

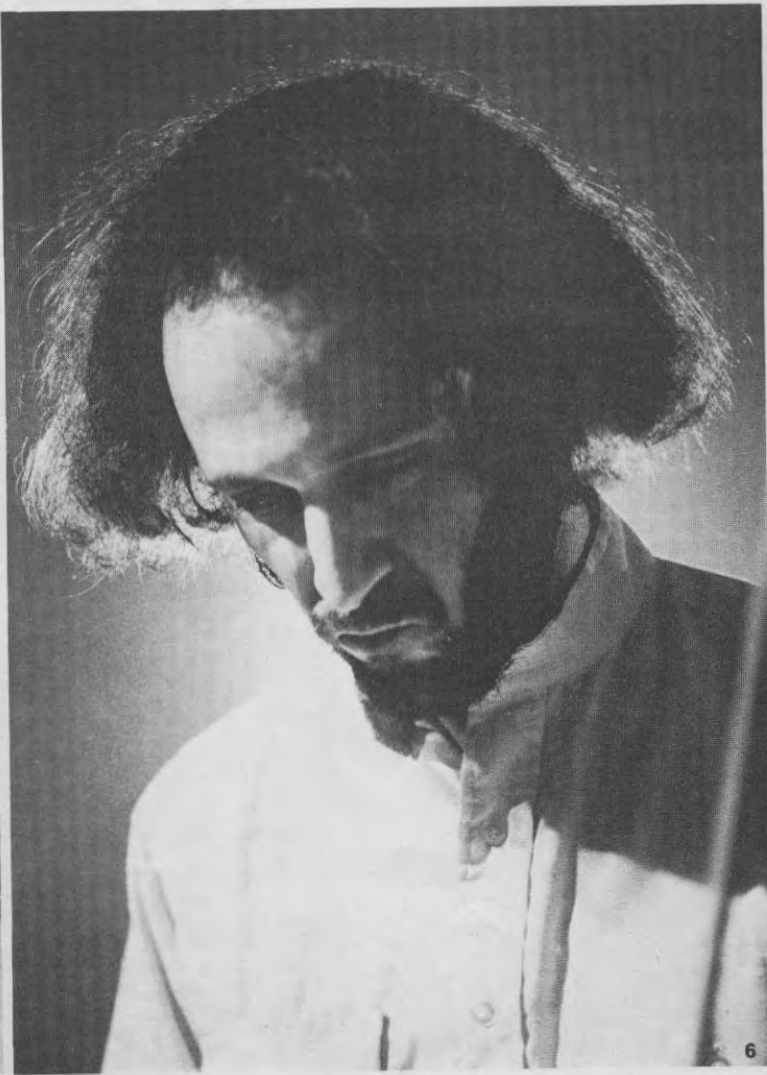
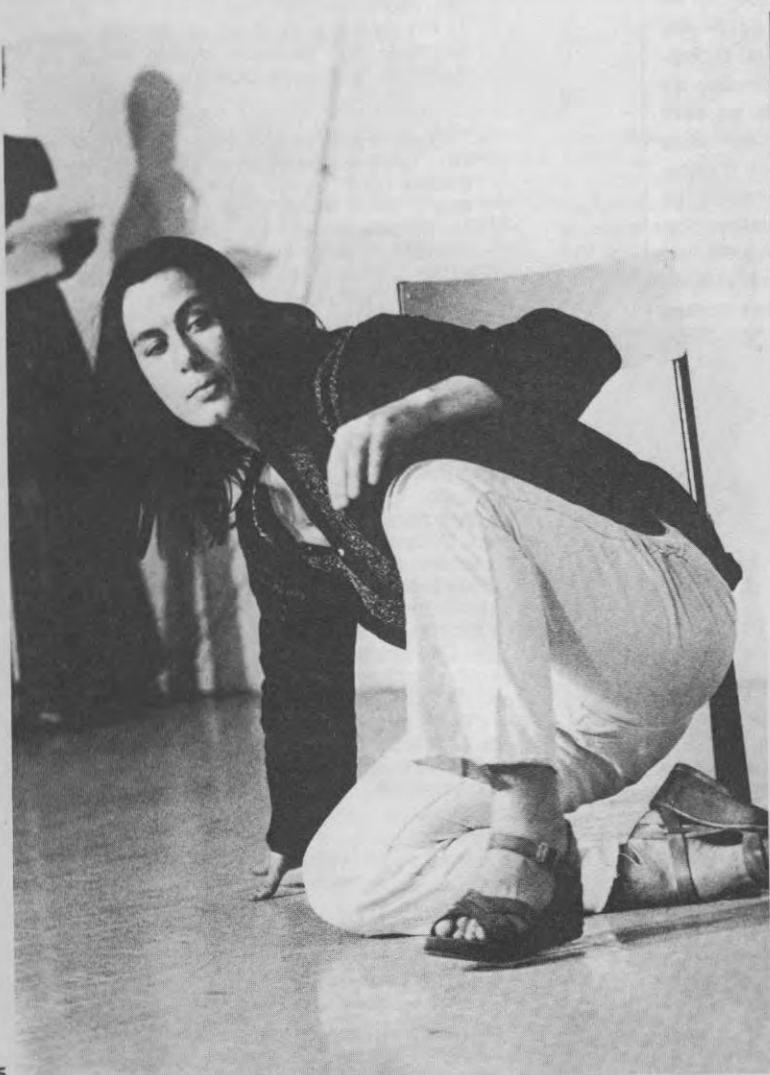
FESTIVAL DI MUSICA E DANZA

L'Attico, Roma, Giugno 1972.

Con la partecipazione di / Performances by:

Steve Reich, Laura Dean, Yvonne Rainer, Joan Jonas, Simone Forti, Charlemagne Palestine, Trisha Brown, Philip Glass.

FESTIVAL OF MUSIC AND DANCE



- 1) Joan Jonas: Head monkey, 1972.
- 2) Joan Jonas: Delay-Delay, fiume Tevere, 1972. Photo Gianfranco Gorgoni.
- 3) Joan Jonas: Head monkey, 1972. Photo Gianfranco Gorgoni.
- 4) Philip Glass: Music with changing parts, 1972. Photo Claudio Abate.
- 5) Yvonne Rainer: Lives of performers, 1972. Photo Gianfranco Gorgoni.
- 6) Steve Reich, 1972.
- 7) Yvonne Rainer: Lives in performance, 1972.
- 8) Yvonne Rainer: Lives of performers, 1972. Photo Claudio Abate.
- 9) Steve Reich: Four organs, 1972. Photo Claudio Abate.
- 10) Philip Glass: Music with changing parts, 1972.
- 11) Dickie Landry nel concerto di Philip Glass, 1972.
- 12) Steve Reich: Drumming, 1972.
- 13-14) Trisha Brown: Accumulation, 1972. Photo Gianfranco Gorgoni.

**ENTREZ DANS LA DANSE
VOYEZ COMME ON DANSE
EMBRASSEZ QUI VOUS VOULEZ!**

L'invito di Isabelle vale soltanto per il 14 luglio, per il resto dell'anno — l'affaire — appare, invece, come un *Anschluss*. Se ciò è vero, allora il nostro compito prima ancora di cedere alla lettura del fatto musicale deve discutere il problema dell'innocenza. In un certo senso si potrebbe partire dalla critica di quell'ingenuo realismo manomesso dalla pratica di quei rozzi processi creativi che stanno tutt'intorno ai fatti della «pittura». Noi, oggi, sappiamo che il primato dell'oggetto sparito non ha realizzato il sogno sessantottesco del *cache-toi, objet!*, ma più semplicemente quello dell'oggetto negato, per cui si continua quella mediazione che non ha ancora interrotto la sotterranea dialettica soggetto-oggetto. Dunque, è ammettere che nonostante tutto Hume ha ancora ragione! Come il primato dell'economia non porto certo all'*happy-end*, così il primato sui materiali che la musica ha ereditato suo malgrado non porta alla *virtù sociale* e a quella temperanza di materia di cui devono fare mostra oggi i processi creativi. Il nostro sguardo «in un mondo di costante visibilità» non poteva non sollevare questo sospetto perché a noi che dobbiamo dare pubblica ragione di un certo stile musicale non venisse addebitato un eccesso di

meticolosità, un tragitto verbale più astuto, accusati dalle ragioni dell'epitome, perdendo la misura della qualità. In questo modo l'apparente ingiustizia è giustizia suo malgrado così *Drumming* di Steve Reich proprio per non trascurare il fatto della serialità diventa — qualitativamente — un prodotto di serie e come tale la funzione ripetitiva che esercita si muta in pregio nella ripetizione teatrale. Il suo *exploit*, identico a quello del miglior Riley, sta proprio nella impressione minima — quasi impressionista — che ha origine dalla labile incertezza nella quale essa appare, per cui, cercando il perno dell'intera opera noi non possiamo non scoprire come questo non è affatto determinante per dare una qualche ragione dell'avvenimento musicale. Sulla scia di ciò noi vediamo, allora, come l'incerto Philip Glass — la cui instabilità a prima vista disorienta l'ascolto — denunci un *bisogno di sicurezza* maggiore per riuscire a far tacere il ricatto melodico. Ciò che, suo malgrado, Reich fa con la razionalità Glass lo realizza con il paradosso della velocità, se il primo da pubblica soddisfazione dell'appagamento — la lezione tecnica di La Monte Young — il secondo dichiara con troppo entusiasmo, per essere vero, il proprio appagamento nella negazione. Su ambedue incombe il rischio grammaticale della scrittura che diventa segno, geometria, «une ligne de musique sans harmonie ni contrepoint jouée a l'unisson par l'ensemble» (Ph. G.), assuefatta alle norme dell'elettronica più che alle disposizioni transitorie

del genere. L'inganno elettrico, in questo caso, come tutti gli inganni del tardo capitalismo, non è legato alla sottrazione di un probabile risultato, «soltanto» tende a contenere solamente quelli favorevoli, per cui la molteplicità iniziale delle possibili determinazioni al posto di generare differenti risultati, egualmente probabili rispetto al certo, produce soluzioni coerenti, tali che l'attenzione sulla materia sonora impone quasi automaticamente la ricerca della sua origine, il ritorno a quella «complessità strumentale» che fa sì che tutto l'ambito musicale diventi una sfera definitiva. «La sua sistematica esige che non vi penetri nulla che si sottragga al suo circolo chiuso, *quod est in actis*». Così, anche i limiti di una musica *tel quel* affliggono la ricerca di Reich e di Glass, i rischi di un processo classificatorio, vedi per l'occasione *Pendulum Music* del primo o *Music in twelve parts* del secondo. Se l'origine del processo di composizione è tenuto legato alla volontà di produrre l'inedito, non solo il prodotto deve fare i conti con l'estensione praticamente illimitata del campo, ma si manifestano i vizi di qualità di un processo estensivo la cui *causa cognoscendi* diventa *causa efficiens*. Le «maracas» in *Four Organs* di Reich stanno, in questo modo, a sottolineare quel tempo che il paradosso di La Monte Young: l'afasia, aveva già liquidato, e tragicamente la preoccupazione per la voce, così sentita, si sbriciola in un falso problema di registrazione e somministrazione, rinunciando addirittura a quelle lezioni

di chirurgia che a Darmstadt si tengono da almeno un decennio. Vediamo ora quale spazio occupano gli *outdoor-pieces* della Joan Jonas nell'insieme musicale i cui esaurimenti storici abbiamo cercato di delineare. Perché se da una parte la psicologia ha già trovato nel *complesso di Alice* delle buone ragioni «sentimentali», in un altro senso — nella direzione della radicalità — l'azione acquista un significato musicale soltanto quando viene a darsi per la prima volta, altrimenti questa metafora dell'ascolto regressivo è pronta ad ogni istante a trasformarsi in sfogo, a denunciare nella formula del modernismo la miseria di quella condizione che non permette di fare nessun passo «avanti». Il silenzio musicale — come la fotografia — ci hanno abituato oramai da molto tempo all'effetto *kitsch* del moderno invecchiato. L'aurea *snob* della Jones, il tono *sine nobilitas*, più che testimoniare la realtà culturale dell'afasia diventa apologia di quel modernismo che nelle vesti di avanguardia determina le nude e crude regole di funzionamento del *job*, sia esso prodotto o comportamento. La fuga dal livore amministrativo della Jonas ammette lo smacco, proprio nello stesso punto dove gli artisti della propaganda — Reich e Glass — dimostrano ai funzionari della burocrazia la propria condizione di «esperti». Del resto lo sapevamo già: l'*Eroica* dedicata a Bonaparte poteva pagare Beethoven soltanto con il miraggio di un titolo nobiliare.

Gianni-Emilio Simonetti



8

9

10

11

12

7

13

14

5