il suo ultimo libro.

Lei guarda al Sessantotto con occhio critico e senza mitologie: perché ne è valsa la pena?

«A distanza di 50 anni, ho scritto il libro “Il lungo '68 in Italia e nel mondo” (Els La Scuola) per far capire che il '68 è stato un anno di svolta “epocale” anche sul piano internazionale. Ma ho cercato di spiegare che è sbagliato sia un approccio apologetico, sia uno demonizzante. È necessaria invece una dimensione storicocritica, che faccia intendere l'importanza di quegli avvenimenti come processo antiautoritario di modernizzazione e di “anticipazione del futuro”, e anche i limiti e le contraddizioni, che pure vi furono dopo la fase “aurorale” dello “stato nascente”».

È stato l'anno degli studenti. Lei cita Sofri: «Prendevamo le cose sul serio».

«Nel mio libro spiego che, specialmente in Italia, si è trattato di un “lungo '68”, che parte dai primi anni '60 e che culmina nel triennio '67-'69: il '67 è stato “l'anno del Vietnam”, il '68 “l'anno degli studenti”, il '69 “l'anno degli operai”. Nell'anno cruciale, il '68, gli studenti “presero sul serio” l'autoritarismo in tutti gli ambiti sociali e istituzionali, il classismo, il razzismo, l'imperialismo, e ne trassero le conseguenze nel loro impegno».

Era un'Italia classista.

«L'aspetto “classista” emerse prima di tutto attraverso la lettura della “Lettera a una professoressa” della Scuola di Barbiana di don Lorenzo Milani, a cui ha reso omaggio nel 2017 anche Papa Francesco. Quel libro ha avuto un impatto enorme nella “generazione del '68”, ben più di altri testi ideologici, che prevalsero invece in una fase successiva. I giovani di oggi fanno fatica a immaginarsi quanto radicati fossero l'autoritarismo e il classismo nell'Italia di allora».

C'è stato anche un '68 cattolico e lei stesso viene da questo mondo.

«Protagonisti furono anche molti cattolici, che stavano vivendo in modo coinvolgente la stagione del post-Concilio. Furono anche gli anni del “dissenso cattolico” e della “contestazione ecclesiale”, a cui dedicai un mio libro già nel 1969. Dall'eredità di Giovanni XXIII, che aveva aperto una nuova stagione ecclesiale con il Concilio e la “Pacem in terris”, fino a figure come Primo Mazzolari, Arturo Paoli, Ernesto Balducci, David Maria Turoldo, e la nascente teologia della liberazione: questi erano i nostri principali riferimenti, oltre al già ricordato Lorenzo Milani».

Lei parla di abbagli collettivi e nega il nesso fra '68 e terrorismo: è così?

«Il principale abbaglio fu la mitizzazione della “rivoluzione culturale” cinese, che solo molto più tardi si capì aver avuto effetti devastanti. Ma un grave errore fu anche la sottovalutazione dell'importanza della “primavera di Praga”, con il tentativo di costruire un “socialismo dal volto umano”. Ci fu un brusco risveglio con l'invasione sovietica della Cecoslovacchia del 21 agosto '68 e poi con il tragico suicidio del giovane Jan Palach il 16 gennaio '69. Per quanto riguarda il terrorismo, che fu sia “nero”, con le stragi, che “rosso”, penso che non fu un prodotto del '68, ma anzi la sua aperta negazione e che contribuì negli “anni di piombo” a ricacciare nel silenzio e nel “riflusso” i grandi movimenti collettivi, che si erano manifestati “alla luce del sole” e non nella clandestinità omicida».

Cosa resta della contestazione?

«La contestazione del '68, in Italia e nel mondo, non ottenne risultati sul piano politico, anche perché ci fu un “muro contro muro” nei sistemi politici di allora. I cambiamenti più profondi avvennero invece sul piano culturale, sociale e degli stili di vita. Ma ci fu anche un'“onda lunga” del biennio '68-'69, che portò ad una sorta di “lunga marcia attraverso le istituzioni” negli anni '70, con profondi cambiamenti sul piano dei diritti civili e sociali. Mi riferisco allo Statuto dei diritti dei lavoratori, al riconoscimento dell'obiezione di coscienza, alla legge sul divorzio e sulla interruzione volontaria di gravidanza, per far uscire la tragedia dell'aborto dalla clandestinità, all'attuazione del referendum, ai decreti delegati nella scuola che aprirono una nuova stagione di partecipazione democratica, al nuovo diritto di famiglia che superò la concezione patriarcale nei rapporti donna-uomo, all'abolizione degli ospedali psichiatrici con la legge Basaglia, fino al riconoscimento del sindacato di Polizia e dei diritti di rappresentanza nelle Forze armate. Una stagione comunque molto positiva.

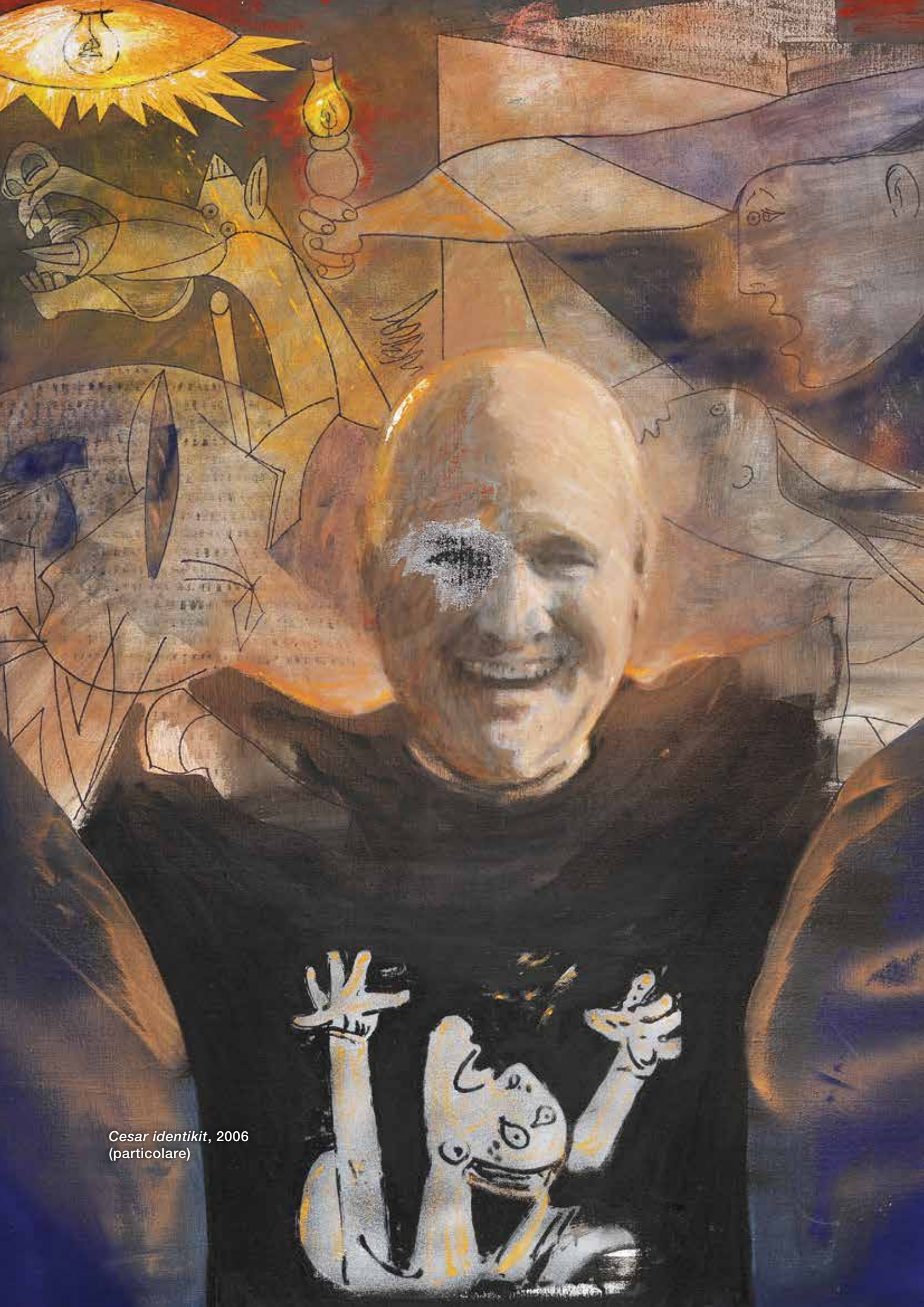
Franco Cattaneo

L' APPROFONDIMENTO

Paolo Baratella

L'estetica del risentimento





*Cesar identikit, 2006
(particolare)*

Arte, contestazione e provocazioni

Le sfide di Paolo Baratella

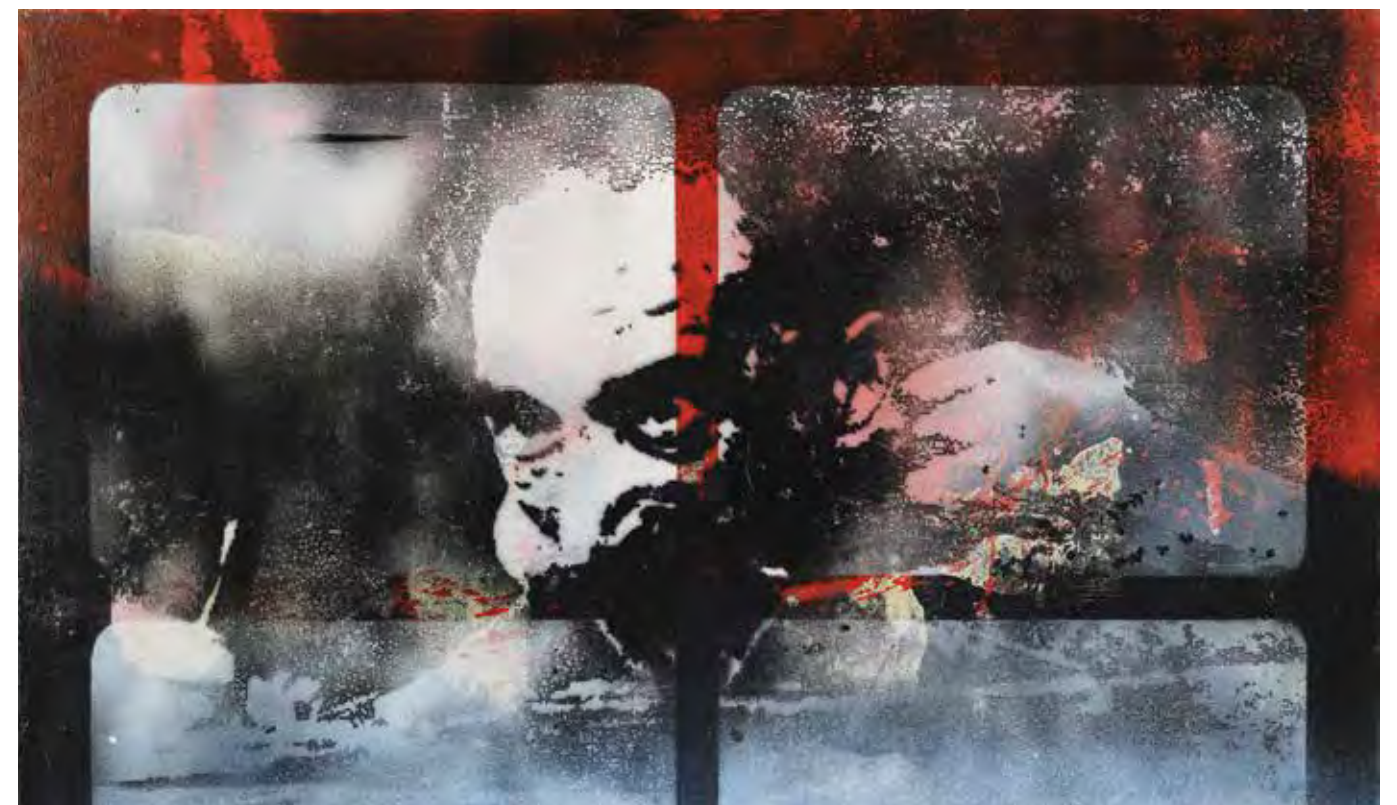
di Angelo Piazzoli

La mostra – pensata per Palazzo Creberg, nel cinquantesimo anniversario del Sessantotto, e divenuta itinerante per l'interesse che la connota – intreccia un evento, costruito sulla sapiente narrazione di Riccardo Bertinelli intorno alla musica del periodo, con alcuni dipinti – eseguiti dall'artista Paolo Baratella tra gli anni Sessanta e Settanta – provenienti da una collezione privata.

In quegli anni, Paolo Baratella (Bologna, 1935) trasforma la sua espressione artistica in uno strumento di critica tagliente attraverso l'elaborazione di un linguaggio figurativo personale e multiforme. Dopo aver vissuto, da bambino, il dramma del secondo conflitto mondiale ed “essere cresciuto artisticamente – come egli stesso afferma – tra i binari dei tram milanesi”, negli anni Sessanta ha modo di comprendere in presa diretta ciò che accade nei luoghi del furore giovanile grazie a una frenetica attività espositiva che lo porta in diverse città europee (in particolare francesi e tedesche) intensificando una costante e peculiare attenzione alla storia recente e all'attualità.

La selezione è stata operata attingendo alla collezione della famiglia Marraccini, una raccolta di grande interesse storico, costruita sulla passione di Cesare Marraccini, che in prevalenza acquistò, con grande intuito, direttamente da artisti del tempo.

L'esposizione di opere di Baratella rappresenta una ulteriore possibilità di approfondimento di tematiche che diedero il via alla contestazione negli anni Sessanta e si svilupparono poi attorno al movimento del Sessantotto – con le peculiarità e le contraddizioni che lo caratterizzarono – viste attraverso gli occhi di un artista di talento.



Happiness, 1971 (particolare)

Paolo Baratella. Risentimento estetico tra anni '60 e '70

di Paola Silvia Ubiali

Incontro Paolo Baratella nel suo studio di Lucca. Scattante, si fa largo tra pile di libri e vasti teleri per accogliermi con sguardo vivace e sorriso giovanile. Il suo aspetto sembra volersi prendere gioco dell'effettiva età anagrafica che lo vuole nato nel 1935. Gli pongo una domanda rivolta al passato ed egli glissa portando la mia attenzione ai suoi ultimi lavori, confermando il fatto che gli artisti preferiscono il presente, quasi avessero impostato la loro cronologia personale al contrario. Baratella non ha mai abbandonato la pittura, tuttavia, negli ultimi anni si sta dedicando anche alla video animazione, portando finalmente a concreto compimento la volontà di superare quella staticità imposta dalla tela dipinta che già lo aveva infastidito a inizio carriera. Già nei primi anni Sessanta, accantonato l'ormai inflazionato ed esangue Informale, era infatti alla ricerca di nuovi metodi comunicativi più immediati e attuali che cercherò di rivelare attraverso alcune delle opere intelligentemente collezionate da Cesare Marraccini, il cui ritratto apre questa sezione della mostra (*Cesar identikit*, 2006, p. 56).

Per Baratella, l'inserimento nei lavori di brani di verità tramite la tecnica del foto-collage è stata per molto tempo un'importante risorsa. L'attività post-Informale dell'artista era la diretta conseguenza dell'attività conoscitiva dell'uomo Baratella e aveva inequivocabilmente portato alla nascita di un percorso critico nei confronti della realtà. Il suo personale "risentimento estetico" si era dichiarato molto in anticipo rispetto al periodo della contestazione, nel quale si sarebbe manifestato ancor più apertamente e con furia inaudita.

Gli anni trascorsi in Germania, sotto la neve e i cieli grigi, ma con il "ricordo di un cielo azzurro" (e sono molti i lavori intitolati in questo modo tra il 1964 e il 1965, come pure potrebbe intitolarsi il claustrofobico *Senza titolo* del 1965, p. 64) lo portano alla drammatica e opprimente consapevolezza che la libertà all'individuo è quasi sempre negata e la violenza, nelle sue diverse manifestazioni, è una costante dell'esistenza umana. Per non perdere la ragione Baratella accoglie l'ironia come una possibile via di fuga. In *Gli uomini preferiscono le bionde*, 1965 – citazione del famoso film interpretato da Marilyn Monroe – una battuta visiva dal sarcasmo immediato e pungente sembra invece proclamare che "gli uomini preferiscono le bombe". Baratella era ed è un cultore delle immagini, non quelle sfacciatamente estetizzanti della Pop-art, arrivate dall'America attraverso le riviste e nel 1964 alla Biennale di Venezia. Almeno a partire dal 1962, le figurazioni di Baratella sono infatti intrise di critica socio-politica, inizialmente appena accennata, ma sempre più manifesta man mano ci si inoltrava nel decennio. All'epoca, il nostro Paese era governato dalla Democrazia Cristiana, alla guida del partito d'opposizione stava Togliatti e gli artisti, in gran parte comunisti, erano convinti che l'arte e la cultura avrebbero cambiato il mondo. Anche il giovane Baratella ha questa convinzione e, benché figlio di borghesi, si professa anarchico e non si lega ad alcun partito rifiutando decisamente la prospettiva delle "tre emme": macchina, moglie, mestiere. In quel periodo il mondo giovanile, da Occidente a Oriente, era attraversato da grandi tensioni. Le proteste contro i metodi educativi, le modalità di insegnamento, la critica alla società dei consumi e il rigetto delle tradizioni, portate avanti in primis dagli studenti delle università di Berkeley che resero turbolenti i campus statunitensi tra il 1964 e il 1965, provocarono il cosiddetto "movimento della libertà di parola" e la "rivoluzione del sapere". I giovani cercavano nuovi ideali, ambivano alla cancellazione della democrazia conservatrice, all'abolizione dello sfruttamento del prossimo, con forti richiami al pensiero socialista e comunista, ma con orientamento diverso da quello che poco dopo avrebbe influenzato anche il vecchio continente, più rivolto ad argomenti di giustizia ed eguaglianza sociale prettamente "americani", soprattutto di parità razziale e ribellione contro la guerra, in particolare quella in Vietnam. In Italia le prime proteste iniziarono nel 1966: gli studenti rifiutarono il piano di riforma del ministro Gui considerato classista, nonché la politica dei "baroni" rivendicando il diritto a una cultura rinnovata e più aderente alla nuova realtà del Paese. A partire dallo stesso anno, i deliri collettivi e la venerazione idolatrata di Mao Zedong da parte dei giovani cinesi, contagiarono anche l'Europa. Il Maoismo diventò per molti una provocazione radicale, ma ben presto il clima di minaccia e terrore e le epurazioni delle Guardie Rosse lasciarono sgomenti gli osservatori più attenti

W Mao, 1966
(particolare)

e fu chiaro che la radicalizzazione della Rivoluzione culturale fu il tentativo – riuscito – di Mao di riprendersi il potere dopo la sua estromissione dal governo a seguito del fallimento della politica economica del “grande balzo in avanti”. Quando nel 1966 Baratella incolla su una tela campita di grigio una fotografia del monumento a Mao con la folla e le bandiere rosse sventolanti, forse non ha ancora coscienza di confezionare un documento storico, ma certamente, da trentenne, valuta la questione con maggior distacco. Ha difatti già compreso come il Maoismo e la Rivoluzione culturale, che affascinavano i giovani universitari europei, fossero una mitizzazione da desacralizzare, per esempio con l’inserimento, proprio sopra la testa del “Quattro volte grande”, di scene erotiche ritagliate a forma di “W” tratte dai manifestini che allora rallegravano le botteghe dei barbieri di tutta Italia (*W Mao*, p. 58).

Nel 1967 il movimento studentesco italiano cresceva insieme a quello di molti altri paesi europei e alle proteste contro il sistema scolastico si aggiungevano le aperte manifestazioni contro le contraddizioni della società del boom economico – della quale gli stessi *baby boomers* erano figli – e contro la guerra in Vietnam. Ciò portò in autunno alle occupazioni di molte università: Milano, Pisa, Trento, e nel marzo 1968 allo scontro a Roma tra studenti e poliziotti in quella che passò alla storia come la “Battaglia di Valle Giulia”. Presto la frattura diventò generazionale e vide i giovani, non solo universitari, scontrarsi con l’autorità e con gli stessi genitori, esprimendo un malessere esistenziale che sfociava in nuovi comportamenti e stili di vita, dai “figli dei fiori” ai “capelloni”. A maggio anche Parigi sarebbe insorta investendo tutti gli strati della società francese, accendendo gli interessi degli intellettuali manifestati attraverso slogan quali “l’immaginazione al potere” e “vietato vietare” e costituendo un punto di riferimento ben presto mitizzato. La maggior parte dell’arte realizzata in quel periodo restava lontana dal fermento delle piazze e delle università, ma l’energia sperimentale e rivoluzionaria prodotta da quei pochi, che imponevano di uscire da ruoli ingessati, fu anticipatrice di dinamiche che col Sessantotto presero una dimensione di massa. Nel 1968 anche parte del mondo operaio e artistico si unì alla contestazione giovanile testimoniando la lotta in prima fila. A Milano, il 30 maggio, dopo l’inaugurazione della XIV Esposizione Triennale dedicata al tema del “Grande Numero”, il Palazzo delle Esposizioni venne occupato da studenti e artisti che sentivano l’esigenza di una utilizzazione dei luoghi di cultura decisa in forme democratiche, rifiutando la strumentalizzazione borghese della produzione culturale. Era la prima occupazione di un edificio non scolastico in Italia. Tra gli artisti che parteciparono: Giò e Arnaldo Pomodoro, Gianni Dova, Pino Spagnulo, Gianni Colombo, Agostino Bonalumi, Mino Ceretti, Paolo Baratella, Fernando De Filippi, Giangiacomo Spadari, Umberto Mariani. Questi ultimi quattro sempre più in sintonia fra loro fino a formare, all’inizio degli anni Settanta, un vero e proprio raggruppamento spontaneo che condivideva scelte contenutistiche e formali molto vicine e che spesso si presentava unito nelle esposizioni.

La serie di tele *Uccisi dall’uomo seduto* (p. 65), realizzata da Baratella tra il 1967 e il 1968 in diverse dimensioni e varianti, è il provocatorio tentativo di condensare in un’unica immagine la complessità di un momento storico e la ribellione che si stava attuando in seno ad esso. Attraverso icone ben riconoscibili – dal ritratto di Che Guevara a Marat assassinato nella vasca da bagno, dall’uomo tigre di Heartfield, metafora di Adolf Hitler, alla folla manifestante – Baratella denuncia il lassismo della classe politica dirigente e dell’“uomo seduto” che non agisce per modificare lo status quo e ha solo interesse a mantenere la propria posizione. Il ritratto stilizzato del “Guerrillero Heroico”, che Baratella usa ripetutamente, era ricavato dalla foto scattata nel 1960 dal fotografo cubano Alberto Korda ed in seguito diventata una delle immagini più famose della storia. La sovrapposizione di gigantografie di questo tipo con altre immagini prelevate da libri e giornali, insieme al fotomontaggio e alla ripetizione degli stessi soggetti a ritmo incalzante quasi ossessivo, con suggestioni prelevate dal Dadaismo tedesco, provoca sensazioni di disturbo visivo ed estenuante fastidio, le stesse avvertite dall’artista. Baratella non concede spazio agli equivoci. Comunica un’opzione ideologica netta e dichiarata, comprensibile a tutti e diretta soprattutto al nuovo pubblico che, per chiamarlo con un termine marxista, viene riconosciuto nel proletariato. Un’operazione, quella di Baratella, che si differenzia nettamente da altri linguaggi artistici emersi in quello stretto giro di anni come l’italianissima Arte Povera, innovativa e contestatrice a suo modo, ma solo in casi eccezionali direttamente implicata nei fatti.

“I giardini di Abele”, documentario del 1968 prodotto dalla Rai con le interviste di Sergio Zavoli allo psichiatra Franco Basaglia, agli operatori, ai pazienti ed ex degenti del manicomio di Gorizia, mostra apertamente le contraddizioni sociali che avevano prodotto emarginazione, alienazione, semi prigionia in ambienti che diventavano veri e propri luoghi di contenimento sociale. *Happiness*, 1968-69 (p. 66), in-

quietante e psicotica sequenza di volti, strisce, numeri, insieme a *Happy prison* (p. 69) e *Vieni signora felicità* (p. 72) entrambe realizzate nel 1970, esprimono, con un fondo di tragico realismo, le preoccupazioni dell’artista per queste difficili problematiche. La rivoluzione di Basaglia, fatta di pratiche innovative tese alla considerazione del paziente come essere umano, alla sospensione di camicie di forza, lobotomia ed elettroshock, ben denunciate nel film di Milos Forman del 1975 “Qualcuno volò sul nido del cuculo” porterà nel 1978 all’introduzione in Italia della legge 180/78, nota anche come legge Basaglia.

In *Con discrezione criminale*, 1970 (p. 67) Baratella, con lampante e lugubre chiarezza, rimanda a temi ancor oggi di grande attualità come il femminicidio e la violenza sessuale che, prima della legge entrata in vigore nel 1996, era considerata un reato contro la morale e non contro la persona. Il residuo legislativo del Codice Rocco infatti comprendeva la violenza sessuale nei delitti contro la moralità pubblica, tutelava non la persona ma il buon costume, vale a dire che la violenza non offendeva l’individuo che la subiva ma ledeva la pubblica moralità. È utile qui ricordare altre storture della legislazione italiana che prevedeva il “delitto d’onore” e il “matrimonio riparatore”. Non è forse un caso che nel 1970, quando Baratella dipinge questa tela, nelle sale italiane è appena uscito il film di Damiano Damiani *La moglie più bella* con Ornella Muti come protagonista, ispirato alla storia della siciliana Franca Viola, la prima donna a rifiutare il matrimonio riparatore e le cui vicende avrebbero portato, nel 1981, all’abrogazione della legge.

Che in quegli anni si stesse passando da un mondo di matrice ancora ottocentesca a una società



Il grande cerimoniere del pianeta torta, 1976-77 (particolare)

moderna, Baratella lo aveva perfettamente capito, ma la nuova società non sembrava essere migliore della precedente. *La vera storia della tigre di carta*, 1970 (p. 68) è un’opera concepita all’interno di una lunga serie, nota come *Cronaca di un mal di testa* proprio per il carattere autobiografico che presenta. Un brutto sogno ad occhi aperti, un incubo surreale e anacronistico che vede lo stesso Baratella in fuga da quattro tigri mazzette con la coda a stelle e strisce. (L’artista mi racconta che in quegli anni non ebbe il visto per gli Stati Uniti in quanto considerato elemento pericoloso). Sullo sfondo si staglia il volto rassegnato di un deportato ebreo, compiuto attraverso l’elaborazione di materiale fotografico. All’epoca di questo dipinto l’*escalation* degli Stati Uniti in Vietnam cominciava ad essere molto impopolare e poteva essere associata a quella condotta da Hitler trent’anni prima.

Come se mi alzassi e prendessi coscienza, 1970-1971 (pp. 70-71) è una delle opere più significative della produzione di Baratella di questo periodo ed è tra quelle scelte per l’importante mostra personale tenutasi presso il Palazzo dei Diamanti in Ferrara nel novembre-dicembre 1971. Tre tele unite a formare un trittico lungo quasi quattro metri dove il protagonista, che ha il volto dell’artista stesso, passa rapidamente da uno stato emotivo di calma all’ira più belluina. Seduto in posizione di pensosa tranquillità, Baratella si risveglia improvvisamente dalla condizione di apatia, acquisisce consapevolezza della situazione, si alza, si rivolge allo spettatore allargando aggressivamente le braccia, emette un urlo e, mentre in modo convulso imbraccia il mitra per farsi giustizia da sé, si sfracella la testa alla presenza di una giovane donna insanguinata con una bandiera rossa sventolante, metafora della rivolta. Il grande formato, la cura della regia e la sequenza fatta di *frames* in rapida successione, simulano un’azione cinematografica che sottolinea la volontà di Baratella di spingersi oltre la staticità di una superficie dipinta. Anch’essa una testimonianza autobiografica nella quale ribollono e si scaricano le tensioni di un’epoca, uno sfogo in diretta che per l’artista ha forse un effetto terapeutico. Tra protesta e disillusione sta anche *Happiness*, 1971 (p. 74) in cui ritorna il volto disincantato del deportato che dal finestrino del vagone di un treno osserva il mondo allontanarsi per sempre.

Nel clima arroventato di quegli anni, un Baratella sempre sul pezzo realizza *Ssssst*, 1971 (p. 73), opera emblematica dal significato lampante che richiama una canzone dell’epoca, “La ballata del Pinelli” il cui testo recita: “Poche storie indiziato Pinelli / il tuo amico Valpreda ha parlato / lui è l’autore di quest’attentato / e il suo socio sappiamo sei tu. [...] In dicembre a Milano era caldo / ma che caldo che caldo faceva / è bastato aprir la finestra / una spinta e Pinelli cascò”.

Come queste strofe, il lavoro di Baratella fornisce forte e chiaro il punto di vista dell’autore che mai nella sua carriera nascose le sue opinioni dietro a opere divagatorie o decorative, con il risultato di essere spesso penalizzato nelle manifestazioni espositive e da un certo tipo di collezionismo. La grande tela è costruita su un fatto drammatico, causato da una serie di circostanze rimaste oscure. A seguito del cosiddetto “autunno caldo”, il 12 dicembre 1969, nella sede della Banca Nazionale dell’Agricoltura in piazza Fontana a Milano esplose una bomba che uccise numerose persone, primo atto della strategia della tensione che contrassegnò gli anni di piombo. Tra i sospettati vi era il ferroviere e anarchico Pino Pinelli che poche ore dopo la strage venne bloccato in strada e invitato a seguire i poliziotti in questura con il proprio motorino. Mentre era sottoposto a interrogatorio con un fermo illegale, Pinelli precipitò dal quarto piano e morì. Insieme a lui venne indagato e incarcerato anche Pietro Valpreda. Entrambi, in seguito, sarebbero stati dichiarati innocenti. Il caso, con il conseguente processo, suscitò grande scalpore e polemica e divise l’opinione pubblica tra coloro che sostenevano la tesi del suicidio e chi invece quella dell’omicidio. Lo schema dell’opera è quello caro all’artista che fonde immagini apparentemente disparate e anacronistiche assemblate come in una locandina: il palazzo dalla cui finestra fuoriesce l’onomatopea tricolore del silenzio, metafora della capacità di occultamento dei fatti dell’“uomo seduto”, la sagoma scura di Pinelli che precipita, un ritratto a tre quarti di Pietro Valpreda con il pugno chiuso, storico emblema della lotta proletaria. Infine un’immagine che, sebbene probabilmente ritoccata, fece il giro del mondo divenendo il simbolo della caduta del nazismo: un soldato dell’Armata rossa mentre sventola la bandiera sovietica dal tetto del Reichstag, sullo sfondo di una Berlino conquistata e in fiamme.

Attraverso televisione e stampa, già a partire dal 1968, le immagini sempre più cruenta della guerra in Vietnam cominciavano a disorientare l’opinione pubblica accrescendo le manifestazioni di dissenso. È del 1972 la foto scattata dal fotografo dell’Associated Press, Nick Ut – diventata in seguito simbolo del conflitto – che ritrae alcuni giovinetti tra i quali una bambina completamente nuda, ustionata e in lacrime,

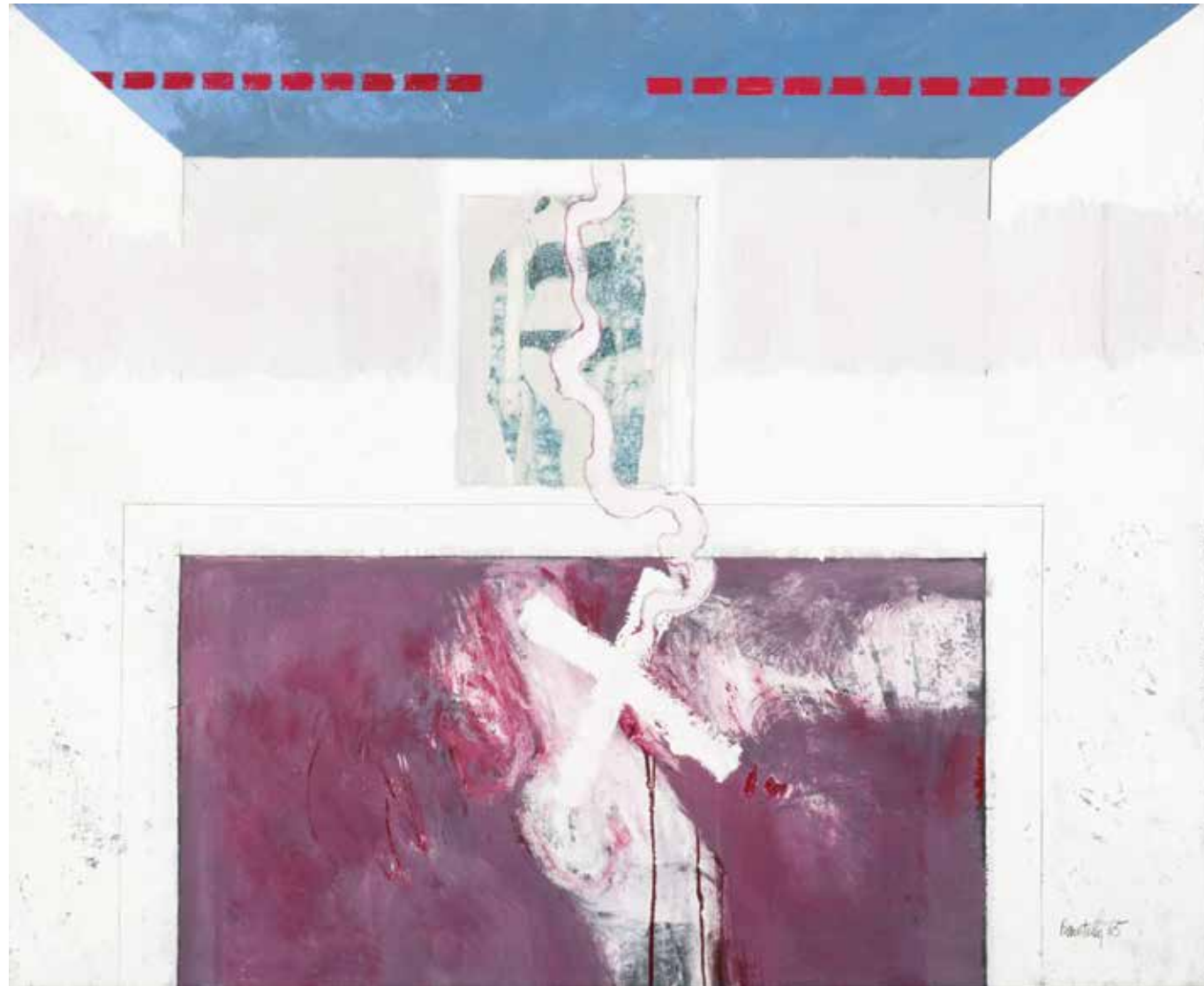
in fuga dal villaggio di Trang Bang dopo l’attacco con le bombe al napalm. Racconta Baratella che le fotografie del Vietnam che usava nelle sue tele, gli venivano fornite da un mercante tedesco che aveva partecipato alla prima guerra mondiale e che al termine del conflitto era stato portato in un campo di concentramento a Riccione. *La vera storia della natura morta*, 1972 (p. 75) e *Search and destroy*, 1972 (p. 76) il cui termine indica in gergo la tattica militare offensiva impiegata dall’esercito americano nella giungla indocinese per stanare e annientare Vietcong e soldati nordvietnamiti, rappresentano la risposta di Baratella alle emozioni provocate dalle immagini diffuse in quel periodo. Una risposta che è l’efferata dimostrazione in dosi massicce di una verità inequivocabile, uno sdegno accentuato dall’uso degli stessi metodi del coevo cinema *splatter* americano. Modalità che certamente provocano rifiuto e disgusto, ma anche consapevolezza e riflessione, tanto che il collezionista Cesare Marraccini, uomo emotivamente coraggioso, aveva scelto e acquistato *Search and destroy* e lo aveva appeso in camera da letto.

Il disgusto e lo sdegno sono i *leitmotiv* che permeano un importante ciclo di opere tra cui la serie di quattro tele appartenenti alla collezione di Cesare Marraccini intitolata *La vera storia di Mister P*, 1972. La serie venne esposta nel 1973 all’importante mostra personale itinerante tra Milano, Berlino, Monaco e Bruxelles, di cui Paolo Marraccini mi ha fornito lo straordinario catalogo nel quale le immagini delle opere esposte si alternano a fotografie rappresentative dei contrasti sociali dell’Italia di quegli anni a testimonianza delle verità raccontate dall’artista (il baciavano a sua Eminenza, celerini e operai della Siemens che manifestano, borghesi truccate e impellicciate, la miseria di certi rioni popolari, emigranti con le valigie di cartone, bambini carichi di sacchi dell’Italcementi...).

Il “signor P” si indentifica nella visionaria caricatura dell’artista che deve pagare un prezzo per vivere nel lusso e nell’ambito mondo di lustrini. È la metafora della situazione a cui lo stesso Baratella è pericolosamente esposto: costretto alla mercificazione del suo prodotto e a sottostare a compromessi che regolano il mercato, adeguando contenuti e modalità espressive alle leggi della domanda e dell’offerta. Anche il dittico composto da *Il grande cerimoniere*, 1976-1977 (p. 61) e *Indumento intimo*, 1976-1977 (p. 77) richiama palesemente la critica all’atteggiamento ipocrita e codardo di molta parte della società e della politica dove si spartiscono “torte” immonde, cucinate sul gabinetto della corruzione mentre il volto di Marx, ormai sbeccato e logoro, si erge sulla bandiera rossa della sua utopistica visione diventata una mutanda macchiata di sangue.

L’enorme telero di due metri per sei *Gli anni ’70 videro il Grand Canyon teatro di immani sciagure*, 1978-1979 (pp. 78-79) è la summa ideologica dell’artista, non priva di anticipazioni di quella che sarà la sua poetica negli anni Ottanta. L’esecuzione con collage, fotografia, acrilici, scenografie teatrali in cartone appositamente create prevede anche l’uso insistito dell’aerografo che, da un lato, dissimula disprezzo per la pittura data tradizionalmente a pennello sulla tela (quella della coeva, emergente Transavanguardia, per esempio), dall’altro produce effetti di luminescenza lattiginosa con baluginii tipici degli schermi televisivi e cinematografici. Baratella dà vita a una spettacolare messinscena visionaria e narrativa che lo vede seduto sulla sinistra, imparruccato davanti a un organo a canne, impegnato nell’esecuzione di una sonata impossibile da svolgere. Infatti l’artista si trova fisicamente ruotato dalla parte opposta allo strumento e intento a dare un calcio al fascio littorio, mentre scocciato, fuma una sigaretta. Dal centro verso destra Baratella fornisce una sua ricostruzione – tra il *cartoon*, il romanzo *fantasy* (che prendeva piede proprio in quegli anni) e le più o meno consapevoli citazioni di pitture rinascimentali (nei disciplini bianchi incappucciati) – dell’agguato e del sequestro di Aldo Moro, ucciso dalle Brigate Rosse il 9 maggio 1978. Il Presidente del Consiglio Nazionale della Democrazia Cristiana era stato protagonista dell’apertura a sinistra, svolta politica che nelle sue intenzioni avrebbe spianato la strada all’incontro tra DC e PCI coinvolgendo anche quelle fasce popolari confinate in un’opposizione senza sbocchi di cui l’artista si sentiva parte.

Pochi giorni fa è passato in asta a Milano uno storico e pungente dipinto di Baratella datato 1970, intitolato *Il mio amore per i mostri*. L’ho subito trovato in sintonia con una vecchia recensione a firma “m.d.m.” (Mario de Micheli), uscita in occasione di una sua personale tenutasi alla Galleria del Cavallino di Venezia nel 1964, di cui riporto un estratto: “*Ecco dunque quello che vuole essere la pittura di Baratella: una pittura di cronaca, di conoscenza, di giudizio. Egli cioè non intende dimenticare che vive nella storia e che nella storia si svolge la nostra vicenda. Ma non vuole offrire esorcismi per i mostri, vuole invece imparare a conoscerli sotto qualsiasi travestimento e ad affrontarli*”. Evidentemente i mostri spaventano ancor oggi. Il dipinto in asta infatti, proposto a una quotazione piuttosto bassa, è rimasto invenduto.



1 | Senza titolo, 1965, tecnica mista su tela, cm 90 x 110



2 | Uccisi dall'uomo seduto, 1968, tecnica mista su tela, cm 120 x 70



3 | *Happiness*, 1968-69, tecnica mista su tela, cm 130 x 160



4 | *Con discrezione criminale*, 1970, tecnica mista su tela, cm 70 x 60



5 | *La vera storia della tigre di carta*, 1970, tecnica mista su tela, cm 150 x 150



6 | *Happy Prison*, 1970, tecnica mista su tela, cm 60 x 70



7 | *Come se mi alzassi e prendessi coscienza*, 1970-71, tecnica mista su tela, cm 160 x 390



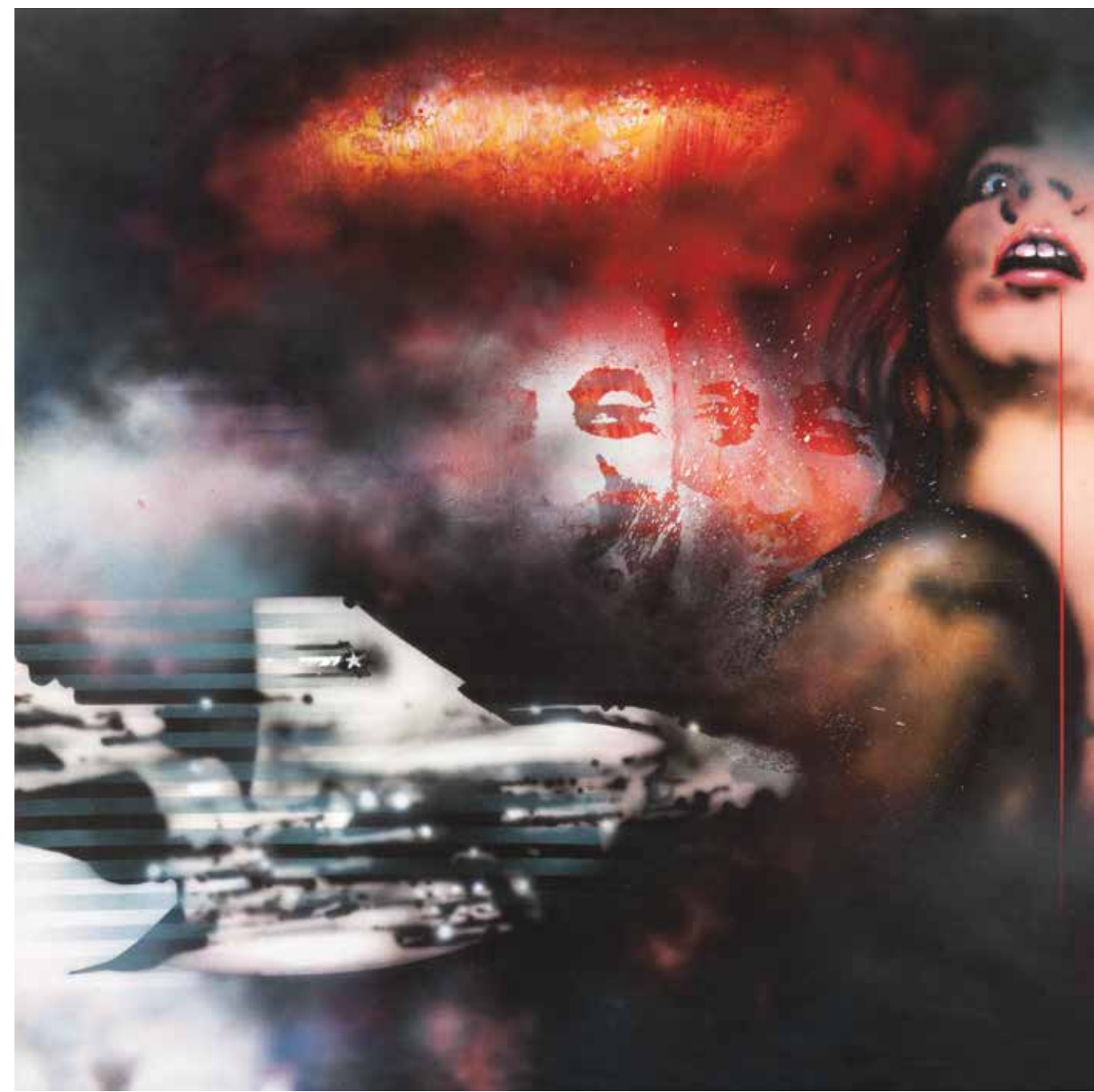
8 | *Vieni signora felicità*, 1970, tecnica mista su tela, cm 100 x 100



9 | *Ssssst...*, 1971, tecnica mista su tela, cm 200 x 250



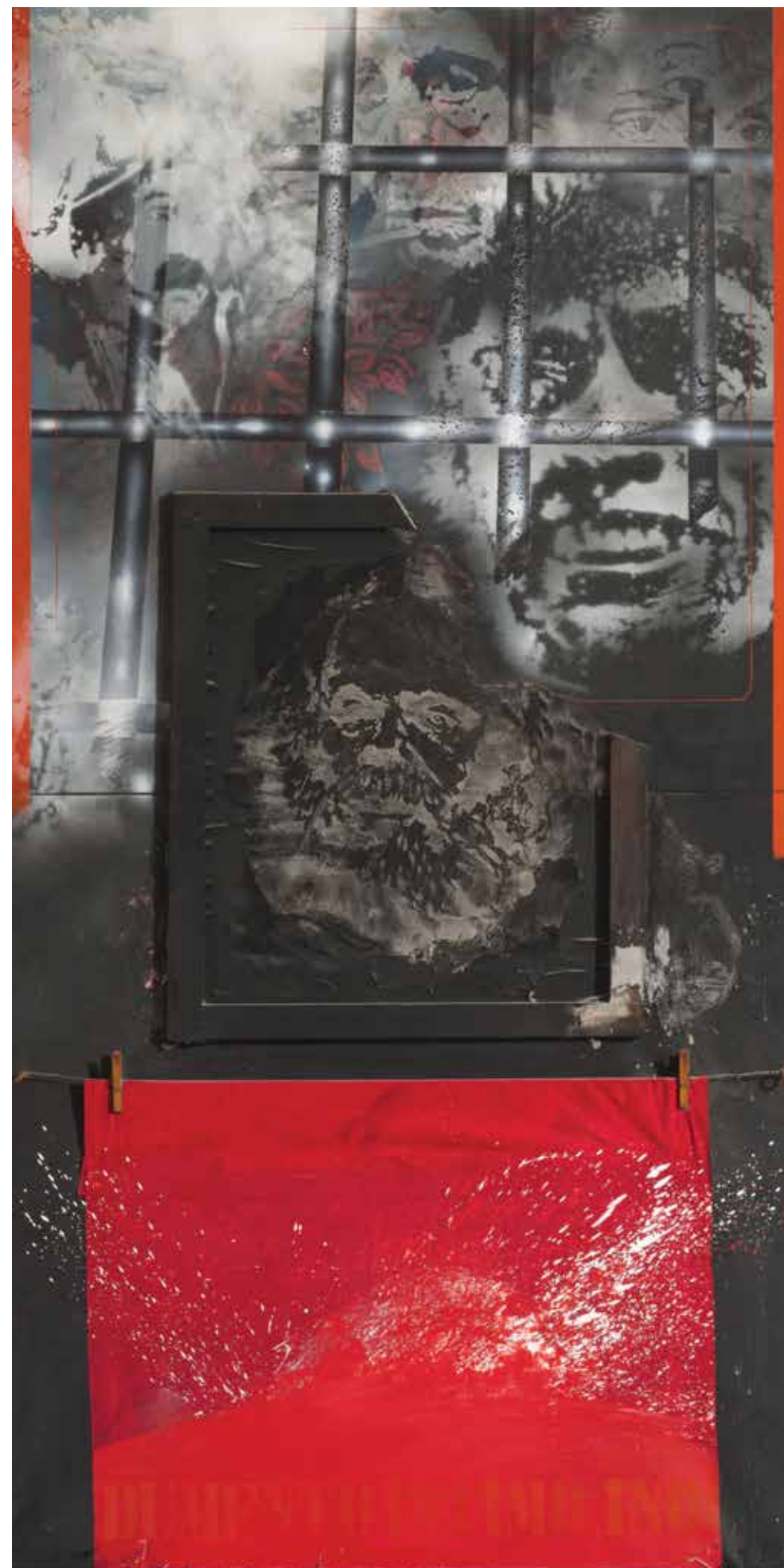
10 | *Happiness*, 1971, tecnica mista su tela, cm 70 x 70



11 | *La vera storia della natura morta*, 1972, tecnica mista su tela, cm 140 x 140



12 | *Search and destroy*, 1972, tecnica mista su tela, cm 120 x 120



13 | *Indumento intimo*, 1976-77, tecnica mista, stoffa e legno su tela, cm 200 x 100



14 | *Gli anni '70 videro il Grand Canyon teatro di immani sciagure*, 1978-79, tecnica mista su tela, cm 200 x 600

Paolo Baratella. Nota biografica



Nasce a Bologna nel 1935 da genitori ferraresi e trascorre l'infanzia nel capoluogo felsineo per poi trasferirsi con la famiglia a Ferrara nel 1940 in piena guerra. Nel 1959 si stabilisce a Milano, dove si confronta con il fervente ambiente artistico dell'epoca e dove conosce, tra gli altri, Piero Manzoni, Mario Nigro, Lucio Fontana ed Emilio Tadini.

Nel 1964 lavora in Germania e a Parigi, a contatto "con gli artisti che la politica la fanno davvero" come Vostell, Beuys, Kienholz, Grutzeche, Canogar, Caniaris, Monory, Kitaj, Tilson, Arrojo, Errò, Klasen, solo per citarne alcuni.

Nel corso degli anni Sessanta sviluppa un'acuta sensibilità verso l'ingiustizia in genere e inizia a testimoniare il suo profondo disagio nei confronti della realtà contemporanea attraverso immagini prelevate da vari contesti ma soprattutto dai mezzi di comunicazione di massa. Per tutta la vita porterà avanti una profonda riflessione sulle dinamiche del potere che, a suo avviso, finisce sempre per diventare oppressivo nei confronti dei più deboli.

Dalla fine degli anni Sessanta, insieme agli amici Fernando De Filippi, Gian Giacomo Spadari, Umberto Mariani forma un sodalizio che in contrasto con le poetiche del tempo predilige l'uso della pittura e della figurazione. Nel 1972 e 2011 partecipa alla Biennale di Venezia. Nel 1975 gli viene assegnata la Borsa DAAD del Senato di Berlino. Durante il difficile decennio degli anni di piombo si convince che l'umanità sia dominata da moti insensati di nascita e di distruzione, senza alcuna via d'uscita, e si dedica a temi per lo più legati alla politica, al sesso, alla morte.

Col trascorrere del tempo i suoi apparati visivi si arricchiscono di riferimenti culturali, pittorici e letterari, con una visione prevalentemente introspettiva ma di forte tensione etica che recupera la grecoità pre-socratica e la mitologia. Figure come Apollo, Dioniso, Pan, Orfeo diventano allegorie dell'uomo che si risveglia e ritrova la purezza del pensiero originario.

Negli anni Novanta insegna all'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano, e nel 1999 partecipa alla XIII Quadriennale d'Arte di Roma.

Nel 2006, sebbene in rapporto contrastato con la fede cattolica, affresca la volta della nuova Sacrestia della Cattedrale di Ferrara con *La storia della salvezza*, raffigurazione dei quattro momenti principali della fede in Cristo: Annunciazione, Nascita, Morte, Resurrezione. Nel 2017 è tra i protagonisti della mostra milanese *Arte Ribelle*.

Attualmente vive e lavora a Lucca.

Finito di stampare nel mese di maggio 2018 da
GRAFICA & ARTE - Bergamo

**GRAFICA
& ARTE** 

© Copyright 2018 Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-85478-09-1

Si resta a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non identificate.

La mostra *L'urlo del '68* ha carattere divulgativo e non ha scopi di lucro; l'ingresso all'esposizione è libero e il presente catalogo è a disposizione gratuita del pubblico fino ad esaurimento delle copie.

La Fondazione Creberg ringrazia Riccardo Bertoncelli per il competente e appassionato lavoro. Manifesta altresì riconoscenza alla famiglia Marraccini per la gratuita messa a disposizione di opere dell'artista Paolo Baratella.



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it



