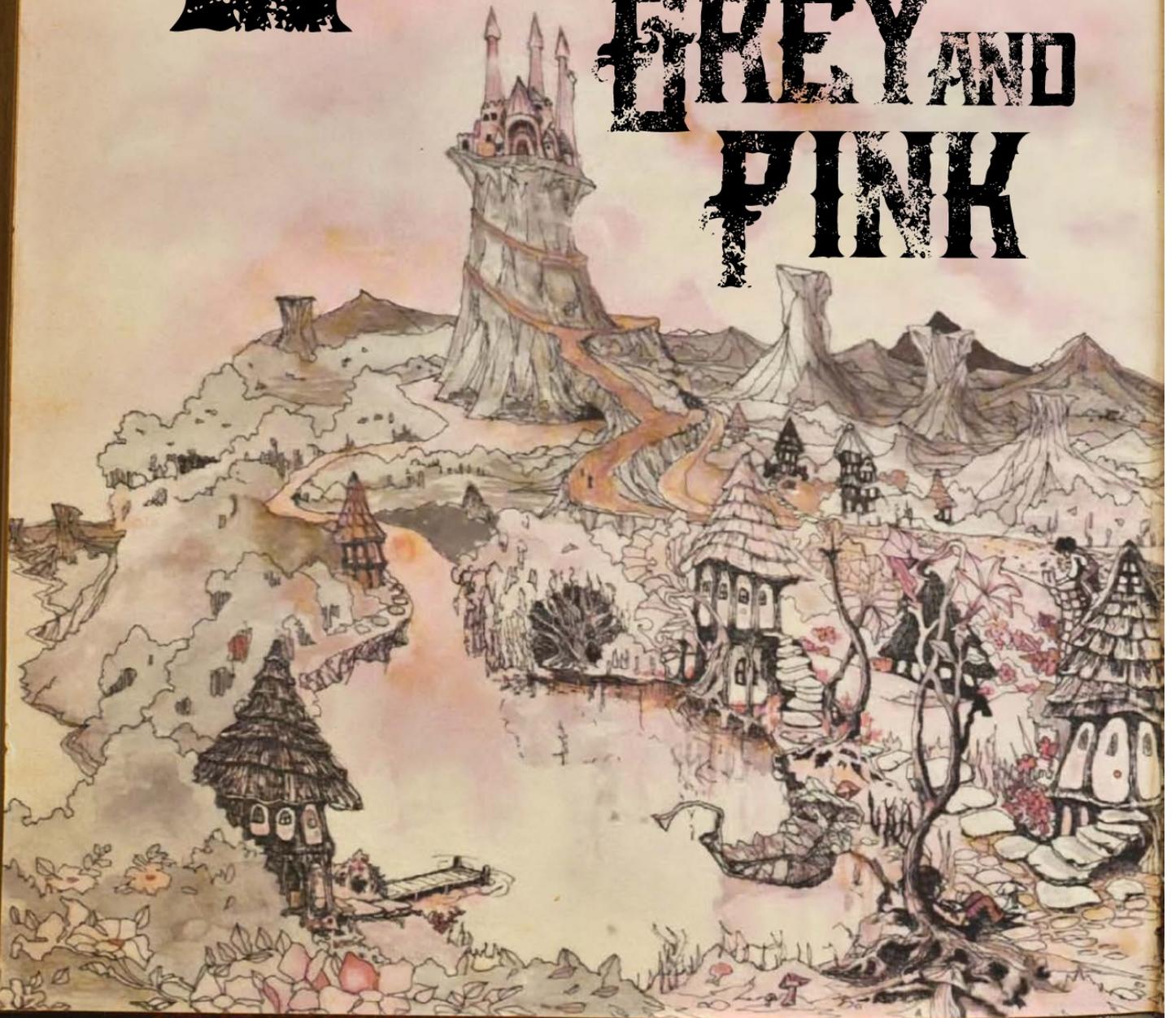


SPECIALE
CANTERBURY

IN THE LAND OF FREY AND PINK



I lettori di «Prog» Italia, gli amanti delle
musiche di confine, perfino molti detrattori
di qualsiasi idea musicale comporti l'utilizzo
della parola "prog" sono particolarmente
attenti a quello che viene ritenuto, anche
vagamente, il "mondo" di **Canterbury**:
quella scena stravagante che a metà anni
60 inizia a popolarsi di strani personaggi
(i fratelli **Hopper, Robert Wyatt, Daevid
Allen**, i cugini **Sinclair** etc.). Nel corso
del tempo alcuni gruppi di quell'universo
lasciano tracce importanti come **Soft
Machine, Caravan, Hatfield and the North**
e tanti altri. Da questo numero iniziamo
la pubblicazione a puntate della tesi
presentata al conservatorio Licinio Refice
di Frosinone da un musicista legato ai nostri
territori culturali. Era in trattative
per pubblicarla con alcuni editori
e allora noi ci siamo detti:
"Perché non con «Prog» Italia?".

Testo: **Alberto Popolla**

**PRIMA
PARTE**



Chi è Alberto?

Negli anni 80 è bassista dei neop-sichedelici Magic Potion, formazione romana che ha inciso due album (1988 e 1989). Clarinetta, arrangiatore e compositore, ha suonato a New York, Chicago, Londra, Berlino, Bruxelles, Lisbona, Algeri e in molti festival italiani. Ha esplorato le diverse sonorità e le infinite risorse timbriche dei suoi clarinetti, attraversando ricerca e improvvisazione, scrittura e conduction, situazioni più propriamente jazzistiche, musica balcanica e klezmer. Ha promosso formazioni italiane ed europee, oltre a collaborare con musicisti provenienti da tutto il mondo. In questi ultimi anni si è dedicato con passione all'arrangiamento e alla composizione, prendendo ispirazione dal grande patrimonio blues e dalle affascinanti sonorità della cosiddetta scena di Canterbury e progressiva. È laureato in Lettere, indirizzo storico, presso l'Università La Sapienza di Roma, nel 2012 ha conseguito il diploma accademico di primo livello in Jazz presso il Conservatorio Licinio Refice, con una tesi sulla scena musicale di Canterbury.

L'impianto della tesi canterburiana

Introduzione – Confini – Un quadro storico – Racconti di Canterbury – I suoni, le musiche – Fol De Rol – The Rotter's Club – Cittadini onorari – Conclusioni – Appendice – Bibliografia – Discografia della scena di Canterbury – Discografia generale – The Canterbury Suite

«il suono di Canterbury è sospeso tra fremiti progressivi, spigolature jazz e d'avanguardia, schegge di psichedelia un po' freak, space rock e melodie rigogliosamente pop...»

tra i musicisti coinvolti o ridimensionando l'intera vicenda.

Nondimeno, il fascino che il suono di Canterbury esercita ancora su affezionatissimi ascoltatori e critici è qualcosa di così forte da resistere a mode, critiche e banalizzazioni, quasi fosse un culto, una sorta di religione laica. Ma dare delle coordinate precise o semplicemente elencare chi, come e dove abbia fatto parte di questa scuola rimane ancora difficile o comunque non così chiaro.

La nostra tesi si propone innanzitutto di delineare e analizzare i criteri di questa scena, perché spesso l'eterogeneità musicale e persino la stessa provenienza geografica sembrano non essere sufficienti a delineare le caratteristiche, mettendone addirittura in dubbio l'esistenza stessa.

Al di là delle storie personali, delle biografie e degli aneddoti, è interessante andare al fondo della questione, analizzare prima di tutto le musiche dei protagonisti, e poi le parole, le vicende personali, così frequentemente intrecciate tra loro. Perché, alla fine di tutto, c'è l'esistenza di un gruppo di amici che si ritrova a suonare insieme, sotto differenti nomi, diverse etichette, ma alla fine insieme. E già questo dovrebbe, di per sé, confermare l'esistenza di una scena musicale. Ma, ovviamente, parliamo di musica e allora è lì che dobbiamo verificare analogie, approcci, stili, timbri, repertorio, influenze, testi e quant'altro si possa trovare in comune tra una serie di musicisti che, in parte, sono nati o hanno vissuto a Canterbury.

La questione verrà trattata, quindi, con un diverso approccio rispetto ai testi e agli scritti usciti in questi anni. Un approccio unitario, complessivo e non una trattazione gruppo per gruppo.



Magic Potion: Popolla è il terzo da sinistra. Sotto Brian Hopper (Wilde Flowers Cd 2015).

La definizione di "scena di Canterbury" è sempre stata fonte di discussioni tra gli addetti ai lavori e anche tra gli stessi appassionati. Non solo, i protagonisti di questa scena hanno più volte contribuito a confondere le acque, spesso negando radici comuni

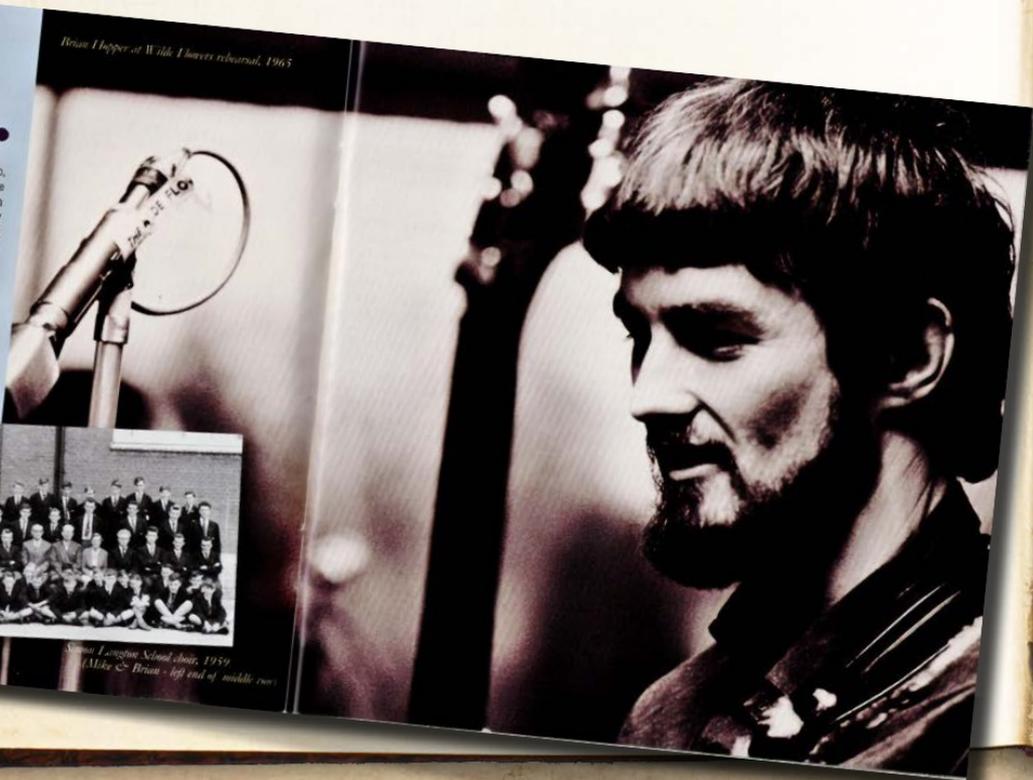
Brian's tale.....

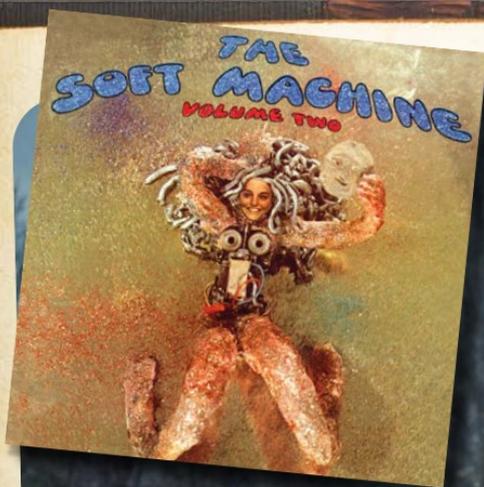
After the familiar, abortive attempts at the violin and piano, music for me began as a young boy who really wanted to play the oboe but oboes were very expensive and so had to make do with the more affordable clarinet. In hindsight this was probably fortuitous, because the clarinet with its single reed and mouthpiece leads naturally onto the saxophone... but that comes later in this tale. Pop music was anathema to me at that time, being as I was, heavily into classical music, doing solo spots in various concerts and playing in several orchestras.

Through school friends, jazz in the shape of Charles Mingus, Bird, Miles Davis and others was increasingly forming a backdrop to life and thus tensions with my other musical interests. At this time modern poetry was also a consuming passion and it was as much through this as well as direct musical associations that Mike Ratledge and I came together on regular collaborations. Mike and I were contemporaries through primary and secondary school and I recall we rather looked down on the "upstarts" below us with their different musical and other tastes. These included my brother Hugh, Robert Ellidge (Wyatt) and their friends who used to rush off to the legendary Wellington House most weekends where so many formative influences socially and musically came to bear. However, I eventually spent many weekends there listening to records, playing and soaking up the very 'alternative' life-style of those living there and others passing through and in particular one David Allen.



Brian Hopper at Wilde Flowers rehearsal, 1965
Wellington School choir, 1959 (Mike & Brian - left end of middle row)





PRIMA
PARTE



Come già accennato, il criterio geografico, fonte stessa del nome, è ambiguo e fuorviante. È vero che la storia s'innesta in questa piccola cittadina del Kent, sud-est dell'Inghilterra, ed è altresì vero che gran parte dei protagonisti nasce o vive lì negli anni 60, ma tutto ciò non basta e comunque non aiuta. Perché, alla fine, i Soft Machine si formano e giungono al successo a Londra, perché il chitarrista **Phil Miller**, per

In alto la copertina di VOLUME TWO (1969). Da sinistra: Robert Wyatt, David Allen, Kevin Ayers e Mike Ratledge.

citarne uno, a Canterbury non è nato e non ha vissuto, perché i **Gong** si formano a Parigi. Insomma, a Canterbury nascono i fratelli Hopper (Brian e Hugh), i cugini Sinclair (Richard e David), Mike Ratledge, Robert Wyatt vive lì ed è lì che David Allen finirà dall'Australia. È a Canterbury che questi tipici giovani inglesi degli anni 60 formeranno, come centinaia di altri loro coetanei in tutta la Gran Bretagna, il loro primo gruppo,

i **Wilde Flowers**, ma tutto il resto, certamente il grosso, accade fuori da Canterbury. A questa difficoltà si aggiunge l'apparente estrema eterogeneità musicale prodotta dai protagonisti in questione. Si va dal jazz rock sperimentale dei Soft Machine al progressive rock dei Caravan, al pop stralunato di **Kevin Ayers**, alla psichedelia folle dei Gong. Ora, se è complicato, e forse

impossibile, utilizzare il criterio della stessa provenienza geografica per raggruppare tutti questi musicisti, sembra ancor più difficile trovare elementi comuni dal punto di vista musicale tra i diversi gruppi e singoli, tanto da far dire ad alcuni che la cosiddetta scena di Canterbury è solo un'invenzione giornalistica.

Cosa comporta allora tutto ciò? Una estrema ambiguità nel definirla, visto che né la comune residenza, né la musica stessa sembrano offrire appigli certi, oggettivi in un certo qual modo. E allora, a seconda dei punti di vista dell'appassionato o del critico, all'interno della scena canterburiana

I Wilde Flowers sono stati il gruppo del big bang di Canterbury. Nell'altra pagina: i Matching Mole live e le copertine di NATIONAL HEALTH (1978) e OF QUEUES AND CURES (1979).

possiamo trovarci Keith Tippett, Centipede, i Camel o gli Henry Cow, così come tutta la discografia dei Soft Machine (cioè anche gli ultimi dischi, dove praticamente non suonava più nessuno degli elementi originari) o soltanto i primi quattro dove è presente Robert Wyatt, aumentando, se possibile, ancora di più la confusione.

Ma la presenza, nei diversi gruppi così come nei dischi, di uno stesso circuito di musicisti, con un'intercambiabilità non così frequente nel rock – e certamente più vicina al jazz, in questo senso – e l'esistenza di brani comuni ai diversi repertori, una sorta di veri e propri "standard" di Canterbury, sono ele-

menti così forti da avvalorare, in ogni caso, l'esistenza di una "scena" musicale, certamente distinta sia dall'estetica romantico-classica del rock progressive che dall'aspirato virtuosismo del jazz rock inglese.

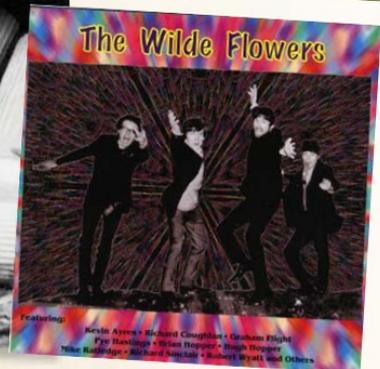
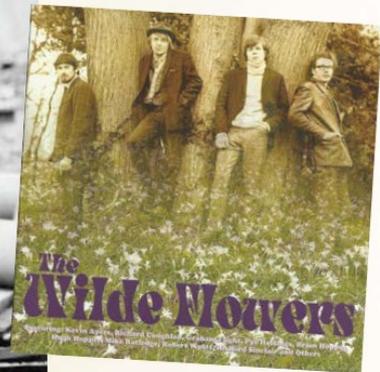
Confini

Come definire, quindi, una scuola che a prima vista sembra essere più un ritrovo di amici che una corrente musicale vera e propria?

In realtà esistono una serie di criteri con i quali possiamo tracciare dei confini all'interno dei quali collocare una serie di musicisti e gruppi, con i loro relativi prodotti discografici.

Certamente l'alta intercambiabilità dei protagonisti (o perlomeno alcuni di loro) ci permette di identificare comunque un'area comune, formata per l'appunto da una serie di musicisti che collaborano tra loro. Ovviamente questo comporta un'affinità musicale, anche se le esperienze sembrano diverse, in alcuni casi distanti tra loro. Ma questo è vero solo in apparenza perché, analizzando in profondità e con attenzione, è possibile rintracciare elementi musicali comuni a tutti i gruppi coinvolti, rivelando una traiettoria obliqua ma coerente e costante nel tempo con la quale i musicisti tracciano i loro percorsi artistici.

Alla base delle scelte, pur differenti, che i gruppi portano avanti, ci sono una serie di tratti distintivi che ci permettono di circoscrivere e definire con più chiarezza la scena di Canterbury.



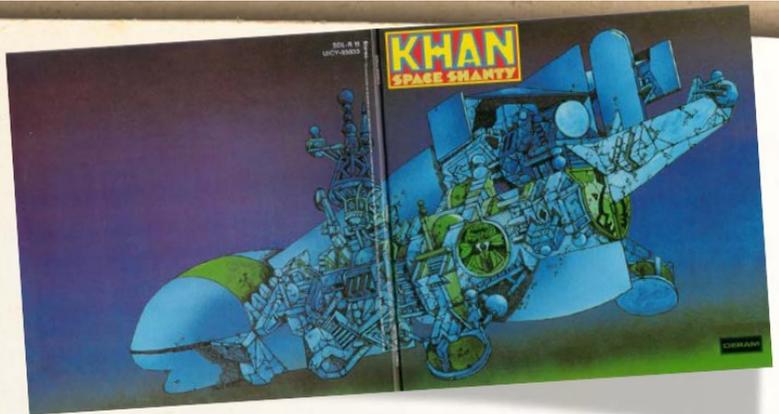
National Health) l'elemento virtuosistico è preponderante. Infine, ovviamente non ultimo in termini d'importanza, uno spiccato senso dell'ironia è tratto comune nei testi di quasi tutti gli artisti.

Spesso è l'autoironia, il nonsense, il famoso *british sense of humour* che assumono fondamentale rilevanza all'interno dei testi e ne fanno, anche qui, un elemento distintivo della complessa avventura. Questa è la griglia analitica con la quale si analizzerà, in senso unitario, il materiale musicale (e testuale) canterburiano, cercando di dare contorni e riferimenti certi a un'estetica talvolta sfuggente e indeterminata, ma altresì forte, nelle atmosfere così tanto evocative, di una specificità indubbia ed effettiva.

Un quadro storico

L'arco temporale in cui si svolgono le vicende dei musicisti è poco più di un decennio, tra il 1965 e il 1975, con sconfinamenti vari, sia prima che dopo questi anni. Riguardo i National Health, in realtà parla-

SPACE SHANTY, registrato tra dicembre 1971 e marzo 1972, è l'unico album dei Khan, con Steve Hillage e Dave Stewart.



Banana Moon Band con Daavid Allen, Gilli Smyth, Marc Blanc, Patrick Fontaine. Baleari 1968.

mo della seconda metà dei '70, ma obiettivamente il cuore della questione risiede in quel decennio che esprime, dal punto di vista musicale, una varietà di proposte di altissimo livello e che vede affermarsi il rock quale principale genere di riferimento dei giovani.

Il miracolo economico degli anni 50, soprattutto negli Stati Uniti, e poi anche in Gran Bretagna e nel resto d'Europa, produsse per la prima volta nella storia dell'occidente una massa di adolescenti in grado di "consumare" oggetti e musiche per il loro tempo libero

e quindi di affermarsi come area omogenea, ben distinta dai bisogni e dalle esigenze degli adulti.

Questo trasformò l'industria musicale, che si ritrovò a disposizione un mercato diverso dal passato ma ricco di esigenze e affamato di novità.

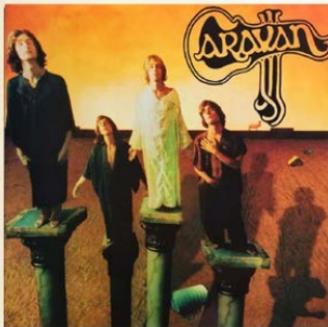
La musica rock, spodestando in questo senso il jazz, "divenne il mezzo multiuso per esprimere desideri, istinti, sentimenti e aspirazioni"² del mondo dei giovani.

Le vendite dei dischi negli Stati Uniti, dal 1955 (anno di nascita del rock'n'roll) al

PHOTO 121 UIC VIA GETTY IMAGES



Nota
2. E. Hobsbawm, *Gente non comune*, RCS Libri, Milano, 2000, pag. 361.



A sinistra il primo album omonimo dei Caravan (1969). I Caravan nel 1970: David Sinclair, Richard Coughlan, Pye Hastings, Richard Sinclair.

PRIMA PARTE



1959, crebbero con percentuali altissime rispetto al passato³ e mostrarono le potenzialità che la nuova musica giovane aveva per l'industria discografica.

Industria che tuttavia, agli inizi degli anni 60, si trovò in difficoltà nel tentare di proporre cloni di **Elvis Presley** o personaggi non così dirompenti nell'immaginario giovanile come lo furono i primi cantanti rock'n'roll. La registrazione del primo 45 giri nel 1962 da parte dei **Beatles** diede l'avvio a una nuova grande rivoluzione nell'ambito della musica pop a livello internazionale.

Per uno strano destino, il testimone della nascita del rock passò dagli Stati Uniti al vecchio impero britannico ormai in decadenza, ma capace di riportarsi al centro della scena mondiale con la sua produzione artistica.

L'esplosione dei Beatles, in generale della musica rock inglese, è preceduta da una forte attività artistica che segue i binari dell'imitazione e, allo stesso tempo, dell'autonomia⁴. L'esempio dei folk singer americani porta alla presa di coscienza del patrimonio popolare inglese, sia in una dimensione più propriamente folk che sotto l'aspetto politico e militante. Il grande successo, nell'immediato dopoguerra, del jazz tradizionale "... lascia il posto allo skiffle, una sorta di versione proletaria del rhythm and blues che si poteva suonare anche senza conoscere la musica e con strumenti d'occasione"⁵ ed è da qui che anche i Beatles passeranno.

Accanto alle imitazioni del rock'n'roll americano l'altro grande filone su cui si muove la musica inglese è il blues. "All'origine corrisponde al mito crescente dell'America"⁶, ma agli inizi degli anni 60 diventa un fenomeno tipicamente britannico (anzi, londinese), con una serie di gruppi e musicisti importanti per gli sviluppi futuri della scena musicale anglosassone.

Kevin Ayers, Central Park, New York, febbraio 1977.



È il blues diventa un terreno comune dove suonano insieme i primi jazzisti inglesi e musicisti rock. Significativi, da questo punto di vista, sono i **Bluesbrakers** di **John Mayall** e i **Blues Incorporated** di **Alexis Korner**: qui "muovono i primi passi personaggi del calibro di **Mick Jagger**, **Brian Jones**, **Keith Richards**, **Charlie Watts** (i **Rolling Stones**!), ma anche importanti esponenti del jazz inglese quali **John Surman**, **Dave**

Holland"⁷ e il nostro **Lol Coxhill** (**Alexis Korner**, **Delivery**, **Kevin Ayers**, **Caravan**, **Hugh Hopper**).

È importante, per la nostra storia, sottolineare questa vicinanza e condivisione di esperienze tra jazzisti e rockers, perché poi questo elemento scomparirà nel corso degli anni e rimarrà presente solo nelle vicende dei musicisti di Canterbury.

Beat da una parte e rock blues dall'altra formano inizialmente quel grande fiume musicale che dà vita alla **British Invasion** dell'America e del mondo occidentale, che fa da colonna sonora ai sogni e alle aspirazioni dell'universo giovanile europeo e americano, che spinge migliaia di giovani ad affrontare la carriera musicale, seguiti in questo da manager, etichette discografiche, impresari. Il grosso impatto che ebbe il rock è solo un tassello della più ampia rivoluzione culturale che si ebbe, a livello mondiale, nel corso degli anni 60. L'insofferenza dei giovani verso regole, comportamenti, leggi e istituzioni fu dirompente e dal mondo anglosassone s'innescò l'esplosione.

L'universo giovanile esplorò e rivoluzionò tutti i linguaggi artistici, trovando in alcune città, prima fra tutte Londra, la **swingin' London**, la propria residenza eletta, il luogo dove poter sperimentare

Note

- 3. E. Hobsbawm, *Ibid.*, pag. 360.
- 4. G. Castaldo, *La terra promessa*, Feltrinelli, Milano, 1994, pag. 94.
- 5. A. Carrera, *Musica e pubblico giovanile*, Feltrinelli, Milano, 1980, pag. 83.
- 6. *Ibidem*, pag. 94.
- 7. G. Nanni, *Rock Progressivo Inglese*, Castelvecchi, Roma, 1998, pag. 17.



la "rivoluzione psichedelica", dove produrre quegli elementi di una società diversa, più libera, più giusta, più creativa.

Il 1968, con la sua carica di gioia e di rivoluzione, spazzò vecchie consuetudini, antichi retaggi culturali, politiche reazionarie e impose al mondo intero l'idea che una rivoluzione, in alcuni casi solo culturale, in altri politica e sociale, fosse possibile. E il soggetto trainante fu quell'universo giovanile che diventò talmente importante da modificare profondamente e per lungo tempo gli assetti sociali, politici e culturali delle società occidentali e non solo.

Un tale sommovimento non poteva non toccare, in modo significativo, ovviamente tutte le espressioni artistiche e quindi anche la musica jazz.

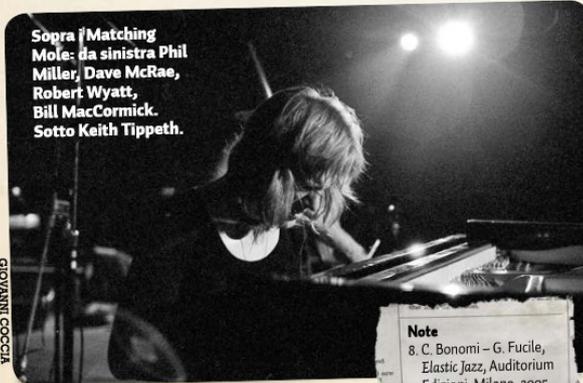
L'esplosione del free negli Stati Uniti consentì ai musicisti europei un approccio più originale al jazz e all'improvvisazione, ponendo un serio argine ai fenomeni di emulazione che tanto avevano connotato le prime esperienze jazz nel vecchio continente.

È in Inghilterra, e soprattutto a Londra, che cominciano a intrecciarsi diverse esperienze tra loro e che verranno a maturazione agli inizi degli anni 70.

La musica improvvisata dei vari **Derek Bailey, Trevor Watts, Paul Rutherford, Evan Parker**, il jazz degli esuli suda-

«L'interesse per la pittura, la poesia, la narrativa, il teatro, il balletto e la scultura, rese più urgente liberare la creatività dai confini formali che separavano i generi musicali»

fricani **Chris McGregor, Johnny Dyani, Dudu Pukwana, Louis Moholo, Mongezi Feza** (gli ultimi tre erano membri degli Assagai. Il loro secondo e ultimo album del 1971, ZIMBABWE, aveva la copertina disegnata da Roger Dean), il rumorismo e l'avanguardia degli AMM di **Keith Cardew, Eddie Prevost e Keith Rowe**, il Ronnie Scott Club con i vari **Mike Westbrook, John Surman, Dave Holland e John McLaughlin**, la già citata fucina blues di Alexis Korner e, ovviamente, il rock psichedelico dei Soft Machine e dei **Pink Floyd**, un calderone creativo e unico che solo una città come la Londra degli anni 60 poteva ospitare. "L'interesse per la pittura, la poesia, la narrativa, il teatro, il balletto e la scultura, rese più urgente liberare la creatività dai confini formali che separavano i generi musicali e le arti tra di loro; poter suonare insieme quando le distanze si ricoprano con poche fermate di metropolitana, agevolò molto lo scambio quotidiano", e generò musiche "ibride", nuove rispetto al passato, in un fuoco di passione e creazione che non avrà più eguali.

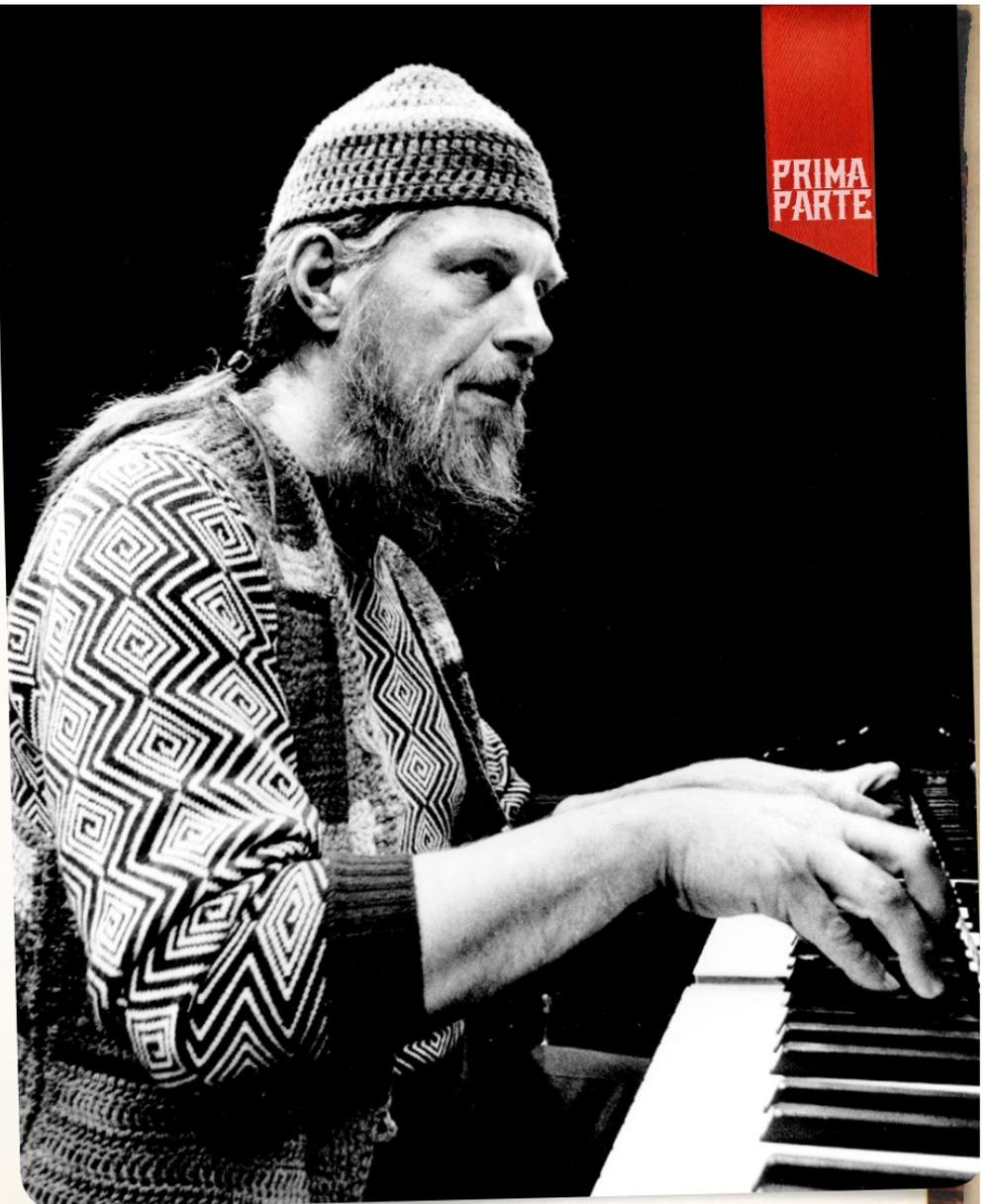


Sopra i Matching Mole: da sinistra Phil Miller, Dave McRae, Robert Wyatt, Bill MacCormick. Sotto Keith Tippeth.

Note
8. C. Bonomi - G. Fucile,
Elastic Jazz, Auditorium
Edizioni, Milano, 2005



Se da una parte, tra il 1970 e il 1971, escono ELASTIC ROCK dei **Nucleus** del trombettista inglese **Ian Carr** (sul filone jazz rock aperto dal **Miles Davis** di BITCHES BREW), **THIRD** dei Soft Machine, **SEPTOBER ENERGY** dei Centipede di Keith Tippett (una sorta di Woodstock da studio di registrazione, con la numerosa presenza di musicisti jazz e rock inglesi), **BROTHERHOOD OF BREATH** dei musicisti sudafricani esiliati a Londra, dall'altra l'inizio dei 70 vede anche la morte di tre fra i più grandi e famosi esponenti della scena rock internazionale: **Jimi Hendrix**, **Janis Joplin** e **Jim Morrison**. È come una sorta di canto del cigno, la creatività e la fusione si ritirano nell'alveo sicuro della stabilizzazione e della normalizzazione. La crisi economica degli anni 70, acuita dallo shock petrolifero del 1973, pone le basi per un costante e definitivo abbandono di un modello di sviluppo non più sostenibile da parte del capitalismo. La piena occupazione, il welfare esteso che proprio in Gran Bretagna avevano trovato uno sviluppo crescente, cominciano a entrare in crisi e i sogni di rivoluzione si diradano lasciando il posto alla rabbia e alla disperazione di una disoccupazione sempre più estesa (nel 1977 esplose il punk, sempre a Londra) e di un allentamento delle tutele sociali da parte dello stato. Dal punto di vista musicale negli anni 70 "il



PRIMA PARTE

Sopra: il pianista sudafricano Chris McGregor e la copertina di un album dei suoi Brotherhood of Breath. A sinistra: Barbara Gaskin, voce degli Spirogyra, poi con Hatfield and the North, Egg, National Health. Dal 1981 forma un fortunato duo con Dave Stewart. Foto del 1982, Londra.



rock perde quel suo imponente senso della marea montante, la sua creatività unidirezionale, per disperdersi in mille diversi campi. Se prima era un grande fiume, ora diventa un arcipelago⁹. È un fenomeno che toccherà anche il jazz, emarginato nei suoi sviluppi free e avanguardistici, ma di crescente popolarità nella sua fusione con il rock. Proprio in Gran Bretagna l'originale scintilla creativa rimase accesa nei gruppi e nei musicisti della scena di Canterbury. Come fossero ancora legati a quelle atmosfere di sperimentazione e di scoperta continua, i "canterburiani", al di fuori (o spesso di lato) delle mode e delle correnti, continueranno a produrre musica con forti richiami innovativi (progressivi, diremmo) e con la voglia di continuare a essere il trait d'union tra diversi ambienti musicali una volta vicini e nel corso degli anni via via sempre più lontani. Accostati di

volta in volta al jazz rock, alla psichedelia, al pop, al progressive, all'avanguardia, i musicisti di Canterbury manterranno, pur con mille difficoltà e non sempre con risultati ottimali, un approccio originale alla musica, innestando nel processo creativo elementi diversi e in alcuni casi lontani, frutto evidentemente della loro partecipazione ai movimenti alternativi degli anni 60. Tutto questo non poteva accadere che in Inghilterra. "Riassumendo: un intreccio di circostanze plasmano a Londra un'intera generazione di musicisti; l'amore per i maestri americani, la passione per i toni insurrezionali del free, la fedeltà tutta inglese, indistruttibile, alla tradizione, al folk, il piacere di suonare blues, il divertimento adolescenziale del putiferio beat, la provocazione intellettuale suggerita dal gruppo Fluxus, le caleidoscopiche avventure nello spazio psichedelico e l'incontro ravvicinato con i fratelli sudafricani"¹⁰.

Note
9. G. Castaldo, *La terra promessa*, cit., pag. 202.
10. C. Bonomi - G. Fucile, *Elastic jazz*, cit., pag. 22.

RACCONTI DI CANTERBURY

La storia e le storie dei nostri protagonisti prendono avvio dalla Simon Langton Grammar School for Boys di Canterbury. Tipica scuola secondaria inglese di una cittadina di provincia, la Simon Langton "è sempre stata orgogliosa di essere una tradizionale scuola inglese in una tradizionale città inglese", e, come accadeva e accade tutt'ora, oltre allo studio i circa 500 ragazzi iscritti alla scuola erano incoraggiati a partecipare a numerose attività organizzate all'interno come lo sport, il teatro, l'ar-

«...e pensare che Canterbury è sempre stata piuttosto "sonnacchiosa", ma non aveva fatto i conti con la musica rock...»

te e ovviamente la musica, con la presenza di un coro e di un'orchestra. "Il fatto che più del 10% degli studenti sia coinvolta nel coro è un buon esempio di quanto seriamente la Simon Langton School prenda la musica"².

È in questa scuola che si incontrarono i fratelli Hopper, Robert Wyatt e Mike Ratledge. Brian Hopper e Mike Ratledge, più grandi di due anni, cominciarono a suonare insieme per il solo fatto di aver entrambi un'istruzione musicale classica, Mike al pianoforte e Brian al clarinetto³.

"Registavamo e suonavamo insieme robe completamente improvvisate, liberamente ispirate alla musica colta contemporanea ma con riferimenti jazzistici sempre più marcati"⁴.

Brian ricorda 245, brano di Eric Dolphy, ma anche HOW TIME PASSES (1960) del trombettista Don Ellis: "che ha stimolato ulteriori idee sull'integrazione della musica seriale europea del XX secolo con tempi inusuali - caratteristica distintiva dei futuri sviluppi da parte degli ex musicisti del giro Wilde Flowers (il primo gruppo della scena di Canterbury)"⁵. Le loro passioni non erano limitate solo alla musica ma anche alla fotografia, alla poe-

PHOTO 121 UIC VIA GETTY IMAGES

Banana Moon Band, Baleari, 1968.



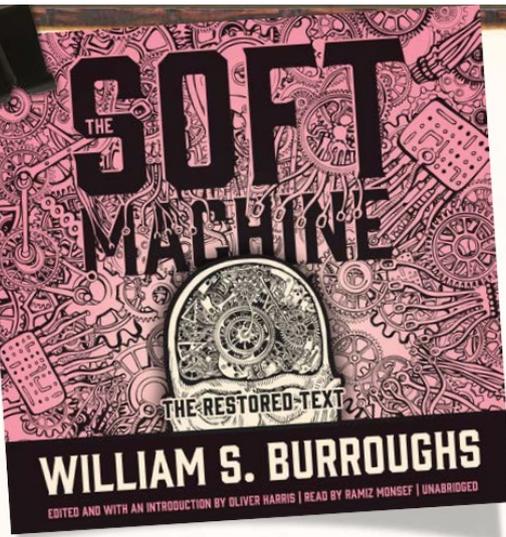
Note

1. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, SAF Publishing Ltd, London, 2005, pag. 23.
2. *Ibidem*, pag. 26.
3. Brian Hopper in *Falsi movimenti. Una storia di Robert Wyatt* di Michael King, Arcana Editrice, Milano, 1994, pag. 11.
4. *Ibidem* pag. 11.
5. *Tales of Canterbury. The Wilde Flowers Story. Brian's Tale*, di Brian Hopper, Voiceprint, Durham, 1994. VPB123CD limited edition 0097 of 2000, pag. 2.

sia e ai primi esperimenti multimediali⁶, in una sorta di ricerca a tutto campo di un mondo differente da quello proposto dalla scuola, dall'educazione familiare e dal tipico conservatorismo cittadino e inglese in generale.

"I miei primi contatti con Robert furono a scuola e a casa sua, **Wellington House**. Tutti noi ascoltavamo dischi di vario genere, soprattutto quelli che avevano a che fare con il jazz moderno, o talvolta con il blues... ma soprattutto con il jazz moderno"⁷. La famiglia di Robert Ellidge (poi prese il cognome della madre, Wyatt) era una famiglia di ampie vedute, progressista e culturalmente impegnata; madre giornalista e padre psicologo industriale, professione che dovette abbandonare a causa di una grave malattia.

Fu proprio per le condizioni di salute di **George Ellidge** che Robert si trasferì con tutta la famiglia in un piccolo villaggio a sud di Canterbury, in una casa grande e confortevole, Wellington House, in grado di permettere al padre di Robert, su una sedia a rotelle, di vivere i suoi ultimi anni in condizioni accettabili.



Copertina di una delle molteplici edizioni del libro di William Burroughs. Sotto: due etichette e la copertina gatefold del primo album degli Hatfield and the North (1973).

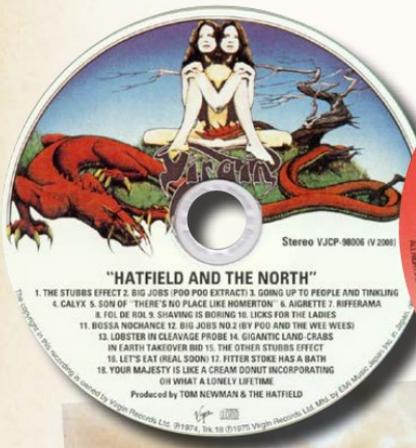
Honor Wyatt, nel suo precedente matrimonio, aveva vissuto alcuni anni a Majorca perché era amica del poeta **Robert Graves** e tale amicizia sarà importante per la crescita di Robert. "Molto importante per il futuro di Robert, **George Ellidge amava la musica, suonava il pianoforte e ascoltava una gamma sorprendentemente ampia di generi. Ciò inclu-**

deva le opere di compositori classici moderni come Shostakovich, Hindemith e Bartók, ma anche l'opera e il jazz"⁸.

E grazie al fratello maggiore, **Mark Ellidge** (figlio del precedente matrimonio di George), che aveva una numerosa collezione di dischi⁹, Robert divenne un vero appassionato di jazz. Fu questo interesse a metterlo in contatto prima con il suo compagno di classe Hugh Hopper, attratto all'inizio dal rock'n'roll, e poi con Brian Hopper e Mike Ratledge. Quest'ultimo chiese in prestito a Robert un disco di **Cecil Taylor** - AT NEWPORT 1957: THE GIGI GRICE-DONALD BYRD JAZZ LABORATORY AND THE CECIL TAYLOR QUARTET - pianista che Mike apprezzava molto e Robert ne fu onorato visto che la richiesta proveniva da uno studente più grande di lui¹⁰.

Così questo gruppo di ragazzi iniziò a incontrarsi alla Wellington House, dove si ascoltava musica, si discuteva e si suonava, anzi s'improvvisava; Brian al clarinetto, talvolta alla chitarra, successivamente

PRIMA PARTE



Note

5. *Tales of Canterbury. The Wilde Flowers Story*, Brian's Tale, di Brian Hopper, Voiceprint, Durham, 1994. VPB123CD limited edition 0097 of 2000, pag. 2.
6. B. Hopper in "Falsi movimenti", cit. pag. 11 e anche "Tales of Canterbury. The Wilde Flowers Story. Brian's Tale", cit., pag. 1.
7. B. Hopper in "Falsi movimenti. Una storia di Robert Wyatt", cit., pag. 13.
8. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 27.
9. R. Wyatt, *Dalla viva voce*, a cura di Claudio Chianura e Leila Tartari, Auditorium Edizioni, Milano, 2009, pag. 79.
10. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 30.



COMPACT disc DIGITAL AUDIO

INCLUDES 2 ADDITIONAL TRACKS



Note

- 11. M. King, *Falsi movimenti*, cit., pag. 13.
- 12. *Ibidem*, pag. 13.
- 13. Mike Ratledge in *Falsi movimenti*, cit., pag. 14.
- 14. Kevin Ayers in *Falsi Movimenti*, cit., pag. 13.

te al sax contralto, Hugh al basso, Mike al piano e Robert a tutta una serie di percussioni, tamburi, scatole di latta, persino una vecchia cornetta¹¹.

"Qualche settimana prima del Natale 1960 a Wellington House venne accolto come pensionante un giovane beat australiano di nome Daevid Allen¹², arrivo che arricchì la compagnia di un elemento catalizzatore. Lui, più grande degli altri, aveva già esperienze di concerti, letture di poesie, presenze in compagnie teatrali di avanguardia, oltre a un'ottima collezione di dischi jazz.

"Daevid aveva girato un po' e la sua influenza fu

«Alla fine degli anni 60 quasi tutto era possibile... persino un tour americano con Jimi Hendrix e Soft Machine»

decisiva in quel momento a Canterbury¹³, e con la sua presenza Wellington House divenne una sorta di oasi culturale dove, come testimonia Kevin Ayers, altro personaggio importante della nostra storia, "accadevano delle cose, le persone discutevano e ricevevano un'istruzione e leggevano libri. Ammiravano quadri e ascoltavano musica. Io non facevo nulla di tutto ciò ma ero affascinato e trovavo quelle persone davvero interessanti. Ma sì, Wellington House era come un rifugio, era davvero come essere in un altro Paese"¹⁴.

Fu grazie a un amico di Daevid Allen, il batterista jazz George Niedorf, che Robert

DON MUISEN/MICHAEL OCHS ARCHIVES/GETTY IMAGES



PRIMA PARTE

da un suo amico: **Terry Riley**. Nel frattempo Robert si stabilisce per un po' a Majorca, dall'amico di sua madre, il poeta Robert Graves, invitando anche Kevin Ayers. I due talvolta suonano anche al locale **Indigo Jazz Club di Palma de Mallorca**. A fine estate del 1964 Daevid Allen li raggiunge portando con se un drum kit, che qualcuno aveva lasciato nel suo appartamento a Parigi, in regalo a Robert¹⁷.

Wyatt iniziò a prendere lezioni di batteria e, in generale, le vaste conoscenze di Daevid allargarono il background culturale dei ragazzi che frequentavano Wellington House.

Comunque, nel febbraio 1963 Hugh Hopper e Robert Wyatt si trasferirono per un po' a Londra invitati proprio da Daevid Allen, e lì formarono un trio di jazz e poesia. *"Per qualche mese l'appartamento di Belsize Park si trasformò in una sala prove dove il Daevid Allen Trio improvvisò e sperimentò, spesso insieme ad amici in visita"*¹⁵, tra i quali Brian Hopper e Mike Ratledge che in quel periodo studiava all'università a Oxford.

Secondo Mike Ratledge il gruppo eseguiva standard jazzistici e pezzi di Daevid senza distinzioni, *"suonavamo senza curarci di cominciare dal punto giusto. Probabilmente assomigliavamo in certi momenti a brutte copie di Cecil Taylor e in certi altri a pessime imitazioni di Bill Evans"*¹⁶.

In ogni caso, il Cd pubblicato come Daevid Allenn Trio nel 1994, LIVE 1963 per la Voiceprint, registrazione di una serata al Marquee club, reca solo composizioni originali, quasi tutti di Daevid Allen. È una sorta di puzzle con poesie recitate, sperimentazioni para jazzistiche,

non-sense e humour. In un brano c'è anche Mike Ratledge come ospite. Tutto sommato niente d'indimenticabile, però è già presente la voglia di sperimentare, di cercare nuove forme espressive ancora non supportate, ovviamente, da esperienza e tecnica strumentale.

L'esperienza londinese finisce ben presto; Daevid va a Parigi, mentre in tempi differenti Hugh e Robert tornano a Canterbury.

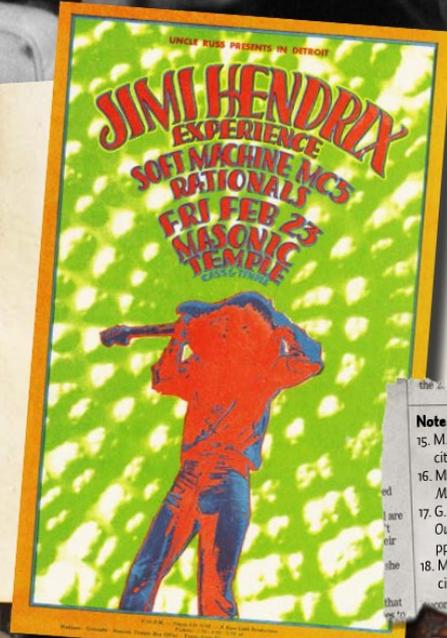
Ma, come accennato prima, la vitalità e la creatività di Allen agivano anche a centinaia di chilometri di distanza. Infatti, a gennaio del 1964 Hugh raggiunge l'australiano per un breve periodo a Parigi, e lì comincia i suoi primi esperimenti su tape loops, affascinato sia da Daevid stesso che

nel frattempo in Inghilterra esplose il fenomeno delle radio pirata - fino alla Pasqua del 1964 il sistema radiofonico era stato monopolio della BBC - che cominciano a trasmettere per ore e ore la nuova musica giovanile che sulla BBC aveva uno spazio limitatissimo. E così il rock dei **Beatles**, dei **Rolling Stones**, degli **Who** diventa una musica di successo e di grande impatto per l'immaginario giovanile. Impatto che avviene anche sui fratelli Hopper (Brian al sax e Hugh al basso), che iniziano a essere affascinati dai gruppi beat, rhythm'n'blues e rock'n'roll dell'epoca. Così decidono anche loro di formare un gruppo beat.

Ingaggiano un giovane chitarrista che conosceva gli accordi delle canzoni dei Beatles e poteva anche cantare, **Richard Sinclair**, e, con il ritorno a Canterbury di Robert Wyatt (batteria e voce) e Kevin Ayers (voce e chitarra), formano i Wild Flowers, mutati poi in Wilde Flowers su idea di Kevin per un omaggio a Oscar Wilde. Daevid Allen invece rimane a Majorca.

Questa volta la base operativa si sposta nella casa dei genitori dei fratelli Hopper, **Tanglewood**, che vede un susseguirsi di prove su prove per arrivare ad avere un repertorio abbastanza vario e soprattutto in grado di far ballare i giovani dal vivo. Accanto a brani di Chuck Berry, Beatles, Rolling Stones, Who, James Brown, Wilson Pickett, Otis Redding, Bob Dylan trovano posto, nella scaletta dei Wilde Flowers, anche alcune composizioni di **Cannonball Adderley**, **Thelonious Monk**, **John Coltrane** e **Duke Ellington**¹⁸.

Tuttavia chiara è la matrice di gruppo beat con vocazione al ballo e al divertimento, al servizio di platee giovanili nei piccoli club della provincia inglese. Confrontata con l'esperienza del Daevid Allen Trio di qualche anno prima, netta appare la differenza sia di intenti che di scelte musicali: dalle sperimentazioni free immerse nel sottobosco della controcoltura londinese alla ricerca del successo e dell'emulazione verso i più famosi gruppi beat e rhythm'n'blues dell'epoca. Ma i primi esperimenti, le discussioni e gli ascolti fatti a Wellington House avevano comunque lasciato il segno, tanto da affiancare alle cover di brani famosi un



Sopra: Jimi Hendrix, Robert Wyatt e Henry McCullough (Spooky Tooth) alla conferenza stampa per il tour The British Are Coming. Copter Cub, 30 gennaio 1968, New York City. A sinistra: il poster di uno dei concerti con Hendrix, Softs e MC5.

Note
 15. M. King, *Falsi Movimenti*, cit., pag. 16.
 16. Mike Ratledge in *Falsi Movimenti*, cit., pag. 16.
 17. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pp. 49 e 50.
 18. M. King, *Falsi Movimenti*, cit., pp. 28 e 29.



crescente numero di composizioni originali, frutto anche della moda dell'epoca: con il successo dei Beatles moltissimi gruppi iniziarono a scrivere materiale originale. Nel Cd, uscito nel 1994 per la Voiceprint, **THE WILDE FLOWERS**, ci sono provini con varie formazioni e registrati in anni diversi, ma sono chiare subito alcune cose: innanzitutto la vena creativa di Hugh Hopper, che compone quasi tutto il materiale, nel caso di *Memories* e *It's What I Feel (A Certain Kind)*, sono brani che faranno parte del repertorio dei Soft Machine. Altro aspetto decisivo è l'esplosione di Robert Wyatt come cantante e non più solo come batterista. Una voce intensa, anche se ancora non sempre intonata, ma dal timbro così originale, stilisticamente vicina al mondo black e in parte jazzistico, insomma vero e proprio tratto distintivo di un gruppo fin lì non molto significativo.

Hatfield and the North, presenti anche sul manifesto di un festival di marzo 1975 al Rainbow Theatre, uno dei più importanti club londinesi negli anni 70 (attivo dal 4 novembre 1971 al 24 dicembre 1971. Oggi è una chiesa pentacostale).

Ultima osservazione, la presenza e la rotazione, si comincia già da ora, di diversi musicisti che poi seguiranno a incontrarsi negli anni successivi. **Richard Coughlan** alla batteria con Wyatt alla voce, **Pye Hastings** alla voce e chitarra a 12 corde con Wyatt ai cori e alla batteria, **Mike Ratledge** all'organo e al flauto (!). Se questo è frutto inaspettato e quasi non voluto, vista l'artigianalità dei provini, nondimeno è già un primo segno di condivisione di esperienze e amicizie. La musica dei Wilde Flowers, a ogni modo, scivola via abbastanza in fretta, un onesto beat condito da momenti in alcuni casi già significativi e intriganti, come *Memories* e *Hope For*

Flowers ma veniva anche spinto dagli altri a intraprendere qualcosa di nuovo e inaugurare percorsi completamente inediti¹⁹. Così, ancora una volta Majorca diventa fondamentale per le nostre vicende. Durante la Pasqua del 1966 Daevid Allen e Kevin Ayers, sempre ospiti del poeta Robert Graves, conoscono un ricco proprietario americano di night club, **Wes Brunson** e questi, dopo aver ingerito acidi e altre sostanze stupefacenti, dichiara di aver avuto una visione e di dover regalare un mucchio di soldi a persone che annunciasero la nuova era per servire Dio²⁰.

Kevin Ayers e Daevid Allen convincono Wes Brunson che sono loro le persone adatte a ricevere il finanziamento per mettere in piedi un gruppo musicale in grado di annunciare la nuova era.

E così accade; Brunson torna negli Stati Uniti, liquida le sue imprese e raggiunge in Inghilterra Daevid e Kevin, finanziando l'acquisto di strumenti musicali e l'affitto di un appartamento a Canterbury dove poter vivere e provare il repertorio del nuovo gruppo. **I Mister Head**, questo il nome scelto da Daevid Allen, vedevano Ayers alla chitarra ritmica, Allen al basso elettrico, Wyatt alla batteria e l'americano **Larry Nowlin**, conosciuto a Majorca, alla chitarra. Per due mesi Wyatt suonò sia con i Wilde Flowers che con i Mister Head, e i repertori dei due gruppi comunque avevano brani in comune, le canzoni dei fratelli Hopper.

Robert voleva davvero cambiare direzione ma non sapeva che strada prendere. Dava il suo contributo ai Wilde

Note

- 19. Brian Hopper in M. King, *Falsi Movimenti*, cit., pag. 32.
- 20. M. King, *Falsi Movimenti*, cit., pag. 32.



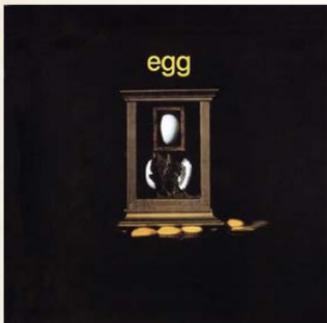
HENK WELTER/RETNA

In estate i Mister Head si trasferiscono a Londra e nell'agosto del 1966 Mike Ratledge, da Oxford, raggiunge i suoi vecchi amici. A settembre Larry Nowlin abbandona il gruppo. Decisi a cambiare nome alla band, la scelta cade sul titolo di un libro di **William Burroughs** (autore con cui Daavid aveva collaborato sia a Parigi che a Londra), *The Soft Machine*²¹.

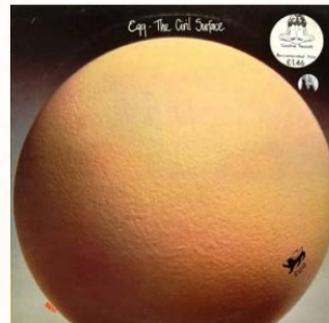
Note
21. G. Bennett, *Soft Machine. Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 74.



Etichetta e copertine dei tre album degli Egg: EGG (1970), THE POLITE FORCE (1971) e THE CIVIL SURFACE (1974).



Sotto: gli Egg. Da sinistra Dave Stewart (tastiere), Clive Brooks (batteria) e Mont Campbell (basso).



ca rock in Inghilterra e anche negli U.S.A. A fianco dei Beatles e dei Rolling Stones c'è una marea crescente di gruppi che infiammano le platee giovanili, e negli U.S.A. l'invasione britannica ha prodotto tutta una serie di gruppi come **Jefferson Airplane** e **Grateful Dead** che rielaborano a loro modo le idee musicali

provenienti da Londra. Ma è un momento particolare anche perché il rock inizia a mutare pelle; il brano di due o tre minuti non è più sufficiente a esprimere le innumerevoli idee dei musicisti e, gra-

zie anche a un uso frequente di droghe, esplose la psichedelia, una musica intensa, sperimentale, ricca di soluzioni prima inesplorate, con suoni distorti e lunghe improvvisazioni, soprattutto dal vivo. Questa musica si collega immediatamente al mondo underground della controcultura londinese e si assisterà a memorabili concerti ed eventi all'UFO Club dove il palco sarà condiviso da decine di gruppi psichedelici e rock, insieme a situazioni più sperimentali (gli AMM di Rowe e Cardew divideranno spesso la serata con Pink Floyd e Soft Machine).

Da qui le strade della piccola comunità di Wellington House cominciano a disperdersi e, come annunciato nell'intro-

PRIMA PARTE



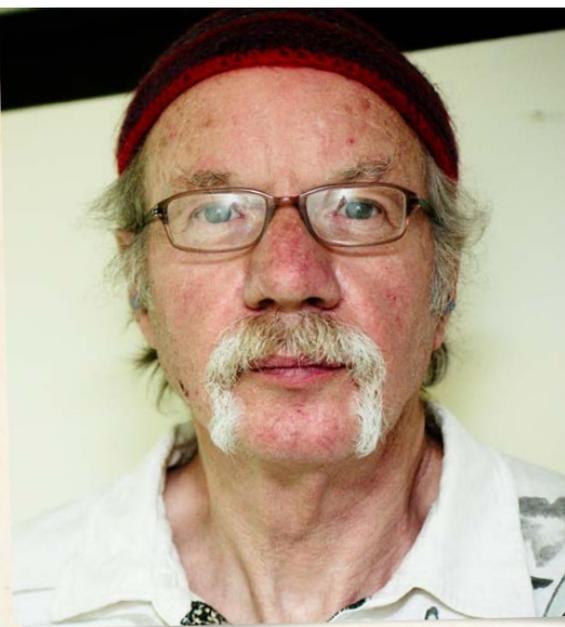
duzione, cercheremo di seguirne le vicende non gruppo per gruppo ma tenendo insieme, per l'appunto, i musicisti che condividevano lo stesso approccio alla musica.

Nel febbraio del 1967 i Soft Machine pubblicano il loro unico singolo per la Polydor, *Loves Makes Sweet Music / Feelin', Reelin', Squeelin'*, prodotto dall'americano **Kim Fowley**.

Nell'aprile dello stesso anno, con **Giorgio Gomelski** come produttore, registrano una serie di demo che però vengono editi su disco solo nel 1971.

JET - PROPELLED PHOTOGRAPHS avrebbe dovuto essere il primo Lp per i Soft Machine, ma fortunatamente le registrazioni rimasero nel cassetto. La musica è effettivamente lontana da ciò che erano, e che saranno, i Softs: *"L'energia delle loro performance, il predominio dell'improvvisazione e la loro ibridazione con gli stili musicali più disparati sono evidentemente quasi totalmente assenti nelle demo"*²². Infatti il disco risulterà *"a series of anaemic pop singles"*²³, e giustamente osteggiato dagli stessi Softs. Significativa appare la scelta dei brani, con tre canzoni di Hugh Hopper che all'epoca non faceva parte del gruppo. Intanto i Soft Machine erano diventati una delle attrazioni più importanti della scena londinese. Una serie di concerti a fianco dei Pink Floyd avevano portato i quattro al successo, sia pure non di massa, soprattutto dopo la partecipazione al più importante evento musicale dell'anno, il **14th Hour Technicolour Dream**, festival tenuto per sostenere il magazine alternativo **«International Times»**.

Nel frattempo la Gran Bretagna pullulava di gruppi rock, e c'era una frequente mobilità di musicisti tra una band e l'altra, anche in differenti generi musicali. A fine 1966 un giovane chitarrista di nome Phil Miller forma la sua prima band - **Bruno's Blues Band** poi Delivery - con suo fratello, il tastierista **Steve Miller** e un suo amico di infanzia, il batterista **Pip Pyle**. Steve Miller aveva già suonato blues, così la musica del gruppo è a cavallo tra il beat e il classico rock blues di quel periodo. Nel 1967 il primo bassista viene sostituito da **Roy Babbington** (poi nei Nu-



«Scena di Canterbury? È inevitabile che inizi a suonare con le persone intorno a te, ma non ho sentito alcuna connessione musicale particolare con loro»

Robert Wyatt



Sopra: Hugh Hopper, Roma 17 aprile 2008, e la copertina di SEPTOBER ENERGY dei Centipede. Qui Terry Riley negli anni 70 a Roma (L'Attico).



SIMONE CECCHETTI

cleus e ancora nei Softs) e, tramite conoscenze con le sue prime esperienze blues, Steve chiama il sassofonista **Lol Coxhill** a entrare in formazione.

Sempre nel sottobosco psichedelico londinese dalle ceneri degli Uriel nascono gli Egg: **Dave Stewart** all'organo, **Steve Hillage** alla chitarra, **Mont Campbell** al basso e **Clive Brooks** alla batteria, semplicemente gli stessi componenti escluso Steve Hillage che comunque collaborerà saltuariamente. Musica elaborata, *"con atmosfere jazz, citazioni classiche e virtuosismi"*²⁴, gli Egg non riscuotono particolare successo, ma i musicisti saranno parte fondamentale della realtà canterburiana. Da notare un uso ampio di tempi dispari e, nei testi di Mont Campbell, il tipico *british sense of humour*.

A Canterbury invece i Wilde Flowers proseguono a suonare, ovviamente con una diversa line-up. Al posto di Robert Wyatt alla voce c'è **Pye Hastings**, che prima imbracciava occasionalmente la chitarra e si trova così a essere al centro del palco²⁵. Alla batteria c'è **Richard Coughlan**, anche lui già utilizzato occasionalmente.

Hugh decide di passare al sassofono contralto e, con il fratello **Brian** al tenore e soprano, provano a costituire una tipica sezione fiati per una musica certamente più vicina al soul e al rhythm'n'blues di quanto non lo fosse prima. Per sostituire il basso **Richard Sinclair** chiama suo cugino **Dave** (anche lui studente alla **Simon Langton** ma più piccolo di Robert Wyatt e Hugh Hopper) che, dopo un paio di prove, abbandona in favore di un organo.

Note

- 22. G. Bennett, *Soft Machine Out-Bloody-Rageous*, cit., pag. 107.
- 23. *Ibid.*, pag. 107.
- 24. It.wikipedia.org/wiki/Egg_(gruppo_musicale)
- 25. B. Hopper, *Tales of Canterbury. The Wilde Flowers Story*, cit., pag. 12.

GIOVANNI COCCIA



Ma il gruppo ormai aveva perso le sue ambizioni e per tutto il 1967 continuò a suonare solo a Canterbury e dintorni. Tutt'altra energia si respirava dalle parti dei Soft Machine. Dopo i successi londinesi, nell'estate del 1967 i Softs sbarcano in Francia per una serie di concerti e performance teatrali d'avanguardia. Al ritorno in Gran Bretagna Daavid Allen viene fermato alla frontiera a causa del visto scaduto e costretto a rimanere in Francia. Così, improvvisamente i Soft Machine diventano un trio, almeno per il momento.

Ad allontanare Daavid fu chiaramente un problema burocratico, ma comunque erano sorti, proprio in quella tournée, una serie di dissidi dovuti alla sua poca capacità tecnica nel suonare.



PRIMA PARTE

A sinistra il primo album dei Soft Machine. Sotto: ZIMBABWE degli Assagai, copertina disegnata da Roger Dean. Sopra: Allen allo Zu Festival di Giorgio Gomelsky (Entermedia Theater, New York, 7 ottobre 1978).

Robert Wyatt

Dopo l'ultimo concerto "Robert mi ha affrontato con rabbia, dicendomi di essere imbarazzato a suonare con me"²⁶. Daavid così tornò a Parigi e da lì ripartirà la sua avventura, musicale e non.

L'inizio del 1968 vede i Soft Machine in tournée con Jimi Hendrix negli Stati Uniti per tre mesi: hanno lo stesso manager, Hugh Hopper è il loro tour manager.

Contemporaneamente si sciolgono i Wilde Flowers e nascono i Caravan: Pye Hastings, Dave Sinclair, Richard Sinclair, Richard Coughlan. Negli Stati Uniti il gruppo registra il primo album ma non è per nulla soddisfatto della produzione, soprattutto Kevin Ayers.

Diviso in tre suite, THE SOFT MACHINE è considerato uno dei dischi più importanti della storia del rock progressivo inglese, "una vera fusione di rock, jazz e psichedelia di altissimo livello"²⁷. In forma ancora embrionale e approssimativa, già troviamo alcuni degli aspetti fondamentali della futura musica di Canterbury: la forma suite, le improvvisazioni dal vago sapore jazzistico, ovviamente le arie pop, qui predominanti, l'ironia e il non-sense. Un lavoro che tuttavia non riflette ancora ciò che la band suona dal vivo, e cioè quell'energia incredibile, che li porta a mantenere la line-up a tre (come Jimi Hendrix) e le lunghe improvvisazioni che caratterizzano le loro esibizioni live.

Nel maggio 1968 i Soft Machine ripartono in tournée per gli U.S.A., sempre a fianco di

Hendrix, e con un nuovo membro, il chitarrista Andy Summers, allora negli Animals di Eric Burdon (presente nell'album LOVE IS del 1968) poi nei Police. Dopo due mesi lascerà i Softs. I nuovi concerti americani provocano ulteriori problemi all'interno del gruppo, sia musicali, tra Mike Ratledge e Kevin Ayers, con il primo più deciso su improvvisazioni e sperimentazioni mentre il secondo più orientato sul pop, sia di gestione nervosa e logistica dei componenti. Wyatt rimane per un po' negli Stati Uniti, mentre Kevin Ayers, stressato dalla tensione dei live e con sempre maggiori divergenze sulle direttive musicali da condividere, decide di partire per Ibiza e abbandonare il gruppo. A sostituirlo viene chiamato, naturalmente, Hugh Hopper, che proprio da poco aveva venduto il suo basso²⁸.

A Parigi Daavid Allen, con la sua compagna Gilli Smith e altri musicisti, forma una specie di collettivo musicale dedito a sperimentazioni sonore e altro: Gong. Con la formazione non ben definita, a marzo del 1968 i Gong vengono chiamati a suonare al Museum of Modern Art di Stoccolma insieme a Don Cherry.

Daavid partecipa anche agli scontri tra studenti e polizia nel maggio '68 a Parigi e, più in generale, rimane molto attivo nell'ambito culturale, partecipando a performances con il Living Theatre dell'attrice statunitense Judith Malina e del pittore/poeta Julian Beck, a eventi poetici e teatrali e, chiaramente, suonando.

A ottobre 1968 i Caravan all'Advision Studios di Londra iniziano le registrazioni per il loro primo album, dopo una serie di brillanti concerti tenuti a Canterbury e Londra (in un'occasione si esibiscono a fianco del Chris McGregor Sextet). Il 33 giri omonimo esce nel gennaio 1969 per la MGM/Verve e, nonostante le aspettative, non ottiene molto successo.

È "un'opera abbastanza grezza ma godibile"



Note

- 26. D. Allen, Gong Dreaming 1. From Soft Machine to the birth of Gong, SAF Publishing Ltd, London, 2007, pag. 62.
- 27. G. Bennett, Soft Machine. Out-Bloody-Rageous, cit., pag. 140.
- 28. <http://calyx.perso.neuf.fr/softmachine/index>.

che risente delle atmosfere beat e psichedeliche; si alternano momenti sperimentali ad altri segnatamente romantici, una caratteristica propria della band²⁹. Certamente più orientato sul versante pop rispetto al primo disco dei "cugini" Soft Machine, CARAVAN tuttavia mostra già alcuni segni delle future evoluzioni, prima fra tutte la suite presente alla fine del disco, *Where But For Caravan Would I?*, già del repertorio dei Wilde Flowers (durava tre minuti in più) e composta in parte da Brian Hopper, tipico esempio di collage di brani inseriti all'interno di una forma suite per l'appunto.

Nell'estate del 1969 Robert Wyatt, Hugh Hopper e Mike Ratledge partecipano alle session per *JOY OF A TOY* (edito dalla Harvest a novembre dello stesso anno), primo Lp di Kevin Ayers, definitivamente ripresi dallo stress e deciso ad andare avanti con

Soft Machine, gennaio 1967. Da sinistra Kevin Ayers, Robert Wyatt, Mike Ratledge e David Allen.

una carriera solista. L'album è ricco di splendide canzoni, anche qui con chiari segnali "canterburiani", che vanno dai testi surreali e autoironici ad atmosfere macchiate di jazz e spunti sperimentali, con gli arrangiamenti del compositore **David Bedford**.

A settembre 1969 esce il secondo lavoro dei Softs, *VOLUME TWO*, con la partecipazione di Brian Hopper al sassofono.

"L'opera rappresenta la prima fusione tra il rock, la psichedelia, il dadaismo, il jazz e l'avanguardia mai realizzata da alcun musicista"³⁰, con un magistrale equilibrio tra sperimentazione e pop, virtuosismo e nonsense: rimarrà unico nella loro storia. Ma a ottobre avviene una grande trasformazione in seno ai Soft Machine: al posto del sassofono di Brian Hopper viene ingaggiata una vera e propria sezione fiati, quella del pianista jazz inglese Keith Tippett. **Elton Dean**, sax contralto e saxello,

Lyn Dobson, sassofoni e flauto, **Marc Charig**, cornetta, **Nick Evans**, trombone sono i jazzisti che entrano a far parte stabilmente nel gruppo, anche se solo Elton Dean rimarrà per alcuni anni. Secondo Mike Ratledge, "l'idea di allargare il gruppo nacque dal fatto che scrivevamo sempre tanto - passavamo più tempo a comporre che a suonare - e ci toccava ridimensionare ogni volta le nostre partiture perché tre persone non possono fare più di tanto"³¹.

Questa formazione, ovviamente, non avrà vita lunga, anche per le difficoltà di amplificazione durante i concerti, ma registrerà il leggendario terzo album del gruppo, il monumentale *THIRD* (pubblicato a giugno 1970, senza Charig ma con Rab Spall, violino, e Jimmy Hastings, clarinetto basso e flauto). **☐**

**PROSEGUE SUL NUMERO
22 DI «PROG» ITALIA,
IN EDICOLA IL 20 GENNAIO 2019.**



Note

- 29. [It.wikipedia.org/wiki/Caravan_\(gruppo_musicale\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Caravan_(gruppo_musicale)).
- 30. [It.wikipedia.org/wiki/Soft_Machine](https://it.wikipedia.org/wiki/Soft_Machine).
- 31. M. King, *Falsi Movimenti*, cit., pag. 71.