

# TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999-2000



TEATRO  
REGIO  
TORINO

*06/10*

## **Merce Cunningham Dance Company**

**I LIBRETTI**

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

*Responsabile dei Servizi Stampa, Comunicazione e Marketing*

**Ugo Sandroni**

*Coordinamento scientifico e editoriale*

**Filippo Fonsatti**

*Consulenza scientifica per il balletto*

**Elisa Vaccarino**

*Progetto grafico*

**De Silva Associati, Torino**

*Collaborazione redazionale*

**N.d.R. - Servizi redazionali**

*Pubblicità*

**AP srl, Torino**

Finito di stampare nel mese di dicembre 1999  
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)

© Copyright, Teatro Regio Torino

# TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1999-2000



TEATRO  
REGIO  
TORINO

## MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY

direttore artistico  
**Merce Cunningham**

direttore musicale fondatore  
**John Cage**

direttore musicale  
**Takehisa Kosugi**

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO  
CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Venerdì 17	Dicembre	1999	ore 20.30	Turno A e Opera '900
Sabato 18			ore 15	Turno C
Domenica 19			ore 15	Turno F
Martedì 21			ore 20.30	Turno B
Mercoledì 22			ore 20.30	Turno D
Giovedì 23			ore 20.30	Turno E

## MERCE CUNNINGHAM DANCE COMPANY

### CRWDSPCR

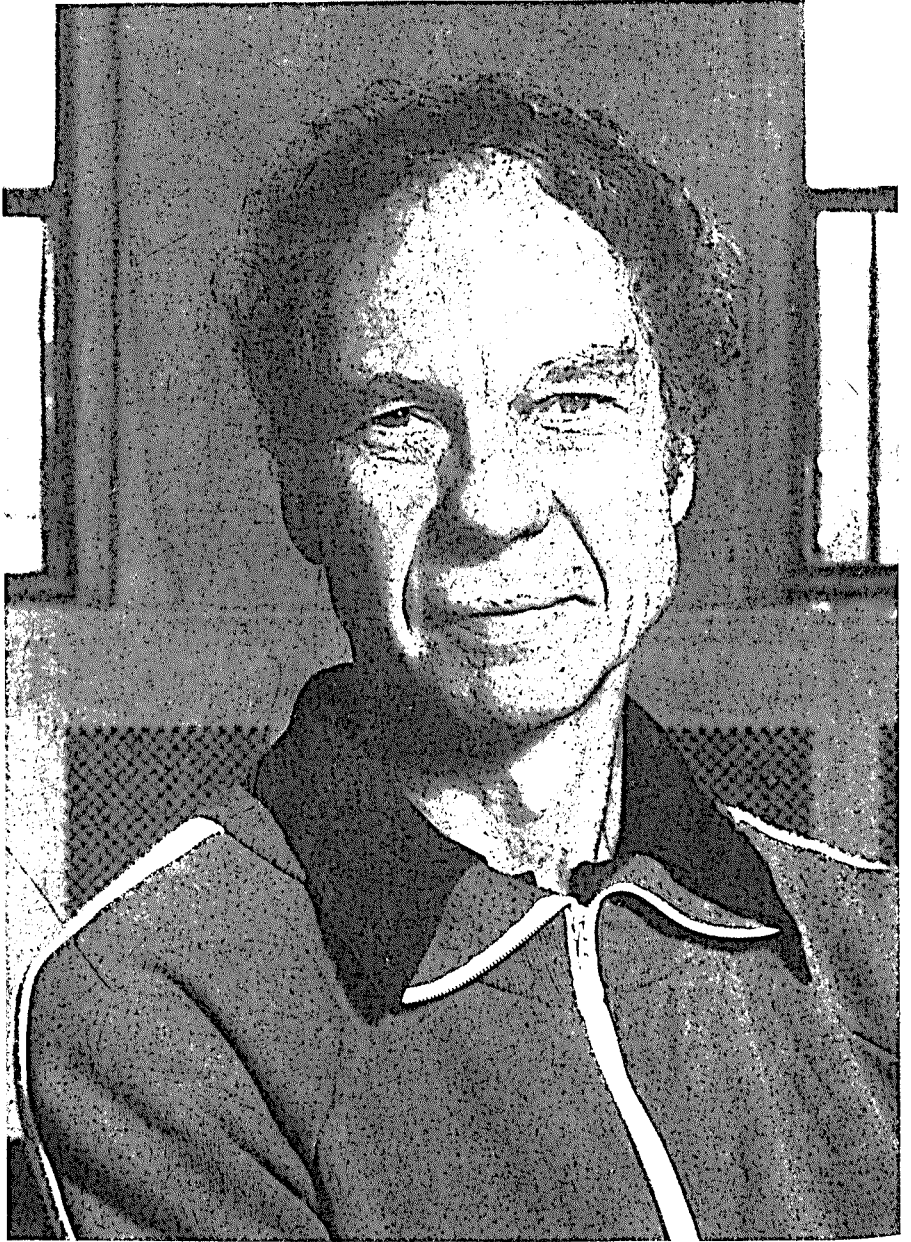
Coreografia *Merce Cunningham*  
Musica *John King*  
Scene e costumi *Mark Lancaster*

### RONDO

Coreografia *Merce Cunningham*  
Musica *John Cage*  
Costumi *Suzanne Gallo*  
*Merce Cunningham*  
Luci *Kelly Attalah*

### BIPED

Coreografia *Merce Cunningham*  
Musica *Gavin Bryars*  
Scene *Shelley Eshkar*  
*Paul Kaiser*  
Costumi *Suzanne Gallo*  
Luci *Aaron Copp*



Merce Cunningham. Foto Nathaniel Tileston.

## SOMMARIO

MERCE CUNNINGHAM,  
UNA DANZA È UNA DANZA È UNA DANZA  
di Leonetta Bentivoglio *pagina 11*

OSSERVANDO CUNNINGHAM  
di Carlo Boccadoro *pagina 17*

MERCE CUNNINGHAM  
OVVERO DANZARE SULL'ACQUA  
di Michele Porzio *pagina 25*

CUNNINGHAM, DADA, ZEN  
E TECNOLOGIA DELLA DANZA  
di Elisa Vaccarino *pagina 35*

MERCE CUNNINGHAM  
PARLA A DAVID VAUGHAN *pagina 43*

COREOGRAFIE DI CUNNINGHAM *pagina 49*

BIBLIOGRAFIA SCELTA *pagina 63*



Merce Cunningham a 25 anni, in uno dei suoi primi a soli, *Root of an Unfocus* (1944). Foto Barbara Morgan.

MERCE CUNNINGHAM,  
UNA DANZA È UNA DANZA È UNA DANZA  
di  
Leonetta Bentivoglio\*

È Merce Cunningham la radice piú imponente e decisiva dell'albero genealogico della «nuova danza» americana. Ben distinta dalla *modern dance* delle grandi madri fondatrici del teatro di danza statunitense del Novecento: pioniere come Martha Graham e Doris Humphrey, rivoluzionarie capaci di azzerare clamorosamente le nozioni (tecniche, spaziali, teatrali) in vigore esclusivo nella danza occidentale fino al loro avvento. In particolare Martha Graham, tra gli anni Trenta e Quaranta, costruisce un linguaggio fondato su una tecnica di visualizzazione delle emozioni: un catalogo di segni *terreni*, fortemente espressivi, opposto alle sublimazioni e ai verticalismi del balletto sulle punte. Cunningham danza nella compagnia della Graham dal 1939 al 1945, ed è proprio dalla conoscenza della tecnica grahamiana, e dal suo ribaltamento radicale, che nasce gran parte del suo mondo.

Un mondo imprescindibile dalla collaborazione con John Cage, suo fervido compagno di avventure estetiche ed esistenziali, con cui inizia a lavorare nei primi anni Quaranta. In questo periodo di urgenze di ricerca e sollecitazioni creative in ogni campo, Merce scopre e frequenta pittori europei trasferitisi a New York come Max Ernst e Tanguy e giovani artisti americani come Willem de Kooning e Jackson Pollock.

Alla fine degli anni Quaranta inizia la sua esplorazione sistematica dei rapporti tra corpo e spazio. I lavori di quest'epoca, imparentabili al dadaismo, tendono già a una ridefinizione dello spazio come campo di possibilità infinite, in sintonia col credo di *campo pittorico* degli espressionisti astratti newyorkesi. Contro i principi propugnati da Doris Humphrey (la massima ideologa della coreografia *modernista*, pronta a segnalare, nel suo saggio *The Art of Making Dances*, nuove leggi spaziali rispetto al balletto e zone drammaticamente molto piú forti di altre nel disegno della scena). Cunningham sembra puntare a un ideale di *spazio illimitato*, senza punti d'attrazione focali.

La nozione di *caso* irrompe nel suo sistema di approccio alla danza già nel 1947, in *The Seasons*, ispirato al trascendentismo americano di Thoreau, dove Merce ricorre per la prima volta a procedimenti aleatori. Nei primi an-

ni Cinquanta Cunningham e Cage scoprono *I Ching*, il libro cinese dei mutamenti, e l'idea di *alea* entra a far parte prepotentemente dei loro metodi. Cage lo utilizza per la creazione di *Musie of Change* e *Imaginary Landscape n. 4*, dove i vari elementi (tempo, durata, tipo di suono) sono determinati dal lancio di monete (come nella lettura dell'avvenire de *I Ching*). Cunningham adotta i medesimi principi in *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*, dove la casualità determina l'ordine delle sequenze.

Il gran gioco dei due campioni s'apre a un ventaglio di percorsi via via sempre piú ampio e stimolante per gli sviluppi dell'arte americana. Nel 1952, al Black Mountain College, nel North Carolina, Cunningham e Cage, con il pittore Robert Rauschenberg, danno vita al primo modello di *happening*, generatore dei molti *happenings* che invaderanno la scena degli USA negli anni Sessanta. È un *evento* (piú che uno spettacolo) senza titolo, progettato per negare «la linea di demarcazione tra arte e vita quotidiana». Mentre Cunningham danza improvvisando, Cage tiene una lezione, David Tudor suona il piano, Rauschenberg proietta diapositive dei suoi quadri e aziona un grammofono con vecchi dischi, Mary Caroline Richards e Charles Olson leggono i loro poemi. Non c'è struttura definita: sono determinati solo i lassi di tempo lungo i quali possono svolgersi le attività dei vari artisti. Il pubblico è concretamente coinvolto nell'evento, all'interno del quale, come elemento di performance tra gli altri, vive e agisce anche lo spazio, visto che l'azione occupa gli angoli, gli interstizi e il soffitto, che accoglie le proiezioni.

È un proclama di negazioni: non solo di uno spazio formalizzato e delle convenzioni temporali, ma dell'interprete e del *personaggio*, descrivibile in chiave psicologica. Contano gli oggetti, le azioni e le parole, usate anch'esse di per sé, appunto come oggetti e non per il significato a cui rimandano, non esistendo affatto significati a cui l'opera sia mai rinviabile. A chi accusa Cage di aver tradito la musica per il teatro, lui replica che la musica è già teatro: «È il teatro non è che un'altra parola per designare la vita». Il reale, insomma, non va rappresentato, ma provocato di continuo. Un'inversione nella concezione di produzione artistica, e una smitizzazione delle gerarchie tra le discipline, che investe in modo decisivo e massiccio l'estetica occidentale di quegli anni: il periodo in cui si sviluppano il «nuovo teatro», il «nuovo romanzo» e la «nuova pittura», dall'*action painting* alla pop-art (di cui non a caso gli esponenti piú grandi, da Robert Rauschenberg a Andy Warhol, hanno firmato scenografie per Cunningham). A questo clima culturale partecipa e contribuisce l'universo peculiare di

Merce, con il suo culto dell'astrattismo. Nella sua danza non ci sono più storie da raccontare, né metafore o simboli da segnalare, né personaggi da interpretare. Il movimento è un'entità oggettiva e di per sé significante. E la danza è immersione nella realtà, dove ogni gesto e azione sono legittimati in quanto tali per farsi accogliere e per autorappresentarsi nello spazio d'azione (non necessariamente teatrale) che li contiene. Anzi: tutti i gesti e le azioni sono danza, così come per Cage ogni suono è musica. E siccome il tutto, a ogni istante, è significativo, non è necessario sovrapporgli un'interpretazione. Così mentre la pop-art, assumendo dal quotidiano i suoi strumenti, denuncia l'inesistenza di un diaframma tra arte e realtà, Cunningham fa della propria materia, il gesto, un elemento che può anche includere accadimenti casuali. In questa prospettiva il coreografo può restituire consapevolezza ritmica e armonica a una semplice avanzata trasversale, o ai bruschi cambiamenti di direzione dei danzatori che si incrociano come passanti nelle strade di Manhattan, e persino alle pause d'immobilità, che hanno un senso di per sé, come per Cage lo ha il silenzio in musica.

Il tutto in nome di coreografie che puntano a rintracciare nessi arbitrari e fortuiti tra corpo e spazio, dove il secondo perde il centro e i lati, non dettando più regole al primo per esplorare con audacia, e col supporto di un misticismo di ascendenza orientale, le vertiginose possibilità della forma pura. La stessa libertà domina la relazione della danza con la musica e l'immagine (luci e scenografia), che Cunningham lancia in scena come dadi, in folgoranti combinazioni d'azzardo.

È un credo che plasma generazioni intere di adepti: in pratica nessuno, tra gli esponenti della *new dance* statunitense, è stato immune dall'influenza del santone.

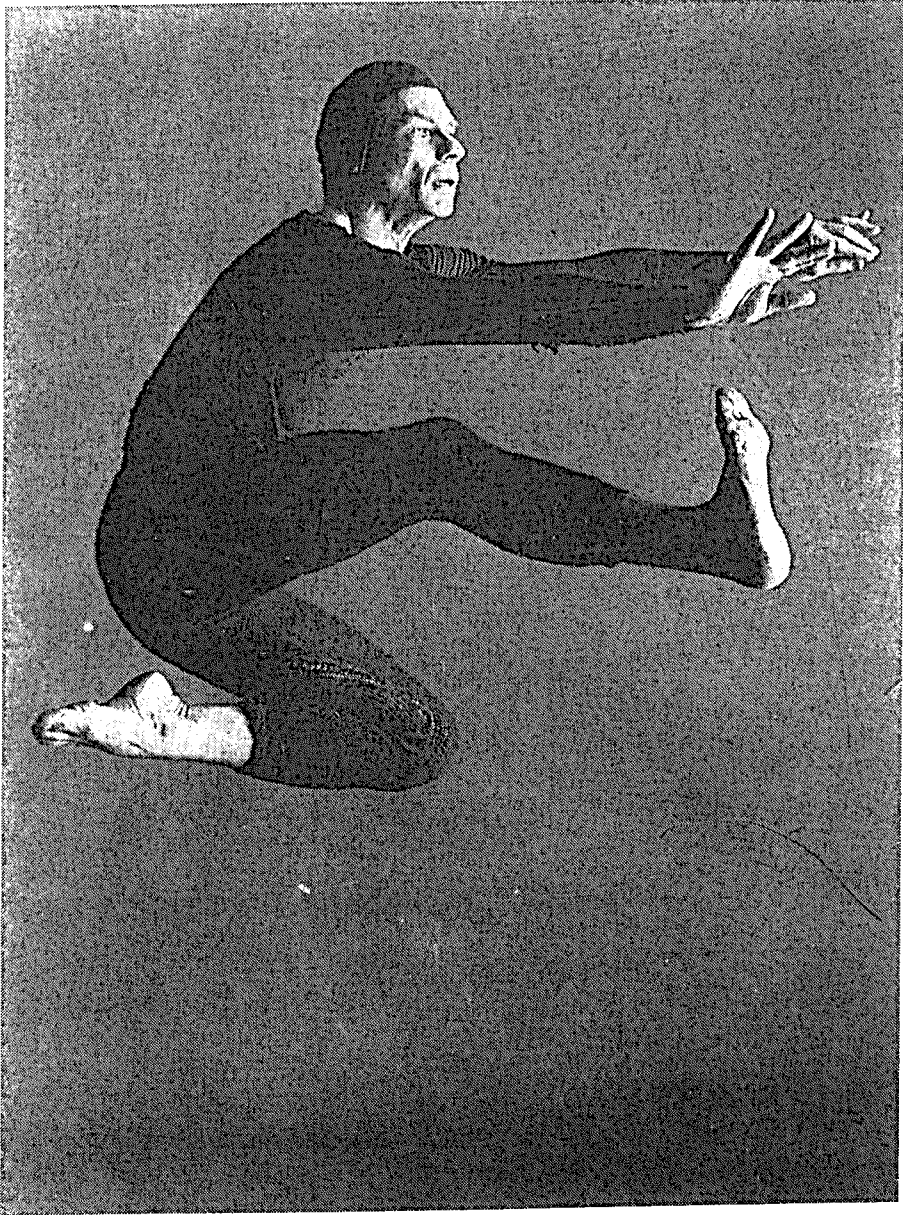
Cunningham ha aperto un mondo, regalando alla scena della danza e della performance tutta (neppure le arti visive e il teatro del nostro tempo sono stati immuni dalla sua influenza) prospettive nuove e punti di vista inediti. Ha mostrato una danza che non è mai - come lo era in Martha Graham e nel modernismo - un mero prolungamento, sulla scena, del codice di segni che ha plasmato il corpo di chi danza. Ha insegnato che la tecnica - ogni tecnica di addestramento alla danza - semplicemente 'informa' il corpo del danzatore, aprendo il campo alla sua specifica esplorazione dello spazio. Ha stimolato gli sguardi verso le vie dell'Oriente e all'incontro con visioni libere dagli psicologismi della cultura occidentale. Ha fatto comprendere che la coreografia può non essere affatto condizio-

nata dalla musica, né tanto meno dallo spazio in cui si svolge, visto che ogni spazio è danzabile: palestre, strade, gallerie d'arte e molto altro, grattacieli inclusi, come dimostreranno le danze 'ascensionali' di Trisha Brown. Ha tracciato i solchi per i minimalismi algidi di Lucinda Childs, per i sofisticati giochi citazionisti e post-moderni di Twyla Tharp, per il teatro rituale di Meredith Monk, per gli splendori geometrici e ipnotici di Bob Wilson e per tanto altro ancora, negli anni, nel tempo, fino ad oggi, nel futuro.

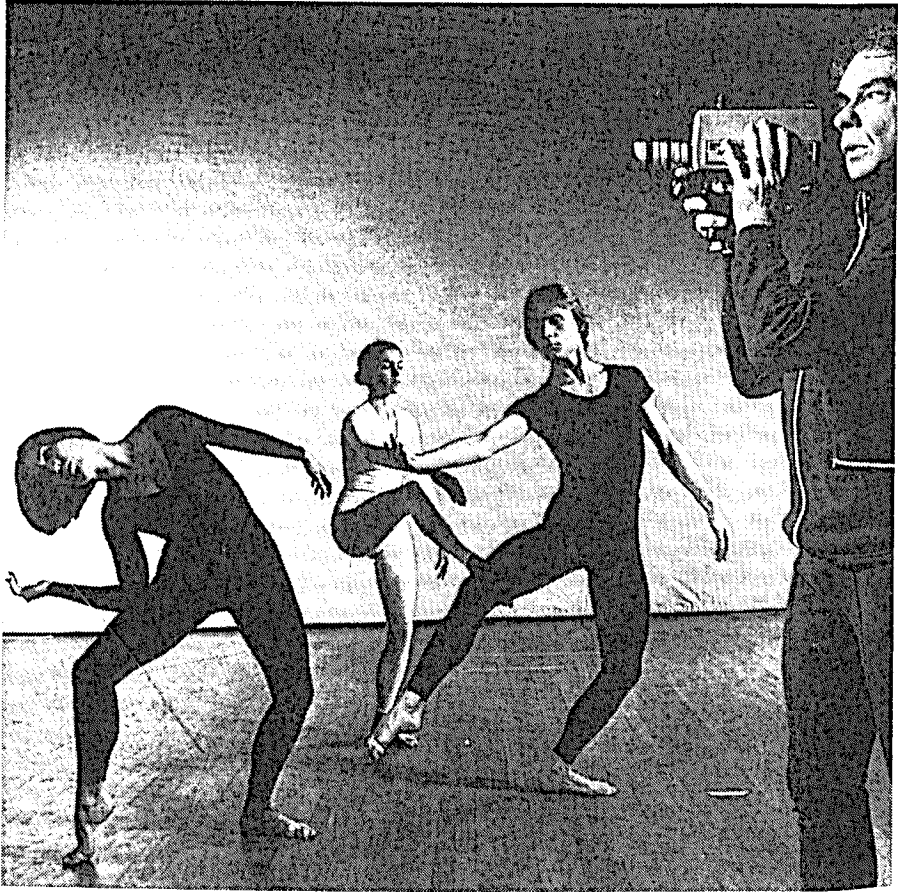


\* Leonetta Bentivoglio, giornalista, critico e saggista, vive a Roma. Lavora come inviato speciale del quotidiano «la Repubblica» nei settori Spettacolo e Cultura, dove si occupa di danza, teatro e musica e firma interviste-ritratto ai massimi artisti del nostro tempo. Ha pubblicato *La danza moderna* (Longa-

nesi, Milano 1977); *La danza contemporanea* (Longanesi, Milano 1985); e un volume monografico sul *Teatro di Pina Bausch*, che ha avuto due edizioni (Ubulibri, Milano 1985 e 1991) e varie traduzioni. Ha curato inoltre un volume di saggi sul *Tanztheater* (Di Giacomo, Roma 1982).



*Changeling* (1956): Merce Cunningham. Foto Richard Rutledge.



*TV Rerun* (1972), Merce Cunningham Dance Company. Foto Jack Mitchell.

## OSSERVANDO CUNNINGHAM

di

Carlo Boccadoro\*

Ogni volta che si ha la possibilità di vedere in teatro la compagnia di Merce Cunningham ci si accorge di vivere un'esperienza del tutto dissimile da quello che abitualmente consideriamo come danza. L'originalità del mondo di questo coreografo è pari a quella del suo compagno di tante battaglie artistiche, il compositore John Cage. Entrambi hanno passato gran parte della loro esistenza a sovvertire le convenzioni e i luoghi comuni, troppo spesso scambiati per 'tradizione' dalla maggior parte del pubblico. Nuove concezioni di tempo, suono, spazio, movimento, cercando sempre di oltrepassare i risultati già raggiunti. Ogni successivo lavoro era visto sia come conquista di dimensioni percettive differenti, sia come 'problema' cui l'artista aveva il dovere di fornire strumenti (nuovi) necessari alla soluzione dello stesso.

Per far ciò sia Cage che Cunningham non hanno esitato a utilizzare tecniche che nulla avevano in comune con quelle normalmente usate per la creazione artistica. L'elemento della casualità (ottenuta attraverso il lancio delle monete cinesi dell'*I Ching* che determinavano l'ordine dei movimenti coreografici e delle note musicali), utilizzato da entrambi a partire dagli anni Cinquanta, ad esempio, entrava come un uragano all'interno delle rispettive discipline artistiche, rimettendole in discussione fin dalle fondamenta. Nel corso di tutta la sua carriera Cunningham ha rivelato un progressivo ma deciso distacco sia dalla tecnica accademica che da quelle apprese in esperienze successive; tra queste, la più importante è forse stata quella nella compagnia di Martha Graham, in cui Cunningham ha militato dal 1939 al 1945. Fin dalle prime lezioni di *tap dancing*, che all'età di dieci anni Merce aveva imparato dalla signora Maude Barrett nella cittadina di Centralia (Washington) in cui è nato, Cunningham è stato curiosissimo, mercuriale, sempre alla ricerca di stimoli differenti. Lui stesso descriverà la sua attitudine mentale verso il mondo della danza come «un appetito per il movimento», che nei decenni si è dimostrato insaziabile.

Nessuno, però, crea dal nulla, e quindi anche Cunningham ha alle spalle i suoi bravi anni di gavetta; prima nella classe di Bonnie Bird presso il Cornish College di Seattle (dove conosce Cage), successivamente alla Bennington Summer School of Dance, in cui viene notato dalla Divina

Graham che lo vuole con sé a New York e che crea per lui una parte nel balletto *Every Soul is a Circus*.

Fin da subito Cunningham è affascinato, quasi ossessionato, dal rapporto tra tempo e movimento; la relazione tradizionale tra musica e danza gli appare sorpassata, si sente costretto dai limiti che le partiture su cui lavora gli pongono, vorrebbe poter emulsionare tra loro tutti gli elementi a sua disposizione, luci, suoni, colori, gesti. Anche nelle sue prime creazioni si percepisce la volontà del giovane coreografo di scardinare fino in fondo ogni regola, cercando inoltre di trovare delle musiche diverse, che abbiano una corrispondenza ideale con i suoi principi di novità. Nella musica di Cage, e nel suo voler relazionarsi con sonorità inedite (il pianoforte preparato), strutture ritmiche inusuali, integrazione del caos all'interno della musica, Cunningham trova un autentico affratellamento artistico. È Cage che gli fornisce le chiavi per la libertà, sin dalla loro prima collaborazione nel 1942, *Credo in Us*. Pianoforte, percussioni, suoni radiofonici e discografici, tutto contribuisce a creare un magma deflagrante su cui si innestano le figurazioni plastiche di Cunningham; egli aveva anche fatto parte di un ensemble di percussioni fondato da Cage, potendo verificare nella diretta pratica strumentale quel che il musicista dichiarava sin dal 1939: «La musica per percussioni è la rivoluzione».

Ritmo, dunque, come simbiosi tra corpo e mente, battito cardiaco e respiro, una forza naturale incontrollabile che i due amici cercano di organizzare servendosi di sofisticate tabelle ritmiche in cui ogni singola battuta viene determinata in anticipo. Il risultato finale, però, non è mai aridamente esatto. Ogni lavoro riflette le esperienze personali e intellettuali vissute da questi artisti: l'influenza della lettura di James Joyce, riscontrabile in titoli come *The Unavailable Memory of* e *Tossed as it is Untroubled* direttamente tratti da libri dello scrittore irlandese, oppure i viaggi che Cunningham aveva compiuto nelle riserve degli Indiani d'America insieme all'antropologa Joyce Wike, per osservare le loro danze tribali (su questo comporrà uno dei suoi primi assoli, dal titolo *Totem Ancestor*). Era un modo di creare il movimento assolutamente inusuale, al quale Cage forniva un tappeto sonoro altrettanto sconvolgente. La musica di quasi tutti i pezzi scritti da Cage per la danza in questi anni è volutamente primitiva, ossessionante, fortemente scandita sul piano ritmico, carica di figurazioni iterative ottenute legando insieme poche cellule, come in una reazione a catena che collega suoni ottenuti inserendo nelle corde del pianoforte viti, chiodi, pezzi di gomma e legno, scaraventando nella stratosfera l'idea tradizionale del pianoforte come strumento emi-

nentemente melodico/armonico. Tutta l'energia primigenia della danza di Cunningham è rilevabile in queste partiture, che dimostrano in maniera esemplare il grado di affiatamento raggiunto tra loro due.

Il critico inglese David Vaughan riferisce, inoltre, che negli anni Quaranta Cunningham si era interessato al lavoro di George Balanchine (particolarmente ai suoi esperimenti sul movimento dei corpi in relazione allo spazio scenico) e che questa influenza lo avrebbe aiutato a liberarsi dall'eccessiva drammatizzazione psicologica riscontrabile in lavori come *Four Walls* e *Root of an Unfocus*, composti in quel periodo.

In anni di lavoro assieme Cage e Cunningham giungono a elaborare un metodo strutturale sufficientemente flessibile, per poter unire rigore costruttivo e massima libertà d'espressione. Entrambi, anziché seguire il ritmo della musica o dei passi di danza, lavorano su una struttura ritmica che contiene alcuni punti 'fermi', derivati dal numero delle battute. In questi punti ci sarà sempre corrispondenza tra suono e gesto, fornendo così una bussola di riferimento ai due creatori, che però saranno totalmente indipendenti uno dall'altro in tutto il resto dell'opera. In questo periodo, dunque, Cunningham sviluppa l'abitudine, che conserverà per tutta la vita, di non voler ascoltare la musica delle sue coreografie fino all'inizio delle rappresentazioni, creando e provando spesso in assoluto silenzio per tutta la durata delle prove. Gli stessi ballerini della sua compagnia, dunque, non hanno idea di quale musica si unirà ai loro gesti fino a poco prima del debutto. Il primo lavoro dove Cunningham ha stabilito una completa indipendenza tra musica e danza è stato un collage di estratti da *Symphonie pour un homme seul*, del 1952, basato su una partitura elettronica di Pierre Schaeffer e Pierre Henry. La mancanza di normali parametri ritmici, tipica della musica elettronica, spinge Cunningham a estremizzare la distanza tra suono e gesto, dando alla danza un proprio ritmo interno che la musica può sottolineare o meno, ma che in ogni caso vive una esistenza autonoma. Anche nel caso della recente collaborazione con il compositore inglese Gavin Bryars si è verificato lo stesso procedimento. Ognuno ha lavorato senza incontrare l'altro, sapendo come unica indicazione che il risultato finale avrebbe avuto un determinato minutaggio; a parte questo, libertà totale. Un metodo di lavoro a dir poco inusuale.

Con l'elaborazione di questo metodo la creatività di Cunningham spicca il volo. Intanto realizza, spesso su musiche di Cage, le sue prime performance da solo, e nello stesso periodo entra in contatto con le figure più vive dell'avanguardia artistica di New York, stringendo amicizia in particolare con

pittori come Max Ernst, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Rauschenberg, Jasper Johns. Era lo stesso giro di amicizie che gravitava intorno a Cage, di cui facevano parte anche compositori come Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown, Lou Harrison, il poeta Frank O'Hara, i pianisti David Tudor e Maro Ajemian. Una comunità artistica assai stimolante i cui membri erano legati tra loro in maniera molto stretta; ognuno andava ai concerti o alle mostre degli altri, e li univa un entusiasmo contagioso per tutto ciò che era novità e creatività.

Il lavoro di Cage e Cunningham, comunque, non aveva molto a che vedere con le tensioni e le angosce individuali che i pittori dell'espressionismo astratto volevano far trasparire dai loro lavori. Si trattava anzi del contrario, dato che Cage teorizzava la creazione di lavori completamente liberi dai propri gusti, riflettendo in questo l'interesse che aveva sviluppato in quegli anni per le discipline filosofiche orientali frequentando il corso di buddismo Zen tenuto presso la Columbia University dal maestro Daisetz Suzuki. Entrambi gli artisti, inoltre, avevano una particolare predilezione per l'arte compositiva di Erik Satie. Cage lo considererà sempre come una guida spirituale e come un compositore 'indispensabile', ritrovando nei suoi lavori lo stesso ascetismo musicale privo di sviluppo direzionale che desiderava infondere nella propria musica, e Cunningham creerà in questi anni numerose coreografie, tra le quali *Waltz* e *Rag-Time Parade*, su partiture del musicista francese. Il desiderio di abbandonare ogni volontà personale durante l'atto creativo spinge Cage a utilizzare *Il Ching* per determinare ogni singolo parametro delle sue partiture: altezze, durate, ritmi. L'uso di queste tabelle è stato visto da molti oppositori di Cage come un atteggiamento rinunciatario, dove il compositore subisce passivamente delle regole (che pure si è autoimposto) in un processo di automortificazione inventiva. In realtà, nelle mani di Cage questo si trasforma in un sistema che permette al musicista di scoprire sempre nuove varianti su una ristretta gamma di suoni, senza alcuna perdita; non a caso in tutte queste composizioni è possibile riconoscere lo stile compositivo di Cage, la cui personalità non viene affatto annullata dall'uso di queste griglie numeriche. La stessa cosa si verifica per Cunningham, che usa questo metodo per la prima volta nel balletto *Sixteen Dances for Soloist and Company of Threc*, del 1951. Non solo l'ordine di queste danze era determinato attraverso il lancio delle monetine, ma in alcuni numeri esse stabilivano anche l'ordine e le durate dei movimenti coreografici. La creatività del coreografo americano si è dimostrata inesauribile nel corso degli anni ed egli ha creato circa 180 lavori per la sua compagnia. Tra i

musicisti che vi hanno collaborato è prominente la figura di John Cage, ma non è certamente l'unica. Molti altri compositori hanno scritto partiture apposta per Cunningham, e guarda caso si tratta sempre di compositori che hanno un rapporto particolare con il ritmo e soprattutto con il tempo. Autori come Morton Feldman, Paul Bowles, Alan Hovhaness, Jon Gibson, Lou Harrison, Earle Brown, Ben Johnston, La Monte Young, Pauline Oliveros, appartengono tutti al circuito delle avanguardie americane e non utilizzano quasi mai i tradizionali modi di scansione ritmica della musica classica, ma si rifanno, ognuno a modo loro, a culture 'altre' siano esse extraeuropee o di derivazione jazzistica e sperimentale. Non a caso la più recente collaborazione di Cunningham è stata realizzata insieme a Gavin Bryars. Anche il compositore inglese ha un curriculum di tutto rispetto nell'ambito della sperimentazione e del jazz, ed è successivamente riuscito a sublimare tutte queste esperienze in uno stile personalissimo che include richiami al minimalismo e alla tonalità, con predilezione per i toni gravi degli strumenti (Bryars stesso è contrabbassista).

Tutte queste caratteristiche si ritrovano anche nella musica di *Biped*. La durata di 45 minuti permette a Bryars di avere agio nello svelare ampie frasi melodiche affidate principalmente al contrabbasso, in un impasto di suoni acustici ed elettrici che si sovrappongono ad altre parti registrate su nastro, con un risultato finale di grande lirismo, una caratteristica senza dubbio insolita per Cunningham che però sembra avere con Bryars una sintonia istintiva. La musica del compositore inglese si svolge seguendo ritmi prevalentemente lenti, come sempre, e costringe l'ascoltatore a soffermarsi a lungo su dolci frasi melodiche e progressioni armoniche di grande raffinatezza, dove l'apparente semplicità del discorso musicale nasconde in realtà una notevole elaborazione di scrittura.

Il brano di Cage presentato da Cunningham in *Rondo, Four<sup>6</sup>*, appartiene all'ultima fase compositiva del musicista americano. Essa vede nascere un gran numero di composizioni il cui titolo si riferisce al numero dei musicisti coinvolti nell'esecuzione. Iniziata con *One* per flauto e pianoforte, questa serie di pezzi è interamente basata su un nuovo sistema di definizione temporale scoperto da Cage, chiamato 'time brackets', in cui agli interpreti vengono fornite una serie di note (o suoni) racchiusi tra parentesi quadre che indicano il margine di tempo entro il quale l'esecutore può produrre la nota. Ogni volta, quindi si verificano risultati diversi perché i musicisti non sono mai coordinati tra loro. Spesso in queste partiture le note sono a valori molto larghi, e il risultato finale è prevalentemente statico, al confine con l'immobilità. L'au-

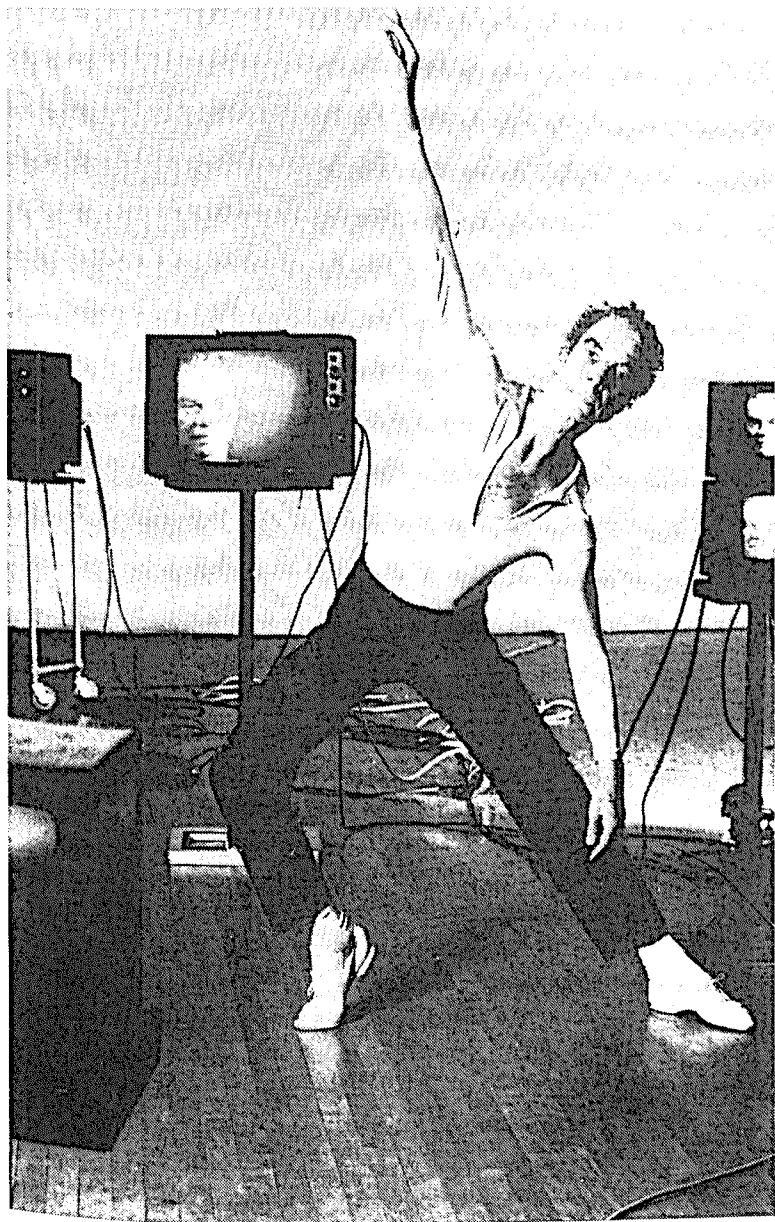
sterità di questa musica ha indotto piú di un critico musicale a considerare queste composizioni come 'funebri', un'idea del tutto opposta a quella sempre vitale del pensiero musicale di Cage. Ognuno dei cosiddetti 'Number pieces' è per un organico diverso; quello che è stato scelto per le rappresentazioni di questa stagione al Teatro Regio è lasciato alla libertà dell'interprete (può essere quindi anche un pezzo totalmente silenzioso); se viene eseguito da solo il brano cambia titolo e si chiama *One/seven*. Non è forse un caso che, dopo la scomparsa di Cage, Cunningham abbia coreografato questo brano, al confine di quel silenzio che il musicista di Stony Point aveva sempre considerato come l'autentica 'colonna sonora' della nostra vita. Fino all'ultimo, dunque, Cage e Cunningham si sono ritrovati compagni d'avventura lungo le strade piú impervie dell'arte di questo secolo. Inizialmente incompresi, sono oggi entrambi considerati dei classici la cui conoscenza è imprescindibile per chi vuole capire che strade hanno preso la musica e la danza nel Novecento.



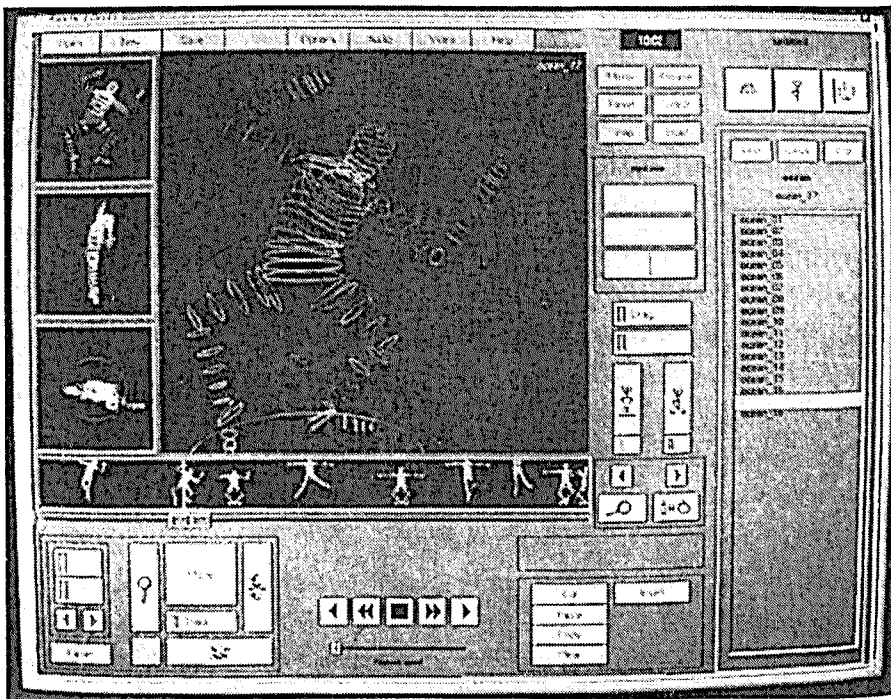
\* Carlo Boccadoro, compositore, è nato a Macerata nel 1963. Vive e lavora a Milano. Ha pubblicato scritti di carattere musicologico presso Garzanti, Edt, Longa-

nesi, Marcos y Marcos. Collabora con le riviste «Diario della settimana» e «Golem». Nel 1999 ha pubblicato presso Einaudi il volume *Musica Coelestis*.

OSSERVANDO CUNNINGHAM



Merce Cunningham. Foto Terry Stevenson.



Il software *LifeForms* con cui Merce Cunningham visualizza e memorizza i suoi progetti coreografici.

## MERCE CUNNINGHAM OVVERO DANZARE SULL'ACQUA

di  
Michele Porzio\*

La danza è un'arte nello spazio e nel tempo.  
Il fine del danzatore è di cancellarne le tracce.

MERCE CUNNINGHAM (1952)

È innegabile che l'opera di Merce Cunningham, pur se da tempo si riconosce in essa il lascito di uno dei maggiori coreografi della nostra epoca, continui a suscitare uno shock percettivo anche nello spettatore avvezzo alle intemperanze dei più accesi sperimentalismi. Ciò è senza dubbio una conferma della vitalità della sua arte, ma soprattutto un ulteriore stimolo a interrogarsi sulle più inusitate peculiarità della sua danza: la programmatica assenza di palpabili appigli 'narrativi', e di contenuti espressivi soggettivi, che siano estranei alla sua pura ricerca sulle dinamiche del movimento; e – opzione di ancor più ampia portata – la piena libertà, in paritetica autonomia, dei percorsi formali della danza nei confronti di quelli delle musiche che la accompagnano. Ogni tentativo di approccio alla specifica originalità di Cunningham ha dunque dei buoni motivi per esordire da quest'ultimo aspetto, che si è tradotto nella sua pluridecennale e densissima collaborazione con John Cage; e infatti il senso di almeno tre delle nozioni-chiave attorno alle quali ha ruotato la ricerca del compositore, inducendolo a ripensare la natura stessa degli elementi costitutivi della musica – il suono, il tempo, il silenzio – trovano un preciso riscontro, nelle sue coreografie, nell'intreccio che connette lo spazio della danza al tempo e, in quanto antitesi del movimento, all'immobilità.

Cunningham stesso fornisce un cospicuo indizio in tale direzione in un articolo che risale al cruciale 1952, lo stesso anno della celebre e tanto discussa composizione 'silenziosa' di Cage, 4'33": «La danza è un'arte nello spazio e nel tempo. Il fine del danzatore è di cancellarne le tracce»<sup>1</sup>. Ma a quali coordinate spazio-temporali allude qui Cunningham? Non a quelle vigenti nella propria danza bensì, più in generale, alla consueta separatezza di spazio e tempo, osservabile nel balletto classico quanto nella *modern dance* americana derivata dall'espressionismo tedesco. Cunningham avverte l'urgenza di dissociarsi sia dall'impiego dello spazio del balletto classico, ancorato alla prospettiva 'lineare' rinascimentale, sia da quello di matrice espressionista, che tende a isolare sul palcoscenico dei singoli punti 'forti'

e a correlarli solo in tempi successivi. La danza, se vuole offrirci una piú realistica e autentica percezione dello spazio e del tempo, dovrà piuttosto riconoscerne l'interdipendenza e persino l'inseparabilità all'interno di un'unica prospettiva spazio-temporale. Osserva Cunningham:

Nella danza, per fortuna lo spazio e il tempo sono inseparabili. Un corpo che rimane fermo occupa esattamente lo stesso spazio e lo stesso tempo di un corpo che si muove. Il risultato è che né l'una né l'altra cosa – muoversi o rimanere fermi – sono piú o meno importanti, se non per il piacere di vedere un danzatore in movimento. Ma il movimento si chiarisce meglio se lo spazio e il tempo circostanti si identificano in uno dei suoi opposti – l'immobilità<sup>2</sup>.

Che cosa intende concretamente Cunningham predicando l'avvento di un tempo e di uno spazio *immobili*? Senza dubbio allude a un postulato poetico per lui di assoluta centralità, formulato però in termini metaforici cui gioverà qualche minima glossa. Viceversa, si rischierebbe un equivoco paragonabile a quello in cui si incorre talora nei riguardi del 'silenzio' musicale nell'accezione di Cage: per il compositore non si tratta affatto di accedere a una sterile 'contemplazione' del silenzio in sé e per sé (contemplazione che peraltro, come egli stesso ha dimostrato, è anche fisicamente irrealizzabile)<sup>3</sup>, bensì di dimostrare che il silenzio *non esiste*, dal momento che nell'ambiente circostante continuiamo in realtà a udire la mutevole irruzione di suoni e rumori ambientali di ogni genere che, inglobati dalla nostra percezione, diventano essi stessi parte integrante della composizione. Il silenzio, lungi da essere per Cage un astratto concetto-limite, inerisce quindi all'effervescenza policentrica e avvolgente dei suoni non-intenzionali, al rumore del mondo nella sua inseparabilità dall'opera, della *musica mundana* in cui viviamo costantemente immersi senza prestarvi in genere un'adeguata attenzione. Cunningham, da parte sua, si muove in una direzione di fluida apertura alla vita e al mondo circostante e verso l'individuazione di uno spazio-tempo, parallelo al 'tempo-zero' (*zero-time*) di Cage, quale autentica dimensione del movimento: «Per lo spazio [della danza] sarebbe maggiormente liberatoria una struttura basata sul tempo ... si può pensare a una struttura come a uno spazio di tempo in cui qualsiasi cosa può accadere secondo qualsiasi sequenza di eventi in movimento, e in cui qualsiasi durata temporale può avere luogo nell'immobilità...<sup>4</sup>».

Il carattere determinante della dimensione tempo, nella sua nuova accezione, è stato motivato da Cage con notevole dovizia di argomentazioni. La sua centralità è dettata non tanto dalle conseguenze di una presa di coscienza di tipo dottrinale, meramente subordinata alla sua intensa frequentazione delle dottrine buddiste; e così pure il relativismo spazio-temporale di Cun-

ningham non discende unicamente dalla sua pur significativa attenzione per le scoperte piú recenti della fisica, e in particolare di Einstein, circa l'impossibilità di stabilire dei punti fissi di riferimento nello spazio. Per entrambi, questi importanti elementi teoretici intervengono a posteriori – e proprio per questo sono tanto significativi – a rafforzare e arricchire un'esigenza insorgente senza mediazioni, sin dal momento di un'analisi rigorosa e intrinsecamente motivata dei 'materiali' costitutivi delle rispettive arti. Abbiamo infatti constatato che con Cunningham il corpo afferma la sua presenza poetica nel tempo con il moto come con l'immobilità; Cage, in quello stesso 1952, rileva che i materiali della musica includono il suono e il silenzio, e che il solo dei quattro parametri del suono (l'altezza, l'intensità, il timbro e la durata) condiviso dal silenzio è appunto la durata; pertanto un brano musicale dovrà essere strutturato in base al tempo, non all'armonia o alle altezze. E di conseguenza, dal momento che il silenzio non è mai 'silenzioso', ecco giustificata l'accettabilità di ogni genere di suoni non-intenzionali e di rumori nell'ambito della composizione: anch'essi sono materiali sonori che esistono 'nel corso del tempo' e che non sono escludibili dall'opera – a meno di ostinarsi a stabilire una distinzione a questo punto illusoria tra 'arte' e 'vita'. Pertanto quelle opere, di necessità sperimentali e che agiscono nello spirito di un 'tempo-zero', se assumono i connotati di una scelta liberatoria che lascia orfani dei vecchi e rassicuranti criteri-guida del gusto e della 'espressione soggettiva', consentono in cambio la piú feconda delle simbiosi con i movimenti (o i suoni) che popolano la quotidianità – e per estensione, con *qualsiasi* genere di movimento e di sonorità. Non per niente Cunningham, non meno di Cage, ha rivendicato l'intento spirituale del suo operato, quasi da disciplina yoga, ma assieme ne ha sottolineato la coloritura *anti-intellettualistica* e scevra di astrattezze formalistiche: «la danza», egli precisa, «è un esercizio spirituale in forma fisica»<sup>5</sup>. «Non amo l'idea di una danza 'astratta'; so che la gente a volte la intende così, ma non è ciò che mi propongo»<sup>6</sup>. Nelle sue coreografie, pur se quasi sempre sollecitato da formalistiche ricognizioni sulle problematiche squisitamente fisiche suscitate dal corpo in movimento del danzatore, Cunningham non è mai insensibile a uno spirito di concreta e vitalistica semplicità. La nozione di una depurata 'semplicità', anzi, viene eletta a obiettivo, il piú arduo e complesso cui un coreografo possa attingere: «Non credo che sia possibile essere 'troppo semplici'. Il compito del danzatore è piú realistico di quello di chiunque altro ... La danza è un'azione della vita resa visibile»<sup>7</sup>.

Dai primi anni Cinquanta in poi, la collaborazione Cage-Cunningham ha

seguito un itinerario di coerenza esemplare nel concepire un teatro in cui l'incontro del suono e del movimento si compie sublimando non solo ogni eredità neoclassica (ricordiamo l'ascendenza balanchiniana di Cunningham), ma anche ogni scoria della 'crisi del soggetto' che ha travagliato tanta parte dell'ideologia della modernità e delle seconde avanguardie. Con Cage e Cunningham infatti si profilava già, con largo anticipo, quanto vediamo oggi *in fieri* nell'Europa occidentale, negli ex paesi dell'Est e anche in Estremo Oriente: la graduale transizione nell'epoca della post-modernità e della post-avanguardia. Sgombrato il campo dalla tormentosa dialettica di soggetto e oggetto, di autorevole ascendenza adorniana, al di là del «declino del soggetto» (acutamente diagnosticato da Gianni Vattimo) si svela una nozione di opera che si dà già da sempre nel mondo, 'de-territorializzata' rispetto all'ambito coercitivamente prestabilito e delimitato del 'bello'. Se l'opera è già nel mondo, inclusa nella sua processualità (senza che in realtà ne fosse mai uscita), cessa anche di essere un oggetto disponibile alla volontà di un 'controllo' (alla maniera di Boulez) da parte del soggetto. Si giunge così a una visione 'inclusiva', a un heideggeriano «lasciar essere ciò che (già) è» che confonde i confini tra l'opera e il mondo per poter ancora additare percorsi che riportano, per tale ascetica via, all'emozione poetica antecedente alla razionalistica scissione tra l'io e l'altro da sé. Ciò non comporta solo il superamento di rigide e cartesiane metodologie fondate sul principio di causa-e-effetto – onde il valore inusitato assegnato da entrambi ai provvidenziali interventi del caso, ovvero le tanto discusse *chance operations* – a favore di un astorico 'eterno presente'. In tal modo, mediante la nozione di tempo-zero, viene messa in forse l'idea stessa del tempo nel suo presunto svolgersi in *successione*: il tempo della *simultaneità* post-moderna – era dell'elettronica e della sineronicità del comunicare profetizzata da McLuhan – assume implicazioni di tale spessore che vanno ben oltre le fin troppo risapute sfere del sociale e della tecnologia, per intridere quelle estetiche e speculative (per inciso, ricordiamo che Cunningham è stato tra i primissimi coreografi a servirsi del computer per elaborare le proprie coreografie). Lo spazio-tempo 'immobile' di Cunningham, in altri termini, è un modo di riferirsi a un tempo della *equitemporalità*, secondo l'espressione che Daniel Charles ha sviluppato a partire da Heidegger<sup>8</sup>, e che trova precise corrispondenze nel pensiero buddista: secondo il quale il passato, il presente e il futuro, lungi dall'escludersi reciprocamente, sono inclusi e compresenti nell'evento artistico. E a questa prospettiva teoretica Cunningham allude anche coll'invitare il danzatore a *cancellare* le tracce appena lasciate, ad agire

simile a un Teseo desideroso di smarrirsi nel labirinto dei suoi passi, seguendo percorsi e svolte imprevedute affrancate dal filo conduttore della razionalità. Il suo è l'invito a una coreografia che rinuncia volentieri al sostegno delle facoltà razionali e mnemoniche che permettono di trovare una 'via di uscita' unilaterale dalle aporie degli opposti (soggetto/oggetto, spazio/tempo, scelta/caso...), e si nutre invece dell'oblio del tempo e dello spazio. Un invito a muoversi senza una meta prestabilita – ma sapendo, nei termini di Cage riferiti all'incidenza del caso nelle nostre scelte, che la 'risposta' da noi agognata è inscritta nella 'domanda' che ci siamo posti. In questa prospettiva, il tempo musicale e coreografico della simultaneità, della compresenza e della 'interpenetrazione' di fonti sonore e in movimento secondo il dettato comune a Cage e a Cunningham si rivela, per come individuato sin dagli anni Cinquanta, un'eloquente prefigurazione della quanto mai attuale ricerca di una libertà, polistilistica e antidogmatica, in forza della quale non esistano maniere stilistiche o tecniche che debbano o possano essere discriminate rispetto ad altre. La serena rinuncia a una soggettività prevaricante, e il rispetto della irriducibile eterogeneità dei materiali e degli stili impiegati, garantiscono quell'apertura alla diversità e al 'lasciar essere' che sembra essere il più prezioso e appariscente connotato distintivo della galassia della post-avanguardia, sia in musica che in coreografia, pur nel panorama estremamente variegato che essa offre all'analisi.

Ma negli esiti ultimi della lunga collaborazione Cage-Cunningham c'è qualcosa che per la sua radicalità ancora esorbita da quanto abbiamo riassunto per sommi capi. Una volta di più con sorprendente unità di intenti, entrambi hanno compiuto un ulteriore passo nel dissolvere ogni rigida compattezza nell'opera che aspirava a ergersi in opposizione al flusso del tempo: ciò mediante la nozione di *impermanenza* della creazione artistica. Una 'impermanenza' che non nasce da rimpianto nostalgico per la sua fuggevolezza, ma dall'accettazione e persino da uno stupefatto entusiasmo per la ritrovata armonia tra l'evento artistico e il suo contesto esistenziale. Nelle parole di Cage: «Credo che negli ultimi anni [1991] ho cominciato a scrivere una musica davvero bella. [In passato nella mia musica] c'erano troppe idee. Oggi, tutto è più semplice. Più... trasparente ... Nel buddismo tibetano c'è un'espressione che definisce l'azione autentica: 'occorre agire come se si scrivesse sull'acqua'. Non è meraviglioso?». Solo qualche anno prima, così si era espresso Cunningham: «Paragono le idee a proposito della danza e la danza stessa all'acqua ... Tutti sanno che cosa sia l'acqua e che cosa sia la danza, tuttavia questa flui-

dità le rende inafferrabili. Non sto parlando della qualità della danza, ma della sua stessa natura»<sup>10</sup>.

Ma se con Cage il lungo percorso del fiume di ipotesi sul senso del tempo, che l'opera musicale ha spesso ospitato con tanta generosità, sfocia nell'abbraccio all'indistinto e mormorante oceano dei rumori del mondo, e se con Cunningham il danzatore si muove per subito cancellare dietro di sé, come una vivente cometa, le rapide tracce impresse sul fondale oscuro dello spazio-tempo e da esso subito riassorbite, quale speranza resta allo spettatore di percepire un ipotetico 'significato' in ciò cui sta assistendo? Cage, che per modello poetico si poneva il *Finnegans Wake* di Joyce, rispose affermando che «il fine della poesia consiste nell'assenza di significato»<sup>11</sup>; Cunningham, similmente, rivelò di non aver «mai creduto a tutto ciò che è stato detto a proposito del 'significato' della danza...»<sup>12</sup>. Forse potremmo disfarcì della nozione stessa di 'significato' in arte, senza troppi timori, se non altro stando all'ascesa della tendenza agnostica che un significato ormai sconsiglia di attribuire alla nostra esistenza in generale. Ma scenari nichilistici di questo tenore non sono appropriati né a Cage né a Cunningham. Con loro accade piuttosto che l'antica nozione di significato si dissolve per lasciare il campo a una comprensione di altra categoria, che include l'accettazione di tutti i significati che lo spettatore suppone di cogliere in quel che vede, senza che essi fossero stati voluti o previsti dal coreografo. Allora lo spettatore, come l'ascoltatore cageano, diventa una controparte quasi 'creativa' dello spettacolo. Lo spettatore smette di fungere da ricettacolo di significati incontrovertibili predisposti da altri per mutarsi in una 'centrale' precettiva capace di orientare a piacimento la propria percezione e di organizzarla in un reticolo di senso, o di non-senso. Alla domanda se lo spettatore possa nei suoi spettacoli «identificarsi in qualche cosa», Cunningham risponde che «è compito individuale di ogni spettatore apportare ciò che può all'esperienza, partendo tuttavia dalla situazione in cui egli stesso si trova»<sup>13</sup>. Ovvero, «non importa che la gente si addormenti, non importa che se ne vada, preferirei però che cogliesse l'occasione per esercitare i propri talenti percettivi individuali... nel modo che più le aggrada...»<sup>14</sup>. Anche in quest'ultimo caso, la risposta offerta dalla coppia Cage-Cunningham vanifica l'aspettativa di una soluzione univoca e 'razionale', mostrando in sovrappiù l'illusorietà della pretesa. Se la risposta risiede appunto nella domanda che poniamo, analogamente il significato non va cercato nell'opera, ma nella mente di chi la osserva o la ascolta. È una professione di 'relativismo' che in effetti rivendica la debita assolutezza dei punti di vista relativi

e consente la 'discordanza senza contraddizione' di un numero illimitato di significati. Ciascuno potrà ritenere piú pertinente ricondurre le radici e le implicazioni di tale relativismo nell'alveo del pensiero ermeneutico contemporaneo, oppure della tradizionale dottrina platonica circa il carattere interiore e archetipico della percezione della bellezza, o ancora nel contesto di quello che potremmo battezzare lo 'spazio-zero' delle dottrine buddiste, secondo le quali, ricorda Cage, «ogni creatura, senziente o non-senziente è il Buddha; ogni essere si trova al centro dell'universo, e la creazione è una molteplicità di centri»<sup>15</sup>. Probabilmente la portata della ricerca della coppia Cage-Cunningham rende plausibili – pure se ciò sarà ancora per molto materia di viva controversia – tutti e tre questi orizzonti interpretativi, e forse altri ancora. Certo è che Cage stesso, nell'introdurre le *Lectures* di poesia da lui tenute tra il 1988 e il 1989 alla Harvard University ha dato, di una nozione del senso infine plurale e liberatoria dalla dittatura ideologica del 'vero' significato di un'esperienza percettiva, la piú esauriente e suggestiva definizione: «... un modo di scrivere che, anche se proviene dalle idee, non le ha per oggetto, ma le produce»<sup>16</sup>.



\* Michele Porzio (Milano, 1960) si occupa di estetica della musica del Novecento nelle sue tendenze piú radicali e sperimentali. Tra le sue pubblicazioni figurano monografie dedicate ad Alberto Savinio (*Savinio musicista*, Marsilio, Venezia 1988) e Cage (*Metafisica del silenzio. John Cage l'Oriente e la Nuova Musica*, Auditorium, Milano 1996).

1 Merce Cunningham, *Space, Time and Dance*, in Richard Kostelanetz (a cura di), *Merce Cunningham*, Dance Books, London 1992, p. 37.

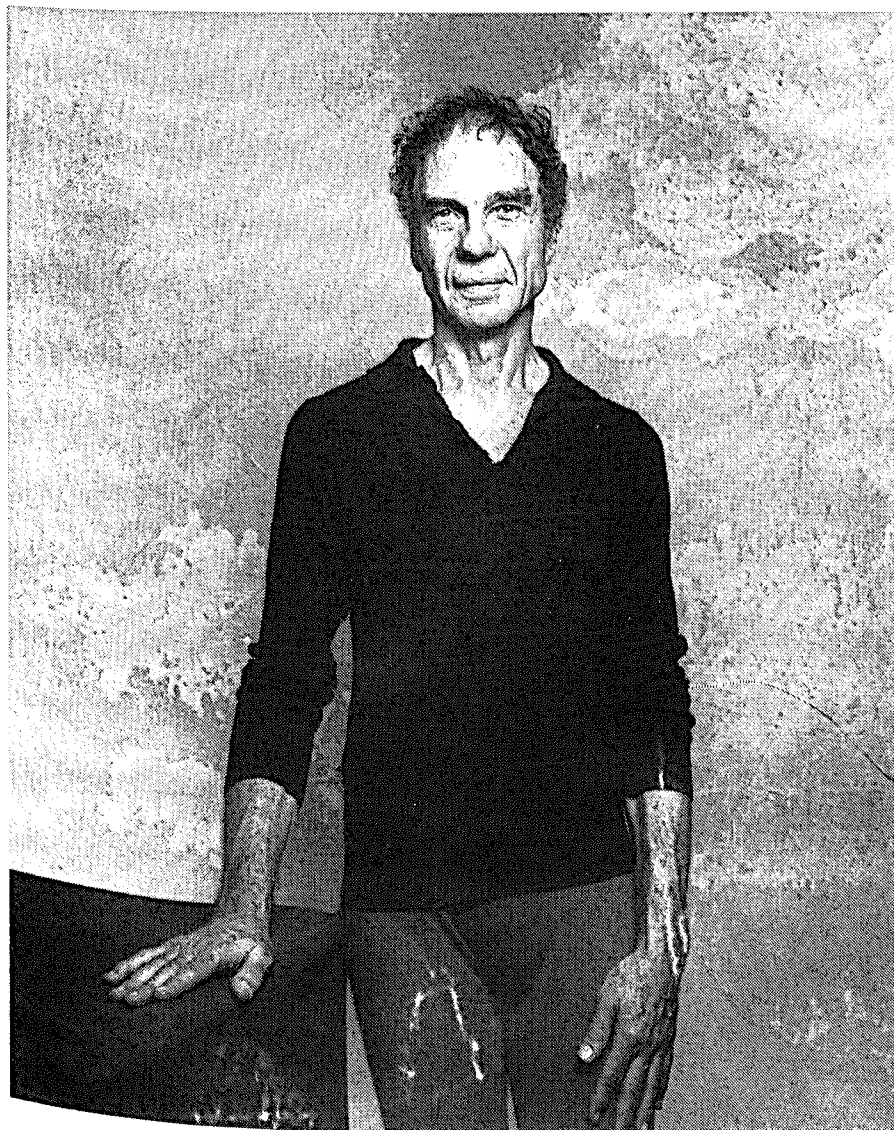
2 *Ibidem*. Cfr. anche Merce Cunningham, *Il danzatore e la danza: colloqui con Jacqueline Lesschaeve*, Edt, Torino 1990, pp. 89-90: «[L'energia del danzatore] si nutre del movimento stesso e del fatto di pensare, perfino quando si è immobili, che in realtà si è già in movimento ... Appena siamo in piedi, siamo già in movimento. Non dobbiamo attendere che accada qualcosa, siamo già in azione anche quando siamo immobili ... [L'energia si ottiene] pensando tutti i movimenti in questi termini, vale a dire non come un insieme di attività e di riposo, ma pensando anche il riposo come una attività nella inattività. È una specie di 'koan': due cose stanno avvenendo simultaneamente, in modo che noi siamo a un tempo in procinto di muoverci, ma ininterrottamente già in movimento».

biamo attendere che accada qualcosa, siamo già in azione anche quando siamo immobili ... [L'energia si ottiene] pensando tutti i movimenti in questi termini, vale a dire non come un insieme di attività e di riposo, ma pensando anche il riposo come una attività nella inattività. È una specie di 'koan': due cose stanno avvenendo simultaneamente, in modo che noi siamo a un tempo in procinto di muoverci, ma ininterrottamente già in movimento».

3 Ricordiamo l'esito dell'esperienza acustica compiuta da Cage nel 1952 recandosi all'interno di una camera anecoica (ossia un ambiente del tutto isolato da qualsiasi suono proveniente dall'esterno, e perciò teoricamente 'silenzioso') presso la facoltà di ingegneria dell'Università di Harvard. All'interno della camera risultarono però udibili due suoni, l'uno piú acuto e l'altro piú grave. All'uscita dalla

- camera, al compositore venne chiarito che il piú acuto era il suono del suo sistema nervoso in funzione, il piú grave quello del suo sangue in circolazione.
- 4 Cunningham, *Space, Time and Dance* cit., p. 39.
  - 5 *Ibidem*.
  - 6 In Michele Porzio, *Il computer Cunningham*, in «Il Giornale della musica», settembre 1991.
  - 7 Cunningham, *Space, Time and Dance* cit., p. 39.
  - 8 Si veda ad esempio Daniel Charles, *Musica e danza*, in Mikel Dufrenne e Dino Formaggio (a cura di), *Trattato di estetica*, Mondadori, Milano 1981, vol. II, pp. 253-266.
  - 9 Michele Porzio, *Conversazione con John Cage su musica e letteratura*, materiale allegato al catalogo del Festival «Milano-Musica», Milano 1991.
  - 10 Cunningham, *Il danzatore e la danza* cit., p. 11.
  - 11 In Kostelanetz (a cura di), *Conversing with Cage*, Limelight Editions, New York 1988, p. 147.
  - 12 Cunningham, *Il danzatore e la danza* cit., p. 97.
  - 13 *Ibidem*, p. 119.
  - 14 *Ibidem*, p. 118.
  - 15 In Kostelanetz (a cura di), *Conversing with Cage* cit., p. 211.
  - 16 John Cage, *I-VI*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.) 1990, p. 2.

Tav. I



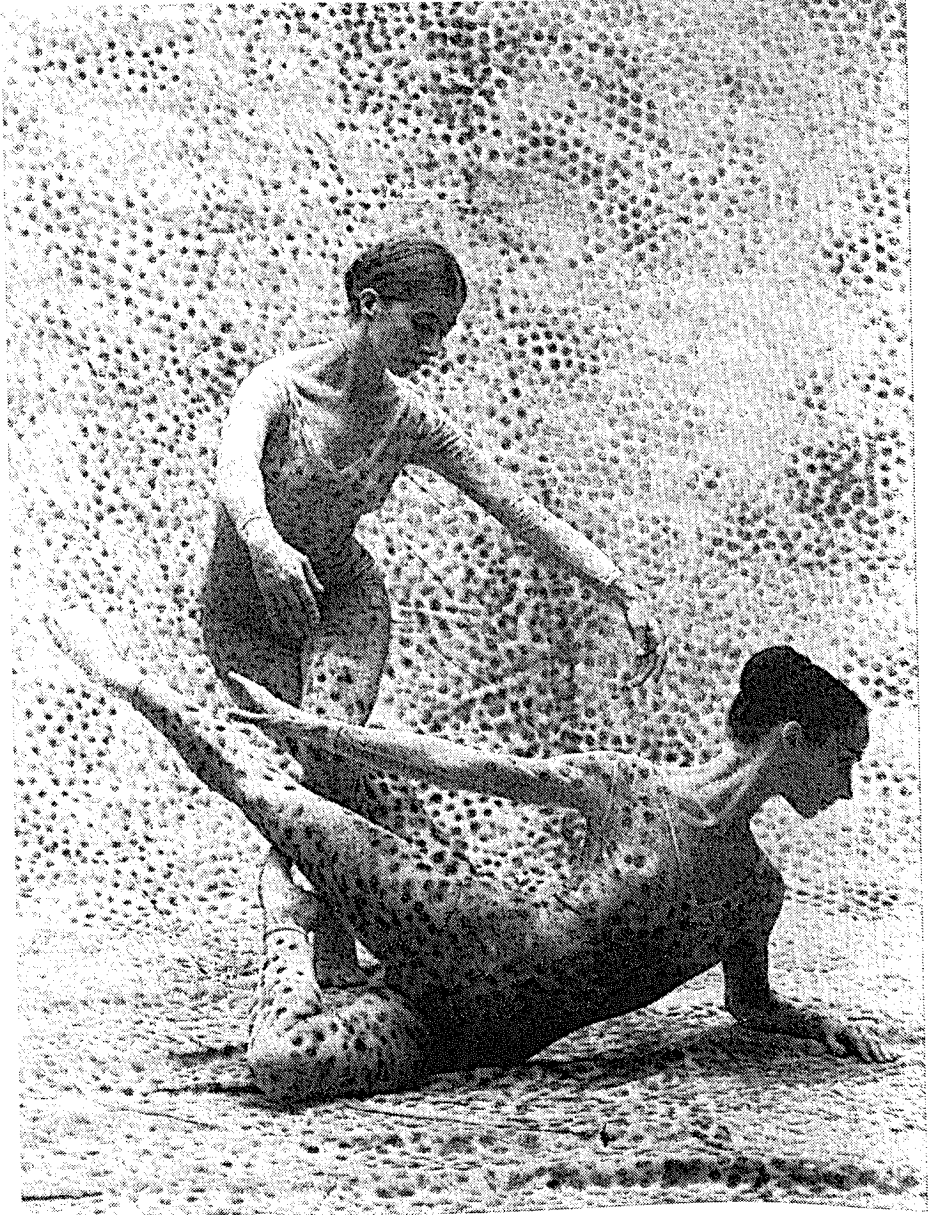
Merce Cunningham.



*Septet* (1953). Merce Cunningham Dance Company; Carol Teitelbaum, Kristy Santmyer, Alan Good, Kimberly Bartosik. Foto Jonathan Atkin.



*Septet* (1953). Merce Cunningham Dance Company. Foto Jonathan Atkin.



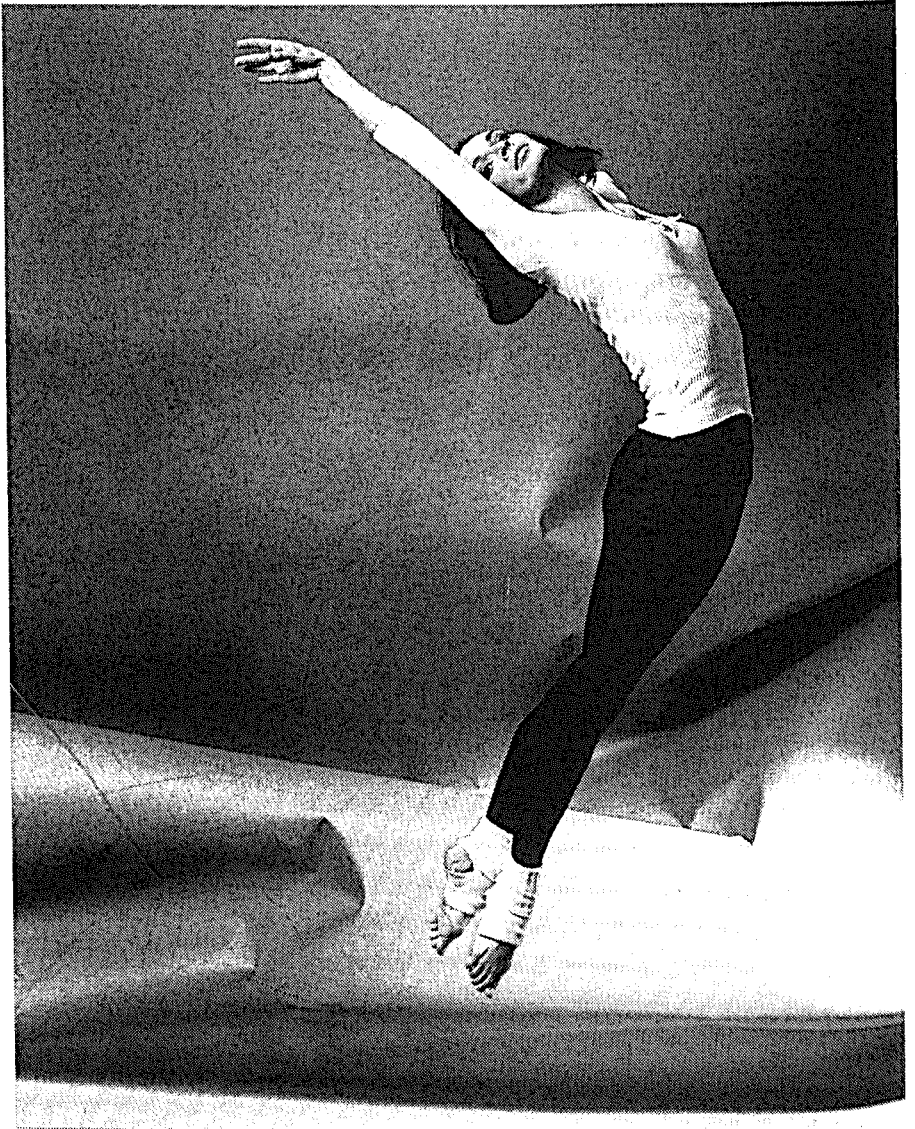
*Summerspace* (1958), Merce Cunningham Dance Company: Viola Farber e Carolyn Brown. Foto Richard Rutledge.

Tav. V

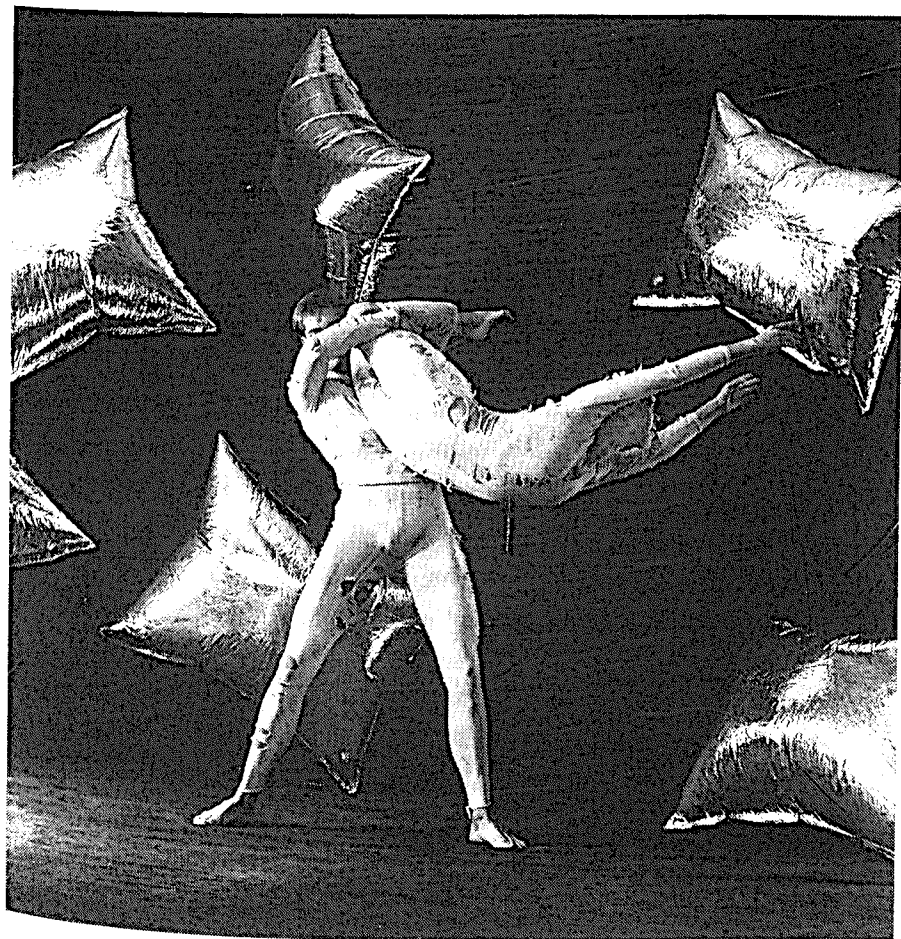


*How to Pass, Kick, Fall and Run* (1965): Merce Cunningham. Foto James Klosty.

Tav. VI



*How to Pass, Kick, Fall and Run* (1965), Merce Cunningham Dance Company; Carolyn Brown. Foto Jack Mitchell.

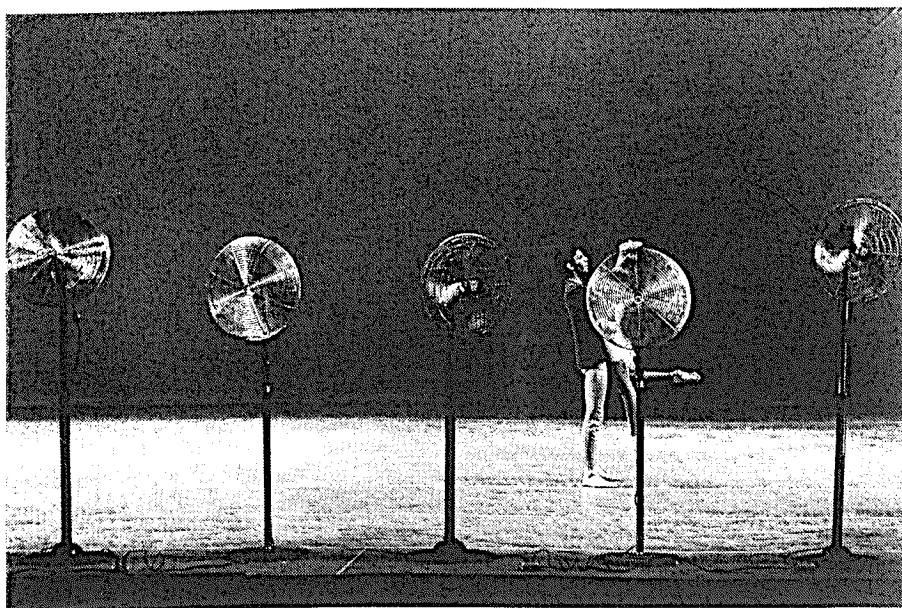
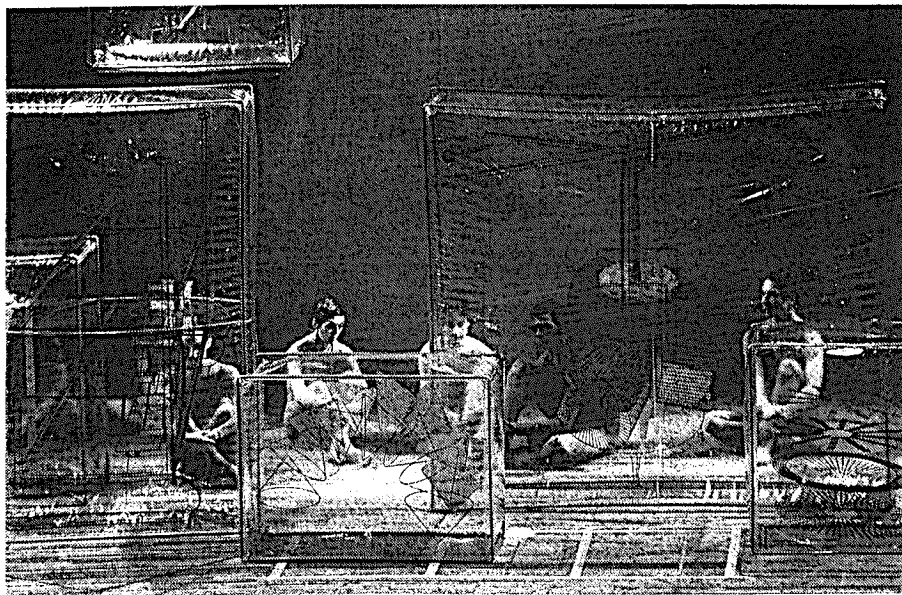


*Rainforest* (1968). Merce Cunningham Dance Company: David Kulick e Larissa McGoldrick. Foto Michael O'Neill.



*Rainforest* (1968), Merce Cunningham Dance Company: Dennis O'Connor, Kristy Santimyer e David Kulick. Foto Michal O'Neill.

Tav. IX



In alto: *Walkaround Time* (1968), Merce Cunningham Dance Company.

In basso: *Tread* (1970), Merce Cunningham Dance Company; Jeff Slayton e Sandra Neels.

Tav. X

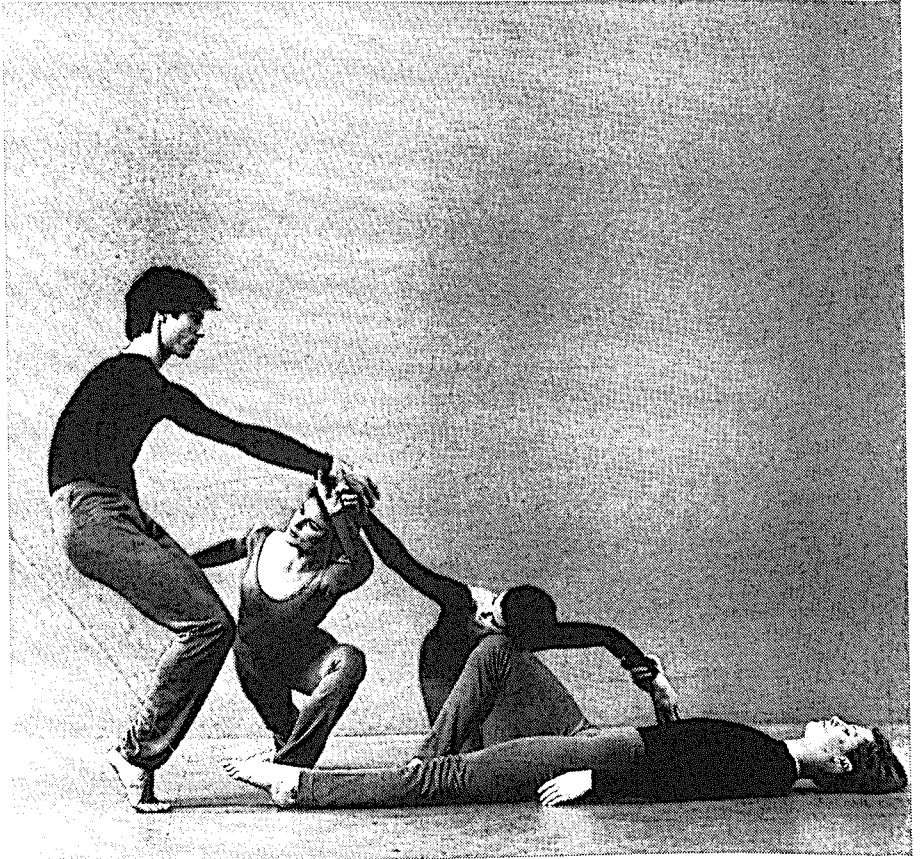


*Ducts* (1980), Merce Cunningham Dance Company: Catherine Kerr e Robert Swinston. Foto Lois Greenfield.

Tav. XI

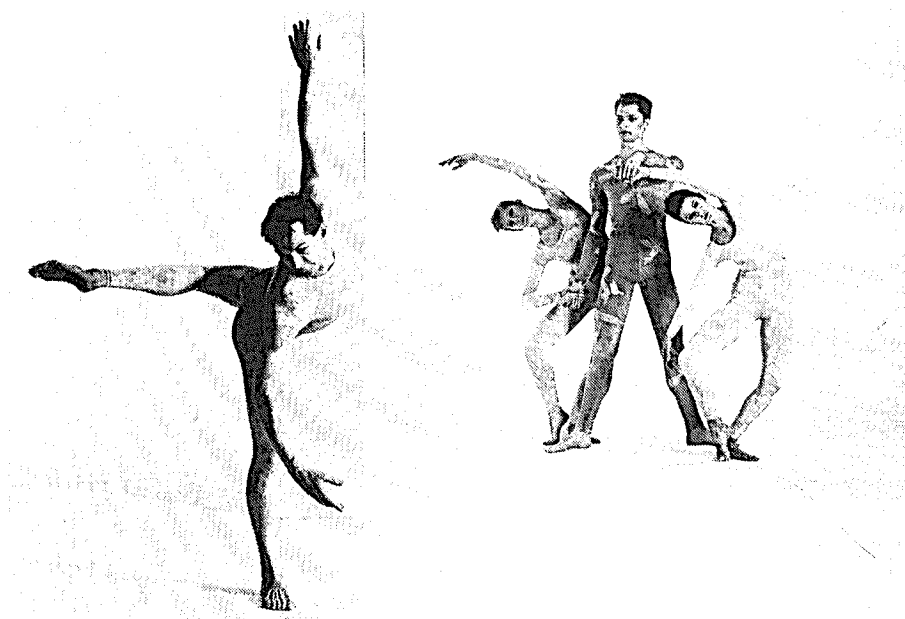


*Duets* (1980), Merce Cunningham Dance Company: Susan Quinn Young, Dennis O'Connor. Foto Lois Greenfield.

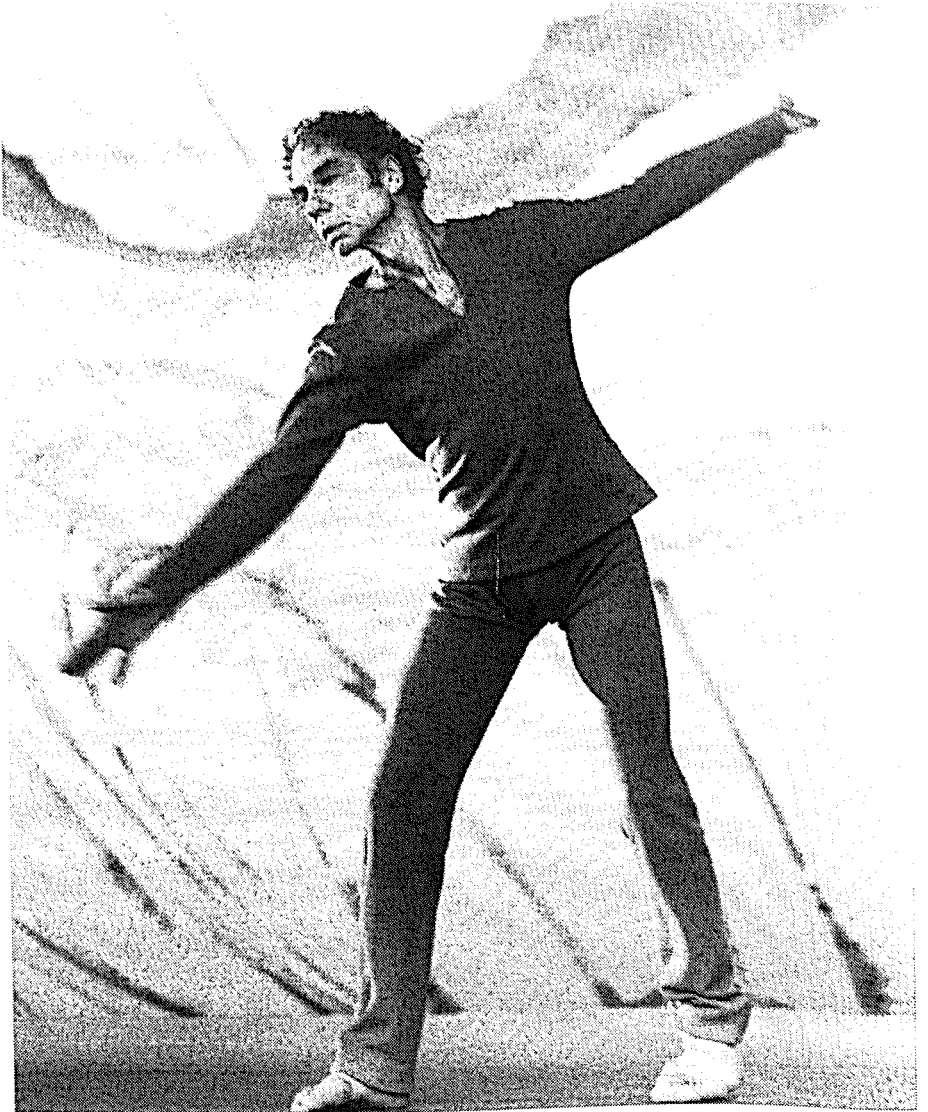


*Pictures* (1984), Merce Cunningham Dance Company. Foto Lois Greenfield.

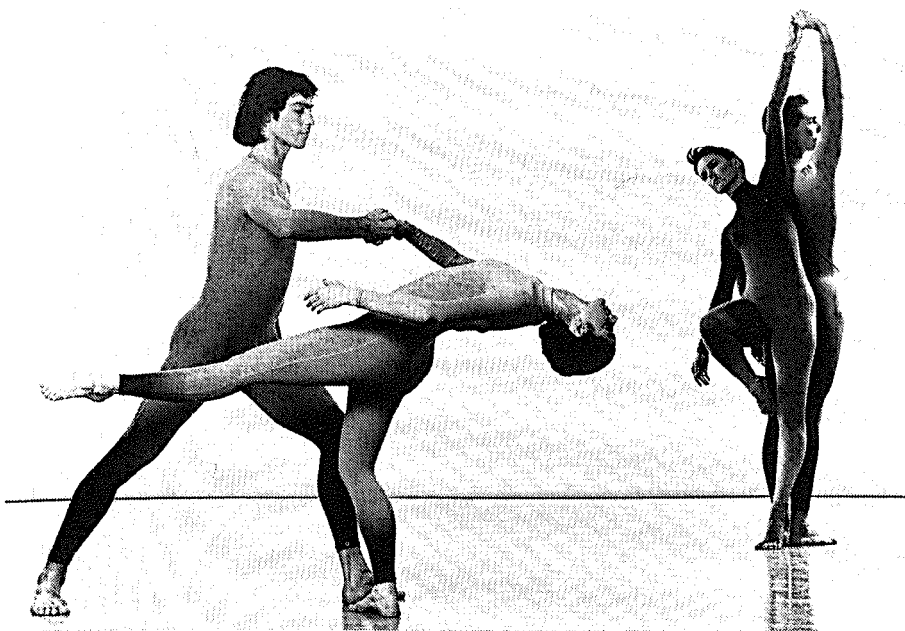
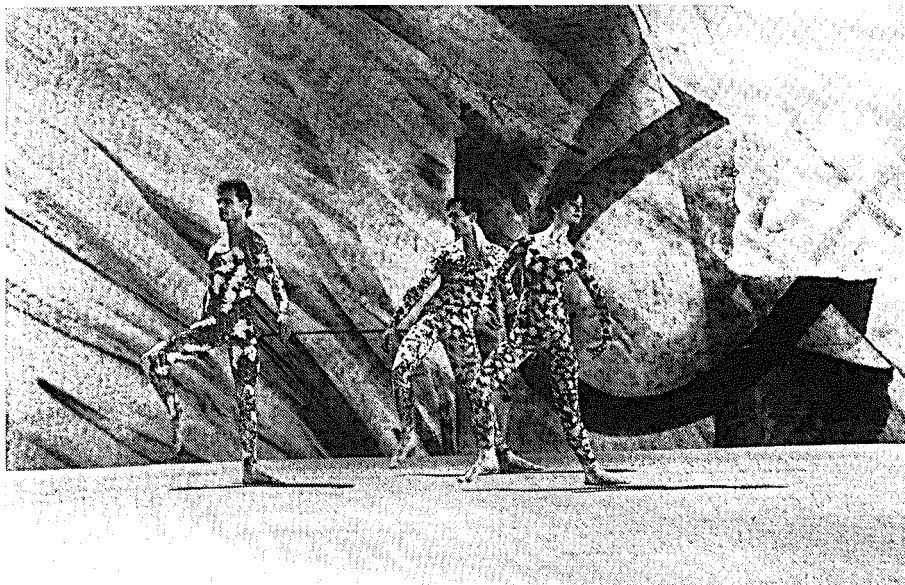
Tav. XIII



*Arcade* (1985). Merce Cunningham Dance Company: Robert Swinston, Kristy Santimyer, Kevin Schroder e Helen Barrow. Foto Joann Baker.

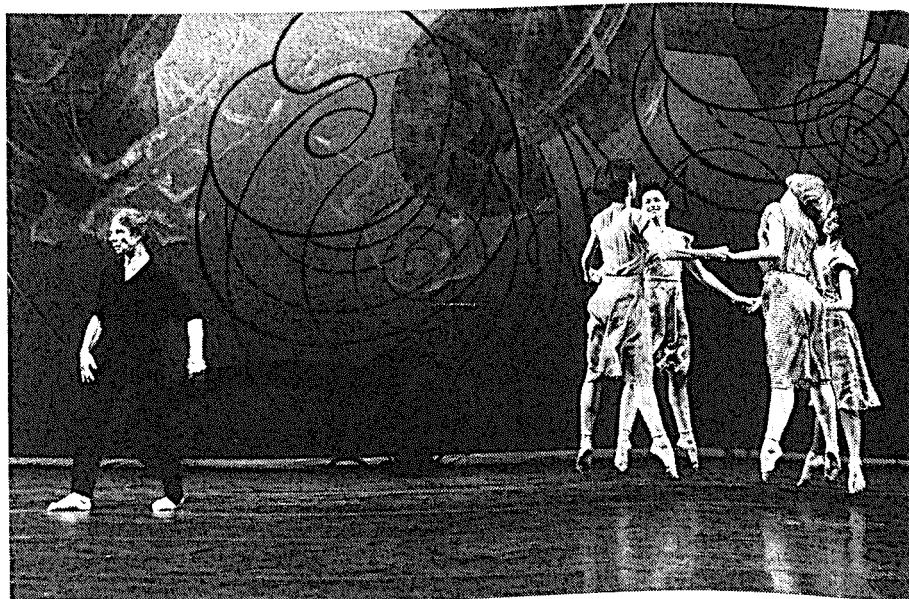


*Points in Space* (1986): Merce Cunningham. Foto Robert Hill per la BBC (videodanza).



In alto: *Points in Space* (1986), Merce Cunningham Dance Company: Chris Komar, Robert Swinston e Karen Radford. Foto Robert Hill per la BBC (videodanza).

In basso: *Points in Space* (1987). Merce Cunningham Dance Company: Alan Good, Catherine Kerr, Helen Barrow e David Kuliek. Foto Lois Greenfield (produzione scenica).



In alto: *Points in Space* (1987), Merce Cunningham Dance Company: Robert Swinston e Kristy Santimyer. Foto Dec Conway (produzione scenica).

In basso: *Fabrications* (1987), Merce Cunningham Dance Company. Foto Jed Downhill.

Tav. XVII



In alto: *Fabrications* (1987). Merce Cunningham Dance Company; Catherine Kerr e Carol Teitelbaum. Foto Jed Downhill.

In basso: *Fabrications* (1987). Merce Cunningham Dance Company; Robert Swinston e Catherine Kerr. Foto Beatriz Schiller.

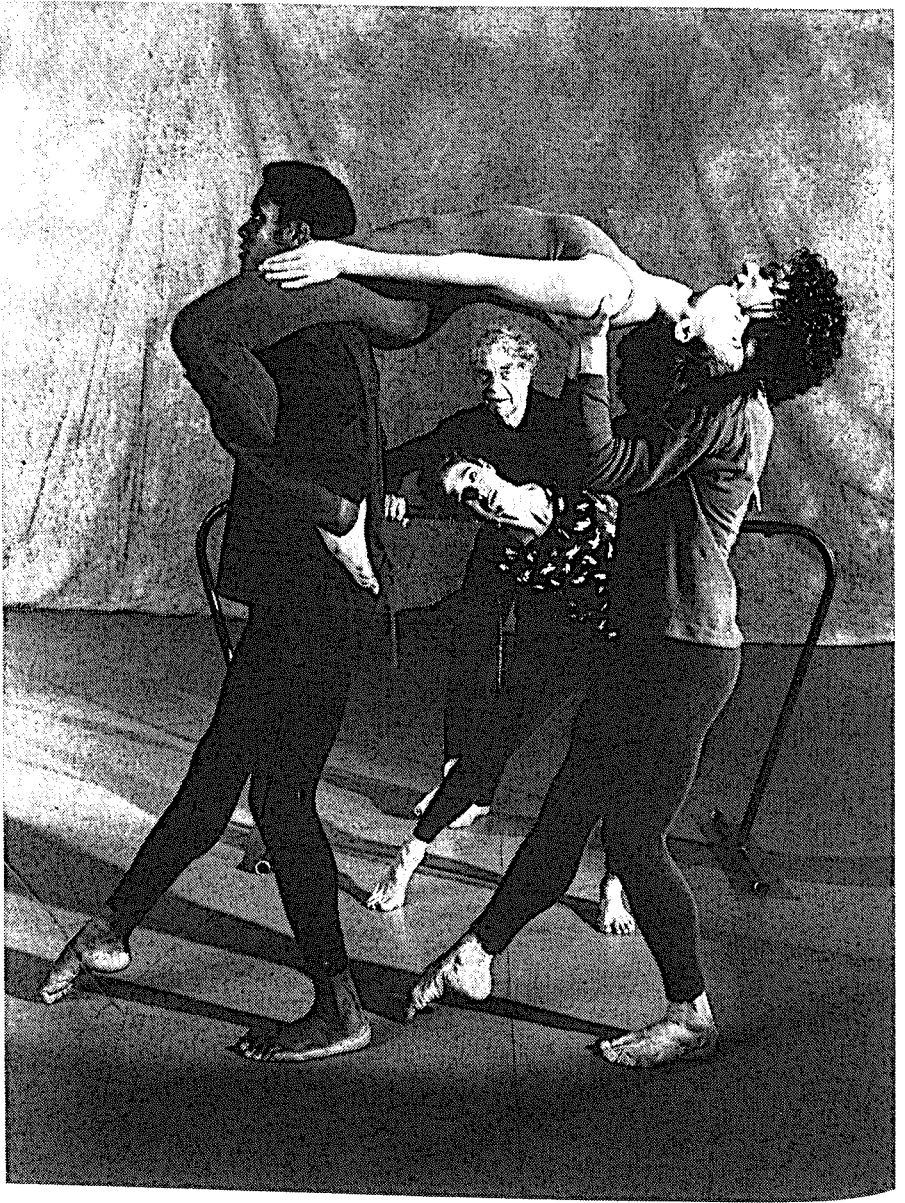


*August Pace* (1989), Merce Cunningham Dance Company: David Kulick e Carol Teitelbaum. Foto Lois Greenfield.

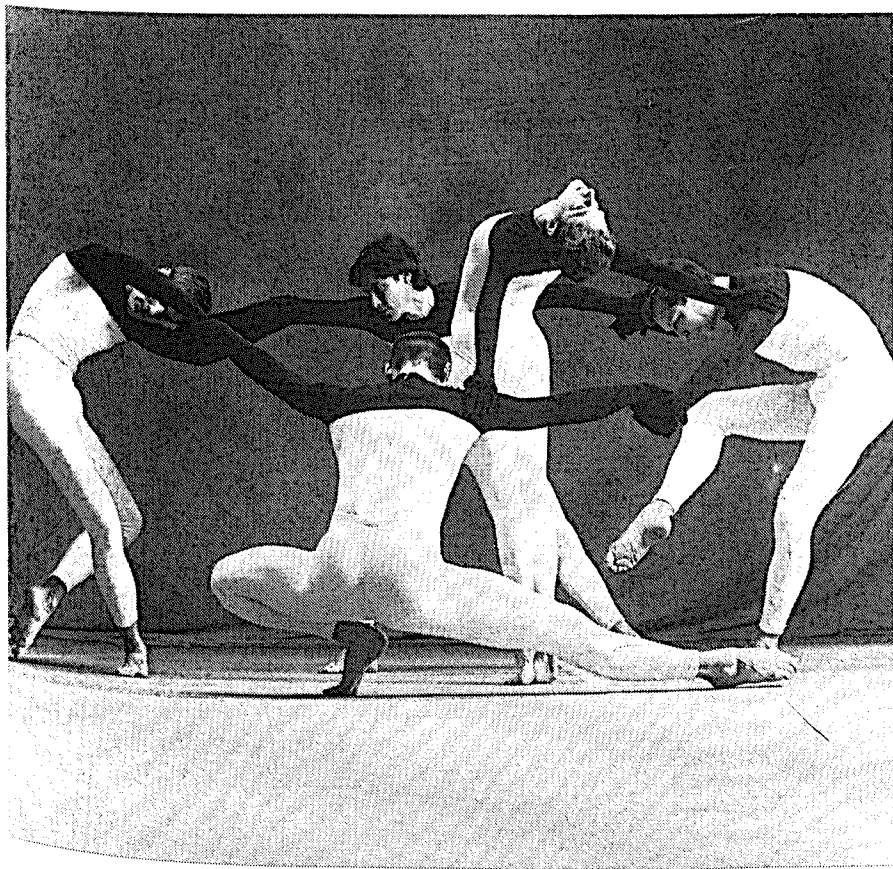
Tav. XIX



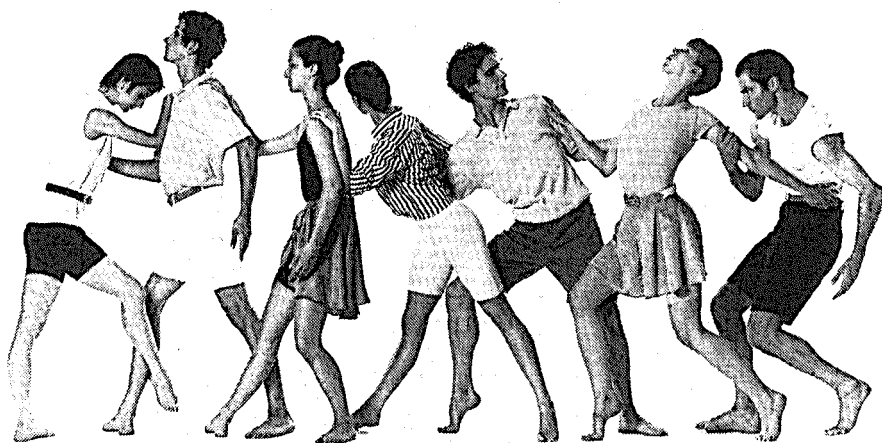
*Trackers* (1991), Merce Cunningham Dance Company. Foto Johan Ellers.



*Trackers* (1991). Merce Cunningham Dance Company. Foto Lawrence Ivy.



*Beach Birds* (1991). Merce Cunningham Dance Company. Foto Michael O'Neill.





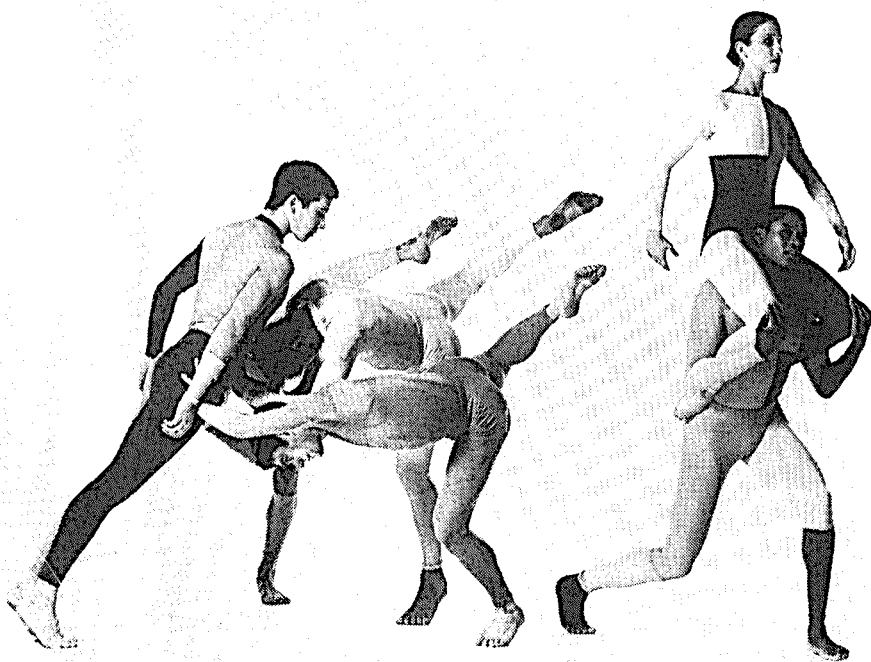
*Enter* (1992): Merce Cunningham. Foto Lois Greenfield.

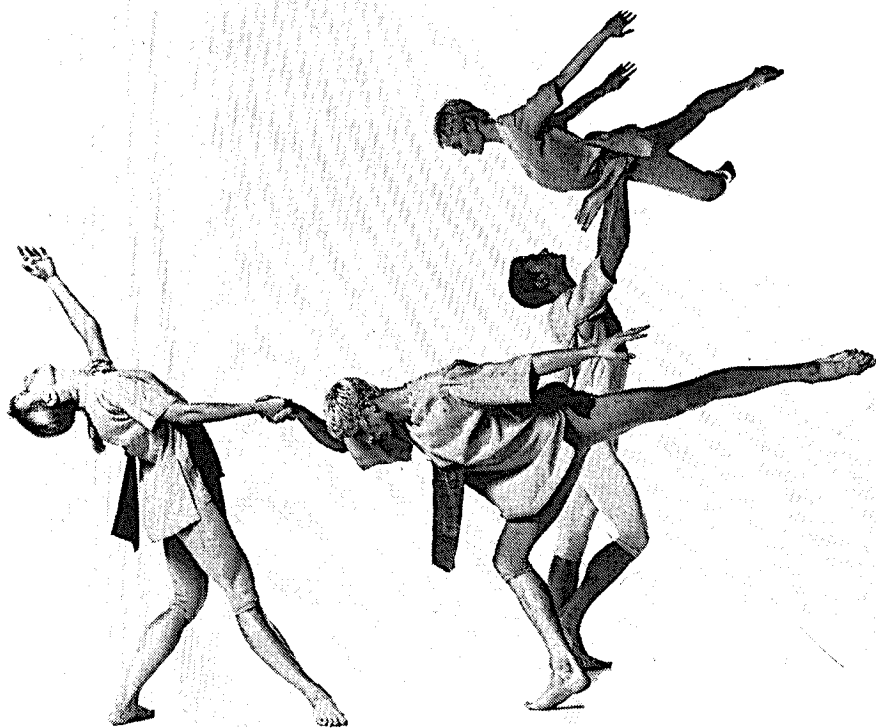


*Enter* (1992), Merce Cunningham Dance Company: Michael Cole, Emma Diamond, Jeannie Steele. Foto  
Lois Greenfield.

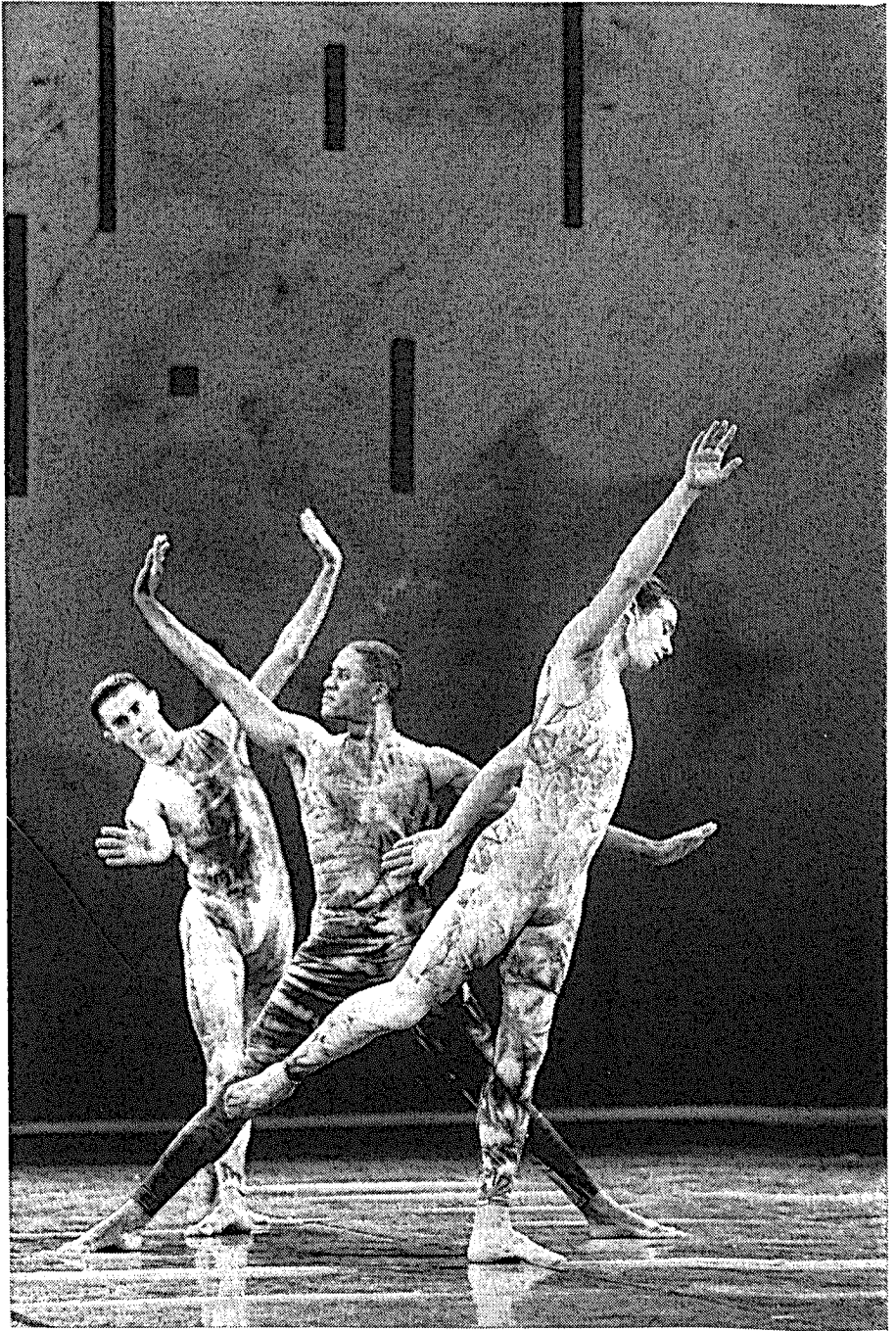


*Doubletoss (1993), Merce Cunningham Dance Company; Frédéric Gafner, Chris Komar, Banu Ogan e Robert Swinston. Foto Lois Greenfield.*

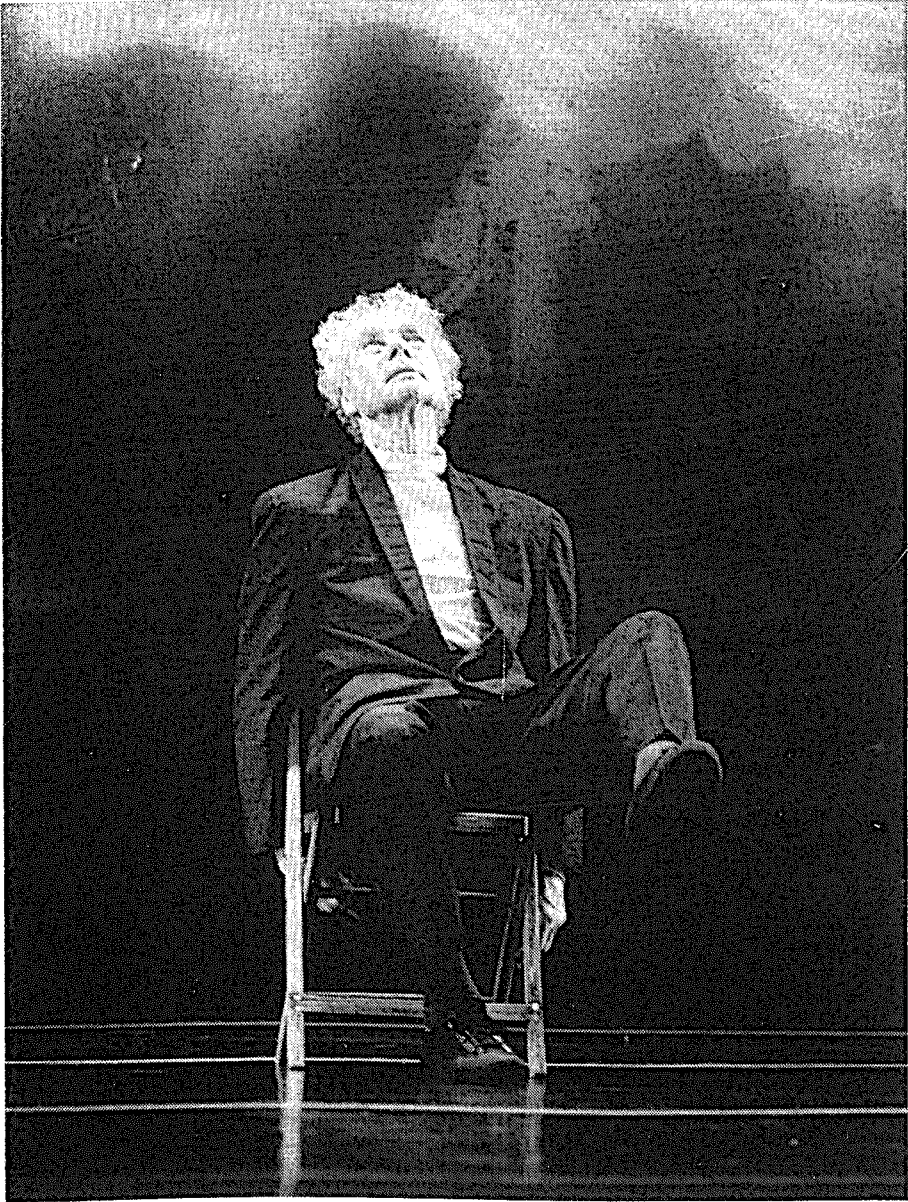




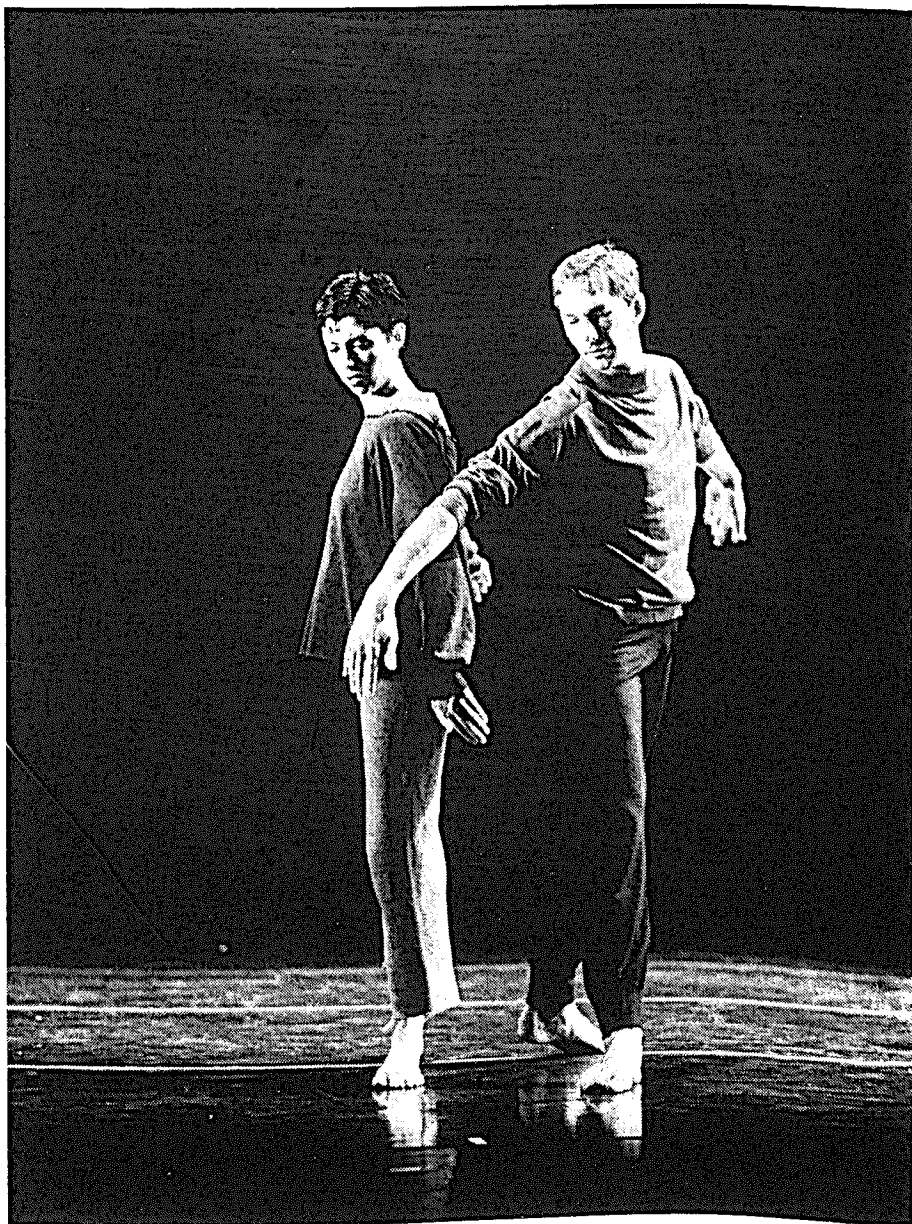
*Breakers* (1994). Merce Cunningham Dance Company; Jennifer Weaver, Glen Rumsey, Kimberly Bartosik e Frédéric Gafner. Foto Lois Greenfield.



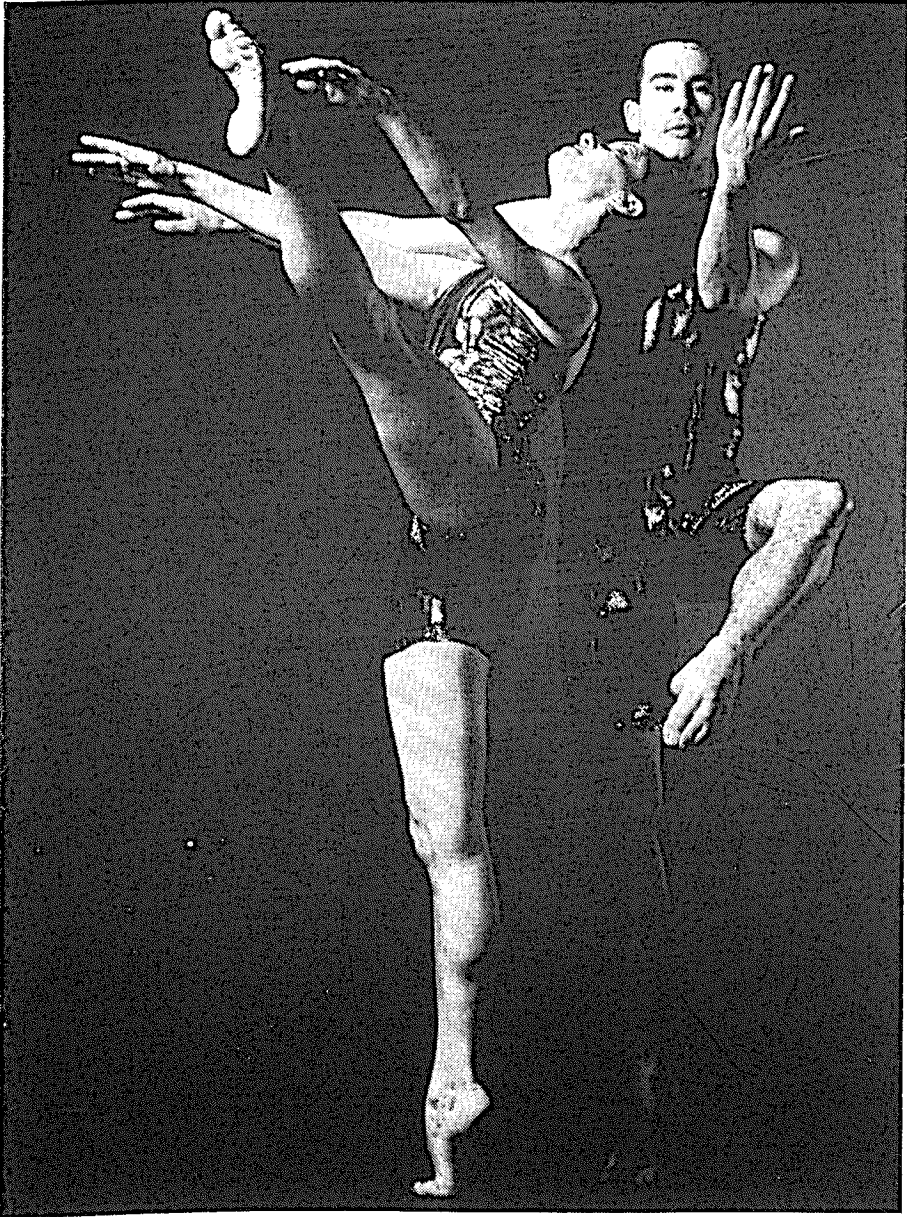
*Windows* (1995), Merce Cunningham Dance Company. Foto Marc Ginot.



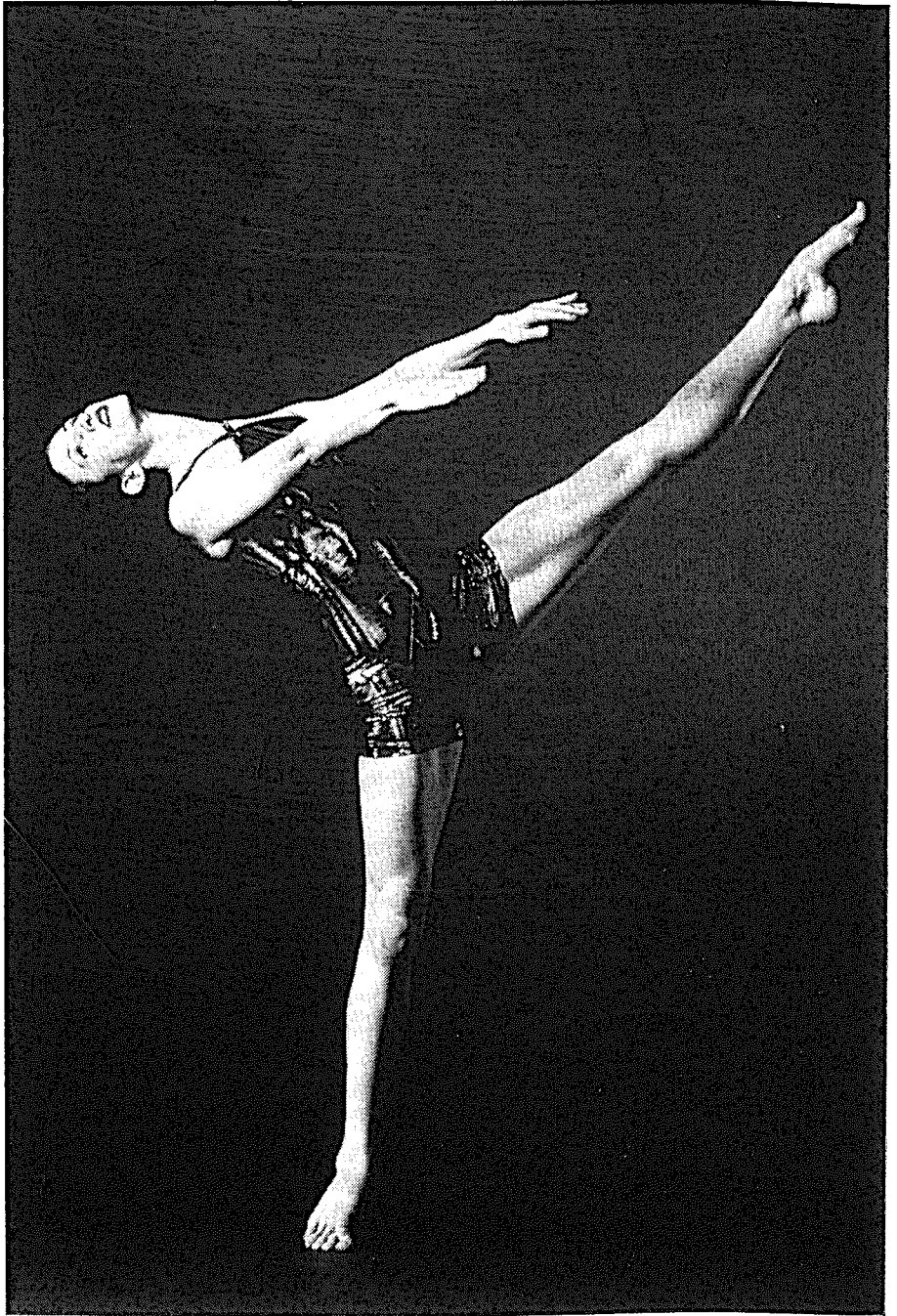
*Events* (1995): Merce Cunningham. Foto Jed Downhill.



*Rondo* (1996), Merce Cunningham Dance Company: Cheryl Therrien e Robert Swinston.



*Biped* (1999), Merce Cunningham Dance Company.



*Biped* (1999), Merce Cunningham Dance Company.

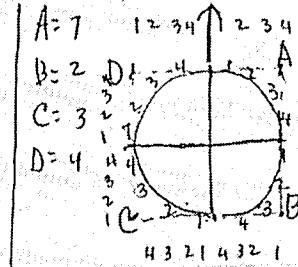
Space

during silence; possibility of entering & exiting  
 entrances & exits of 'together': does not necessarily mean  
 entrance from same area

This applies to all possibilities of units of people

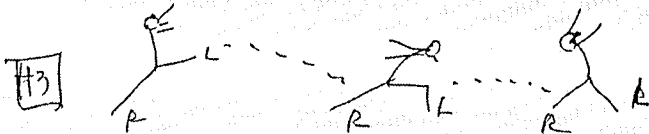
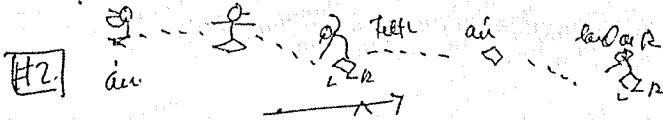
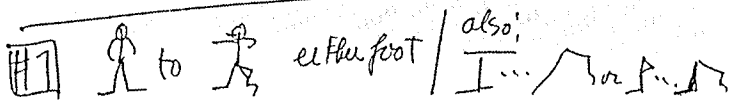
throw for area of entrance / also throw for exact entrance within area  
 " " " " placement - [i.e. - from entrance to what area?  
 " " " " exit

area A 1  
 area B 2  
 area C 3  
 area D 4



Journal 1/28/92

Mem: Utilize staves in L-F



CUNNINGHAM, DADA, ZEN  
E TECNOLOGIA DELLA DANZA

di  
Elisa Vaccarino\*

Dall'alto dei suoi ottant'anni, Merce Cunningham è un esempio luminoso di presenza al proprio tempo, in maniera connaturata, senza timore del nuovo e senza idolatrie per gli strumenti, vecchi o nuovi, che usa nel suo fare danza, ricercando instancabilmente, da più di mezzo secolo.

La matita con cui appunta traiettorie e combinazioni numeriche di sequenze vale per lui quanto il foglio elettronico su cui progetta una nuova coreografia; la stoffa, elastica, da paracadute, di maglia (il pullover con quattro maniche di *Antic Meet* del 1958) o a buchi (per *Rainforest* con i cuscini d'argento volanti di Andy Warhol nel 1968) o a puntini 'impressionisti' (*Summerspace* del 1958) vale quanto lo schermo televisivo con cui dialogare (come fa in *Tango* del 1978, con l'emblematica *Letter to Erik Satie* di John Cage: un duetto tra Merce e un set di TV su cui scorre ogni tipo di immagini, compresi Stanlio e Ollio e Fred Astaire, poiché per 'tangare', ha detto Cunningham, bisogna essere in due) in un processo senza soluzione di continuità di invenzione a partire dalle 'cose', dai 'fatti', dai 'materiali' con cui mettere 'in reazione' la 'materia danza'. Un modo di concepire l'arte che certo è autenticamente americano, in questo suo porre sotto la lente di ingrandimento gli 'oggetti' quotidiani, anche i più banali, anche il computer, a fini però assolutamente universalizzanti, vale a dire a fini d'artista. Ma il maestro di tutti i postmoderni deve più di qualcosa alla 'mentalità' tutta europea dei dadaisti - cosa che alcuni osservatori al di là dell'oceano gli hanno rimproverato - al gusto cioè di trasformare la banalità dell'oggetto quotidiano in un gesto artistico, persino la danza stessa, 'l'oggetto danza', come è evidente nelle traversate da folletto con cui porta la sua presenza sorridente, e la sua fragilità di persona consapevolmente anziana, come contributo personale di e in contrasto alla forza, all'energia, alla bellezza dei suoi giovani danzatori: uno sberleffo a se stesso degno di Alfred Hitchcock, che ha regalato di straforo la sua sagoma tonda e bisbetica ai propri film mozzafiato, facendo della sua ombra fugace un *Leitmotiv* di apparizioni di culto. Il Dada, come del resto lo Zen, di cui soprattutto John Cage è stato cultore, è qualcosa di mutante, di inafferrabile, un «rinvigorente per l'azione», come ha scritto Cage in *Silence* (1961). Satie, musicista molto

amato e difeso dal compositore di contro ai detrattori che non mancarono affatto negli Stati Uniti (già nel 1948 al Black Mountain College Cunningham aveva interpretato Jonas, una scimmia meccanica in *Le Piège de Méduse* di Satie, che Cage aveva scovato alla New York Public Library in un'edizione illustrata da Georges Braque e messo in scena avventurosamente) è, del resto, il compositore di balletti dadaisti più famosi e controversi di inizio secolo come *Parade* dei Ballets Russes di Djagilev e *Relâche* dei Ballets Suedois di De Maré; ed è proprio a queste *extravaganzas* che lo spirito allegramente irriverente di Cunningham, e di Cage, si apparenta nella spregiudicatezza non solo rispetto alla tradizione positiva/ista del *modern*, ma anche rispetto a se stessi.

Alla fine del Novecento Cunningham, se da una parte è ormai storicizzabile nel suo lungo itinerario d'autore, e anche nella potenza delle ricadute del suo magistero rispetto a più generazioni di coreografi e danzatori, è tutt'altro che incline a rifare se stesso, come accade – è un dato di fatto e non merita colpevolizzazioni – a creatori che in origine sono stati di rottura, nel momento in cui diventano, o percepiti come, maturi, il 'sistema arte' li riasorbe e li consacra come 'nomi', laddove spesso finisce per essere più popolare il nome dell'opera. La sua fertilità di esiti e di sviluppi non ha conosciuto e non conosce tuttora soste. Le presenze di Merce Cunningham anche in Italia si sono, per fortuna, infittite nel corso di quest'ultimo decennio, ma è uno sguardo di più lungo respiro quello che può far emergere due qualità peculiari del suo lavoro, la ricerca costante e la leggerezza. Se Cunningham lavora sempre molto seriamente, impegnato nel disegnare il movimento nella sua purezza o, come ama dire, nel suo divenire nel tempo e nello spazio, non si è però mai preso troppo sul serio, divertendosi a mettere in gioco idee e immagini, corpi e suoni, con la complicità fondamentale di John Cage, suo alter ego musicale, e di artisti plastico-visivi altrettanto ironici, a cominciare da Robert Rauschenberg e Jasper Johns: un rapporto di intima condivisione che emerge con illuminante chiarezza nella bella mostra intorno al coreografo, a cura di Germano Celant, che il Castello di Rivoli propone nella primavera del 2000 intorno a queste *partnerships* d'eccezione. Un'abitudine a condividere visioni del mondo non ortodosse, secondo però la personalità di ciascuno, nell'affinità elettiva che le mette a confronto; una procedura che Cunningham ha trasmesso ai suoi allievi (basta pensare alla coppia Karole Armitage e David Salle, il pittore neofigurativo statunitense che spesso ha provveduto al *décor* dei suoi lavori, anche lui recentemente ospitato a Rivoli). Per artisti come Cunningham i tessuti, la

plastica, le piume, i metalli, i lampi al magnesio (*Aeon* del 1961) e gli elettroni sono i materiali, le cose, fisiche o meno, che il magazzino attuale del mondo mette loro a disposizione per esprimersi. Cunningham, tra i primi, ha scelto di lavorare sul video o sul computer non perché fossero 'più nuovi' di altri strumenti – o non solo per questo – ma perché erano e sono gli strumenti con cui verificare, di volta in volta, la propria creatività, in termini di spazio e di tempo, di corpo e non corpo, di presenza e assenza, di solidità e di trasparenza, del tutto coerentemente con i principi su cui elabora le sue strutture coreografiche. L'emozione, con lui, non nasce dal sentimento, o non solo, ma dall'intelletto, nutrendosi della bellezza dei concetti e dei frutti succosi dello spirito speculativo, ma anche ludico, con cui i concetti sono tradotti in forme, colori, composizioni, mutanti e sorprendenti. Merce Cunningham, nella sua curiosità onnivora, ha sentito subito vivissima la percezione delle opportunità che il video può suscitare: nel 1978, in *Merce by Merce by Paik*, con la mano registica del supervisore d'eccezione Nam June Paik, coreano, poeta delle installazioni con la TV, usata controcorrente, per spiazzare cioè lo spettatore anziché per appagarne la pigrizia, sperimenta le caratteristiche tipiche del mezzo, che diversamente dal cinema consente la reversibilità del movimento (il *forward* e *rewind* del videoregistratore domestico, per ripetere al dritto e al rovescio alcune fasi di uno storico incontro con Marcel Duchamp), il *chroma key* (per cui lui stesso appare in azione in mezzo ai pesci di un acquario), le dissolvenze e le incrostazioni, che gli permettono di moltiplicare la sua sagoma in più repliche di se stesso. In *Locale*, del 1980, di Charles Atlas, invece, Cunningham fa muovere le telecamere, *steady*, moviola e due *dolly*, in mezzo ai danzatori a diverse velocità, inventando una vera e propria coreografia apposta per l'occhio meccanico, che danza anch'esso. Qualsiasi movimento, infatti, per lui, è danza, la camminata gattoni di un bambino, il traffico newyorkese, le evoluzioni dei cameramen. E *Points in Space* del 1986, firmato a quattro mani da Cunningham e Caplan, mostra in televisione i procedimenti con cui si crea una danza per la televisione, riprendendo chi la riprende e gli accorgimenti con cui lo fa. Quasi uno scherzo dadaista per 'fare contestando' o 'fare commentando ciò che si fa' nella migliore tradizione degli artisti teorici e insieme esecutori di se stessi, che rimonta appunto alle avanguardie del Novecento.

Nel 1982, con Charles Atlas, Cunningham aveva realizzato intanto *Channels/Inserts*, dividendo la coreografia in due parti, una in sala prove e una nel corridoio del suo studio, sorteggiando poi con il metodo del libro divinatorio cinese dell'*I Ching* l'ordine nel quale riprendere le sequenze di cia-

scuna parte, e ottenendo così, alla fine, l'effetto di simultaneità di due canali televisivi inseriti su uno stesso schermo. E questo, in perfetta corrispondenza con i processi che ha spesso utilizzato, specie nei primi anni di carriera, per presentare le sue danze dal vivo, vale a dire quell'affidarsi al caso che permette di superare il particolarismo della volontà individuale e che sorregge anche l'impalcatura di *Rondo*, un brano nato negli anni Sessanta e ripreso una trentina di anni dopo, di scena ora al Teatro Regio, secondo appuntamento con la nostra città dopo il tardivo debutto cunninghamiano dieci anni fa, nel 1989, a Torino Danza con appositi *Events*, vale a dire collage di frammenti da balletti esistenti, riassemblati in consonanza con la personalità del luogo, allora il Parco Rignon. Una modalità 'espositiva', questa, che il coreografo ha molto frequentato.

Della natura 'fai da te' del video, antitetica alla passività della televisione tradizionale, Cunningham ha fatto ancora uso in *Changing Steps* del 1989, di cui è coregista con Caplan, accostando bellissime immagini di variegate composizioni danzanti a colori molto nitidi in un'architettura ariosa immersa nel verde, decisamente *Zen*, con altre dello stesso pezzo in prova, dove la telecamera è casalinga e il filmato è in bianco e nero, e con spezzoni girati durante un tour in Germania: chiaro esempio di un uso spregiudicato, alto/basso, funzionale e creativo della 'povertà' di definizione del medium video.

Non c'è affatto da stupirsi, dunque, se nel 1996 Cunningham, quando da tempo - a cominciare dal 1991 per *Trackers* - fa uso del software *LifeForms* per progettare i suoi lavori, approda, con la regia di Elliot Caplan, al video, subito premiatissimo, di *Crwdsper*, cioè *Crowd Spacer* o *Crowds Pacer*, ciò che spazia la folla oppure chi fa l'andatura delle folle. Un titolo bizzarro, *Crwdsper*, proveniente dalla tecnologia dei computer, che induce a condensare le parole, per una creazione che respira insieme alla musica composta da John King lavorando sulla trasformazione elettronica di suoni di chitarra, allusiva della frenesia urbana; mentre i costumi di Mark Lancaster, a quadrettature colorate come il pavimento simulato di *LifeForms*, completano il look - e la sostanza - di armonica congruenza di intenti estetici tra intelligenze, ivi compresa quella, poi, del realizzatore video. L'approccio di Cunningham alla danza sa valersi, dunque, con agilità di tutti gli strumenti di indagine e anche degli espedienti di simulazione che possono svelarne nuovi aspetti, nuove prospettive, in un'attitudine alla 'semplicità complessa' che fa sembrare elementare tanta altra danza, pur non priva di interessanti qualità coreografiche, prima e dopo di lui.

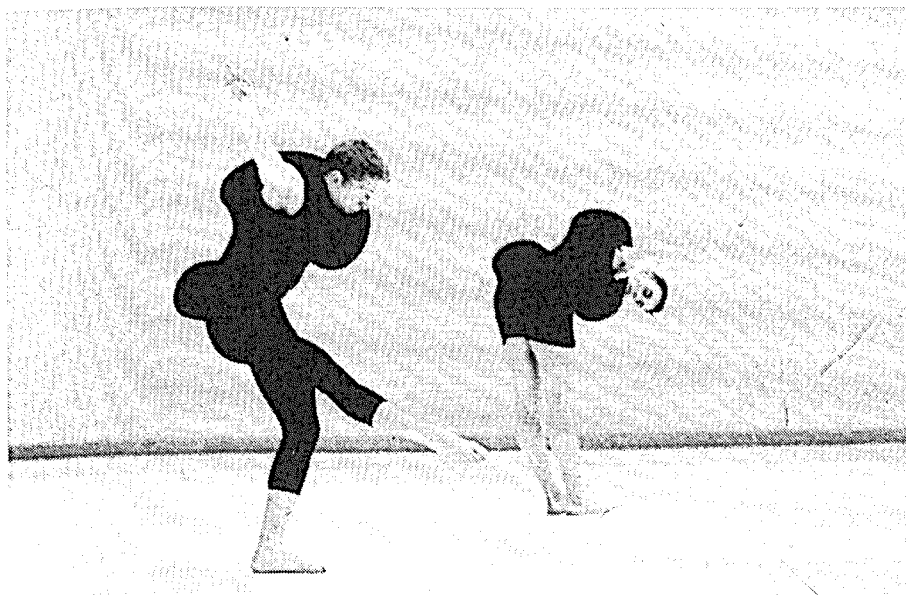
Ma intanto, instancabile nell'inseguire la sua ispirazione, il coreografo vira di bordo con *Beach Birds for the Camera* del 1992, regia di Elliot Caplan, musica di John Cage, il suo primo film a 35 mm, in bianco e nero e a colori, che ha un poetico tocco narrativo nei costumi candidi, che alludono alle ali di grandi uccelli marini nelle maniche-guanto nere a dita unite, disegnando linee graficamente aperte, scure e orizzontali, su quelle chiare e verticali dei corpi. Ciò che Cunningham fa è sempre bello e ha sempre una sua ragion d'essere. Ecco un altro insegnamento di cui questo eterno ragazzo può far dono a chi ne sa cogliere tutta la ricchezza. E succede perciò che, per dichiarazione dei suoi stessi danzatori, il suo fare coreografia sia sempre piú articolato e complicato, poiché il computer con cui traccia le sue danze non conosce limiti fisici, corporali, e può far muovere in contemporanea tutti i segmenti del corpo, ciascuno con una sua traiettoria differente, tutt'altro che facile da memorizzare ed eseguire poi in simultanea, sia pure con l'abitudine alla coordinazione e al pensiero spazio-temporale matematico, contando per otto, tipica dei ballerini classici e non. Arduo compito, quello di trattenere in mente tutte le informazioni e di trasferirle in scena dal vivo. Un compito con cui si sono misurati anche i ballerini di scuola accademica dell'American Ballet Theatre in *Duets* nel 1987, riprendendo la collezione di duetti nata per la compagnia cunninghamiana nel 1980: affrontare questo brano da parte di una compagine di vocazione classica è stato il riconoscimento della rigidità, in qualche modo 'classicista', dello stile del maestro del *postmodern*, con il suo fraseggio elegante e le sue linee nette, pulitissime nella spezzatura continua e nei repentini cambi di direzione, che interessano in ogni istante piú parti del corpo orientate verso punti diversi del palcoscenico, un luogo dove co-accadono piú situazioni di danza, senza centri focali privilegiati, e senza il supporto-guida della musica, poiché essa si limita a durare per lo stesso tempo della danza, vivendo però una sua vita autonoma. L'ultima tappa del cammino cunninghamiano in questo suo magnifico labirinto progettuale si può vedere proprio in *Biped*, dove ha impiegato la tecnologia detta *motion capture*, che per mezzo di sensori applicati alla persona in movimento trasferisce al computer i contorni o, se si preferisce, l'essenza del movimento stesso, rendendolo visibile in pure linee, senza l'ingombro corporeo di chi lo ha prodotto fisicamente. Nel caso appunto di *Biped*, il punto di partenza è stata una coreografia-base allestita in studio per due interpreti, equipaggiati di captatori di movimento grandi come palline da ping-pong disposti lungo il corpo; il tutto è stato ripreso da dieci telecamere, registrando le tracce di luce infrarossa riflesse dagli specchietti posti

sui sensori stessi durante l'esecuzione della coreografia. Il computer ha poi interpretato questi punti di luce proiettandoli su una figura generata a partire da forme cubiche, poi sostituita da immagini digitalizzate di linee colorate che appaiono come disegnate 'a mano libera'. La danza che vediamo convivere in scena, in tempo reale, con quella elettronica, è armonizzata 'fortuitamente' con questi disegni fantasmatici – e in definitiva giocosi e sorridenti – senza che ne venga cambiata la coreografia di base. Paul Kaiser e Shelley Eshkar, collaboratori artistici a questo progetto sul versante elettronico, progetto che ha un motivo di interesse in più nella musica di Gavin Bryars, inedita *entry* nel carnet cunninghamiano, giustamente hanno rilevato che si tratta dell'esatto contrario delle animazioni in computer grafica destinate a stupire con gli effetti speciali: qui sono il minimalismo della sparizione e il piacere sottile dell'astrazione a regalare un brivido, del tutto antitetico alle delizie hollywoodiane. L'antico sogno della super-marionetta, da Gordon Craig alla Bauhaus, si è finalmente realizzato, in questi cloni umani, in queste creature che la tecnologia di fine millennio ha partorito, senza che la danza concreta, corporea, materiale, soffra di sottomissione alla spettacolarità, sia pur austera e radicalmente alternativa come in questo caso, del Dio computer. È l'ennesimo trionfo, nel suo ironico *understatement*, della mirabile vivacità del più grande sperimentatore della danza contemporanea, che ha dato del corpo e della scena una visione del tutto nuova, libera, aperta a un futuro senza limiti.



\* Elisa Vaccarino, storico e saggista di danza, è critico del quotidiano «Il Giorno»; collabora alle riviste «Ballet International / Tanz Aktuell», «Balletto Oggi / Balletto 2000» e «Il Giornale della Musica». Insegna Storia della danza alla

Scuola della Scala e per il Museo d'Arte Moderna di Trento e Rovereto è responsabile della mediateca e delle iniziative del Centro Internazionale della Danza. È consulente per la danza di Raisat e critico di balletto per RadioTre Rai.



*Scenario* (1997), Merce Cunningham Dance Company. Foto Timothy Greenfield-Sanders.



Merce Cunningham (1988). Foto Jonathan Atkin.

MERCE CUNNINGHAM PARLA  
A DAVID VAUGHAN\*

L'ultima volta che la compagnia si è esibita a Torino è stata esattamente dieci anni fa, credo, a luglio, al Festival Internazionale di Danza; abbiamo dato due *Events* in un teatro all'aperto [Parco Rignon]. Mi ricordo che ci fu una grandinata a metà rappresentazione.

Questa volta sono sei spettacoli in due settimane, al Teatro Regio, con un programma di tre danze del nostro repertorio, tutti pezzi che abbiamo creato in questi ultimi anni: *Crwdsper* del 1993, *Rondo* del 1996 e *Biped*, nuovo di quest'anno.

CRWDSPCR

Come tutte le danze che ho creato a partire dal 1991, *Crwdsper* è stata coreografata al computer con il programma *LifeForms*, sviluppato in collaborazione con il Dance and Science Departement della Simon Fraser University di Vancouver, nella British Columbia. Con la figura sullo schermo si possono comporre i movimenti, metterli in memoria e anche ricavarne una sequenza. Per me è un modo per scoprire movimenti ai quali non avrei mai pensato – mostra delle possibilità che erano già lì, presenti, come nelle fotografie, che spesso colgono un'immagine sotto un aspetto che il nostro occhio non aveva mai notato.

Il titolo *Crwdsper* viene dal linguaggio dei computer. La forma originaria del titolo era *Crowdspace*, ma nel computer le parole vengono condensate, e così ho lasciato fuori le vocali. Vi sono due letture, *Crowd Spacer / Crowds Pacer* [Spaziatore di folla / Chi dà l'andatura alla folla]. Quando ricevetti la commissione di una nuova danza per il sessantesimo anniversario dell'American Dance Festival, sapevo che il palcoscenico del teatro dove sarebbe avvenuta la rappresentazione, alla Duke University [a Durham, North Carolina], era piuttosto piccolo, così decisi di ammassarvi tredici danzatori della mia compagnia e creare un movimento molto veloce e complesso. Quando John King, che doveva comporre la musica, mi domandò del pezzo, gli dissi tre cose: la durata, il titolo, e che ci sarebbero stati dei gruppi di danzatori sul palcoscenico. John disse che ciò gli faceva venire in mente un quadro di vita urbana, e credo che sia ciò cui la danza rassomiglia. La sua musica, che si chiama

«blues 99», è suonata alla chitarra elettrica, trasformata elettronicamente. Il movimento, in *Crawdspcr*, è molto complesso. Nel film di Elliot Caplan sul pezzo, si vedono i danzatori che si esercitano nel piccolo spazio davanti agli ascensori nel nostro studio, cercando di imparare i movimenti mentre intanto mangiano un sandwich o fumano una sigaretta (ride). L'unica eccezione è il lungo, lento assolo di Banu Ogan, in cui lei attraversa su e giù il palcoscenico in diagonale dal fondo a sinistra al proscenio a destra. C'è un altro assolo maschile, ora eseguito da Koji Minato, dove il danzatore salta su e giù più di due dozzine di volte di seguito.

Ho chiesto a Mark Lancaster, che aveva disegnato molti pezzi per noi, di progettare i costumi e le luci di *Crawdspcr*. Gli ho detto che il programma *LifeForms* divideva il corpo orizzontalmente e verticalmente in quattordici sezioni, e così lui ha fatto lo stesso sui costumi, che sono ispirati a certi disegni di costumi che aveva visto del pittore costruttivista russo Casimir Malevič.

#### RONDO

Anche *Rondo* è stato commissionato dall'American Dance Festival con il festival di Ludwigsburg, in Germania [Ludwigsburger Schlossfestspiele Baden-Württemberg], dove ha avuto luogo la prima rappresentazione. È diviso in due sezioni. La prima cambia, di rappresentazione in rappresentazione, nell'ordine di successione delle otto brevi danze di cui è composta. A ogni recita cambiano anche i danzatori: tutti sanno tutte le parti e il giorno della rappresentazione io dico loro chi danzerà e che cosa danzerà.

Ci sono due a soli, uno femminile e uno maschile; un duetto, un trio, un quartetto, un quintetto, un sestetto e un pezzo per sette. Ogni danza si basa su una diversa qualità di movimento: l'assolo per danzatrice è danzato in piedi, a ginocchia piegate; in quello maschile il danzatore è a terra o su un ginocchio solo o sulle due ginocchia. Il duetto si basa sulla camminata. Il trio su «oplà, saltello e salto». Anche il pezzo a quattro si basa sulla camminata, a ginocchia tese e piegate, che diventa corsa quando il ritmo raddoppia. Il quintetto ha a che fare con il movimento delle diverse parti del corpo, come testa o mani. Anche il sestetto si basa sulla camminata, ma con la possibilità di altri movimenti sulla «e» del conteggio; il pezzo per sette è costruito in modo simile, salvo che comprende la corsa oltre che la marcia, e i movimenti delle pause tra le battute sono sincopati e basati sui gesti della vita quotidiana. Tutto ciò, naturalmente, è stato ricavato da *LifeForms* e usando procedimenti casuali come faccio sempre.

In ognuna di queste danze sono sempre presenti altri membri della compagnia che osservano o fanno qualcos'altro, come la gente al parco. Alla fine del quintetto gli altri attraversano il palcoscenico giocando a cavallina, e i cinque vi si uniscono per uscire di scena. Nel sestetto entrano da dietro altri quattro danzatori, formano un gruppo e poi lo rompono di nuovo.

In origine i danzatori avevano addosso le cose che mettono a lezione o alle prove, ma l'anno scorso, in Giappone, gli ho fatto mettere dei costumi da bagno e adesso continuano a metterli.

La seconda parte è piú densa e ha un cambiamento di passo, come un improvviso mutamento del tempo. Chiunque è pronto entra e incomincia, ma è lo stesso a ogni recita. È soprattutto per l'insieme, ma vi sono anche due o tre passi a due. Ho voluto dei cambiamenti di luce che suggeriscano «un'altra parte della foresta», cosí che il fondale nero della prima parte si alza per rivelarne uno bianco, e la luce diventa piú intensa. E ho chiesto a Suzanne Gallo, la nostra costumista, che facesse qualcosa di piú formale, e lei ha vestito tutti i danzatori di bianco e nero.

La musica è una di quelle dell'ultima composizione di John Cage, *Four*<sup>o</sup>, piú precisamente il sesto di una serie di pezzi per quattro esecutori. John la descrive come «per ogni modo di produrre suoni (vocalizzazione, canto, strumento o strumenti musicali, elettronici ecc.)» e la realizzazione del pezzo spetta a Takehisa Kosugi, il nostro direttore musicale, e ai musicisti che ha invitato a suonare il pezzo in queste rappresentazioni.

## BIPED

*Biped* è stato rappresentato per la prima volta alla Zellerbach Hall dell'Università di California a Berkeley nell'aprile di quest'anno. È stato commissionato dalla locale CalPerformances, dal Barbican Centre di Londra e dall'American Dance Festival attraverso il Doris Duke Awards for New York. L'abbiamo poi dato in luglio al Lincoln Centre Festival 99 nel New York State Theater. È una danza di quarantacinque minuti che utilizza quattordici danzatori della mia compagnia.

*Biped* implica l'uso di un altro programma per computer che si chiama *Motion Capture*, una forma di tecnologia di animazione. La differenza da *LifeForms* consiste nel fatto che con *LifeForms* io creo i passi al computer poi li do ai danzatori come ho sempre fatto, mostrando loro quel che voglio che facciano. *Motion Capture* fa il contrario: il computer 'cattura' il movimento che i danzatori stanno eseguendo e il loro movimento (ma non l'aspetto fisico) viene trasferito in immagini digitali. Per *Biped* ho lavorato

con due artisti digitali, Paul Kaiser e Shelley Eshkar, che un giorno erano venuti nel mio studio per farmi vedere che cosa facevano, e volevano sapere se potevamo fare qualcosa insieme, un lavoro che utilizzasse come scenario qualche forma di materiale digitale che potevo fare io.

Così ho creato qualche frase, alla fine erano settantuno, e ho chiesto a due danzatori della mia compagnia di lavorare con me. Essi dovevano impararle, poi le frasi venivano filmate per poterle trasferire sul computer. I danzatori dovevano portare dei sensori sulle giunture (gliene ho messi anche sulla schiena poiché il mio movimento implica l'uso della schiena) che consentivano la trasmissione dei loro movimenti. Sembravano degli alberi di Natale in movimento.

Così poi avevamo a disposizione questo insieme di materiale, che Paul e Shelley hanno preso, messo nel computer e trasformato, e Shelley ha fatto quelle che chiama «figure tracciate a mano», figure danzanti e contemporaneamente forme astratte (in seguito abbiamo fatto qualcosa di più con delle frasi proprio di danza). Mi hanno dato una lista di diciotto sequenze create da loro, di varia durata da circa quattordici secondi a circa quattro minuti. Ho fatto una scelta casuale dell'ordine in cui dovevano apparire nel pezzo - duravano in tutto circa ventitré minuti, metà della durata della danza. Non scorrono di seguito. Davanti al palcoscenico c'è uno schermo sul quale le immagini vengono proiettate; alcune sono grandi e riempiono lo schermo, attraverso cui si possono vedere i danzatori che si muovono dietro.

La musica è del compositore inglese Gavin Bryars, che era venuto a Parigi quando eravamo lì l'anno scorso e ne abbiamo parlato, e poi se ne è andato e ha composto la musica per conto suo, che è il modo in cui lavoriamo normalmente. Generalmente i danzatori non sentono la musica fino alla prima rappresentazione, anche se in questo caso abbiamo fatto una prova generale a Berkeley la sera precedente la prima, poiché la tecnologia era molto complicata. La musica è scritta per quattro strumenti solisti: violino elettrico, violoncello, contrabbasso e chitarra elettrica.

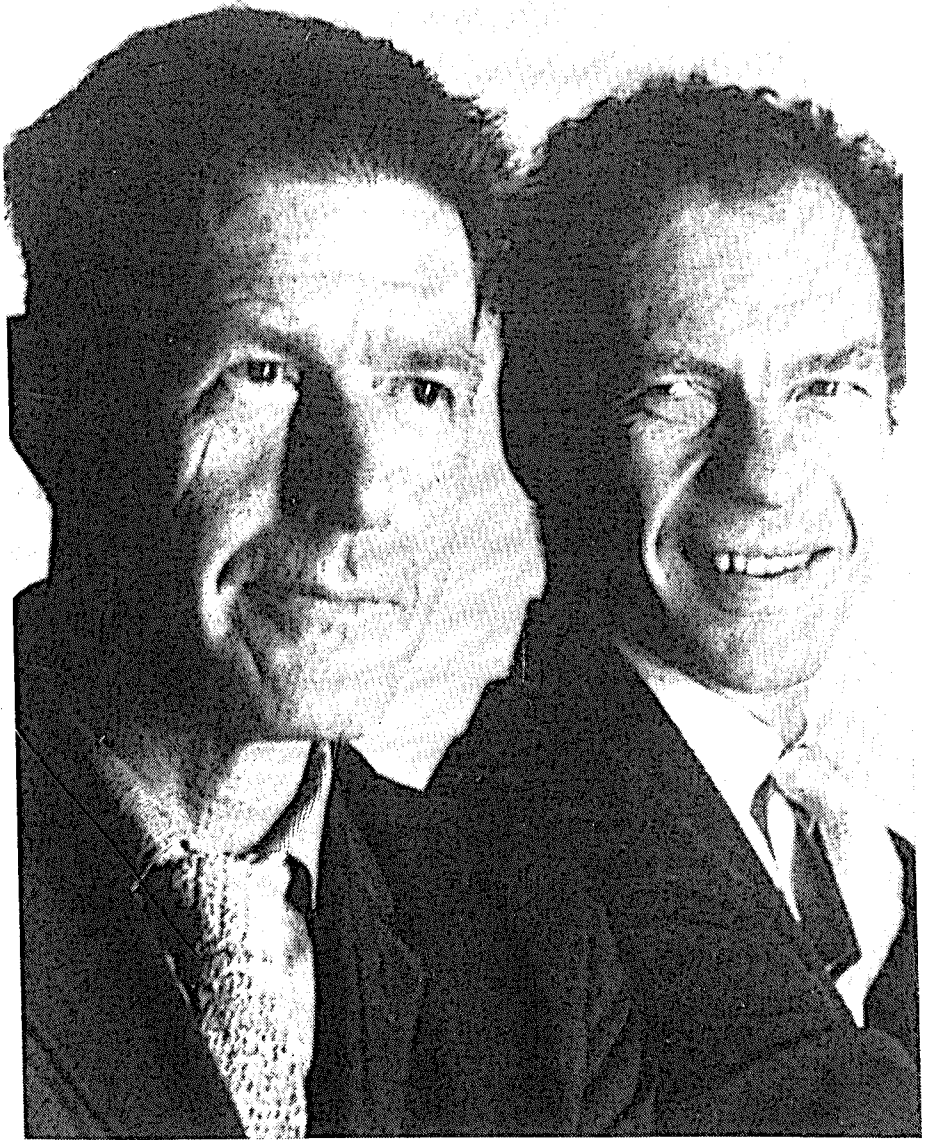
Avevo chiesto ad Aaron Copp, il nostro direttore tecnico e delle luci, se c'era un modo per fare apparire i danzatori dal fondo del palcoscenico anziché farli entrare dalle quinte e lui ha risolto il problema. Suzanne Gallo ha disegnato i costumi usando questi meravigliosi tessuti metallici che ha trovato. Lavorare con i computer continua a essere una cosa che mi apre gli occhi, vedere il modo in cui il computer lavora con il movimento. Credo che computer e danza siano fatti l'uno per l'altra, poiché concernono entrambi l'aspetto.

(Traduzione di Elda Negri Monateri)



\* Conversazione raccolta da David Vaughan nell'ottobre 1999 a New York. David Vaughan, nato a Londra, è emigrato negli Stati Uniti nel 1950. Ha danzato, cantato, recitato e coreografato a Broadway e Off-Broadway, a Londra, oltre che a Parigi, esibendosi con compagnie di danza classica e moderna, in film, spettacoli televisivi e caba-

ret. È autore di *Frederick Ashton and his Ballet* (1976) e membro del comitato di redazione dell'*International Encyclopedia of Dance*. I suoi scritti su danza e cinema sono stati pubblicati in tutto il mondo. Collaboratore di Merce Cunningham da più di trent'anni, dal 1976 è l'archivista della Cunningham Dance Foundation.



John Cage e Merce Cunningham.

## COREOGRAFIE DI CUNNINGHAM

### ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

M musica  
C costumi  
S scene

1938

**Unbalanced March** Assolo M Paul Hindemith.

**Jazz Epigram** M Ernst Toch.

1939

**Skinny Structures** In quattro parti M Jean Wiener, Darius Milhaud,  
Felix Petyrek, Alfredo Casella.

**Courante, Contagion** Assolo M Zoe Williams.

1942

**Seeds of Brightness** M Norman Lloyd C Charlotte Trowbridge.

**Credo in Us** «Commedia drammatica per due personaggi» M John Cage  
C Charlotte Trowbridge.

**Renaissance Testimonials** Assolo in due parti, «Profession-Confession»  
M Maxwell Powers C Charlotte Trowbridge.

**Ad Lib** M Gregory Tucker C Charlotte Trowbridge.

**Totem Ancestor** Assolo M John Cage C Charlotte Trowbridge.

1943

**In the Name of the Olocaust** Assolo M John Cage  
C Merce Cunningham.

**Shimmera** Assolo M John Cage C Merce Cunningham.

**The Wind Remains** Zarzuela in un atto, da *Asi que pasen cinco años*  
di Federico García Lorca, adattamento di Paul Bowles M Paul Bowles  
C Kermit Love S Oliver Smith.

COREOGRAFIE DI CUNNINGHAM

1944

- Triple-Paced** Assolo M John Cage C Merce Cunningham.  
**Root of an Unfocus** Assolo M John Cage C Merce Cunningham.  
**Tossed as it is Untroubled** Assolo M John Cage (*Meditation*)  
C Merce Cunningham.  
**The Unavailable Memory of** Assolo M John Cage  
C Merce Cunningham.  
**Spontaneous Earth** Assolo M John Cage C Merce Cunningham.  
**Four Walls** M e libretto di John Cage C S Arch Lauterer.  
**Idyllic Song** Assolo M Erik Satie (primo movimento del *Socrate*,  
dramma sinfonico del 1919), arrangiamento di John Cage  
C Merce Cunningham. (Vedi anche *Second Hand*, 1970).

1945

- Mysterious Adventure** Assolo M John Cage C e arredi di David Hare.  
**Experiences** Assolo in due parti M John Cage e Livingston Gearhart  
C Merce Cunningham.

1946

- The Encounter** Assolo M John Cage C Merce Cunningham.  
**Invocation to Vahagn** Assolo M Alan Hovhaness C Merce Cunningham.  
**«Fast Blues»** Assolo M improvvisazione al tamburo di Baby Dodds  
C Merce Cunningham.  
**The Princess Zondilda and her Entourage** «Una fantasia teatrale  
di Merce Cunningham» in tre parti M Alexei Haieff C S Merce Cunningham.

1947

- The Seasons** Balletto in un atto diviso in nove sezioni M John Cage  
C S Isamu Noguchi.  
**The Open Road** Assolo M Lou Harrison C Merce Cunningham.  
**Dromenon** M John Cage (*Three dances*, 1945)  
C per Merce Cunningham: Sonja Sekula; per le donne: Merce Cunningham.

1948

- Dream** Assolo M John Cage C Merce Cunningham.
- The Ruse of Medusa** Commedia lirica in un atto di Erik Satie  
 M Erik Satie C Mary Outten, attrezzi di scena di Albert Lanier, Bruce Johns, Buckminster Fuller, Ray Johnson, Forrest Wright, Ruth Asawa, Raymond Spillenger S Willem ed Elaine de Kooning.  
 (Vedi anche *The Monkey Dances*, 1948).
- A Diversion** M John Cage (*Suite for Toy Piano*)  
 C per Merce Cunningham: se stesso; per le donne: Mary Outten.
- Orestes** Assolo M John Cage (talora la performance avviene in silenzio)  
 C Merce Cunningham.
- [The] Monkey Dances** Assolo in sette parti M Erik Satie  
 (da *Le Piège de Méduse*) C Mary Outten.

1949

- Effusions avant l'heure** M John Cage (*A Valentine out of Season*)  
 C abiti da prova.
- Amores** M John Cage (*Amores I e IV*, 1943) C abiti da prova.
- Duet** M ? C Léonor Fini.
- Two Step** Assolo M Erik Satie (*La Diva de «l'Empire», intermezzo américain*, 1900) C Merce Cunningham.

1950

- Pool of Darkness** M Ben Weber (musica per balletto, op. 26)  
 C Merce Cunningham.
- Before Dawn** Assolo M (in silenzio) C Merce Cunningham.
- Waltz** M Erik Satie (*Je te veux*). (Vedi anche *Waltz*, 1950).
- Rag-time Parade** M Erik Satie (da *Parade*, 1917) C abiti a buon mercato.
- Waltz** Assolo M Erik Satie (*Je te veux*).

1951

- Sixteen Dances for Soloist and Company of Three** In sedici parti  
 M John Cage C e attrezzi di scena di Eleanor de Vito, John Cage, Remy Charlip, Merce Cunningham.

**Variation** Assolo M Morton Feldman C Merce Cunningham.  
**Boy who Wanted to be a Bird** Assolo M (in silenzio).

1952

**Suite by Chance** In quattro movimenti M Christian Wolff  
 (per nastro magnetico) C Remy Charlip.

**Suite of Six Short Dances** Assolo M brani registrati, arrangiati  
 da W. P. Jennerjahn.

Estratti da **Symphonie pour un homme seul** In due parti  
 M Pierre Schaeffer con la collaborazione di Pierre Henry  
 (*Eroica, Apostrophe e Strette* da *Symphonie pour un homme seul*)  
 C abiti comuni. (Vedi anche *The Young Disciple*, 1955).

**Les noces** «Balletto corale in quattro scene» M e testo Igor Stravinskij  
 C S Howard Bay.

**Brigadoon** Commedia musicale in tre atti, testi di Alan Jay Lerner  
 M Frederick Loewe C Ruth Young S Barrie Greenbie.

1953

**Solo Suite in Space and Time** Assolo in cinque parti M John Cage  
 (*Music for Piano 1-20*) C Merce Cunningham. (Vedi anche *Suite for Five  
 in Space and Time*, 1956).

**Demonstration Piece** In quattro movimenti M (in silenzio).

**Epilogue** M Erik Satie.

**Banjo** M Louis Moreau Gottschalk (*Le Banjo*, op. 15, 1855)  
 C Remy Charlip. (Vedi anche *Picnic Polka*, 1957).

**Dime a Dance** M «The Whole World», un programma di musica  
 del XIX secolo per pianoforte selezionato da David Tudor C Remy Charlip.

**Septet** M Erik Satie (*Trois morceaux en forme de poire*, 1903)  
 C Remy Charlip. (Vedi anche *Objects*, 1970).

**Untitled Solo** Assolo M Christian Wolff (*For Piano I*)  
 C Merce Cunningham.

**Fragments** In tre parti, la seconda in silenzio M Pierre Boulez  
 (*Etude à un son e Etude II*) C Remy Charlip.

1954

**Minutiae** M John Cage (*Music for Piano 1-20*) C Remy Charlip  
S Robert Rauschenberg.

1955

**Springweather and People** M Earle Brown (*Indices*) C Remy Charlip con  
la collaborazione di Robert Rauschenberg, Ray Johnson e Vera Williams.

**The Young Disciple** «Martirologio in tre atti» di Paul Goodman, ideato  
e diretto da Julian Beck M Pierre Schaeffer con la collaborazione  
di Pierre Henry (*Symphonie pour un homme seul*) e Ned Rorem  
(per la canzone «The Midnight Sun»).

1956

**Galaxy** «Un quartetto di assolo» M Earle Brown (*Four Systems*)  
C Remy Charlip.

**Lavish Escapade** Assolo M Christian Wolff (*For Piano II*)  
C Merce Cunningham.

**Suite for Five in Space and Time** In otto parti (deriva dall'aggiunta  
di alcuni brani al precedente *Solo Suite in Space and Time*, 1953)  
M John Cage (da *Music for Piano*) C Robert Rauschenberg.

**Nocturnes** In cinque parti «dal crepuscolo all'ora delle streghe»  
M Erik Satie (*Nocturnes* per piano) C S Robert Rauschenberg.

1957

**Labyrinthian Dances** «Area senza uscita» in quattro parti  
M Josef Matthias Hauer (*Zwölftonspiel Mai 55, Juli 52, Juli 56*  
e *Labyrinthischer Tanz*) C S Robert Rauschenberg.

**Changeling** Assolo M Christian Wolff (*Suite*) C Robert Rauschenberg.

**Picnic Polka** M Louis Moreau Gottschalk (*Ses yeux, polka de concert*,  
op. 66) C Remy Charlip. Brano d'ora in poi sempre eseguito insieme  
a *Banjo*, 1953.

1958

**Antic Meet** In nove parti M John Cage (*Concert for Piano and Orchestra*, oppure, talora, *Solo for Piano with Fontana Mix* o *WBAI*)  
c s Robert Rauschenberg.

**Summerspace** «Una danza lirica» M Morton Feldman (*Ixion*)  
c s Robert Rauschenberg.

**Nattvandrare** M Bo Nilsson (*Rörelser, Slagfigurer, Kvantiteter*)  
c Nicola Cernovich.

1959

**From the Poems of White Stone** M Chou Wen-Chung, con poesie  
di Chiang Kuei (1155 c.-1221 c.) c Robert Rauschenberg.

**Gambit for Dancers and Orchestra** In sei parti M Ben Johnston  
c e proiezione Robert Rauschenberg.

**The Cave at Machpelah** Commedia in tre atti di Paul Goodman,  
ideata e diretta da Julian Beck M Ned Rorem.

**Rune** M Christian Wolff (*Music for Merce Cunningham*)  
c Robert Rauschenberg.

1960

**Theatre Piece** M John Cage.

**The Cook's Quadrille** Spettacolo per bambini di Juliette Waung, Steve  
Paxton, Julia Hurd e Bernice Mendelsohn M Merce Cunningham (nastro).

**Crises** M Conlon Nancarrow (*Rhythm Studies #1, #2, #4, #5, #6* per  
pianista) c Robert Rauschenberg (in seguito nota come *Rhythm Studies*  
*#1, 2, 4, 7 e 6*).

**Hands Birds** Assolo (dal poema di M. C. Richards) M Earle Brown  
(«*December 1952*», da *Folio*) c Robert Rauschenberg.

**Waka** Assolo M Toshi Ichiyonagi (*Music for Piano 2*)  
c Robert Rauschenberg (da *From the Poems of White Stone*, 1959).

**Musical Walk with Dancers** M John Cage (*Music Walk*).

1961

**Suite de danses** Coreografia per la televisione, regia di Jean Mercure  
 M Serge Garrant c Jasper Johns.

**Æon** M John Cage (*Atlas Eclipticalis* e la versione elettronica  
 di *Winter Music*) c e arredi Robert Rauschenberg.

1962

**The construction of Boston** Una collaborazione di Niki de Saint-Phalle,  
 Robert Rauschenberg, Jean Tinguely e Kenneth Koch (testo),  
 regia di Merce Cunningham.

1963

**Field dances** M John Cage (*Variations IV*) c Robert Rauschenberg.

**Story** M Toshi Ichiyangi (*Kaiki, Music for Piano, Sapporo*)  
 c s Robert Rauschenberg.

1964

**Open Session** Assolo M (in silenzio) c Merce Cunningham.

**Paired** M John Cage (*Duet for Cymbal*) c Robert Rauschenberg.

**Winterbranch** M La Monte Young (*2 sounds, April 1960*) c e oggetti  
 Robert Rauschenberg.

**Museum Event #1** M John Cage (*Atlas Eclipticalis*) c e attrezzi di scena  
 Robert Rauschenberg.

**Cross Currents** M Conlon Nancarrow, arrangiamento di John Cage  
 (un collage di *Rhythm Studies for Player Piano*) c Merce Cunningham.

1965

**Variations V** M John Cage (*Variations V*). Film di Stan VanDerBeek.  
 Interventi sulle immagini video di Nam June Paik c abiti comuni  
 e da prova. Versione cinematografica realizzata ad Amburgo nel 1966,  
 regia di Arne Arnbohm.

**How to Pass, Kick, Fall and Run** M John Cage (da *Silence,*  
*A Year from Monday*).

1966

**Place** M Gordon Mumma (*Mesa*) C S Beverly Emmons.

1967

**Scramble** M Toshi Ichiyangi (*Activities for Orchestra*) C S Frank Stella.

1968

**Rainforest** M David Tudor (*Rainforest*) C Jasper Johns (?) S Andy Warhol (*Silver Clouds*).

**Walkaround Time** M David Behrman («... for nearly an hour ...») C Jasper Johns (?) S da *Large Glass* di Marcel Duchamp, con supervisione di Jasper Johns.

**Assemblage** Film per la televisione, diretto da Richard Moore M John Cage, David Tudor, Gordon Mumma.

1969

**Canfield** M Pauline Oliveros (*In Memoriam: Nikola Tesla, Cosmic Engineer*) C Jasper Johns (?) S Robert Morris.

1970

**Tread** M Christian Wolff (*For 1, 2 or 3 People*) C Merce Cunningham S Bruce Nauman.

**Second Hand** In tre parti (la prima è una ricostruzione di *Idyllic Song*, 1945) M John Cage (*Cheap Imitation*) C Jasper Johns.

**Signals** M David Tudor, Gordon Mumma, John Cage (*First Week of June*) C Merce Cunningham.

**Objects** M Alvin Lucier (*Vespers*) S Neil Jenney.

1971

**Loops** «Evento» per solista M Gordon Mumma (*Biophysical and Ambient Signals from FM Telemetry*), eseguito davanti alla *Map* di Jasper Johns, diapositive di Charles Atlas.

1972

**Landrover** In quattro parti M John Cage, Gordon Mumma, David Tudor  
(52/3) C Jasper Johns.

**TV Rerun** M Gordon Mumma (*Telepos*) C S Jasper Johns.

**Borst Park** M Christian Wolff (*Burdocks*) C The Company.

1973

**Changing Steps** M David Behrman, John Cage, Gordon Mumma,  
David Tudor C Charles Atlas. Versione video, regia di Elliot Caplan  
e Merce Cunningham M John Cage (*Cartridge Music*) C Mark Lancaster  
e Suzanne Gallo, 1988.

**Un jour ou deux** M John Cage (*Etcetera*) C S Jasper Johns,  
con l'assistenza di Mark Lancaster.

1974

**Westbeth** Lavoro per il video, regia di Charles Atlas  
e Merce Cunningham M John Cage C Mark Lancaster, da un'idea  
di Jasper Johns (per *Un Jour ou deux*, 1973).

1975

**Exercise Piece** C Mark Lancaster.

[Vedi anche *Exercise I e II (a e b)*, 1978].

**Rebus** M David Behrman (*Voice with Melody-Driven Electronics*)  
C S Mark Lancaster.

**Sounddance** M David Tudor (*Toneburst*) C S Mark Lancaster.

**Solo** Assolo M John Cage (*Child of Tree*) C Sonja Sekula  
(da *Dromenon*, 1947). Il titolo della musica deriva da *Finnegans Wake*.

**Blue Studio: Five Segments** Videotape di Merce Cunningham e Charles Atlas.

1976

**Torse** In tre parti M Maryanne Amacher C Mark Lancaster.

**Squaregame** M Takehisa Kosugi (*S.E. Wave / E.W. Song*) C S Mark Lancaster.

**Video Triangle** M David Tudor (*Rainforest*) C Mark Lancaster.

1977

- Travelogue** M John Cage (*Telephones and Birds*) C S Robert Rauschenberg (*Tantric Geography*).
- Inlets** M John Cage (*Inlets*) C S Morris Graves, realizzate da Suzanne Joelson. (Vedi anche *Inlets 2*, 1983).
- Fractions I** Un lavoro per il video, regia di Charles Atlas e Merce Cunningham M Jon Gibson (*Equal Distribution*) C S Mark Lancaster.

1978

- Exercise Piece I** M Meredith Monk C Suzanne Joelson.
- Exercise Piece II** In due parti M John Cage (*Cartridge Music*) C Mark Lancaster.
- Exchange** M David Tudor (*Weatherings, Nethograph #1*); le successive performance numerate consecutivamente C S Jasper Johns.
- Tango** Assolo M John Cage (*Letter to Erik Satie con Sound Anonymously Received*) C S Mark Lancaster.

1979

- Locale** Film di danza, regia di Charles Atlas e Merce Cunningham M Takehisa Kosugi (*Interspersion*) C Charles Atlas.
- Roadrunners** M Yasunao Tone (*Geography and Music*) C Mark Lancaster.

1980

- Exercise Piece III** M John Cage (*Cartridge Music*) C Mark Lancaster.
- Duets** M Peadar e Mel Mercier (percussione, arrangiamento di John Cage e John Fulleman) C Mark Lancaster.
- Fielding Sixes** M John Cage (*Improvisation IV*); musicisti: Paddy Glackien e Matt Molloy C S Monika Fulleman.

1981

- Channels/Inserts** Film di danza, regia di Charles Atlas e Merce Cunningham M David Tudor (*Phonemes*) C Charles Atlas.

**10's with Shoes** M Martin Kalve (*All Happy Workers Babies & Dogs*)  
C S Mark Lancaster.

**Gallopade** In sei parti M Takehisa Kosugi (*Cycles*) C Mark Lancaster.

1982

**Trails** M John Cage (*Instances of Silence*) C S Mark Lancaster.

**Numbers** In tre parti. Utilizzato solo negli *Events*.

**Quartet** M David Tudor (*Sextet for Seven*) C Mark Lancaster.

1983

**Coast Zone** Film di danza, regia di Charles Atlas e Merce Cunningham  
M Larry Austin (*Beachcombers*) C Mark Lancaster e Charles Atlas.

**Inlets 2** M John Cage (*Inlets*) C Mark Lancaster.

**Roaratorio** «Un circo irlandese su *Finnegans Wake*» M John Cage  
(1979); testo di John Cage ricalcato da *Finnegans Wake* di James Joyce  
C Mark Lancaster.

1984

**Pictures** M David Behrman (*Interspecies Smalltalk*) C S Mark Lancaster.

**Doubles** M Takehisa Kosugi (*Spacings*) C S Mark Lancaster.

**Phrases** M David Tudor (*Fragments*) C Dove Bradshaw S William Anastasi.

1985

**Deli Commedia** Video di danza, regia di Elliot Caplan M Pat Richter  
(*I Can't Go On to the Next Thing Until I Find Out about You*)  
C Dove Bradshaw.

**Native Green** M John King (*Gliss in Sighs*) C S William Anastasi.

**Arcade** M John Cage (*Etudes Boreales I-IV*) C S Dove Bradshaw.

1986

**Grange Eve** M Takehisa Kosugi (*Assemblage*) C S William Anastasi.

**Points in Space** Video di danza, regia di Elliot Caplan M John Cage  
(*Voiceless Essay*) C Dove Bradshaw S William Anastasi.

1987

- Fabrications** M Emanuel Dimas de Melo Pimenta (*Short Waves*)  
C S Dove Bradshaw.  
**Shards** M David Tudor (*Webwork*) C S William Anastasi.  
**Carousal** M Takehisa Kosugi (*Rhapsody*) C S Dove Bradshaw.

1988

- Eleven** M Robert Ashley (*Problems in the Flying Saucer*) C William Anastasi.  
**Five Stone** M John Cage, David Tudor (*Five Stone*) C S Mark Lancaster.  
(Vedi anche *Five Stone Wind*).  
**Five Stone Wind** M John Cage, Takehisa Kosugi, David Tudor  
(*Five Stone Wind*) C S Mark Lancaster.

1989

- Cargo X** M Takehisa Kosugi (*Spectra*) C Dove Bradshaw.  
**Field and Figures** M Ivan Tcherepnin (*The Creative Act - Electronically Varied  
Heterothonies on a Text by Marcel Duchamp*) C S Kristin Jones  
e Andrew Ginzel.  
**Inventions** M John Cage (*Sculptures Musicales*) C S Carl Kielblock.  
**August Pace** M Michael Pugliese (*Peace Talks*) C S Afrika  
(Sergei Bugaev).

1990

- Polarity** M David Tudor (*Virtual Focus*) C William Anastasi S William  
Anastasi, da disegni di Merce Cunningham.

Merce Cunningham ha talora ideato coreografie da eseguire solo negli *Events* (vedi per esempio *Numbers*, 1982). Alcune sequenze piú lunghe, tuttavia, hanno lasciato traccia e si possono identificare con precisione: WALKING DANCE, WALKAROUND TIME FALLS, FOUR LIFTS.

1991

- Neighbors** M Takehisa Kosugi (*Streams*) C S Mark Lancaster.

**Trackers** M Emanuel Dimas de Melo Pimenta (*Gravitational Sounds*)  
C S Dove Bradshaw.

**Beach Birds** M John Cage (*Four*<sup>3</sup>) C Marsha Skinner.

**Loosestrife** M Michael Pugliese (*Mixed Signals*) C S Carl Kielblock.

1992

**Change of Address** M Walter Zimmermann (*Self-Forgetting*,  
parole da Meister Eckart) C S Marsha Skinner.

**Touchbase** M Michael Pugliese (*Icebreeze*) C S Mark Lancaster.

**Enter** M David Tudor (*Neural Network Plus*) C S Marsha Skinner.

1993

**Doubletoss** M Takehisa Kosugi (*Transfigurations*) C Merce Cunningham  
con Suzanne Gallo S Merce Cunningham con Aaron Copp.

**Crwdspcr** M John King («*blues 99*») C S Mark Lancaster.

1994

**Breakers** M John Driscoll (*CyberMesa*) C S Mary Jean Kenton.

**Ocean** Da un'idea di John Cage e Merce Cunningham M Andrew Culver  
(*Ocean 1-95*), David Tudor (*Soundings: Ocean Diary*) C S Marsha Skinner.

**4'33"** M John Cage (*4'33"*) C abiti comuni.

1995

**The Slouch** «Evento materiale».

**Ground Level Overlay** M Stuart Dempster (*Underground Overlays*)  
C Suzanne Gallo S Leonardo Drew.

**Windows** M Emanuel Dimas de Melo Pimenta (*Microcosmos*)  
C Suzanne Gallo S da un'incisione di John Cage (*Global Village 1-36*, 1989).

1996

**Tune In/Spin Out** M John Cage (*Four*<sup>6</sup>) C Suzanne Gallo  
e Merce Cunningham. (Versione incompleta di *Rondo*, vedi sotto 1996).

**Installations** M Trimpin C Elliot Caplan e Suzanne Gallo  
S installazione video di Elliot Caplan.

**Rondo** In due parti M John Cage (*Four '6*) C Suzanne Gallo  
e Merce Cunningham.

1997

**Scenario** M Takehisa Kosugi (*Wave Code A-Z*) C Rei Kawakubo.

1998

**Pond Way** M Brian Eno (*New Ikebukuro for three Cds*, 1998)  
C Suzanne Gallo S Roy Lichtenstein (*Landscape with Boat*, 1996).

1999

**Biped** M Gavin Bryars (*Biped*) C Suzanne Gallo S Shelley Eshkar  
e Paul Kaiser.

**Occasion Piece** M John Cage (*Music for Marcel Duchamp*, 1947)  
C Suzanne Gallo S da *The Large Glass* di Marcel Duchamp, supervisione  
di Jasper Johns (da *Walkaround Time*, 1968).

## BIBLIOGRAFIA SCELTA

Michael Kirby, *Happenings*, E. P. Dutton, New York 1965.

Selma Jeanne Cohen (a cura di), *Time to Walk in Space*, in «Dance Perspective», n. 34, estate 1968. Saggi di John Cage, Clive Barnes, Edwin Denby, Jill Johnston, Arlene Croce, Carolyn Brown, David Vaughan e Merce Cunningham.

Merce Cunningham, *Changes: Notes on Choreography*, a cura di Frances Starr, Something Else Press, New York 1968.

Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*, Viking Compass Books, New York 1968; Penguin Books, New York 1976 (trad. it.: *Vite d'avanguardia*, Costa & Nolan, Genova 1983).

Deborah Jowitt, *Dance Beat: Selected Views and Reviews, 1967-1976*, Marcel Dekker, New York 1977.

Marcia B. Siegel, *The Shapes of Change: Images of American Dance*, Houghton Mifflin, Boston 1979.

Merce Cunningham, *Choreography and the Dance*, in Stanley Rösner e Laurence E. Abt (a cura di), *The Creative Experience*, Grossman, New York 1980. Rist. in Cobbert Steiberg (a cura di), *The Dance Anthology*, New American Library, New York 1980.

David Vaughan, *From Diaghilev to Cunningham: Contemporary Artists Work with Dance*, in *Das Ballett und die Künste*, Ballet-Bühnen Verlag, Colonia 1981.

Merce Cunningham, *The Function of a Technique for Dance*, in Walter Sorrel (a cura di), *The Dance Has Many Faces*, World Publishing Company, New York - Cleveland 1951. Rist. in «Contact Quarterly», primavera-estate 1982.

Pierre Lartigue (a cura di), *Merce Cunningham / John Cage*, in «L'Avant-Scène / Ballet / Danse», n. 10, settembre-novembre 1982.

David Vaughan, «*Then I Thought About Marcel*»: *Merce Cunningham's Walkaround Time*, in *Art and Dance: Images of the Modern Dialogue, 1890-1980*, Institute of Contemporary Arts, Boston 1982, catalogo della mostra.

Germano Celant, *Artmakers*, Feltrinelli, Milano 1984.

Deborah Jowitt, *The Dance in Mind*, David R. Godine, Boston 1985.

Susan Leigh Foster, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley 1986.

James Klosty (a cura di), *Merce Cunningham*, 2<sup>a</sup> ed., Proscenium Publishers, New York 1987, con un'intervista a Merce Cunningham. Saggi di Carolyn Brown, Viola Farber, Yvonne Rainer, Douglas Dunn, Paul Taylor, Richard Nelson, Lewis L. Lloyd, John Cage, Gordon Mumma, Earle Brown, Pauline Oliveros, Christian Wolff, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Lincoln Kirstein e Edwin Denby.

Merce Cunningham, *Le danseur et la danse*, Pierre Belfond, Paris 1988 (trad. it.: *Il danzatore e la danza: colloqui con Jacqueline Lesschaeve*, traduzione di F. Concina Bouvet, Edt, Torino 1990).

Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*, William Morrow, New York 1988.

Judy Adam (a cura di), *Dancers on a Plane: Cage Cunningham Johns*, Alfred A. Knopf, New York 1990; Thames & Hudson, Londra 1990. Saggi di Susan Sontag, Richard Francis, Mark Rosenthal, Anne Seymour, David Sylvester e David Vaughan.

Raphael de Gubernatis, *Cunningham*, Editions Bernard Coutaz, Arles-Paris 1990.

BIBLIOGRAFIA SCELTA

Richard Kostelanetz (a cura di), *John Cage: Documentary Monographs in Modern Art: An Anthology*, 2<sup>a</sup> ed., Da Capo, New York 1991, nuova ed., Dance Book, London 1992.

Richard Kostelanetz (a cura di), *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time: Essays 1944-1992*, Pennington (N. J.) 1992.

Ornella Volta, *Satie et la danse. Avec un témoignage de David Vaughan*, Editions Plume, Paris 1992.

David Vaughan (a cura di), *Merce Cunningham: Creative Elements. Choreography and Dance*, 4, parte II, 1997. Saggi di Joan Acocella, Marilyn Vaughan Drow, Nelson Rivera, John Holzaepfel, Gordon Mumma, William Fetterman, Thecla Schiphorst e Elliot Caplan.



Merce Cunningham (1973). Foto Penny Brogden.

## TEATRO REGIO TORINO

### COLLABORATORI ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI

Direttore tecnico e degli allestimenti  
scenici  
**Silvano Cova**

Vicedirettore artistico  
**Roberto Bosio**

Assistente musicale alla direzione  
artistica  
**Fabrizio Maria Carminati**

Assistente alla direzione artistica  
per le attività di danza  
**Tiziana Tosco**

Assistente alla direzione  
per i progetti culturali  
**Filippo Fonsatti**

Maestro suggeritore e direttore  
dei complessi musicali in palcoscenico  
**Alessandro Galoppini**

Maestri collaboratori  
**Giannandrea Agnoletto**  
**Luca Brancaleon**  
**Carlo Caputo**  
**Giulio Laguzzi**  
**Edoardo Papa**  
**Gioachino Scomegna**

Responsabile dell'archivio musicale  
**Enrico Maria Ferrando**

Direttore di scena  
**Vittorio Borrelli**

Responsabile ufficio produzione  
**Loredana Rozzo**

Direttore delle luci  
**Andrea Anfossi**

Responsabile servizi tecnici  
di palcoscenico  
**Mario Garbolino**

Responsabile servizi di vestizione  
**Laura Viglione**

Responsabile segreteria tecnica  
e della struttura di Strada Settimo  
**Ferruccio Biancardi**

Responsabile laboratorio di scenografia  
**Silvano De Forheger**

Responsabile laboratorio costruzioni  
**Franco Chiapino**

Responsabile magazzini allestimenti  
**Marcello Incardona**

Coordinatori di progetto  
**Enzo Busco**  
**Valentina Donato**  
**Saverio Santoliquido**

Responsabile servizio impianti  
**Pier Giovanni Bormida**

Responsabile servizi prevenzione e protezione  
**Bruno Scagliola**

Responsabile amministrativo  
**Carlo Carrà**

Responsabile servizi del personale e scritture  
**Michela Bobba Navarra**

Responsabile servizi attività promozionali  
e pubbliche relazioni  
**Piero Robba**

Responsabile servizi stampa,  
comunicazione e marketing  
**Ugo Sandroni**

Ufficio Stampa  
**Paola Giunti**

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della  
Croce Rossa Italiana per l'assistenza infermieristica durante gli  
spettacoli.

## L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

### **Violini primi**

Raimondo Maticena •  
Stefano Vagnarelli •  
Marina Bertolo  
Claudia Zanzotto  
Rrok Jakaj\*  
Elio Massimo Lercara  
Roberto Lini  
Carmen Lupoli  
Enrico Luxardo  
Alessio Murgia  
Laura Quaglia  
Daniele Soncin  
Grazyna Teoderek  
Mario Torni  
Pierangelo Travasino  
Paolo Vezzosi  
Roberto Zoppi

### **Violini secondi**

Pietro Balocco •  
Marco Polidori •  
Bartolomeo Angelillo\*  
Massimo Bairo\*  
Silvana Balocco  
Maurizio Dore  
Anna Rita Ercolini  
Paolo Fantino\*  
Elena Fratti\*  
Elena Gallatrio\*  
Silvio Gasparella  
Roberto Lirelli  
Michele Mangiacasale\*  
Anselma Martellono  
Luisa Mattalia  
Paolo Mulazzi  
Cosetta Ponte\*  
Gianfranco Rossi  
Mihai Vuluta\*

### **Viola**

Krystyna Porebska •  
Carlo Barato •\*  
Rita Bracci  
Felicita Cossai  
Maria Elena Eusebietti  
Mirto Mantovan

Franco Mori  
Roberto Musso  
Néstor Panik  
Claudio Vignetta  
Jolanta Wrobel  
Giuseppe Zoppi

### **Violoncelli**

Dario Destefano •\*  
Jacopo Di Tonno •\*  
Michele Scomegna  
Davide Eusebietti  
Giulio Arpinati  
Luciano Cugnasco  
Pascal Dubois  
Pallastrelli  
Alfredo Giarbella\*  
Ewa Janas  
Armando Maticena\*  
Gabor Simon

### **Contrabbassi**

Davide Botto •  
Davide Ghio •\*  
Atos Canestrelli  
Giulio Guarini  
Michele Lipani\*  
Stefano Schiavolin\*

### **Flauti e Ottavino**

Elio Sosso •  
Federico Giarbella •  
Roberto Baiocco  
Maria Siracusa\*

### **Oboi e**

**Corno inglese**  
Paolo Chimienti •  
Luigi Finetto •  
Giorgio Nespoli  
Michele Montali\*

### **Clarinetti e**

**Clarinetto basso**  
Luigi Picatto •  
Alessandro Dorella •  
Edgardo Garnerò

Luciano Meola\*  
Edmondo Tedesco\*

### **Fagotti e Controfagotto**

Giampiero Ganau •  
Matteo Rivi •  
Alarico Lenti\*  
Sergio Pochettino

### **Corni**

Ugo Favaro •  
Natalino Ricciardo •\*  
Fabrizio Dindo\*  
Claudio Gazzola  
Evandro Merisio  
Eros Tondella

### **Trombe**

Ivano Buat •  
Sandro Angotti •  
Silvano Magnani  
Marco Rigoletti\*

### **Tromboni**

Giuseppe Taricco •  
Vincent Lepape •  
Enrico Avico  
Fabio Costa\*  
Marco Tempesta

### **Basso Tuba**

Giuseppe Savazzi

### **Timpani**

Carlo Cantone

### **Batteria e**

**Strumenti a percussione**  
Ranieri Paluselli  
Gianni Maestrucci\*

### **Arpa**

Elena Corni\*

• Prime parti

\* Elementi aggiunti

## IL CORO DEL TEATRO REGIO

### **Maestro del coro**

Bruno Casoni

### **Aiuto maestro del coro**

Claudio Marino  
Moretti

### **Soprani**

Nicoletta Bauí\*  
Anna Beretta  
Anna Maria Bergo  
Adriana Bono  
Anna Maria Borri  
Sabrina Boscarato  
Rossana Calabrese\*  
Serafina Cannillo  
Patrizia Capello  
Addolorata Carrieri\*  
Esther Chayes  
Cristina Cagno  
Cristina Cordero  
Eugenia Degregori\*  
Alessandra Di Paolo  
Sabrina Enrichi\*  
Rossana Gariboldi  
Ornella Gerola  
Manuela Giacomini\*  
Laura Giorcelli\*  
Rita La Vecchia  
Laura Lanfranchi  
Chiara Lazzari  
Silvia Mapelli  
Giovanna Zerilli\*

### **Mezzosoprani/Contralti**

Cristiana Arri  
Luciana Bertacchini\*  
Marzia Castellini\*  
Hwa Chang Shiow\*  
Ivana Cravero\*  
Giovanna De Maria

Maria Di Mauro\*

Rita Dmitrieva  
Alessandrova  
Roberta Garelli  
Elena Induni  
Miren Ainhoa  
López Soraluze\*  
Antonella Martin  
Maria Rabbione  
Raffaella Riello  
Miriam Rossignol  
Marina Sandberg  
Teresa Uda  
Tiziana Valvo\*

### **Tenori**

Pierangelo Aimé  
Antonio Balzani  
Marino Capettini\*  
Gian Luigi Cara  
Antonio Coretti\*  
Diego Cossu\*  
Davide Danielis\*  
Ernesto Alejandro  
Escobar Nieto\*  
Giancarlo Fabbri  
Fabrizio Falli\*  
Leone Ferri\*  
Mauro Ginestrone  
Mirko Cristiano  
Guadagnini  
Cosimo Macripò\*  
Giuseppe Milano  
Matteo Mugavero  
Paolo Pagni\*  
Andrea Semeraro\*  
Gualberto Silvestri  
Franco Traverso\*  
Agostino Tripodi  
Valerio Varetto  
Oliviero Zanette

### **Baritoni**

Flavio Feltrin  
Umberto Ginanni  
Alessandro Inzillo  
Paolo Lovera  
Luciano Mario  
Montanaro\*  
Franco Rizzo  
Enrico Speroni  
Marco Sportelli  
Marco Tognozzi  
Vincenzo Vigo

### **Bassi**

Leonardo Baldi  
Mauro Barra  
Enrico Bava  
Leo Paul Chiarot\*  
Ignazio De Simone  
Riccardo Mattiotto  
Davide Motta Fré\*  
Paolo Stupenengo\*

\* Elementi aggiunti

## NELLA STESSA COLLANA

### **Don Giovanni** di Wolfgang Amadeus Mozart

Con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera, le rubriche\* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod.

192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

### **Il Trionfo del Tempo e del Disinganno** di Georg Friedrich Händel

Con un saggio di Carlida Steffan, il libretto dell'oratorio, le rubriche\* e in appendice il catalogo delle composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger.

114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

### **Le Comte Ory** di Gioachino Rossini

Con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Gallino, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche\*.

160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

### **La bisbetica domata**

Coreografia di John Cranko

Con saggi di Franca Valeri, Franco Marengo, Domenico Rigotti, Horst Koegler, Ernaldo Data, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta.

80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

### **Maria Stuarda** di Gaetano Donizetti

Con saggi di Luca Zoppelli, Paolo Cecchi, il libretto dell'opera, le rubriche\* e in appendice l'atto terzo della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller.

128 pagine, 23 illustrazioni a colori, 16 in bianco e nero.

### **Cruel Garden** balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce

Con saggi di Danilo Manera, Vittoria Doglio, Nicholas Dromgoole, Elisa Vaccarino, Vittoria Ottolenghi e in appendice liriche di Federico García Lorca.

96 pagine, 31 illustrazioni in bianco e nero.

### **La Voix humaine / The Medium** di Francis Poulenc / Gian Carlo Menotti (volume unico)

Con saggi di Virgilio Bernardoni, Nicola Campogrande, Jennifer Barnes, Lorenzo Ferrero, John Mauceri, i libretti con traduzione italiana a fronte e le rubriche\*.

208 pagine, 16 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

**La traviata** di Giuseppe Verdi

Con saggi di Michele Girardi, Denis Gaita, il libretto dell'opera, le rubriche\* e in appendice *La signora dalle camellie* di Alexandre Dumas figlio (romanzo, capitolo X e pièce, atto I, scena X).

176 pagine, 23 illustrazioni a colori, 26 in bianco e nero.

**Die lustige Witwe (La vedova allegra)** di Franz Lehár

Con saggi di Andrea Lanza e Hans F. Redlich, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche\*.

192 pagine, 28 illustrazioni a colori, 20 in bianco e nero.

**Der fliegende Holländer (L'olandese volante)** di Richard Wagner

Con saggi di Giorgio Pestelli, Sergio Bestente, Arthur Groos, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche\*.

160 pagine, 22 illustrazioni a colori, 29 in bianco e nero.

**The Rake's Progress (La carriera di un libertino)** di Igor Stravinskij

Con saggi di Marco Emanuele, Gianfranco Vinay, il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte e le rubriche\*.

208 pagine, 28 illustrazioni a colori, 28 in bianco e nero.

**Madama Butterfly** di Giacomo Puccini

Con saggi di Enrico M. Ferrando, Pier Giuseppe Gillio, il libretto dell'opera e le rubriche\*.

176 pagine, 28 illustrazioni a colori, 21 in bianco e nero.

\*Le rubriche contenute nei volumi sono a cura di:

Sergio Bestente, *Libri e dischi*, con proposte di lettura, indicazione completa delle edizioni discografiche e rassegna dei pareri della critica.

Sergio Durante, *Ragionamenti sul canto*, rubrica dedicata agli aspetti specifici della storia del canto intesa come storia della 'vocalità'.

Enrico Maria Ferrando, *La struttura dell'opera e l'organico strumentale*.

Susanna Franchi, *Un video*, alcune considerazioni critiche sulla videografia dell'opera.

Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampono, *Ritorno dal passato*, rubrica dedicata alla storia delle rappresentazioni in Italia e nel mondo.

Giangiorgio Satragni, *L'opera nel suo tempo*, cronologia comparata di eventi storici / musica / letteratura / arte / filosofia.

I volumi si possono acquistare a lire 15.000 presso la Biglietteria del Teatro Regio in piazza Castello 215 (tel. 011-8815241/242) nel seguente orario: da martedì a venerdì ore 10.30-18 e sabato ore 10.30-16 oppure con vaglia postale di lire 20.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.

**OMAGGIO**

# ERZEGOVAZ

ABBIGLIAMENTO UOMO

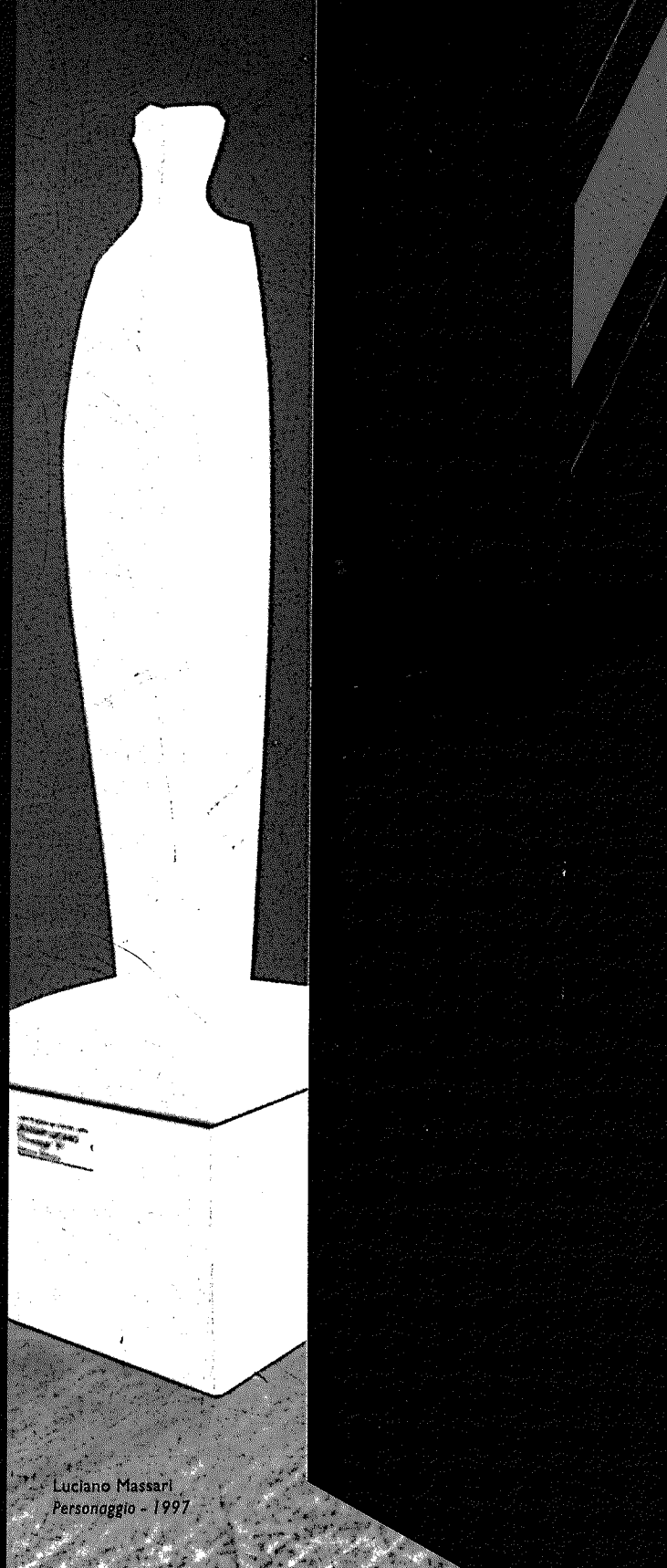
*Corneliani*  
LINEA SARTORIA

T R E N D *Corneliani*

GIORGIO ARMANI  
LE COLLEZIONI

CERIMONIA  
UFFICIO  
SPORTSWEAR  
SCARPE  
ACCESSORI

Tel. (011) 69.64.101  
Via Nizza 104 - Torino



Luciano Massari  
Personaggio - 1997