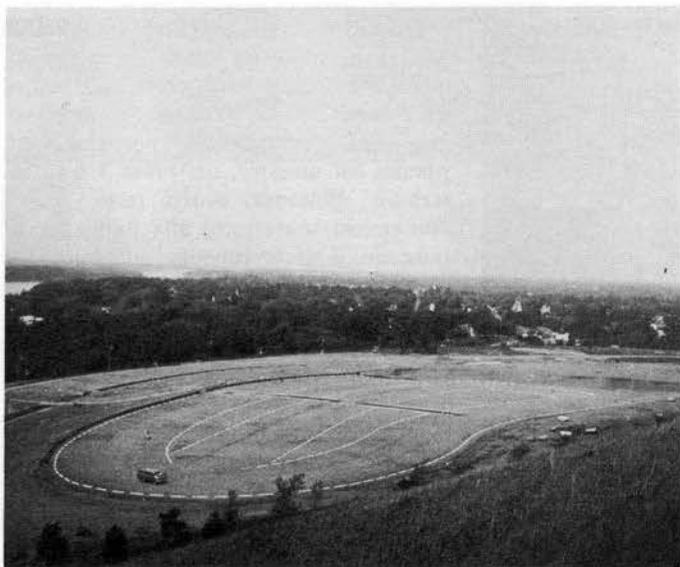
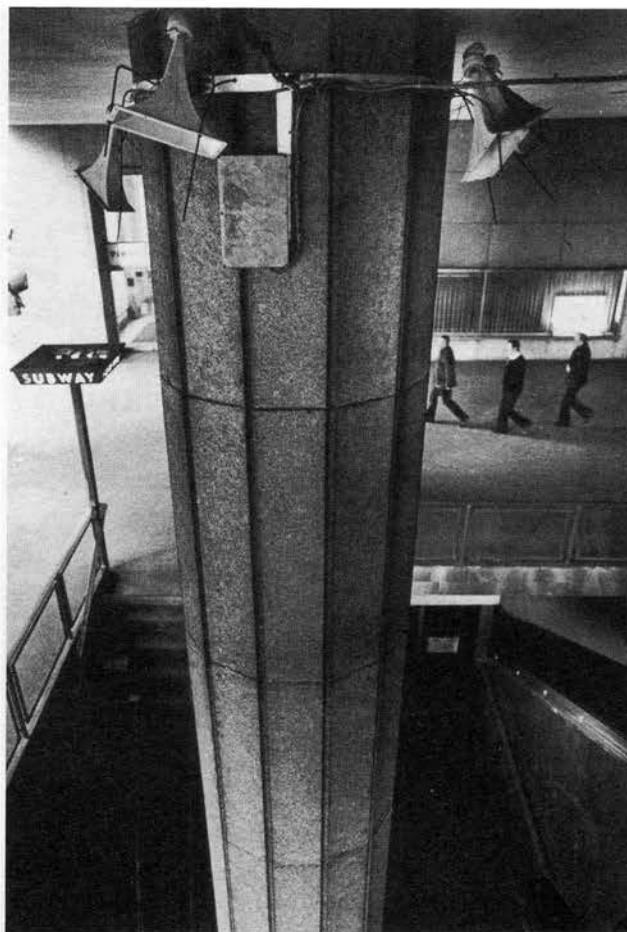


Max Neuhaus

INTERVISTA DI LUCIO POZZI



Max Neuhaus, *Drive in Music*, installazione Art Park, luglio 1975.



Max Neuhaus, *Walkthrough*, 1973, installazione permanente al Metropolitan Transportation Building, Brooklin, eseguita il 1° gennaio 1973.

Max Neuhaus è nato nel 1939. Fu introdotto alla musica moderna al tempo in cui studiava percussione a New York. In una tournée americana del 1963-64 suonò « Zyklus » di Stockhausen. « Zyklus » richiede notevole virtuosismo al suo esecutore. Fu uno sforzo importante, dopo il quale però l'interesse di Neuhaus nel perfezionare l'abilità tecnica cominciò ad affievolirsi.

A seguito di numerosi concerti solista di percussione al Carnegie Hall e in Canada ed Europa (1964-68), Neuhaus ha registrato opere di Cage, Earl Brown, Bussotti, Morton Feldman, su un disco Columbia, la cui produzione, dal suono al testo, alla grafica, è stata interamente eseguita da lui.

Dopodiché smise di suonare.

Quelle prime esperienze, tuttavia, gli fecero comprendere la necessità di dedicarsi alla totalità dei componenti di ciascuna situazione da lui sviluppata. Dice: « La divisione tra le diverse attività implicate nella realizzazione di un'opera è artificiale: voglio fare di ciascuna parte quanto più mi è possibile ».

L.P. - *Le tue esecuzioni (performances) erano simili l'una all'altra?*

M.N. - Fin dal primo recital, conia la parola « Realizzazione » in luogo di « Performance » per indicare ciò che sentivo di fare. La musica con cui sceglievo di lavorare richiedeva che attraversassi l'intero processo. Era scritta per indurre gli esecutori all'interno del processo compositivo, per far sì che essi

collaborassero effettivamente alla composizione di un brano. Non scrivevo in anticipo la mia interpretazione di un'opera per poi procedere — come fanno molti esecutori — seguendola letteralmente. Io in realtà improvvisavo ogni singola realizzazione.

L.P. - *Un disco permette la riproduzione meccanica.*

M.N. - E' molto meglio che trascinare una tonnellata di tamburi ed altra parafernalia per il mondo. I miei lavori recenti non sono da registrare; sono specificatamente concepiti per la situazione per cui o da cui sono fatti.

L.P. - *Tu non lavori nei conservatori.*

M.N. - Il mio ultimo pezzo, proposto per Minneapolis, sarà installato in una via pedonale. E' un'installazione sonora permanente in uno spazio interno risonante, alta otto piani e larga metri 70x70. E' concepita per rispondere ai suoni di quell'ambiente. Questa sfera trasparente sul pavimento, che tu ora senti reagire alla nostra conversazione, contiene uno dei 40 elementi che io voglio sistemare nel passaggio pedonale.

L.P. - *Fa ondeggiare suoni molto precisi e delicati nella stanza. Sembra qualificare ogni altro suono. Mi pare questa una caratteristica del tuo lavoro: è sull'orlo del silenzio, eppure pone ordine in tutto ciò che lo circonda.*

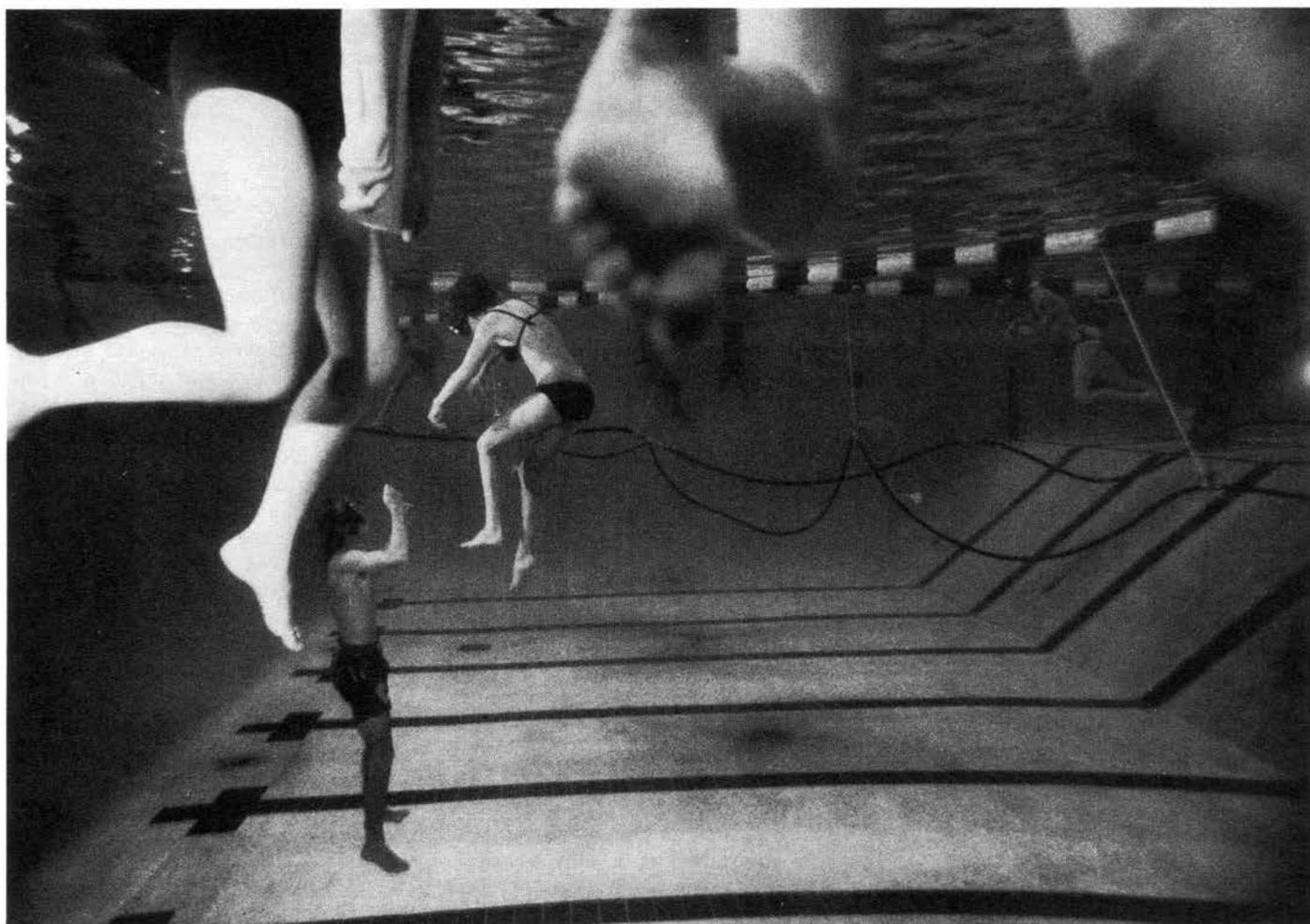
M.N. - La proposta per Minneapolis consiste in 40 sistemi elettronici indipendenti, ciascuno montato dentro un cilindro di alluminio, e installato presso il

soffitto. Essi avvertono il cambiamento dei suoni vicino a loro. Quando un'unità avverte una certa qualità del cambiamento, ricorda il cambiamento e il suono che gli è associato. Allora usa quel cambiamento per trasformare il suono che ha ricordato in un altro suono. Il processo di reazione, sebbene del tutto reale, non è ovvio a causa dei vari tempi di ritardo nel rispondere (dipende dal cambiamento avvertito), e anche a causa di una relazione inversa tra l'altezza del suono che una unità ode e quella che produce, per esempio, più il suono che ode è forte più è basso il suono che emette.

L.P. - *Il tuo lavoro ha spesso implicazioni più vaste, quasi politiche.*

M.N. - Muzak, la Corporation che massifica la distribuzione di suoni in scatola, di sdolcinata musica sublimale per corridoi ed ascensori, vuole appropriarsi dello spazio in cui io sono stato invitato ad installare « Music For Huge Interior Spaces ». Così come hanno fatto in tutto il mondo — anche in Europa per un po' — essi sostengono le loro offerte di appalto con argomenti pseudo-scientifici che sono in fondo un'intimidazione tecnologica. Ma io ho deciso di combatterli, dando al grande pubblico le armi per articolare la loro già crescente opposizione contro Muzak.

L.P. - *Tu hai scritto sul New York Times che le città rumorose non hanno nulla di obiettabile. Non è un atteggiamento futurista?*



Max Neuhaus, *Water Whistle*, 1971, una delle sette installazioni eseguite dal 1971 al 1975.

M.N. - Otto ore di fracassi martellati non sono necessariamente buone per i tuoi sensi, ma non c'è nulla di inerentemente buono in una cascata e neppure nel canto degli uccelli. Dovremmo diventare più sofisticati circa il nostro ambiente sonoro.

L.P. - Ritieni che il tuo lavoro sia didattico?

M.N. - Credo che essere un artista sia la più alta forma di insegnamento.

L.P. - Il lavoro di un artista può essere un modello di schemi generali di comportamento.

M.N. - Il mio lavoro è un modello della mia testa, e non può anche dare alla gente percezioni che essi non hanno.

L.P. - Sei contrario alle sale da concerto?

M.N. - No. Di solito è un posto per fare musica migliore di una soffitta o un magazzino. Come ogni altro ambiente, necessita una esplorazione. Ora lavoro fuori delle sale da concerto.

L.P. - Ma tu non sei alla ricerca di novità. Stai tentando un riassetto critico della percezione e del pensiero attraverso la musica. Mi piace il fatto che il tuo lavoro non sia specializzato; non è classificabile. Io stesso non amo essere etichettato come pittore.

M.N. - Io lavoro nel presente. Le classificazioni non sono aggiornate di solito. Mi pare stupido cercare di rientrare nelle classificazioni.

L.P. - Trovo che i tuoi pezzi per piscina, « *Water Whistle* », sono un para-

digma del tuo approccio. Per estensione, « Water Whistle » mi ha reso cosciente dell'aria e di tutti gli altri fattori coinvolti nel mio processo quotidiano dell'udire.

M.N. - I brani di « *Water Whistle* » sono installazioni relativamente brevi (da dieci a dodici ore) di suoni sottacqua. I suoni sono ottenuti facendo scorrere l'acqua attraverso alcuni fischiotti. La gente ascolta giacendo col dorso nell'acqua, che è a temperatura del corpo.

L.P. - Desidererei che i quadri fossero similmente considerati come componenti integrali del mezzo entro i quali sono percepiti.

M.N. - Sì!

L.P. - I tuoi lavori sembrano interessati a gradi diversi di partecipazione del pubblico.

M.N. - Nel luglio 1975 installerò una versione di « *Drive-In Music(s)* ». Ciascun singolo suono di questo lavoro è trasmesso da una radiotrasmittente a onde corte separate. Le trasmissioni sono installate in vari punti lungo un piano stradale. L'ascoltatore ode i suoni nell'autoradio. Un pezzo fatto in questa forma alloca letteralmente i suoni in spazi differenti. L'ascoltatore o l'ascoltatrice li assembla nel tempo per lui/lei scegliendo strade e velocità. L'opera resta invisibile e inaudibile. Diventa udibile solo quando un ascoltatore la sintonizza. E' di conseguenza largo (le auto divorano velocemente lo spazio).

A me non interessano gli inizi e i fi-

nali. L'installazione del luglio 1975 è in un'area di parcheggio. Sebbene formata dalla combinazione di soli otto suoni, dura per un ascoltatore/ascoltatrice finché la sintonizza, ed esiste in tante forme quante sono le configurazioni che si possono trovare nel guidare attraverso essa.

Mi piacerebbe farne una lunga 100 miglia. M'interessa porre i suoni nello spazio più che nel tempo, e lasciare alla gente che li ponga nel loro proprio tempo.

L.P. - E cerchi di farlo mediante il minimo di stimoli necessari.

M.N. - Non voglio forzare la mia presenza sul pubblico. Voglio lasciare che scoprano il lavoro. Quando ho installato « *Walk-Through* », un pezzo sensibile al tempo atmosferico, nella stazione della metropolitana di Jay Street a Brooklyn, N.Y., rifiutai che le autorità svelassero la sua presenza con un cartello. Suoni alti, corti e ritmici, trasmessi da piccoli altoparlanti sistemati presso il soffitto di un sottopassaggio, scompaiono ed appaiono tra i rumori stradali. Sono generati da un piccolo computer sensibile alle condizioni atmosferiche.

Molti li sentono. Si rendono conto della loro esistenza dopo un po'. Il primo a notarli — alla vigilia di Capodanno del 1973, la notte in cui accesi il pezzo — fu un cane. Entrò nello spazio e si inoltrò a scrutare attentamente i suoni che aveva fiutato. Erano nuovi nel suo territorio. Doveva incorporarli.