

Merce Cunningham

UN PROCESSO DI COLLABORAZIONE TRA MUSICA E DANZA (1982)*

Nota introduttiva.

Ciò che distingue Merce Cunningham dalla maggior parte dei maestri della danza del Novecento è il fatto che la sua opera si sottrae a giudizi di valore puramente estetici. Di fronte alla sistematica e monumentale ricerca condotta da questo coreografo americano in oltre sessant'anni d'ininterrotta attività, sembra quasi riduttivo soffermarsi su questa o quell'opera del suo ampio repertorio; esso ci appare come un *work-in-progress* dove non si ravvisano, o non si dovrebbero ravvisare, spettacoli "finiti", bensì tappe di un viaggio di cui si conosce l'inizio ma non la fine. Un viaggio destinato a non esaurirsi fintantoché l'ormai anziano coreografo avrà forza ed energia sufficienti per continuare ad interrogarsi sulla natura della danza – a suo dire, misteriosamente inafferrabile e d'origine divina e per questo così attraente; fintantoché continuerà a porsi domande sul movimento nello spazio e nel tempo, sulla coreografia, sull'assemblaggio di danze dentro e fuori la scena teatrale, sull'uso della tecnologia, sul rapporto con le altre arti.

Molti di questi interrogativi, suscitati dallo stretto contatto con un *milieu* artistico e intellettuale non certo e non solo coreutico (a cominciare dai dadaisti americani e da Marcel Duchamp), hanno già trovato risposte – come si evince dalla lettura di questi scritti del 1982 – cui è possibile attribuire una valenza storica. La separazione della danza dalla sua sorella (*stampella*, voleva dire Laban) più prossima, la musica; l'introduzione delle *chance operations*, la messa in scena degli *Happenings* e degli *Events* sono scoperte nate in un'epoca (gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso) in cui tutte le arti hanno provato a ridisegnare se stesse, in un Paese, l'America (specie la New York del dopoguerra, tanto simile alla Parigi del primo Novecento), diventato ricettacolo degli influssi delle avanguardie europee in fuga dal nazismo e dalla guerra, e capace di amplificare e proteggere le nuove avanguardie artistiche in un inedito rapporto medianico con la società. Tuttavia il rigore, la coerenza, soprattutto l'oggettività delle risposte date da Cunningham a problemi tuttora di vitale importanza per l'arte del movimento, quali il rapporto con la musica, la consistenza coreografica, la partecipazione dei ballerini ad una nuova "poetica della simultaneità"¹, risultano imprescindibili per

* M. Cunningham, *A Collaborative Process between Music and Dance* (1982) in R. Kostelanetz, *Merce Cunningham. Dancing in Space and Time*, London, Dance Books, 1992, pp. 138-150. Il testo di Merce Cunningham è introdotto da una sua breve premessa, qui riportata in corsivo. Sono stati omessi dalla presente traduzione i programmi di sala riportati nell'originale.

¹ D. Charles, *John Cage*, "Revue d'esthétique", nouvelle série, nn. 13-14-15, 1987-88, Toulouse, Editions Privat, 1988, pp. 123-138.

chiunque si accinga a scoprire le fondamenta della danza contemporanea.

Per meglio comprendere lo specifico che sostanzia tale poetica concernente il modo di concepire il tempo e lo spazio nella creazione artistica, si può ricorrere a un breve *excursus* storico. Dal Rinascimento in poi, sia la grammatica sia la retorica hanno contribuito a sopprimere le soluzioni di continuità all'interno delle varie parti di uno stesso discorso d'arte; i pittori hanno creduto di poter radunare gli oggetti da loro raffigurati consegnando alla prospettiva il compito di assicurarne la coesione nello spazio grazie a un prolungamento immaginario delle linee effettivamente disegnate; in musica l'armonizzazione delle melodie puntava espressamente all'omogeneizzazione delle parti successive a quelle a loro precedenti. Il criterio estetico dell'"unità dei diversi", ereditato dai Greci, sembrò soddisfatto nella supremazia della *transizione*, secondo la quale in tutte le esperienze estetiche ogni parte procede dalla precedente; testimonianze ne furono la progressione logica adottata nelle tragedie, ma anche nei balletti o la simmetria delle masse nell'architettura classica. La maggiore ricompensa per l'artista consisteva nella regolarità con la quale conduceva per mano lo spettatore dall'inizio alla fine dell'opera.

Il XX secolo si aprì sostituendo alla transizione la *giustapposizione* come modo unificante dell'opera. Ma anche quest'ultimo criterio compositivo – pensiamo al cubismo, o alla poesia inconsapevole o onirica dei surrealisti – implica una successione determinata dall'ordine stesso (per quanto fortuito o nato da un conflitto) dei materiali visivi o verbali messi in campo che fungono ancora da guida alla percezione. Al contrario la simultaneità, come la si ravvisa nel teatro di danza e musicale di Cunningham e Cage, è piuttosto costruita di istanti che travolgono la nostra percezione abituale del tempo e dello spazio. L'ideale "simultaneista" non guarda più alla sintesi hegeliana di causa ed effetto (così importante nella danza moderna) bensì alla "sincronicità" di Jung come viene esposta nella prefazione al libro cinese *I King* che sta alla base dei metodi aleatori adottati dai due artisti americani per instaurare modalità di significazione lontane, appunto, dalla logica della successione causale. Infatti: "quando la progressione casuale è sospesa, tutto diviene centrale. E tutto si intensifica in un "presente continuo che abbraccia tutto e per sempre"².

Nell'affermazione di Cunningham troppe volte elusa da critici ed esegeti della sua opera: "Il mio lavoro non ha per tema la danza (*it's not about dance*), ma è danza (*it's dance*)"³, il coreografo suggerisce senza equivoci la volontà di esplorare, passo a passo con Cage, che lo precede in analoghe esplorazioni in campo musicale⁴, le sconfinata possibilità non-intenzionali

² C. G. Jung, *Prefazione a I King (Il libro dei mutamenti)*, trad.it. della versione tedesca, Roma, Astrolabio, 1950, pp. 11-28.

³ Merce Cunningham in AA.VV., *Cage, Cunningham, Johns*, London, Thames and Hudson, 1990, p. 31.

⁴ Cfr. M. Porzio, *Il tempo zero dal caso all'indeterminazione*, in *Metafisica del silenzio. John Cage, l'Oriente e la nuova musica*, Milano, Auditorium, 1995, pp. 145-151.

dell'arte del movimento, di creare danze purificate da ogni significato accessorio, persino dal concetto stesso di significato, ed infine, o soprattutto, affrancate dalle prospettive necessariamente ristrette dell'ego, offrendo allo spettatore una percezione sincronica del tempo e dello spazio proprio secondo i dettati della "sincronicità" junghiana descritta sopra. Una logica alla fine trascendente: ambiziosamente rivolta a "imitare la natura nei suoi processi creativi" come tante volte hanno asserito sia Cage che Cunningham, e in cui nel divenire "simultaneista" preferenze e antipatie del volere si attenuano immediatamente per il fatto stesso che solo "la volontà presuppone la successione"⁵.

Negli scritti qui tradotti, Cunningham svela gli strumenti di cui si è dotato nella prassi del suo lavoro e quali vie ha percorso per farci vedere non più le idee, i sentimenti, le preferenze, le ideologie, bensì la sola danza. Leggendo questi documenti con l'attenzione che meritano, non si potrà altro che convenire, inoltre, su di un aspetto sotteso a tutte le sperimentazioni presentate da Cunningham e riguardante la complessa identità del corpo danzante: un corpo nient'affatto scontato come del resto il lavoro a cui il ballerino si accinge, ben lungi dall'essere ridicibile alla riproposta di schemi tecnici o poetici prestabiliti. Nietzsche subodorava in ogni pensiero e in ogni sentimento "un potente maestro, uno sconosciuto che indica la via", un sé che abita il tuo corpo, perché "è il tuo corpo" (*Zarathustra*). A questa intuizione nietzschiana che ben si adatta a stigmatizzare il lavoro dei pionieri della danza libera (Wigman, Dalcroze) fa eco l'inconfutabile constatazione che il corpo, ai giorni nostri, deve essere invece messo in una condizione prossima al vuoto. Per quanto fortificato e reso duttile da mille tecniche e nelle più diverse discipline formative, il corpo riesce a far nascere da sé qualcosa di nuovo, se posto in una sorta d'assenza, di silenzio da cui tutto può nascere.

Cunningham ha contribuito molto a questa ricerca "nel silenzio", a questa sperimentazione sul corpo che non si lascia più guidare dall'ispirazione – considerata da Cage, soprattutto, un anacronistico retaggio romantico – bensì dall'oblio di sé che può corrispondere alla ricerca dell'"altro in sé" o al "sé dell'altro", poiché il corpo dell'altro nei suoi sostegni, nei suoi contatti, come nella sua osservazione tattile e visiva, non si rivela immagine, figura anatomica precisa, ma piuttosto *sensazione, intensità* in una dimensione che non è più solo visiva quanto soprattutto temporale. Il tempo, suggerisce Cunningham, spinge il corpo a "divenire-corpo", dunque a "divenire-idea" del corpo.

Alla base delle invenzioni e della postmodernità nella danza – e in particolare di quella zona cuscinetto chiamata *New Dance* abitata da Cunningham che sta a metà strada tra *Modern* e *Postmodern* – vi è il vuoto di un corpo che ha rinunciato al suo potere, alla sua centralità drammatica, alla sua etica individualistica e ideologica. Vi è un corpo che ha detronizzato la testa per privilegiare il torso (e *Torso* è il titolo di una celebre coreografia di Cun-

⁵ C. G. Jung, *Prefazione a I King*, cit., pp. 22-23.

ningham), rendendo quasi superflue le “zone semiche” (il volto) per dare maggiore autonomia alle membra e realizzare una molteplicità di intrecci in cui ogni corpo è davvero un “frammento in sé”. L’orientarsi verso il “frammento in sé” (che anche Nietzsche intitolò *Fragment an sich*, gratificandolo però di un *da capo* illimitato) ha permesso alla danza di affrancarsi dal suo asservimento a dei contenuti esteriori e, per esempio a Merce Cunningham di liberarsi dalla tutela di Martha Graham, coreografa totalizzante per eccellenza, per proiettarsi verso il formalismo musicale di John Cage che peraltro prescriverà poi il ricorso all’informale. La dimensione temporale – al contrario di ciò che Rudolf Laban aveva ad esempio professato con l’idea dei corpi che scolpiscono lo spazio aprendo in esso dei volumi –, diviene in Cunningham puro *ritmo*, identificandosi con la definizione cageana di *struttura*.

Non si tratta più, come nell’Espressionismo storico o nella danza drammatica della Graham, di rivelare le contraddizioni della “materia”, di evidenziarne i conflitti, ma piuttosto di eliminare il più possibile gli “affetti” del corpo, poiché essi oppongono la loro dinamica spasmodica alla leggibilità del tempo: il materialismo di Cunningham, di matrice eraclitea (Eraclito, il filosofo del continuo divenire), concepisce la materia-tempo come scorrimiento, la danza come acqua, e il corpo del danzatore non si bagna mai due volte nello stesso fiume (Eraclito). Il tempo sfugge al suo potere di trattenerlo⁶.

L’importanza di Merce Cunningham e del compositore John Cage nella storia della danza sta tutta in quest’inedita rivelazione del vuoto: il vuoto che noi siamo e che essi hanno risvegliato, nell’infinito e nell’indefinito delle nostre metamorfosi. Le metamorfosi, direbbe Deleuze, ben lungi dal mascherare il vuoto lo rivelano colmandolo. Come se il vuoto, per essere se stesso e realizzare la sua essenza dovesse svuotarsi del suo proprio nulla e fare il pieno d’essere... Cunningham è dunque il coreografo del vuoto/pieno ed è tale nel continuo divenire, è l’artefice pragmatico e d’orientamento Zen, lo scienziato/poeta della fluidità (non come tecnica di movimento ma come *Weltanschauung*) e del tempo che fugge, non accontentandosi, però, di fuggire, poiché nel suo bagaglio di coreografie, e negli *Events*, in particolare, vi è una “testualità” nomade, come in James Joyce, che ritorna alla memoria suscitando però un’altra idea della storia, soprattutto della storia dei corpi.

Marinella Guatterini

Segue una selezione di lavori ai quali io e John Cage abbiamo collaborato negli ultimi quarant’anni. Non è affatto una relazione completa, ci sono molti altri lavori che non sono inclusi, ma questi fanno parte di quella storia che riflette un cambiamento o un ampliamento del principio soggiacente (ad ecce-

⁶ Cfr. L. Louppe, *Lecture du temps*, in *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contre-danse, 2004³, pp. 139-156.

zione di Second Hand, 1970) secondo cui musica e danza possono essere entità separate, indipendenti e interdipendenti, che condividono un tempo comune. C'è una flessibilità permanente nel rapporto tra le due arti; siamo coinvolti in un processo di lavoro e di attività e non in una serie di oggetti finiti.

Nonostante i timori che ciò possa avere causato nei danzatori che hanno condiviso con me queste esperienze, credo che essi concorderebbero nell'affermare che si tratta di un processo anche esilarante e avventuroso: ti tiene sulla punta dei piedi e fa sobbalzare la mente, tanto quanto il corpo.

Il primo programma che io e Cage abbiamo condiviso è stato presentato a New York nel 1944. La serata consisteva di sei assolo miei e di 3 brani musicali di Cage, che aveva composto anche la musica per le danze.

Al tempo, Cage lavorava nella modalità da lui denominata struttura ritmica e tutte le danze, ad eccezione di *Totem Ancestor* (1942), furono coreografate secondo questo uso del tempo. Si trattava di una "struttura ritmica macro-micro cosmica", in cui parti grandi e piccole erano interrelate secondo misure di tempo. Questo modo di lavorare con la musica e la danza consentiva di tenerle separate e di farle incontrare solo in determinati punti della struttura. Per esempio, in *Root of an Unfocus* (1944), la frase originaria era strutturata in battute di 8-10-6. La danza si divideva in tre parti: la prima sezione era di 8x8, la seconda di 10x10, la terza di 6x6. Come il tempo, così anche la durata variava in ogni sezione (un minuto e mezzo, due minuti e mezzo, un minuto). Questo uso delle strutture di tempo ci ha permesso di lavorare separatamente: Cage non doveva andare sulla danza, se non in alcuni punti strutturali, ed io ero libero di variare le velocità e gli accenti delle frasi e del movimento interno alle frasi, senza riferirmi al ritmo musicale e rifacendoci piuttosto, entrambi, esclusivamente ai punti strutturali per ritrovarci. La struttura di tempo e la durata di ciascuna delle cinque danze costruite in questo modo derivavano dall'iniziale lavoro sul movimento condotto per ogni singola danza.

Avevo scritto *Four Walls* (1944), un dramma danzato di un'ora che sarebbe stato presentato al Perry-Mansfield Summer Theatre, per cui Cage compose appositamente una partitura per piano. Gli chiesi di crearne una semplice, non conoscendo la capacità del pianista in questa circostanza. Sperimentammo una struttura ritmica che comprendeva durate per il copione e per la danza e, in seguito, egli creò una composizione esclusivamente per i tasti bianchi del pianoforte. La struttura ritmica mi lasciò libero di lavorare con i danzatori e con gli attori in modo da non ancorare le parole o tutti i movimenti a specifiche note, nonostante fossero rispettate le connessioni strutturali. Cage non era presente alla scuola estiva e, a un certo punto durante le prove, Arch Lauterer, co-regista e disegnatore delle scene e delle luci, sottolineò che una parte gli sembrava troppo lunga: "devi tagliare la musica", disse. Fui d'accordo sul fatto che la sezione si trascinava, ma non mi pareva che tagliare la musica fosse la soluzione più adeguata e, comunque, non lo avrei fatto. Cercando un'altra via, cambiai i movimenti di danza e ri-

composi il *timing* dell'intera scena; in altre parole, usai differentemente la struttura di tempo assegnatami. Alla prova successiva, Lauterer disse: "vedi, è molto meglio con la musica più corta".

Nella primavera del 1948, io e Cage andammo in tournée, esibendoci in programmi congiunti di musica e danza. Uno di questi fu presentato su un piccolo palco del Club delle donne di Richmond, che, stando a quanto ci fu riferito, era il "più antico del paese". La socia più anziana fu informata in anticipo del piano preparato, in modo da non essere disturbata dai suoni. Il programma includeva un pezzo che Cage aveva arrangiato per piano e flauto. Ascoltandolo, lei disse ad alta voce al suo compagno: "Be', capisco come è venuta fuori dal piano quell'altra musica, ma se anche questa è venuta da lì, allora il nostro piano è rotto".

In seguito, nella stessa tournée, in un *college* della Virginia ci fu chiesto di presentare una dimostrazione-spettacolo. Decidemmo di non fare il convenzionale discorso e dimostrazione, ma di creare una danza e un brano musicale brevi direttamente dinanzi al pubblico, per lo più composto da studenti. Dopo avere spiegato in cosa consisteva una struttura ritmica e quale sarebbe stata quella impiegata in quest'occasione, procedemmo a lavorare separatamente, lui su un lato del palco con il piano, io nello spazio scenico stesso.

Ricordo che la struttura era di 8x8, divisa in 2-2-1-3. Alla fine di ogni sezione, ogni 8, provavamo assieme musica e danza. Il pubblico applaudì al raggiungimento di ogni punto. Avevo spiegato che non ci aspettavamo di finire il lavoro, che si trattava piuttosto di un "atto di processo", ma con mio stesso stupore, lo finimmo.

Le *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951) ricoprono un ruolo speciale nel mio lavoro. Si tratta di un pezzo lungo, a serata, in cui, per la prima volta, l'uso delle procedure aleatorie è entrato nella tecnica compositiva.

La coreografia aveva a che fare con il comportamento espressivo; in particolare, con le nove emozioni permanenti dell'estetica classica indiana: 4 bianche e 4 nere e la nona e pervasiva tranquillità. La struttura del pezzo prevedeva che ogni danza corrispondesse a una specifica emozione e fosse seguita da un interludio. Sebbene l'ordine doveva alternare bianche e nere, non importava quale, tra Rimpianto o Paura, venisse prima e tirai dunque a sorte con una moneta. Anche nell'interludio dopo Paura, il numero 14, usai diagrammi di movimenti separati per definire il materiale per ognuno dei quattro danzatori, lasciando che la continuità derivasse dalle procedure aleatorie.

Il lavoro aveva una struttura ritmica complessiva sulla quale Cage scrisse la partitura, in genere dopo che le danze erano già finite. La compose per piano e una piccola orchestra, contraddistinta da un insieme di inusuali suoni di percussione. Nonostante ogni danza fosse un'entità separata, stavamo iniziando a concederci la "licenza poetica" di trascurare i punti di connessione interni alle danze.

Nel 1952, Cage organizzò un evento teatrale alla Black Mountain Summer School, il primo del suo genere. C'erano David Tudor al piano, M.C.Richards e Charles Olson che leggevano poesie, e i *White Paintings* di Robert Rauschenberg appesi al soffitto. Rauschenberg stesso metteva i dischi, mentre Cage parlava. Io danzavo. Il pezzo aveva una durata complessiva di 45 minuti e, a quanto ricordo, a ciascuno di noi spettavano due frazioni di tempo, entro i 45 minuti complessivi, in cui compiere la propria azione. Gli spettatori erano seduti al centro dello spazio scenico, gli uni di fronti agli altri, con le sedie sistemate su diagonali che rendevano impossibile vedere tutto ciò che accadeva. Durante la danza, un cane mi seguì tutt'intorno allo spazio. L'evento fu, né più e né meno, ciò che ci aspettavamo che fosse: un insieme complesso di accadimenti con cui gli spettatori potevano mettersi in relazione a loro discrezione.

Cage aveva scritto i brani di *Music for Piano*, la cui sequenza di suoni era stata trovata annotando le imperfezioni su pezzi di carta e applicandovi le procedure aleatorie. Decisi di fare lo stesso per stabilire i punti nello spazio per una danza chiamata *Suite for Five in Space and Time* (1956). La *Suite* finì per comprendere sette danze. Il punto di partenza di ognuna fu il disegno dello spazio. Usando della carta trasparente come griglia, che rendeva una visione d'insieme dello spazio scenico, segnai ed enumerai le imperfezioni, servendomi di una pagina per danzatore per ogni danza. In "Duet", "Trio" e "Quintet", sovrimposi le pagine per vedere se c'erano punti in cui i danzatori si incontravano, in modo da includere il lavoro di coppia o delle pose, e cioè un qualche tipo di relazione tra di loro. Il tempo fu definito prendendo fogli a righe, in cui ogni riga rappresentava un intervallo di 5 secondi. Ancora una volta furono segnate le imperfezioni sulla carta e le durate delle frasi si ottennero numerando a caso le imperfezioni, annotate in relazione al numero di secondi.

Questa è stata una delle prime danze dove il metro è stato totalmente abbandonato e noi danzatori ci siamo dovuti attenere ai tempi della danza stessa per mantenere sia la lunghezza di ogni singola frase sia quella complessiva.

La *Music for Piano* di Cage, che fu eseguita contemporaneamente alla danza, è soggetta a cambiamento: i danzatori appresero le sequenze di suoni, ma queste non cadevano necessariamente negli stessi punti da una performance all'altra e quando – come talvolta avvenne – si aggiunsero pianisti e pianoforti, il suono fu aumentato e si sommarono altri livelli al pezzo originario.

Tuttavia, la lunghezza complessiva delle specifiche danze restò ogni volta identica e la durata dei pezzi variò poco nel corso di molte performance; diciamo che il margine di scarto di una danza, dopo un periodo di circa tre mesi senza prove (e assumendo che i danzatori fossero gli stessi), andava dai cinque ai dieci secondi per una danza di durata complessiva di due minuti e 45 secondi.

Nel 1958 mi trovavo in residenza con la compagnia al Connecticut College; l'ultima settimana era previsto un Festival. Dovevamo esibirci in due programmi e, pertanto, creai due danze: *Summerspace*, su partitura commissionata da Morton Feldman, e *Antic Meet*, su *Concert for Piano and Orchestra* di Cage. Questa fu una delle prime volte in cui gli diedi solo la durata totale della danza (36 minuti), ma non punti di riferimento temporali al suo interno. La partitura è indeterminata sia nella durata sia nelle proporzioni interne al pezzo, per cui, sebbene la danza fosse fissata, non potevamo servirci dei suoni come segnali, visto che non ricadevano mai due volte nello stesso momento: il lasso di tempo senza supporti per i danzatori si stava espandendo.

Gli *Events* furono pensati originariamente come mezzi per presentare performance in spazi non ortodossi. Tuttavia, da allora sono stati talvolta offerti anche in teatri convenzionali. Il primo *Event* fu eseguito al Museum des 20 Jahrhunderts a Vienna durante una tournée mondiale. La musica era *Atlas Eclipticalis* di Cage e fu suonata da sei musicisti, seduti separatamente agli angoli dell'ampio atrio in cui ebbe luogo *Event*. Dal momento che lo spazio performativo non era convenzionale, ma solo uno spazio aperto dentro al museo, non ci sembrò appropriata una esibizione convenzionale di tre o quattro danze e decidemmo, pertanto, di presentare una singola durata di tempo di un'ora e mezza in cui fosse possibile ascoltare e vedere musica e danza. Riunì una serie di sezioni dal repertorio e, in alcuni punti del programma, eseguiamo più danze contemporaneamente; queste non erano separate nettamente tra di loro e si passava direttamente da una all'altra. Il pubblico era seduto principalmente dinanzi a noi, ma si estendeva anche lungo i lati. I musicisti suonarono per un'ora e mezza e, poiché noi danzatori non eravamo coscienti della continuità del suono, potevamo lasciarci coinvolgere liberamente da ciò che stavamo facendo.

Oggi continuiamo a presentare *Events* in spazi ortodossi e non ortodossi, solitamente con quattro musicisti; negli ultimi anni, questi sono stati Takehisa Kosugi e Martin Kalve, oltre a Cage e David Tudor. Ognuno di loro è un compositore e ognuno crea un suono d'ambiente separatamente dagli altri, utilizzando il tempo di *Event* come gli pare. Oggi il materiale di danza non consiste esclusivamente di pezzi di repertorio, eseguiti interamente o in parte, ma anche di danze e azioni create specificamente per *Events*.

Il Festival Franco-Americano aveva commissionato a Cage una partitura per cui io avrei dovuto creare la coreografia. Per questo lavoro, *Variation V* (1965), Cage decise di scoprire se non esistevano dei modi per influenzare il suono a partire dal movimento. Assieme a David Tudor scoprì che ce n'erano, diversi in effetti, di cui soltanto due, infine, funzionarono per il pezzo, essendo gli altri impraticabili per questioni di costo o richiedendo macchine non utilizzabili a teatro o semplicemente troppo ingombranti. Le due modalità impiegate non variavano in relazione alla danza, ma erano diverse per i musicisti, i tecnici e l'organizzazione scenica. La prima era costituita da una serie di pali, in tutto 12, piazzati ovunque sul palco come anten-

ne e ognuno con un suo raggio sonoro sferico di 4 piedi. Quando un danzatore entrava dentro questo raggio, si innescava il suono. Ogni antenna aveva differenti possibilità sonore. Le aste metalliche misuravano 5 piedi di altezza e approssimativamente un pollice di diametro. Non fui a conoscenza delle dimensioni esatte dei pali né della loro collocazione prima della prova sul palco del giorno antecedente alla performance, poiché l'apparato tecnico necessario ad approntarli era stato in costante sperimentazione, però sapevo che sarebbero stati verticali e in tutto 12. Avevo dunque predisposto coreografia e danzatori (eravamo in 7) all'eventualità di cambi di idea repentini, pur chiedendomi come sarebbe stato calpestare i cavi che sarebbero scorsi lungo il pavimento dalla base dei pali fin su ai sistemi elettronici di controllo. Fortunatamente, non fu un impedimento insormontabile.

La seconda risorsa sonora era costituita da una serie di cellule fotoelettriche, che si pensava di posizionare sul pavimento lungo i lati del palco. Le luci di scena sarebbero state direzionate in maniera tale da colpirle, in modo che, passando tra la cellula e la luce, i danzatori avrebbero innescato ulteriori possibilità sonore. Ciò non funzionò correttamente dal momento che le luci di scena erano troppo distanti per colpire i margini del palco in modo sufficientemente forte. Dopo tutto, erano direzionate su di noi, che tendevamo a stare al centro dello spazio. Per cui, all'ultimo momento, si trovò un'altra soluzione praticabile, vale a dire, si posero le cellule alla base dei dodici pali sparsi nello spazio. Il principio generale, per quanto mi riguardava, era lo stesso delle porte automatiche dei supermercati; i danzatori innescavano alcune possibilità sonore, ma il tipo di suono, la sua durata e se ripeterlo o rallentarlo, era controllato da musicisti e tecnici che si trovavano alle numerose macchine poste su una piattaforma dietro e sopra lo spazio della danza. Questi utilizzavano registratori a nastro, oscillatori e radio a onde corte.

In questo lavoro furono utilizzate anche immagini filmiche e televisive. Stan Van Der Beek e Nam June Paik mostrarono entrambi elementi visivi sugli schermi posti dietro e ai lati dello spazio performativo. Vi erano anche vari oggetti di scena: una pianta, un cuscino, un cuscinetto, un tavolo e due sedie, cui erano attaccati dei microfoni a contatto e che, spostati o toccati dai danzatori, aggiungevano delle possibilità sonore. Alla fine del pezzo, attraversai lo spazio, prima di uscire, pedalando attorno ai pali e alle cellule fotoelettriche su una bicicletta, le cui ruote erano state connesse elettronicamente per la produzione del suono.

Uno dei miei primi assolo, chiamato *Idyllic Song* (1944) fu realizzato sul primo movimento del *Socrate* di Erik Satie. Cage aveva arrangiato la musica per due pianoforti. Nel corso degli anni, mi aveva suggerito di coreografare gli altri due movimenti, visto che aveva progettato di arrangiare anche questi per pianoforte.

In una delle nostre tournée, verso la fine degli anni Sessanta, nella regione centro-occidentale del paese, i musicisti che erano con noi, David Tudor e Gordon Mumma, mi spiegarono che era difficile per loro modificare, du-

rante le performance, la predisposizione elettronica per ognuna delle tre danze. Che fare, dunque? Cage mi suggerì di coreografare il *Socrate*. Egli aveva completato l'arrangiamento per due pianoforti. Io lavorai sulla danza, ricordandomi il primo assolo per la prima parte, creando un duetto per me e Carolyn Brown per la seconda, e una danza per l'intera compagnia per la parte finale. A un mese dalla prima, Cage mi telefonò da Davis, California (dove si trovava in residenza all'Università della California) per dirmi che l'editore di Satie aveva negato l'autorizzazione per questo arrangiamento per due pianoforti, ma mi disse anche di non preoccuparmi, dal momento che stava scrivendo un nuovo pezzo per un pianoforte mantenendo la struttura e la fraseologia della musica di Satie, sebbene utilizzando le procedure aleatorie per modificarne la continuità in modo da non avere problemi di diritti. Quando me lo disse, replicai: "Ma dovrai provare con noi ed eseguire la musica, affinché possiamo apprendere la nuova continuità". "Non preoccuparti, lo farò", rispose, aggiungendo "ho chiamato la mia versione *Cheap Imitation*." "Bene, allora io chiamerò la mia *Second Hand*."** È stata l'ultima volta che ho creato un lavoro seguendo la fraseologia di una partitura musicale.

Nell'autunno del 1973, ho passato 9 settimane a Parigi, lavorando con i danzatori del Balletto dell'Opéra. Il Festival d'Automne e il Festival Internazionale della Danza di Parigi mi avevano commissionato congiuntamente questo lavoro, da coreografare sui danzatori dell'Opéra e da eseguire sul palco dell'Opéra. Chiesi a Cage di comporre la musica e a Jasper Johns di creare le scene. Accettarono. Doveva essere un lavoro a serata, senza intermezzo e che impegnasse tutte le attrezzature dell'Opéra. Il titolo sarebbe stato *Un Jour ou deux*.

Originariamente, Cage aveva l'intenzione di usare i lavori di Satie in varie giustapposizioni per creare un circo della musica di Satie, ma Salabert, l'editore, negò l'autorizzazione. Compose dunque un pezzo per orchestra, *Etcetera*, che coinvolgeva venti musicisti e tre direttori. Cage arrivò a Parigi a un mese dalla prima e procedette consultando Marius Constant, il direttore principale, e gli altri due, Catherine Comet e Boris de Vinogradow. Alla prima prova delle musiche sorse un problema; da quanto compresi, i musicisti, apprendendo che dovevano operare delle scelte sui suoni da produrre, come indicato dalla partitura di Cage, chiesero più denaro, sottolineando anche che si trattava di musica da camera. Rolf Liebermann, l'allora direttore dell'Opéra passò un bel po' della giornata con loro, alla fine risolvendo il problema dando loro due marchi (ovvero una paga doppia) per ogni prova e spettacolo. Cage si preoccupò che questo potesse istituire un precedente, ma Constant affermò: "Non preoccuparti, questa è l'Opéra, sarebbe accaduto comunque".

Ogni giorno lavoravo in sala con i danzatori, al piano superiore dell'edificio, e molti si mostravano preoccupati all'idea di danzare senza il supporto musicale. Che sarebbe successo quando musica e danza si fossero

** "Cheap imitation" significa infatti "imitazione a buon mercato"; "second hand" si traduce "di seconda mano". (n.d.t.)

incontrate? Questa paura crebbe con l'allungarsi del pezzo; in alcuni momenti, uno o due solisti divennero piuttosto inquieti. Pensavo che li preoccupasse principalmente la loro immagine e li rassicurai, dicendo loro che erano talmente forti come danzatori che non ne sarebbero stati disorientati.

Alla prima prova della musica in teatro, senza danzatori, dalla fossa dell'orchestra venne fuori un suono simile alla pioggia quando cade su molti tetti. L'ampio gruppo di spettatori corse fuori a vedere da dove giungesse il suono. Ogni musicista aveva, in aggiunta allo strumento, una scatola di cartone francese che utilizzava come tamburo in vari momenti durante il pezzo.

Molti giorni dopo, alla prima prova intera del lavoro, con danzatori sul palco e musicisti nella fossa dell'orchestra, dovetti a più riprese tranquillizzare diversi danzatori relativamente al rapporto tra danza e musica. Infine, iniziarono le prove: ero in ansia quanto basta a stare dietro alla danza e ai suoi tempi interni, a vedere ciò che funzionava e ciò che non funzionava, che qualsiasi difficoltà potessero avere incontrato rispetto alla musica non mi fu immediatamente visibile. In seguito, però, interrogati a proposito, mi dissero "La musica? No. Non ci ha dato alcun problema".

L'Event for Television, presentato nella serie "Dance in America" della National Educational Television, è nato da una collaborazione tra la compagnia, John Cage e David Tudor. Si trattava di un programma di un'ora che in quest'occasione durò 58 minuti e 45 secondi. Io e Charles Atlas, con cui ho realizzato i miei lavori video e filmici, passammo 4 settimane ad elaborare danze ed estratti di danze che avevamo intenzione di presentare. Gli estratti estrapolati dal repertorio furono ricreati, modificandone l'angolazione per la telecamera. In alcuni casi furono anche accorciati, poiché ritengo che l'informazione si percepisca più velocemente e direttamente in televisione che non sul palcoscenico.

Cage e Tudor decisero di condividere l'ora. La prima sezione era di Cage, che suonò *Branches*, musica per piante. Cage era interessato ai suoni provenienti dalla natura e aveva scoperto che le spine dei cactus, se toccate e amplificate, risuonavano. La musica di Tudor iniziava contemporaneamente alla danza *Rainforest* (1968) e proseguiva per il resto dell'ora. Entrambe le musiche furono introdotte nel programma in seguito al completamento della registrazione su nastro e del montaggio, ovvero diverse settimane dopo l'effettiva ripresa.

Lavorare con la danza per il video richiede un riaggiustamento costante in termini di spazio, che è spesso su scala ridotta; uno spostamento di 6 pollici sembra ampio sulla telecamera e può anche provocare uno slittamento nel *timing*, che implica un cambiamento di ritmo o l'amplificazione di una frase di danza, o talvolta un taglio o un'accelerazione nel movimento. Nella relazione convenzionale tra musica e danza, ciò avrebbe potuto comportare una ricomposizione o un riarrangiamento costante del suono, ma dal momento che lavoro separatamente dalla musica, e non in un rapporto nota per

nota, sono stato libero di adattare in termini visivi le frasi e i movimenti di danza tramite la macchina da presa.

La collaborazione più recente che ci ha visti entrambi coinvolti è stata al Corso Internazionale di Danza per Coreografi e Compositori Professionisti, tenuto, nell'agosto 1981, alla Università del Surrey a Guildford, Inghilterra.

Il *workshop* durava due settimane e comprendeva 8 danzatori, selezionati tramite audizione da compagnie professionali di balletto e danza moderna del continente o del Regno Unito, e 8 compositori attivi, con un nucleo di 27 danzatori e 5 musicisti a disposizione dei vari coreografi e compositori come personale di lavoro per i progetti.

Con la sola eccezione della durata di ogni progetto, decidemmo con Cage di condurre il *workshop* sulla base di procedure aleatorie. Avevamo deciso di iniziare con un progetto di quattro minuti e di aumentare il progetto quotidiano di un minuto, cosicché il risultato finale sarebbe stato di 15 minuti.

A parte ciò, il resto delle decisioni relative al lavoro giornaliero furono stabilite tramite procedure aleatorie: il numero dei danzatori o dei musicisti con cui ogni coreografo o compositore avrebbe lavorato ogni giorno, i veri e propri danzatori e musicisti coinvolti in un dato pezzo e il rapporto compositore-coreografo.

Ogni giorno, dopo la lezione del mattino e il pranzo, suggerivo a coreografi e danzatori un progetto a partire da idee che avevo utilizzato nelle mie danze in passato. Questi variavano da problemi semplici di tempo e spazio ad altri complessi, che coinvolgevano spazi multipli e la sovrimposizione di movimenti e frasi; ogni coreografo era quindi informato relativamente al numero e ai nomi dei danzatori con cui avrebbe lavorato durante la giornata. Le danze variavano da soli a ottetti. I coreografi avevano il resto del pomeriggio – più o meno tre o quattro ore – per lavorare in sale separate, fornite dall'università.

Cage discuteva ogni mattina con i compositori e i musicisti delle idee insite nella sua musica, ne dava un resoconto, dai primi pezzi all'ultimo lavoro, sottolineando le nozioni musicali con cui aveva lavorato in ogni occasione e le questioni filosofiche che lo avevano interessato. Non presentava un progetto specifico ai compositori, preferendo lasciarli liberi di compiere le loro scelte.

Né i coreografi né i compositori conoscevano, durante il lavoro pomeridiano, l'accoppiamento delle danze e delle musiche.

Ogni sera, nel corso dei 12 giorni del *workshop*, vi fu un programma che presentava le danze e le musiche che erano state create durante la giornata ed era a quel punto, utilizzando nuovamente le procedure aleatorie, che veniva presa la decisione di quale musica avrebbe accompagnato quale danza. A volte, due opere coreografiche erano eseguite sulla musica di un solo compositore; in altri casi, due pezzi distinti erano suonati su una stessa danza.

Si giungeva al programma della serata con un certo grado di attesa e, nonostante non tutto andò liscio, accadde spesso che musica e danza sembrassero create l'una per l'altra.

Il progetto originario di aggiungere giornalmente un minuto alla lunghezza dei lavori fu abbandonato durante la prima settimana. Un certo numero di coreografi ritenne che la brevità del tempo di lavoro a disposizione e la mancanza di familiarità con i danzatori rendessero troppo difficile aumentare, di giorno in giorno, la durata della danza. Presero da sé la decisione relativamente alla durata, sebbene molti altri scelsero di continuare con l'aumento di un minuto al giorno e alcuni coreografi, che durante la prima settimana si erano preoccupati dell'allungamento quotidiano del lavoro, non trovarono intollerabile una lunghezza di dieci o dodici o quindici minuti, bensì provocatoria e fattibile.

La condivisione di danzatori, musicisti e idee, l'atmosfera di non-impedimento che ne risultò, così come la quantità straordinaria di musica e danza che fu creata, provata e presentata ogni giorno, fu elettrizzante, dando l'impressione non di cose finite, rubricate e catalogate, ma di un lavoro che si stava facendo e che poteva continuare a essere fatto e condiviso.

[Traduzione dall'inglese di Rossella Mazzaglia]