

APPENDICE: THE GRATEFUL DEAD

La via sulla quale la coscienza umana si muove e disegna il proprio messaggio è un sentiero che attraversa le porte del tempo con la stessa facilità con cui svela corrispondenze insospettabili.

L'organizzazione teatrale diderotiana tendeva alla sperimentazione espressiva con la medesima forza con cui criticava ed avversava la politica e la cultura europea del suo tempo; ispirandosi vicendevolmente, analisi e creazione costituivano così forma e contenuto di un'opposizione reale ad un intero sistema di valori. Con le dovute distanze storiche e comportamentali che abbiamo notato, lontano dalla dimensione collettiva ma intensificato in quella individuale, medesimo atteggiamento viveva nell'opera di Baudelaire e nella sua vita di dandy. L'arco del socialismo, poi, nato come tentativo di ricomposizione dell'alienante dicotomia, provocata dalla modernità, tra l'uomo e la propria vita, credo abbia prima raccolto e poi fatto progredire la migliore eredità lasciata da queste esperienze.

Tale "Via della coscienza" raggiunge l'America del secondo dopoguerra, segnata dall'integralismo religioso e politico, dalla segregazione razziale, dall'affermazione sempre più decisa di un tipo di capitalismo rapace ed incontrollato: il gruppo musicale dei Grateful Dead, infatti, ha rappresentato l'espressione più popolare, e forse proprio per questo più efficace, di quel *gesto etico* che i suoi illustri predecessori hanno elaborato e realizzato all'origine della modernità.

Formati a San Francisco, California, nel 1965, i "Morti Riconoscenti" hanno portato ad un superiore livello di consapevolezza la controcultura americana, vivendo prima dei suoi frutti e rafforzandola poi col proprio esempio.

SAN FRANCISCO

La città sulla Baia è sempre stata, per così dire, ai confini dell'impero; a metà dell' '800 passa dall'essere una minuscola missione spagnola nel profondo ovest ad un importante polo minerario, in quanto a poca distanza dalle miniere d'oro della Sierra Nevada – molti avventurieri vi giungono in cerca di fortuna, siamo in piena “corsa all'oro”. Giovane come il suo Stato, la California, che diventa americano solo nel 1846 dopo la guerra con il Messico, San Francisco non dispone di nobili origini né di ceppi familiari particolarmente in vista; consolidata la propria economia soprattutto grazie alle fabbriche di Levi-Strauss – la produzione in serie dei celeberrimi pantaloni di tela inizia nel 1873 – la città è il punto di congiunzione tra due mondi, stazione che riceve chi fugge dalle grandi città americane e porto che accoglie o saluta chi arriva o è tornato dall'estremo Oriente.

Soffrendo per il tremendo terremoto del 1906 e per la crisi della grande depressione, rialzando la testa durante il proibizionismo e con i primi jazz clubs, San Francisco entra nel nuovo secolo considerata a tutti gli effetti la capitale americana dell'arte e della cultura: nel 1931 al pittore messicano Diego Rivera il municipio della città commissiona un mural per la California School of Fine Arts, oggi Art Institute di San Francisco - il titolo è *Realizzazione di un affresco che rappresenta la costruzione di una città*.

E' questo un perfetto esempio di Arte pubblica, nata nel '22 in Messico sostenuta dalla Stato Rivoluzionario di Pancho Villa, e di libertà espressiva tipica di San Francisco. Il punteggio del murale, infatti, divide in riquadri non simmetrici scene e figure della composizione, come si trattasse di un sorta di pala d'altare moderna; sulle impalcature alcuni pittori stanno realizzando un uomo gigantesco, simbolo della classe lavoratrice che stava dando un nuovo volto alla città: dalla sua tasca pende il simbolo della *falce e martello*, ad indicarne l'orientamento filosofico.

Questa ed altre opere di Rivera danno inizio ad un nuovo muralismo a San Francisco - in cui per altro esisteva già da tempo una forte tradizione di arte

pubblica, come testimonia l'Esposizione Internazionale Panama Pacific del 1915 - fortemente segnato da intenzioni di coinvolgimento collettivo e caratterizzato da un linguaggio simbolico che arriverà anche ad esprimere posizioni politiche di *radicale dissenso* rispetto al governo del paese.

L'idea di arte pubblica come comunicazione generale ad ogni livello sociale era già presente in Courbet e Manet e fu tematizzata da Majakovskij: la borghese "arte da cavalletto" viene decisamente criticata in favore di un costante impegno educativo e sociale – la destinazione delle opere dev'essere sempre, infatti, un luogo aperto a tutti.

L'eredità di Rivera a San Francisco si ritrova nei famosi pennelli del pianterreno della Coit Tower¹⁰⁴ sulla sommità di Telegraph Hill, iniziati nell'ambito dei Federal Art Projects, nei quali si rispecchia perfettamente il *dialogo tra artisti e movimento politico*. Dopo la guerra, poi, una comunità di artisti s'insedia con iniziale discrezione nella zona di North Beach, la Little Italy californiana; molti provengono dal Greenwich Village, quartiere bohémien di New York, e tutti contrastano con le proprie opere il materialismo dell'America anni '50 – vengono definiti con disprezzo *beatnik*, in assonanza con il russo *sputnik*, ed il loro movimento conosciuto come Beat Generation: sono tra gli altri gli scrittori Jack Kerouac e William Burroughs, i poeti Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso.

Il "pericolo rosso", contro cui il senatore McCarthy scatena una caccia alle streghe di cui oggi si è forse perso il ricordo della violenza ed la profonda impronta antidemocratica, vede in San Francisco una propria roccaforte di attività politica e sperimentazione artistica.

Dalla "propaganda comunista" di Rivera alla degenerazione dei Beat, la città mantiene uno spirito sociale e culturale decisamente *alternativo*: la coscienza di classe e le filosofie orientali, l'impegno politico ed il jazz, la denuncia sociale e la passione per le droghe e l'alcol entrano a braccetto negli anni '60.

¹⁰⁴ Fu battezzata dal nome della generosa donatrice, Lillie Hitchcock Coit, che lasciò un terzo del suo patrimonio alla contea di San Francisco perché costituisse un monumento dedicato ai pompieri, realizzato secondo il progetto dell'architetto Arthur Brown jr. in una torre forma di idrante.

In quel periodo la struttura sociale americana stava semplicemente esplodendo. Da una parte i movimenti per i diritti civili della popolazione di colore, le rivolte nelle università, un'estensione della partecipazione alla vita sociale; dall'altra gli omicidi politici mai del tutto chiariti – tra gli altri il presidente John Fitzgerald Kennedy nel '63, Malcolm X nel '65, successivamente Martin Luther King e Robert Kennedy nel '68 - l'intensificarsi del conflitto in Vietnam, in una parola la più becera reazione conservatrice.

In questo contesto storico vivono ed operano i Grateful Dead.

COMUNI, LSD, ACID TESTS

Intorno all'estate del 1965, nelle case vittoriane in disuso del quartiere di Haight-Ashbury, a nord della centralissima Market Street, si sistema una comunità di giovani identificata dai giornali con il termine di *hippie* – tale definizione aveva lo stesso intento dispregiativo già adoperato nei confronti dei beat. Le ampie dimensioni degli appartamenti ed i bassi prezzi degli affitti permettono di vivere con pochi dollari e molti amici: studenti, artisti e musicisti formano il variegato corpo sociale del quartiere.

Due “comuni” si distinguono in quel periodo: quella di Pine Street, a qualche isolato da Haight, nella zona del Fillmore, e quella adiacente detta Dog House (“casa dei cani”, in quanto rifugio di randagi). Intorno a quest'ultima si forma un gruppo teatrale chiamato Family Dog, il cui primo spettacolo ha l'inconsapevole merito di riunire per la prima volta la nuova controcultura di San Francisco: inizia così un'epoca in cui i differenti mezzi espressivi - letteratura, teatro, musica - si sovrappongono e si ispirano a vicenda. E proprio il componimento musicale, passando dall'essere la generica colonna sonora di un distratto passatempo ad un'autonoma e consapevole attività estetica, ha la capacità di unirli in una sola e forte linea comunicativa.

Un'altra compagnia teatrale, la Mime Troupe, presenta in quei giorni nei parchi di San Francisco una versione riveduta e corretta de *Il candelaio* di Giordano Bruno; il fatto che le autorità avessero negato loro il permesso di esibirsi non impedì ai mimi, una volta intervenuta la polizia, di mettere in scena il proprio arresto – l'eco dell'evento e degli strascichi giudiziari fu notevole.

L'organizzazione collettiva dell'evento teatrale, intorno alla quale vi era la formazione e la partecipazione di un'intera comunità, aveva dei paralleli più estremi nell'esperienza dei cosiddetti acid tests, "i test di acido": la loro storia parte da molto lontano.

Nel 1938, alla ricerca di nuovi farmaci per il sistema circolatorio, il chimico svizzero Albert Hofmann aveva sintetizzato diverse sostanze derivate dalla segale; una di queste, la dietilamide dell'acido lisergico – LSD, appunto – , aveva effetti allucinogeni dando alterazioni della percezione. Messo a disposizione degli istituti di ricerca, l'LSD venne indicato in psicoterapia analitica, per indurre rilassamento, e negli studi sperimentali sulla natura della psicosi in quanto, usandolo, la psichiatra era in grado di verificare su se stesso le sensazioni dei pazienti.

Ma l'effetto determinante per la storia futura dell'LSD è il fatto che esso provocasse un allargamento della coscienza paragonabile ad un'esperienza mistica; simile in questo alla psilocibina, la sostanza attiva del fungo peyote, usato dagli indiani messicani durante rituali religiosi, permette infatti di rimuovere le barriere tra il soggetto cosciente ed il mondo esterno in un'esperienza estatica.

Un professore dell'Università di Harvard, Timothy Leary, ne viene a conoscenza nel 1962 e ne promuove immediatamente l'uso al fine di una generale "trasformazione psicologica"; questa, che secondo Hofmann aveva dei precedenti nei misteri Eleusini dell'antica Grecia, poteva essere raggiunta dopo un'adeguata preparazione spirituale e fisica ed aveva nella meditazione il cardine della sua attività. Inserendosi in un filone intellettuale aperto qualche anno prima dall'inglese Aldous Huxley con il suo *Le porte della percezione*, Leary vede nell'LSD la possibilità di una trascendenza spirituale

e di una più elevata consapevolezza; i rettori di Harvard gli concedono inizialmente di condurre esperimenti che nel 90% dei casi danno esiti, a giudizio dei pazienti, più che positivi.

Tuttavia la “mente aperta su una realtà multipla” di cui parla il professore non piace al resto della comunità accademica né tanto meno al governo statunitense; il passo successivo, quello di una possibile più diffusa funzione sociale, viene fermato prima ponendo fine agli esperimenti di Leary ed alla sua carriera di insegnante, poi avviando la pratica per mettere fuori legge la sostanza – ciò avverrà nell’ottobre del ’66.

In quegli stessi anni lo scrittore Ken Kesey autore del romanzo, ambientato in un manicomio e dal forte contenuto sociale, *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, acquista un appezzamento di terreno a La Honda, nei boschi di San Mateo, vicino San Francisco; intorno a questo luogo si forma un’altra comunità di artisti che dal giugno del 1964 in poi decide di attraversare periodicamente l’America a bordo di un pullman – sulla targa anteriore vi è scritto *Furthur*, ovvero “Oltre”; su quella posteriore *Caution: weird load*, cioè “Attenzione: carico bizzarro”. Al suo interno vi sono microfoni che permettono la diffusione, anche esterna, della voce e della musica.

Il *viaggio*, che un ruolo fondamentale ha sempre svolto nell’immaginario collettivo americano, ha in questo senso una doppia valenza: è il simbolico movimento dell’*altra* America, contestatrice ed alternativa, all’interno del proprio territorio nazionale, rappresentazione di un romantico, dunque ingenuo e generoso, tentativo di riconquista di sé e della propria storia.

Kesey intende poi portare gli esperimenti di Leary con l’LSD ad un livello superiore: vuole organizzare infatti, nelle pause tra i suoi viaggi da costa a costa, vere e proprie rappresentazioni artistiche audio-visive accompagnate dall’esperienza dell’acido lisergico. L’occasione si presenta il 4 dicembre del 1965: dopo l’esibizione dei Rolling Stones, il Civic Auditorium di San Josè, a poche miglia da San Francisco, diventa il luogo di un happening artistico basato sull’improvvisazione e lo spirito collettivista – la sala è circondata da altoparlanti in cui ognuno può parlare e tutti, per accedervi, pagano un dollaro

di ammissione: la distinzione tra organizzatori, partecipanti e protagonisti cade prima economicamente e poi “sulla scena”.

La parte musicale è prodotta, rigorosamente dal vivo, dalla band del chitarrista Jerry Garcia, vecchio frequentatore della sua comune, i Grateful Dead.

LA BAND

L'anno di fondazione è dunque il '65 (precedentemente il gruppo aveva avuto anche altri nomi), le radici musicali molto varie – aiuteranno a spiegare l'assoluta originalità della loro musica: Garcia si era formato in gruppi folk e bluegrass insieme al poeta Robert Hunter, che comporrà gran parte dei testi, l'altro chitarrista Bob Weir e l'organista Ron “Pigben” McKernan amavano il blues, il bassista Phil Lesh la musica classica ed elettronica, i due batteristi Bill Kreutzmann e Mickey Hart, quest'ultimo aggiuntosi nel '67, avevano suonato in gruppi jazz.

Della loro città mantengono l'apertura mentale ed il gusto della sperimentazione; del momento sociale l'esperienza della comuni e degli acid tests, l'affitto ad Haight-Ashbury. Tra il '65 ed il '67 vivono esclusivamente dei loro concerti nell'area di San Francisco e della California, sono in tour tra i sei e gli otto mesi all'anno – e questa rimarrà una delle loro distintive caratteristiche. Conosciuti ed apprezzati soprattutto negli ambienti studenteschi, per i quali si esibiscono spesso gratuitamente, non si preoccupano del potenziale commerciale della loro musica quanto della gratuità e della generosità delle loro performance.

I brani tendono a dilatarsi, a perdere i confini della solita successione temporale dei due-tre minuti: la linea del tempo si allunga, ondeggia, scava e si eleva senza mai perdere il filo della sua misteriosa origine e la direzione del suo infinito tendere.

Di fronte alla case discografiche che ne richiedono i servizi, i Dead hanno una doppia consapevolezza di cui altri musicisti prima di loro non

disponevano. Sapendo perfettamente quanto quest'industria avesse in passato sfruttato i suoi interpreti, alla diffidenza verso l'autorità uniscono la pretesa, ottenuta e mantenuta, di una notevole libertà compositiva ed espressiva che non prevede ingerenze sulla scelta dei brani, la selezione della melodia, la pubblicità; inoltre, lo studio di registrazione è per loro una possibilità di conoscenza, di istruzione sulle nuove tecniche elettroniche, non il riduttivo orizzonte della loro musica – i Dead vivono sulla strada, all'interno della loro comunità, con i loro valori.

Il viaggio del pullman di Kesey è ora il viaggio dei Grateful Dead - ai primi tempi a bordo di un camion che li trasporta da città a città e che, aperto su un lato, diventa il palco che li sorregge davanti al pubblico – lo spontaneismo dei suoi acid tests la misura della loro interna democraticità. L'espansione della coscienza che il professor Leary predicava è prodotta ora dalla band con la propria musica ipnotica, astrale eppure concreta – un'altra delle loro precipue caratteristiche sarà infatti sempre quella di sperimentare, cercare il nuovo e parallelamente ripercorrere la lunga strada della tradizione americana: del jazz mantengono l'improvvisazione e l'impossibilità di ripetere lo stesso brano due volte, del blues la radicalità e la forza.

Per i Dead la musica è un gesto irripetibile, la storia un racconto da conoscere e tramandare quanto un dipinto cui partecipare con le proprie visioni ed immagini. Già da subito un'intera comunità si riconosce e partecipa, come una tribù nomade, al loro percorso umano e musicale; i luoghi che li vedono esibirsi vengono pacificamente invasi da centinaia di persone al loro seguito, i prezzi dei biglietti sono popolari, i concerti possono essere registrati dal pubblico – aspetto questo che apre un nuovo campo di discussione ed un più profondo distacco dalle precedenti abitudini artistiche.

Il *freetaping*, ovvero la libera possibilità della registrazione, costituisce tuttora una distinzione notevole all'interno del panorama musicale ed un esempio di una possibile nuova gestione degli spettacoli: saltando completamente l'ingerenza dell'industria discografica ed il suo ruolo di intervento sulla riproduzione, la circolazione della musica passa in tal modo

immediatamente dal creatore allo spettatore, non è mediata – è e rimane creazione, momento, non riproduzione di una merce da consumare.

Non che i Grateful Dead non facessero dischi, affatto; tuttavia questo era per loro soltanto il primo e più debole modo di raggiungere un pubblico lontano, non la massima espressione di sé. Diceva a riguardo Jerry Garcia: “Preferisco suonare dal vivo per la gente, è questo che più mi piace, è questo ciò per cui sono portato. C’è un altro tipo di energia, un altro approccio, un modo creativo di risolvere i problemi. In studio è come costruire una nave in una bottiglia, dal vivo è come remare una barca in un oceano: sono due dinamiche diverse. Non possiamo produrre sensibilità, non siamo tecnici né attori, più di ogni altra cosa siamo musicisti. Per noi o succede o non succede affatto.”

La scandalosa partecipazione all’esperienza estetica degli acid tests viene così allargata e perfezionata nella costituzione di una comunità indipendente e di una piccola economia sociale.

Nei Grateful Dead, infatti, l’organizzazione e la realizzazione dell’evento musicale è l’espansione del proprio stile di vita, in se stessa l’opposizione alla società americana del tempo, la delineazione di un’*alterità* consapevole ed orgogliosa, un dandysmo contemporaneo – la propria arte è la propria vita. Il superamento della produzione come evento massimo di comunicazione è poi, come già detto, la salvezza dalla mercificazione di sé e della propria espressione nella rivendicazione di un’incorruttibile libertà soggettiva.

In questo senso dico che i Grateful Dead sono stati, e continuano ad essere, gli ideali e reali eredi del *gesto etico*.

DIGGERS, DEADHEADS, BENEFICENZA

Nel 1650 un gruppo di agricoltori inglesi occupa le terre che coltiva e dà momentanea vita ad una società di ispirazione anarchica in cui non esiste il concetto di proprietà privata ed è bandita la compra-vendita. La reazione del governo del Commonwealth, su ispirazione dei latifondisti, è immediata e

violenta: i Diggers (i “cercatori”) vengono annientati – di loro rimangono le ballate nella memoria del folclore inglese e l’esempio umanitario.

Nel tentativo di sviluppare quest’esperienza sociale, intorno al 1965 nascono così i San Francisco Diggers, forse la più valida evoluzione del radicalismo tipico della loro città. I componenti provengono dalla locale scena artistica e teatrale, dal movimento pacifista e dalla Nuova Sinistra; il livello di opposizione sociale proposto è forte pur rimanendo nell’ambito della non-violenza: l’attività più frequente, ogni giorno al Golden Gate Park, è la distribuzione di cibo gratuito, unita al recupero ed al riciclo dei prodotti più vari, all’organizzazione del Free Medical Clinic, primo ospedale gratuito di Haight-Ashbury.

Molto vicini all’ambiente dei Diggers nascono i primi giornali autoprodotti quali il *Berkeley Barb*, nella cittadina universitaria sulla parte est della baia, vicino Oakland, il *San Francisco Oracle* e la rivista di musica, diventata poi celebre, *Rolling Stone*.

Anche i Grateful Dead hanno un giornale, una fanzine, *The golden Road* (la “Strada dorata”) curata dai loro appassionati, i cosiddetti Deadheads, ed un’altra, nata nel 1974, *Dead relix*, sarà dedicata allo scambio di registrazioni dei loro concerti.

Tale possibilità di tenere un contatto tra l’artista ed il proprio pubblico e, in un senso più forte, con la propria comunità, è un’altra novità esplicativa della loro idea di arte e di relazioni umane; difatti la volontà di evitare le distorsioni e le falsità dei mezzi di comunicazione ufficiali, che avevano dato ampio esempio della loro professionalità prima durante il maccartismo e poi in quegli anni di contestazione, apre ad una più decisa e completa capacità di organizzazione e di rapporto tra sé ed il mondo - arte e vita in questo senso non sono più separate dalla fama né dalla pubblicità: il burrone tra l’artista e la realtà, solitamente creato e governato dai mass media, ritorna ad essere uno spazio comune di comunicazione, condivisione, partecipazione.

Sempre molto vicini a temi sociali, nel corso della loro trentennale carriera i Grateful Dead sono passati attraverso concerti gratuiti nelle università occupate (tra tutti quello alla Columbia University di New York nel 1968),

dopo manifestazioni per la pace, in sostegno al Partito delle Pantere Nere ed ai Nativi americani, per raccogliere fondi in favore dei veterani del Vietnam come per la popolazione della Cambogia, per il Terzo Mondo e per Greenpeace nella difesa della foreste.

Raggiunta la stabilità economica con più fatica di quanta si possa pensare, i Grateful Dead hanno poi dato vita alla Rex Foundation, una fondazione che raccoglie tuttora parte dei proventi dei loro concerti da destinare alla più svariate organizzazioni filantropiche.

Quanto dello spirito dei loro concittadini ed amici Diggers, così come dei beat e della controcultura in generale, sia rimasto nei Dead mi sembra anche inutile sottolinearlo - evidentemente San Francisco porta con sé un'orgogliosa *differenza* trasmessa come un testimone di libertà: come gli stessi componenti della band hanno esemplificato, chi ha qualcosa in più, musicalmente come economicamente, è giusto che ne dia una parte agli altri, è giusto che ne condivida il senso.

LO SPIRITO E LA STELLA

Piuttosto che comporre le proprie canzoni in un ambiente ristretto e poi presentarle in modo centellinato e prevedibile ad un pubblico scelto, i Grateful Dead hanno sempre preferito vivere della loro spontanea evoluzione espressiva, dell'energico candore creato dall'inseparabile unità di musica-band-pubblico.

L'estensione delle melodie, la sperimentazione di nuove connessioni musicali, infine soprattutto la dolcezza delle ipnotiche, avvolgenti onde sonore e dei trascendenti testi costituiscono un *unicum* nella storia della musica contemporanea.

Tuttavia parlare della loro musica è provare ad esprimere l'inesprimibile; nella modesta e superficiale storia che ho tracciato, ho preferito così trattare della forma più che del contenuto – e si sa quanto contenuto sia già presente nella forma: il modo in cui i Dead hanno concepito e realizzato la propria

comunicazione delinea perfettamente la misura della loro *immanente trascendenza*, del loro esempio umano in quanto fortemente estetico e spontaneamente etico.

Il miglior commento da elaborare sui Grateful Dead è il sentimento espresso dalla loro musica – un generale $\sigma\upsilon\nu\text{-}\pi\alpha\theta\omicron\sigma$, una circolare armonia, una visionaria corrispondenza che non hanno bisogno di limitanti analisi né di verbose distorsioni.

Per i poeti parlano le poesie, per i musicisti la musica. Se poi, come si è notato nei precedenti autori, alla forza compositiva si accompagna la completezza umana, possiamo dire con gioia che tutto torna dove nasce, cresce, si com-prende – nell'uomo.

Per i Dead questo binomio vale al punto di sparire dietro l'ovvietà, dentro la pratica della proprie generose esibizioni, all'interno della colorata carovana dei *Deadheads*.

La loro originale forma musicale è la loro unica *forma sociale*: createsi entrambe, contemporaneamente, da sé, costituiscono la vera dimensione del sogno americano, in opposizione netta a quello corrente, consumistico e materialistico – l'autodeterminazione di una comunità, la creazione di una propria cultura, l'autosufficienza economica, il rispetto di ogni altro essere vivente: cooperazione è forse l'immagine che meglio può definire tutto questo, una sorta di anarchico *volontarismo etico*.

Col tempo, pur rimanendo orgogliosamente fedeli ad un vero e proprio implicito codice d'onore nei confronti dell'arte, dei fans ed in special modo di se stessi, i Grateful Dead sono diventati campioni d'incassi e simbolo dell'opposizione interna alla politica americana.

Quando la morte ha portato via Jerry Garcia, a cinquantatrè anni da poco compiuti, il 9 agosto del 1995, decine di migliaia di persone si sono spontaneamente riversate nel Golden Gate Park per una commovente veglia funebre.

Della band, che da quel momento, in onore del compagno scomparso, ha cambiato nome prima in *The Other Ones* ("Gli Altri") e poi in *The Dead* ("Il Morto"), rimangono le migliaia di registrazioni e l'integrità artistica, l'onestà

intellettuale, la sincerità espressiva che i superstiti continuano a portare in giro, instancabili, per il proprio paese. Di Jerry rimane la magia della sua chitarra, la generosità del suo essere, la saggezza delle sue parole:

“Potresti pensarlo come una specie di canalizzazione. Al livello più alto lascio che qualcosa accada, non faccio in modo che accada. Noi tutti abbiamo coscienza di questo meccanismo nei Grateful Dead, ma sappiamo anche che fondamentalmente non ne siamo responsabili. Noi *apriamo una porta*, ma non siamo responsabili di quello che entra attraverso di essa. Così, in un certo senso, non posso farmene un merito. Siamo come un servizio, come un condotto per energia vitale, per l'energia psichica. Non spetta a noi definirla, o descriverla, o perimetrarla. (...) Grazie alla musica *mi spoglio del mio ego*, e questo è qualcosa in cui credo. Se la band ha qualcosa da difendere è l'*integrità* dell'esperienza, che rimane senza limite e senza forma. (...) Siamo un'unità di *sopravvivenza*. Sopravvivenza emotiva, finanziaria, fisica, psichica. (...) Andare davvero in estasi è *dimenticare se stessi*. E dimenticare se stessi è *vedere tutto il resto*, diventare una molecola consapevole in evoluzione, uno strumento conscio dell'universo. E parlo di estasi nel senso di essere *pienamente consapevoli*. (...) Pensiamo a un *planeta pacifico*, nient'altro. Certo non pensiamo a nessun tipo di potere, a nessun conflitto. Né rivoluzioni, né guerre né niente del genere. Non è quello che vogliamo. Vogliamo vivere una vita pulita, semplice, pensando a muovere il genere umano un passo avanti, o qualche passo avanti. (...) Mi piacerebbe essere ricordato semplicemente come un buon musicista. Anzi, non mi aspetto nemmeno di essere ricordato, è al di là di me. Se funziona bene allora spero che le persone si ricorderanno che ho fatto buone cose. L'idea di essere ricordato è imbarazzante. E poi ricordare è pericoloso.”¹⁰⁵

Il “rivoluzionario mite” aveva in sé la delicata lucidità di un filosofo buddista, il gentile antiautoritarismo di un vero arista, il grande arcobaleno di un'anima bella.

Sulla copertina del disco dei Grateful Dead *American Beauty* del 1970, la parola *beauty* (bellezza) può essere anche letta come *reality* (realtà): in questa coincidenza, dualità alternata di divenire non contraddittorio, è forse

¹⁰⁵ Jerry Garcia, a cura di F. Bolelli, Castelvechi, Roma, 1996, pp. 14, 41, 45, 48, 89.

espressa l'inspiegabile esperienza dei Grateful Dead, la loro sinuosa musica – fiore di loto infinitamente sbocciante di colori ed assonanze.

Il loro *gesto etico*, esteso e profondo proseguimento di quel percorso che ho provato a narrare, conduce in un personale e collettivo stato di grazia in cui forma d'arte e contenuto di vita riscoprono la comune, genuina origine – *dentro* eppure *oltre* la quotidianità.

Non vi era bisogno che la National Space Society battezzasse un asteroide con il suo nome per comprendere come la reale dimensione dell'opera di Jerry Garcia - come quella di alcuni uomini ed altrettanti artisti - fosse l'*eternità*; eppure vi è sempre bisogno di libertà ed ispirazione, di purezza e di vera arte - ed allora quella stella brilla come poche, quel volto continua a parlare con il suo largo, coinvolgente sorriso.

The storyteller makes no choice
soon you will not hear his voice
his job is to shed light
and not to master.
(*Terrapin Station*, 1977)

Il narratore non ha scelta
presto non sentirai la sua voce
il suo lavoro è spargere luce
non dominare.
(*Stazione Tartaruga*, 1977)