



Charlemagne Palestine

intervista di Tommaso Trini

I miei anni di chimica del tono

Sì, ho frequentato una scuola di musica ma non mi piaceva. Ho trovato che mi occorreva molto tempo per pensare da solo, per rivalutare, fui espulso e da allora ho passato la maggior parte del mio tempo con gli artisti. Ho dovuto persino fermare le mani, quello che ti insegnavano a fare con le mani diventava dannoso. Ed è stato difficile per me imparare a non suonare in modo classico. Ora, nei miei pezzi al piano, muovo ben poco le mani in senso orizzontale, ma i cambiamenti in senso verticale sono più complessi che in qualsiasi pezzo classico, anche se orizzontalmente non mi muovo mai da una certa area molto piccola. Questa è una cosa che non ti insegnano mai a fare. In musica classica si pensa sempre in senso lineare, orizzontale.

Trovo che nella musica passata ci si occupava della linearità e del contesto e di sfruttare gli elementi in modi diversi, ma non si entrava mai nel suono. Io porto un elemento fino dove può andare. Sono dieci anni che scrivo pezzi che si servono sempre dello stesso elemento, in mille contesti diversi, mille energie diverse, continuando a sfruttare quello che contengono.

Ero già coinvolto nei « multimedia » verso la metà degli anni sessanta. Mi interessavo di musica elettronica, luci, films, ecc. ... ma quello che facevano allora era più un miscuglio... un collage patchwork, che un lavoro ben concepito. Io prendo ogni elemento e lo adatto alla mia concezione, che si tratti di libri, suoni, il mio corpo, i miei videotapes, le mie performances, le mie percezioni... Se faccio esperimenti, è una questione privata. Più che un musicista, mi considero un artista del suono, perché uso il suono in tutte le sue manifestazioni, in termini di tempo, energia, o materiale visivo grezzo. Non voglio essere classificato in modo che se domani salto fuori con un lavoro per un vulcano... non lo posso fare perché quella non è musica. Qualunque cosa

sia, lo voglio fare comunque. La gente passa più tempo a lottare contro il contesto che a fare il lavoro. Ma io cerco di rendere il mio contesto il più vago possibile, così che, qualsiasi cosa tiri fuori, sia nel contesto di quello che faccio. Questa è la cosa importante... Forse, quando saremo tutti morti, il secolo prossimo, decideranno che cosa è che abbiamo fatto e lo classificheranno. Lo lascio ai posteri. Sarà affar loro...

E' cominciato così, ho visto che i lavori di John Cage e della scuola europea si occupavano troppo del contesto e di elementi socio-culturali. Invece io mi sentivo quasi un chimico... Nessuno sembrava sapere quello che avrebbe fatto un suono se lo si lasciava in pace. Così cominciai a pensare che ne sarebbe stato di certi elementi, una volta mischiati assieme... Bene, ne sarebbe uscito un solido, un liquido, una cosa trasparente, una cosa traslucida? Questo è il modo in cui ho cominciato. Ho pensato: non voglio fare musica, perché ci sono già duemila anni di musica, e sono sufficienti. Voglio prendere i suoni, metterli insieme e vedere che cosa fanno da soli. Dopo due o tre anni di questo, improvvisamente, ho cominciato a sentire che succedevano queste cose incredibili nell'ozono di un suono, e sedevo ad ascoltare per ore mentre continuavano a cambiare, dovunque mi trovassi in uno spazio, non sapevo perché. Così continuavo a farlo, cercando di imparare che cos'era. Gli anni dal 1964 al 1969 li chiamo i miei anni di chimica del tono.

Poi mi sono accorto che c'era bisogno di un dialogo maggiore tra gli elementi puri con cui lavoravo, e ho cominciato a fare dei pezzi modulari, come per esempio Le Corbusier in architettura. Ho trasformato il suono per renderlo come una mano per un guanto, un guanto per l'ambiente. Poi mi sono coinvolto di più personalmente e ho cominciato ad imitare con il corpo le cose che sentivo nella chimica del tono. E ho cominciato a fare pezzi con il corpo estendendo il lavoro nel suono e cantando pezzi mentre camminavo, salterellavo, correvo, cadevo, urtavo contro oggetti, ecc. Servendomi del suono per articolare i diversi drammi del mio corpo.

E il pubblico?

Per me il pubblico è quasi un'altra parte del lavoro, perché ogni lavoro è un modulo, un insieme di elementi, un insieme di rituali. Ma il modo in cui svolgo questi rituali è del tutto influenzato e trasformato dal pubblico. Prima di fare un concerto... siedo al tavolo e non riesco ad immaginare quello che farò... anche se ho pensato al lavoro per settimane. E' perché non appena sono di fronte al pubblico il lavoro diventa la traduzione dell'energia di quello spazio... Mi metto in stato di animazione sospesa e l'energia della gente in quello spazio aiuta a stabilire in che direzione andrà il pezzo, come in *Ouiga*... I miei occhi sono chiusi e sento l'energia della gente che mi attraversa. Prima di una performance, mi sento spesso come un pallone senz'aria dentro. E quando entro nello spazio vengo gradualmente gonfiato dall'energia emessa dal pubblico. Ecco perché c'è sempre quel momentaneo senso di dramma, di comunicazione immediata. Più tardi, quando guardo i nostri o una qualsiasi registrazione del lavoro non riesco a credere che sia quello che ho fatto, perché non ricordo neppure di averlo fatto. E' quasi come andare ad una seduta spiritica, dove tutti si siedono intorno al tavolo e si danno la mano e si crea un potere dentro e intorno.

Penso al pubblico quasi come a una seduta spiritica, con la gente in cerchio, ed io nel mezzo, come spirito o fantasma. Alcuni anni fa ho fatto un pezzo che si chiamava *Invasion*. Nella mia testa il pezzo comportava correre aggressivamente in un'area affollata, ma successe questo. Il pubblico cominciò a spingermi come una pallina da flipper, mi gettavano di qui e di là e ridevano, e divenni quasi un clown o un eroe caduto, che tutti d'accordo avessero deciso di legare, prendere a calci, tirargli addosso cose, per non essere quello che si erano aspettati. In effetti la gente odiò quel pezzo, perché avevano deciso che ero un eroe. E quando mi hanno visto quasi ridicolo e che mi prendevano



Charlemagne Palestine, *Personal object in Motion*, 1975, sequenza di sei fotografie. Foto di Elaine Hartnett.

in giro e mi spingevano contro il muro ed io inciampavo e cadevo, ne furono turbati... Ricordo certi films, come Sansone. Quando era un eroe, la gente lo amava, ma poi, quando perde i capelli, per amore deluso, la stessa gente che lo amava gli tira dietro cose e gli dice parolacce, perché lo avevano desiderato in un modo e poi delusi, riuscivano solo a reagire con rabbia e frustrazione.

E' un po' come quando i miei gatti sono in questa stanza. Se l'energia è rilassata, in genere dormono, ma se qualcuno entra e c'è molta energia, cominciano a correre avanti e indietro, quasi come se avessero raccolto quella energia e la stessero vivendo, pur restando sempre l'essenza di loro stessi; non pensano all'arte, non pensano a niente, rispondono e basta. Bene, a volte penso a me stesso quasi come a un gatto. Mettetemi in uno spazio ed io reagisco... divento... reagisco secondo me stesso, perché ho certi rituali che continuo a ripetere. Nel mio lavoro sono un po' guardiano dello zoo e animale nello stesso tempo. L'animale si comporta sempre in un certo modo, se non gli dai da mangiare ringhia, se lo cocoli fa le fusa.

Cantando

Succede che col passare degli anni le mie fantasie cambiano e il mio corpo funziona in modo diverso. Ci sono cose che posso fare oggi, che non potrò fare tra dieci anni... Posso correre oggi e svolgere certe attività che non potrò forse svolgere in seguito, e mi interessa questa specie di decadimento graduale. Spesso ci sforziamo talmente di essere intelligenti e abbiamo tante possibilità, che cerchiamo le cose più diverse ma a volte l'essenza è proprio di fronte a noi, e noi guardiamo lontano, all'orizzonte. Spesso un problema o un ostacolo fisico o mentale ci costringe a guardare proprio di fronte a noi, e ci accorgiamo che la risposta era lì, fin dall'inizio. Penso che anche il mio la-

voro sarà così, intorno al tempo, intorno alle cose... Ecco perché penso che avrà una longevità, che non sarà noioso, e col tempo in effetti, dovrà semplicemente continuare a manifestarsi in modi diversi.

No, spero di non diventare mai un virtuoso, perché un virtuoso è in un certo senso uno strumento artificiale. Potrà succedere che un giorno o l'altro, nella vita, saprò suonare o fare cose con velocità incredibile, più in fretta di chiunque altro... ma sarà per caso. E poi magari, perderò quell'abilità e farò qualcos'altro. Non sarà mai solo per fare una cosa in fretta, sarà un'energia che sento e che quella cosa si deve fare in fretta, e capita allora che la faccia più in fretta di tutti. Quando cominciai a cantare in un certo modo, per un po', in quel genere di cose, prendendo ipertoni, cantavo meglio di tutti gli altri. Poi mi sono stufito e sono passato ad altro, ed ora c'è gente, lì ho sentiti ai concerti, che fa meglio di me. Sapevo fare quello che loro fanno ora sei anni fa, ed ora non lo so più fare. Per cui si tratta di permettersi di avere qualcosa e di perderla, e magari riacquistarla nuovamente, o non trovarla mai, e continuare, e non essere così consapevole di averla affatto.

Bene, ho sempre cercato di star lontano dalle discipline che potessero appiattire quello che io ero veramente. Cioè proprio al contrario di quello che è in... della generazione in cui ci troviamo. Dovunque vada, qualcuno sta studiando qualcosa del Tibet o del Giappone, o Cina o India o qualche altro posto. Cercano di trasudare la struttura di un qualche altro ideale, diverso da loro stessi. Io faccio esattamente l'opposto, niente di tutto questo. Cerco di non mettermi mai nella posizione di dover fare qualcosa che non vorrei... che il mio corpo non vorrebbe... faccio l'opposto. La disciplina è che cerco di non essere mai diverso da me stesso. E sono anni che cerco di guardare al mio corpo come se fosse l'ideale... e a come far lavorare quella cosa lì nel miglior modo possibile secondo se stessa... Invece di cercare di diventare più intelligente... invece di cercare di essere uno studioso... cerco quasi di essere... più primitivo, ma essenziale, e non meno sensibile... più sensibile e meno in-

telligente. Di sapere meno ma di sentire e rispondere di più... e di imparare di più dalle risposte alla vita che dai libri... non leggo neppure più se non qualche rivista. Non voglio saturare le mie risposte con sentiti dire, voglio sperimentare ogni cosa in prima persona, questo è il mio ideale.

Sangue sul piano...

Osservavo le cose che facevo e con cui mi sentivo più a mio agio, e le ripeteva continuamente, e quello era il mio rituale. Mi vengono in mente due pezzi del 1962. In *Tantrum* mi siedo al piano, con rabbia, e comincio a pestare con le mani sui tasti, più forte che posso, con gli occhi chiusi. Continuo fino a scrollarmi di dosso tutta la rabbia. Poi apro gli occhi, e le mie mani sono coperte di sangue e i tasti del piano sono coperti di sangue, e allora mi fermo, a quel punto ero spaventato, e ricordo di aver lasciato il sangue sul piano per parecchie settimane.

Un altro rituale che ricordo aveva a che fare con l'ambiente nel tempo... aveva a che fare con un piccolo appartamento, con un piano verticale, e una donna con cui vivevo. Era una relazione molto intensa, soprattutto fisicamente, e passavamo la maggior parte del giorno facendo l'amore... Ricordo che era un luogo molto piccolo per cui c'era quasi solo spazio per un piano e il letto. E forse una stufa. Per circa sei mesi non siamo quasi usciti e passavamo le giornate facendo l'amore al buio. Ricordo che ogni volta che terminava un incontro... lentamente... quasi in sogno, camminavo nel buio verso il piano. Mi sedevo e provavo... quale che fosse l'energia nella stanza; cominciavo con un solo dito, per non fare quasi alcun suono, e cercar di riempire la stanza con l'aroma, l'aroma orale di quello che avevamo sperimentato. Ricordo che lo facevamo quasi in continuazione, per sei mesi. E lei disegnava anche, al buio. Non lo facevamo per nessun contesto artistico, solo per noi. Poi sono passato ad altre cose.

Come una termite

Nel 1964 ho cominciato a suonare le campane in una chiesa in NYC. Ogni giorno suonavo, in quella grande torre, con quell'enorme strumento sopra di me, la campana più grande era alta come me, e la si sentiva per molti isolati. Per suonare, dovevo battere con i polsi su delle leve di legno di quercia. Erano molto dure da suonare, e con pedali come un organo... non ho mai avuto uno strumento del genere. Era come se tutto il mio corpo dovesse essere come i polsi. Dovevo farlo per mezz'ora. E fu la più intensa esperienza fisica di suonare uno strumento. Ho cominciato a suonare lo stesso pezzo tutti i giorni, come se mi stessi rivolgendo al pubblico di un concerto, ma su grande scala. Mi pareva di vedere tutte quelle migliaia di persone nelle strade, ed era come se mi incitassero. Suonare per trenta minuti è una esperienza intensa, devi pensare alla gente con cui sei arrabbiato, e alle cose che ti rendono infelice, a quelle che desideri, qualsiasi cosa che tenga in vita la tua energia e che non ti faccia fermare, perché fisicamente continuare è rovinoso.

Ero sempre consapevole di essere un artista, ma non vedevo quella cosa come un mio lavoro, non avevo invitato la gente del mondo artistico a sentirmi. Migliaia di persone sentivano tutti i giorni e non sapevano cosa stesse succedendo lassù. In effetti ho quasi perso il posto tre volte, ma fortunatamente arrivarono i media, e degli articoli vennero scritti su quelle campane.

Dato il pubblico appoggio che avevo ricevuto, non potevano più licenziarmi, avevo reso famosa la loro chiesa, dunque, che gli piacesse o no, non potevano disfarsene. Ero come una termite, non riuscivano a disfarsi di me, per quanto provassero. Fui chiamato una specie in pericolo, come un animale, quando ce ne sono solo pochi esemplari sopravvissuti, è proibito sparargli. Furono costretti a considerarmi una specie in pericolo, quando in realtà pensavano a me come a una termite. Così sono riuscito a continuare con questo pezzo per sei anni.

Sui nastri consumati

Poi ricordo un pezzo... che aveva a che fare con il prendere suoni da un luogo e metterli assieme... avevo per esempio il forte suono di una folla, e lo lascio andare avanti, avevo poi strati di suoni di posti diversi, energie che agivano simultaneamente, come enormi collages, perché non avevo un vero equipaggiamento... era come « musique concrète », tranne che non li cambiavo, li lasciavo esattamente com'erano... Nel 1967 non avevo una lira, avevo un la-

voro e l'ho perso, per cui continuavo a riutilizzare lo stesso nastro, e alla fine mi ritrovai con una serie di pezzi che riguardavano il terreno, come il deserto. Non avendo soldi, dovevo andare in Canal St. a comprare i nastri meno cari, che erano stati usati molte volte... che non avevano più rivestimenti uniformi e regolari. Bene, questi assomigliavano più alle Montagne Rocciose... prendevo un suono statico e lo registravo sul nastro consumato, in modo che diventasse terreno irregolare... Dapprima pensavo che suonasse difet-

done la scala, cambiare anche il suo rapporto con l'ambiente. Questi pezzi elettronici erano come linee sottili, che potevano essere cancellate da un colpo di tosse o da qualsiasi altro rumore. Il pezzo era continuo e in una stanza completamente silenziosa lo si sarebbe potuto sentire come una linea sottile... Tutto ciò aveva a che fare con il terreno del pubblico e come il pubblico influisce sul pezzo. Penso ai miei pezzi elettronici come a degli oggetti, perché esistono quasi come sculture fluide in trasformazione.



Charlemagne Palestine, *Purge*, 1973, sagoma di due foto. Foto Elaine Hartnett.

toso, poi cominciai ad entusiasmarmi e cercai di comprare i nastri peggiori, quelli su cui era piovuto, o che erano restati al sole troppo a lungo. Gradualmente, man mano che avevo di nuovo soldi, i miei pezzi cominciarono a diventare più lisci, perché potevo comprare nastri migliori e registratori.

Così intorno al 1969 la mia musica divenne sempre più raffinata e andò nella direzione opposta. Feci un pezzo in California in cui il pubblico se ne andò dicendo che sembrava il ronzio di un frigorifero. Mi stavo occupando di come prendere un suono e cambian-

Affreschi

Adesso mi interessa fare enormi affreschi, servendomi di tutti gli elementi usati prima. Saranno molto simili ai miei pezzi per piano, più complessi, in continuo cambiamento e grandiosi in scala. A volte me ne servo anche in altri contesti. Ho questi lazos... suoni turbinanti nello spazio. Prendo un suono quasi statico dal sintetizzatore, poi

prendo un altoparlante e lo estendo da un lungo microfono, così che il suono esce come un liquido continuo e denso, poi mi metto in mezzo alla stanza, in piedi al tavolo, comincio a far muovere l'altoparlante, faccio sedere tutti e lo faccio girare a velocità incredibile, nello spazio. Diventa come un cerchio ricorrente disegnato in suono, in una stanza quadrata. Anche se è un solo suono, continua a luccicare e a cambiare, secondo la natura fisica del suono in movimento. Si chiama lazo, come la corda di un cowboy.

Quella particolare sera decisi di mettere sulle spine l'intera forma di simultaneità casuale, costruendo un pezzo che sparasse a bruciapelo sulla forma e sui miei collaboratori, mentre il pezzo era in svolgimento. Per me, nella metà degli anni sessanta il lavoro di Merce e di John era il fenomeno sociologico più fertile nel campo delle performances, tra l'altro perché il pubblico era sempre così ostile e spontaneo o per lo meno imprevedibile durante le loro performances.

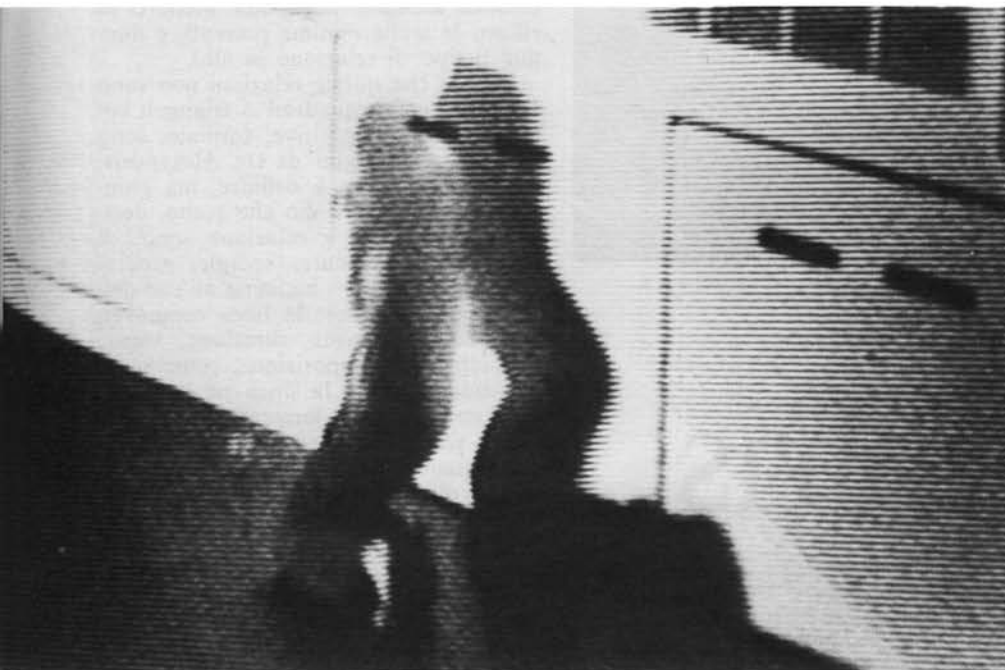
Ora, dieci anni dopo, Merce è un mi-

registrato da me nella mia stanza da bagno con il rubinetto dell'acqua aperto tutto il tempo. Nel monologo spiego come è difficile per me aver a che fare con lo spazio dello studio di Cunningham, per via del modo in cui è disposto, e continuo con lo spiegare che ho trovato molto più comodo operare nel mio bagno. Poi spiego la differenza tra l'artista personale rispetto all'artista fantoccio, e partendo da lì continuo col criticare e sabotare sottilmente la forma dei miei antagonisti. Nello stesso tempo, dal vivo, durante la performance, facevo dei movimenti che, nel mio stile goffo da barbone della Bowery, aumentarono ancor più la tensione già esistente nella elegante danza di Merce. In breve due concezioni l'una contro l'altra, con una che faceva la parte di Jago, come sabotatore minore. Anche i danzatori arrabbiati, più tardi dovettero ammettere che il pezzo li aveva forzati a ballare meglio che mai — il magico dell'adrenalina, la legge di sopravvivenza nella giungla! Il risultato dimostrò che anche sotto tiro la forma di Cunningham era ancora valida e piena di possibilità.

Ma sei arrivato troppo tardi...

Bene, ora ho tutta una serie di nuove cose visive... ci sono degli ambienti, in cui faccio dei pezzi col corpo, preparando la stanza con qualcosa come carboncino o simile, qualcosa che possa spandere in giro... Quello che fanno sono dei segni sul pavimento e sulle pareti e poi, entro io col mio corpo, faccio un pezzo in quello spazio e anche un suono, che registro. Passo un fissativo sui segni lasciati col carboncino e ricreo il suono. Così, diventa ancora una volta un po' l'invisibile... un po' come le scorie di quando c'ero io. Tu entri nello spazio, e vedi dove sono andato, che cosa ho urtato, e i segni del mio corpo che ha urtato contro le pareti, che ha corso sul pavimento, tutto è là... e puoi anche sentire che ero là, ma sei arrivato troppo tardi.

Poi farò disegni, mostrerò i miei libri e alcuni nuovi videotapes, e un sacco di grandi disegni che ho in mente, che hanno tutti a che fare con l'energia, il cambiamento della mia energia gestuale, e dunque ne farò molti in scala fisica... così si tratterà di usare il mio corpo come strumento per creare l'immagine visiva. E' come vedere tracce di vandalismo, o un incidente, dove la gente se ne sia andata, ma puoi ancora vedere quello che hanno lasciato. Puoi dire quello che è successo... come il pezzo per piano, dopo che avevo finito, quando la gente entrava, vedeva il sangue sui tasti, non sapeva quello che avevo fatto. Ma sentivano che qualcosa era successo... un fantasma aveva fatto qualcosa e aveva lasciato sangue. Sfortunatamente non era un fantasma, i fantasmi non hanno sangue. Dunque si tratta della stessa cosa in scala più grande. Questa è la direzione in cui molti pezzi stanno andando ora.



Jago incita i danzatori

Il pezzo più controverso che ho fatto da tempo è stato quello con la Merce Cunningham Dance in NYC nella primavera del 1975.

Merce fa dei pezzi nel suo studio in cui invita, la sera, altri a collaborare con lui, senza che le due parti comunichino tra di loro in precedenza o siano informate di quello che farà l'altra.

to vivente e le performances sono seguite da un pubblico innamorato — buono per la vanità ma carente dell'originale atmosfera polemica. Da qui la mia idea di far tornare la forma di Merce al suo stato originale di fenomeno sociologico drammatico rovesciando le posizioni e mettendo la sua forma in condizione di svantaggio. Invece di essere i danzatori e musicisti a costruire un lavoro incitando il pubblico, i musicisti costruiscono un lavoro incitando i danzatori, con il pubblico magari come voyeurs.

Il pezzo consisteva di un monologo