sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica
con il patrocinio di:
Senato della Repubblica, Camera dei Deputati,
Presidenza del Consiglio dei Ministri

RAVENNA FESTIVAL

Palazzo Mauro de André
giovedì 19 luglio 2007, ore 21

Merce Cunningham Dance Company

Event

Fondazione Ravenna Manifestazioni
Comune di Ravenna, Regione Emilia Romagna
Ministero per i Beni e le Attività Culturali

in collaborazione con ARCUS

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Assemblea dei Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini

Ravenna Festival

ringrazia

Associazione Amici di Ravenna Festival
Air One
Assicurazioni Generali
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
Bang & Olufsen
BH audio
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
CMC Ravenna
Confartigianato Provincia di Ravenna
Confindustria Ravenna
Contship Italia Group
COOP Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
ENI
Eris
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Ferretti Yachts
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Poste Italiane
Haworth Castelli
Indesit Company
Iter
La Venezia Assicurazioni
Legacoop
Marinara
Mercatone Uno
Merloni Progetti
Profumerie Douglas
Reclam
Romagna Acque - Società delle Fonti
Sapir
Sedar CNA Servizi Ravenna
Sotris - Gruppo Hera
Telecom Italia - Progetto Italia
The Sobell Foundation
The Weinstock Fund
Unicredit Banca
Yoko Nagae Ceschina

Presidente onorario
Marilena Barilla

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti
Roberto Bertazzoni
Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo
Domenico Francesconi
Gioia Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Gerardo Veronesi

Segretario
Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*
Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Marilena Barilla, *Parma*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*
Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*
Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Andrea e Antonella Dalmonte, *Ravenna*
Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*
Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*
Letizia De Rubertis, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Enrico e Ada Elmi, *Milano*
Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Mariapia Fanfani, *Roma*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*
Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*
Vera Giulini, *Milano*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Alfonso e Silvia Malagola, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Fabrizio Piazza e Caterina Rametta, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SCAFI - Società di Navigazione, *Napoli*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzone Adriatica, *Ravenna*

Merce Cunningham Dance Company

Event

Su musica dal vivo composta e interpretata dai musicisti della compagnia

coreografia

Merce Cunningham

scene di

Robert Rauschenberg, *Immerse 1994*

costumi di

James Hall

luci di

Megan Byrne

interpreti

Cedric Andrieux, Jonah Bokaer, Lisa Boudreau, Brandon Collwes, Julie Cunningham, Emma Desjardins, Holley Farmer, Jennifer Goggans, Rashaun Mitchell, Koji Mizuta, Marcie Munnerlyn, Daniel Squire, Robert Swinston, Andrea Weber

musicisti

John King, Takehisa Kosugi

direttore musicale fondatore
John Cage (1912-1992)

direttore musicale
Takehisa Kosugi

assistente al coreografo Robert Swinston
direttore esecutivo Trevor Carlson
responsabile amministrativo Lynn Wichern
responsabile luci Megan Byrne
responsabile sartoria Anna Finke
direttore di produzione Josh Johnson
fonico e coordinatore musicale Stephan Moore
archivista David Vaughan
company manager Rebecca Wilhelms

In collaborazione con ATER - Associazione Teatrale Emilia Romagna.

Grande supporto alla stagione 2006/2007 della Merce Cunningham Dance Company è stato fornito da: Carnegie Corporation di New York, Ford Foundation, The Andrew W. Mellon Foundation, Robert Rauschenberg, The Starr Foundation e Save America's Treasures.

Questo progetto è stato in parte finanziato da un premio del National Endowment for the Arts, il cui motto dice che una grande nazione merita una grande arte. Questa rappresentazione è stata in parte resa possibile grazie ai fondi pubblici del New York State Council on the Arts, ente governativo.

Un ulteriore supporto per questo progetto è stato fornito da: The Eleanor Naylor Dana Charitable Trust, Gladys Kreible Delmas Foundation, Harkness Foundation for Dance e Fan Fox and Leslie R. Samuels Foundation.

Un'immagine di **Event** *(foto di Tony Dougherty).*

Merce Cunningham: un maestro tra astrazione e aleatorietà

Verso la metà del secolo scorso, Merce Cunningham, statunitense di Centralia, classe 1919, avanguardista, caposcuola e personaggio-chiave della coreografia contemporanea, ha cominciato a elaborare la propria estetica di movimento focalizzandosi sui valori plastici dell'azione danzata e sull'indagine delle relazioni sussistenti fra corpo e spazio. Era l'inizio di un lungo cammino di ricerca e sperimentazione che avrebbe recato stimoli determinanti per l'evolversi del teatro di danza. Con le sue soluzioni formalistiche e rigorosamente strutturate, con la sua opera di rinnovamento, espressasi con una originale e radicale reinterpretazione degli stilemi del balletto accademico, Cunningham avrebbe messo in discussione le preesistenti modalità di creazione, presentazione e ricezione di un allestimento. Tutt'oggi, ultraottantenne, continua il percorso intrapreso con immutato spirito innovativo, a capo della compagnia che porta il suo nome, fondata nel 1953, destinataria di circa duecento sue produzioni e interprete privilegiata, seppur non esclusiva, del suo lavoro.

Maestro dell'astrazione e della pura forma, Cunningham non ha mai manifestato interesse per i temi e le atmosfere del balletto di tradizione. Tuttavia, la sua danza olimpica, lontana dalle tensioni drammatiche della *modern dance* storica di Martha Graham, di cui l'autore ha fatto esperienza dal 1939 al 1945, interpretando nella compagnia della connazionale coreografa ruoli di rilievo, per lui appositamente creati, mutua dal classico, studiato alla Scuola dell'American Ballet, il vocabolario motorio. Il coreografo ha riscoperto la danza accademica nella sua valenza formale e, pervenendo alla formulazione di una tecnica propria, ne ha recuperato il linguaggio, che ha reso funzionale alle proprie esigenze e ha unito a quello moderno.

La puntualità, il vigore, la nitidezza, la stessa astrazione del suo fraseggio danzato mostrano l'influenza che George Balanchine, neoclassico, riformatore della *danse d'école*, esercitò sulla danza extra-accademica in terra statunitense, laddove il russo-americano, trasferitosi oltreoceano

nei primi anni Trenta, fu attivo per quasi un cinquantennio e, pur creando anche coreografie con una trama, si impose per uno stile accademico epurato da intenti narrativi, assolutamente nuovo nella dinamica, privo di necessità contenutistiche e sfrondato di ogni decorativismo.
Un'analoga propensione per un teatro di danza astratto e antiemozionale si manifesta nell'ambito della danza moderna, in una fase storica cruciale di cambiamento e profonda trasformazione. Intorno agli anni Cinquanta, in America si prende coscienza dell'importanza di recuperare un codice dalle origini antiche – quello del balletto classico – in precedenza ricusato a favore dell'espressionismo. In quel periodo si assiste così a una sostanziale inversione di tendenza: si negano i presupposti del passato più recente e si sviluppa un'attenzione per la forma e la coreografia come puro movimento. In linea con Balanchine, Cunningham perviene all'idea di un'oggettivazione della danza vista come edificazione di un'architettura cinetica di corpi nello spazio. In accordo con l'asserzione di Einstein "non ci sono punti fissi nello spazio" rinuncia a un utilizzo convenzionale della scena. Il coreografo giunge a individuare in ogni area un possibile centro d'azione, a dare al movimento una visibilità pluriprospettica e ad esibire il proprio lavoro – significativa l'esperienza degli *Events*, iniziata negli anni Settanta – anche in contesti scelti in alternativa al teatro.
Nel rielaborare gli stilemi moderni e nel rivalutare le norme e i principi della scuola accademica, Cunningham ha elaborato una tecnica che sintetizza e raccorda contemporaneità e tradizione. A interessarlo è più la qualità dinamica che non il contenuto della danza. "Non c'e pensiero nella mia coreografia – ha affermato in proposito – io non lavoro attraverso immagini e idee. Io lavoro attraverso il corpo".

Gli esiti e gli sviluppi della sua ricerca non sarebbero, comunque, pienamente comprensibili se non posti in relazione con l'arte di John Cage. Determinante l'apporto offerto al coreografo dal musicista e assiduo collaboratore, anch'egli statunitense, formatosi in patria – fra i suoi maestri ebbe Arnold Schönberg, dal quale, tuttavia, prese presto le distanze – e autore di opere silenziose, per "pianoforte preparato", di musica elettronica, percussiva, su

nastro magnetico e "concreta", che prevede, cioè, l'utilizzo formale di suoni e rumori registrati.
Cunningham si è avvalso del contributo di vari compositori. Ma con Cage ha instaurato un rapporto professionale e umano del tutto privilegiato. I due artisti si conobbero sul finire degli anni Trenta. La loro collaborazione si è protratta sino al 1992, l'anno in cui il musicista è scomparso. Sollecito ricercatore, ideatore, nei primi anni Cinquanta, del primo *happening*, un genere fra arte e vita quotidiana, poi venuto in auge nell'America degli anni Sessanta, Cage sperimentò, insieme al coreografo, il principio di simultaneità e totale indipendenza fra suono e movimento. Fu lui a suggerire a Cunningham, da poco conosciuto, di dedicarsi completamente alla danza. Più tardi, fu ancora lui a indurre l'amico danzatore ad affrancarsi dai condizionamenti espressionisti della *modern dance* storica. Insieme (e grazie) al compositore, negli anni Quaranta, Cunningham si è sensibilmente avvicinato al buddismo zen. Sempre col musicista, nel '47, ha allestito *The Seasons*, introducendo l'alea nel proprio metodo compositivo. Dall'inizio del decennio successivo le operazioni aleatorie diverranno sistematiche nell'opera di entrambi gli autori, affascinati da *I Ching*, il Libro dei Mutamenti, l'antico oracolo cinese, basato sull'interpretazione di sessantaquattro esagrammi di diverso significato.
Secondo le istruzioni del testo oracolare, per conoscere il futuro, avere un parere, sapere come comportarsi in una determinata situazione, si può ricorrere alla divisione di cinquanta steli di millefoglie. Più semplicemente, si possono lanciare tre monete per sei volte consecutive: procedimento altrettanto valido per ottenere uno schema a sei linee (mobili o fisse) col relativo consiglio e responso. Ecco allora che Cunningham – come Cage con la sua musica – giunge ad affidarsi alla sorte e alle leggi della casualità per comporre. Col lancio di monete o dadi – le *chance operations* – stabilisce le direzioni motorie, l'ordine, il numero, la durata delle sequenze, come e che cosa allestire. Il recente *Split Sides*, del 2003, esemplifica la prassi adottata e mai più abbandonata: poco prima che il sipario si alzi, il tiro dei dadi decide la scelta della coreografia, della musica, della scenografia, dei costumi, il loro abbinamento fra trentadue possibili opzioni.

Contrariamente a quanto si potrebbe presupporre, in Cunningham non è però l'improvvisazione a governare e a dirigere la danza, anche se l'autore lascia che sia il caso a determinare le modalità di presentazione di un allestimento e anche se ha inserito la stasi e il gesto quotidiano (l'equivalente delle assenze di suono e dei rumori in Cage) nel proprio tessuto performativo. Benché ogni artista coinvolto in un progetto lavori autonomamente, nonostante sia l'imprevedibilità a disciplinare i rapporti fra i vari elementi dello spettacolo, la coreografia è, in realtà, attentamente costruita, curata in ogni minimo dettaglio, rigorosissima nella tecnica, affinatasi nel tempo sino a divenire sempre più simile all'ipervirtuosa astrazione del neoclassicismo balanchiniano.

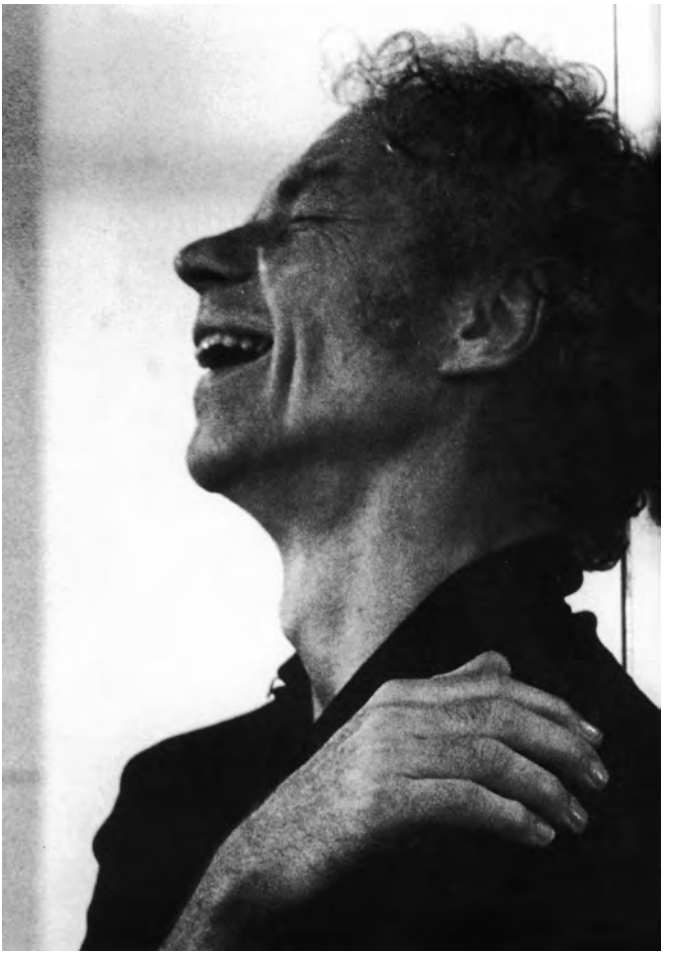
Assai avanzato e apprezzato prima in Europa che negli Stati Uniti, il lavoro di Cunningham è stato pienamente riconosciuto in patria solo dalla fine degli anni Sessanta, decennio in cui, dopo avere collaborato a lungo col pittore Robert Rauschenberg, il coreografo ha accolto, fra gli altri, il contributo di artisti come Frank Stella, Andy Warhol e Robert Morris.

Per Cunningham, grande sperimentatore, lavorare implica da sempre aprirsi al nuovo. Così non sorprende che, in tempi più vicini, attratto dalle straordinarie possibilità offerte dalla tecnologia, abbia cominciato a utilizzare il computer per creare. Nel 1991 ha iniziato a comporre col programma informatico "DanceForms". Nel '97 si è impegnato in un progetto di "cattura del movimento" con Shelley Eshkar e Paul Kaiser di Riverbed Media. Da tale esperienza è nato, nel '99, il *moving décor* di *Biped*, un'opera d'arte digitale con sequenze animate di particolare suggestione, con figure astratte di danzatori virtuali, disegnate a mano, che si muovono, con interpreti in carne e ossa, in un contesto sobrio e fortemente evocativo e che, proiettate in proscenio su un enorme schermo trasparente, compaiono davanti e fra i ballerini reali in iridescenti costumi e in azione dietro lo schermo. L'applicazione di sensori sui corpi dei danzatori ha permesso di registrarne e riprodurne il movimento, poi tradotto nelle diverse forme dello spettacolo, regolato, nell'ordine e nella durata delle sequenze, dalle consuete *chance operations*. Insiemi di punti, barre di luce, immagini che ricordano la

pittura futurista, asticelle che s'ispirano agli steli di millefoglie cui si ricorre per consultare *I Ching*. Antillustrativo e, nella semplice (e libera) indicazione data da Cunningham ai suoi collaboratori, "sulla tecnologia", il lavoro poggia sul tipico rapporto di assoluta indipendenza fra le sue componenti: la musica di Gavin Bryars, che non ha nulla di tecnologico, ben si adatta alla danza, sebbene il musicista non abbia mai visto la coreografia mentre componeva la propria partitura.
Le produzioni degli anni più recenti non fanno che confermare il potenziale creativo di un autore pieno di risorse, che questa sera giunge qui a Ravenna con un suo *Event*, ovvero con uno spettacolo la cui messa in scena comporta un particolare procedimento di composizione. Pezzi, in certo modo, unici, in quanto composti il giorno stesso della loro presentazione, gli *Events* vengono via via organizzati in base allo spazio d'azione prescelto per l'allestimento. L'esperienza degli *Events*, come già si è accennato in precedenza, inizia negli anni Settanta, quando Cunningham è già reputato ovunque un innovatore fra i più grandi del teatro di danza contemporaneo. Musei, gallerie d'arte, scuole, hangar, campi sportivi, oltre a spazi teatrali più tradizionali, hanno nel tempo ospitato questi lavori miscellanei, pensati per proporre la danza nei luoghi più diversi e composti di vari frammenti coreografici tratti dal ricco repertorio della Merce Cunningham Dance Company.

Luana Bombardi

Testo rielaborato per Ravenna Festival e pubblicato per gentile concessione del Teatro Comunale di Modena-Fondazione.



Merce Cunningham, 1973 (foto di P. Brogden).

La coreografia e la danza di Merce Cunningham

Signor Cunningham, potrebbe descrivere il suo atteggiamento nei confronti della danza?

Nelle mie opere coreografiche, l'aspetto fondamentale della danza è il movimento, vale a dire il movimento del corpo umano nel tempo e nello spazio. La gamma dei movimenti spazia dall'immobilità più totale al massimo della motilità o dell'attività fisica che una persona può esprimere in qualsiasi momento. Le idee per le coreografie mi vengono proprio dal movimento e allo stesso tempo si trovano al suo interno, senza alcun riferimento esterno. Le mie danze infatti non scaturiscono mai da una riflessione su una storia, uno stato d'animo o un'espressione particolare, bensì dall'attività in se stessa. Se le mie performance generano storie, stati d'animo o espressioni, si tratta comunque di proiezioni della mente dello spettatore che è liberissimo di costruirle come vuole. Quando mi accingo a lavorare su una coreografia, dunque, inizio proprio dai movimenti, dai passi. Qualche volta lavoro da solo, altre volte con i membri della mia compagnia, ed è proprio da qui che la danza prende forma.

Lo so che spiegare qualcosa che richiede parecchie ore di lavoro al giorno per intere settimane o mesi rischia di sembrare semplicistico, ma quello che faccio sostanzialmente è osservare. Sono abituato a lavorare con persone che utilizzano il movimento come forza vitale e non come qualcosa che può essere spiegato o illustrato, persone che considerano il movimento un elemento costante, se non addirittura irrinunciabile, della propria vita. Quello che trovo terribilmente affascinante e interessante del movimento è il fatto che, sebbene siamo tutti creature che camminano su due gambe, ci muoviamo in modo straordinariamente diverso gli uni dagli altri, a seconda delle nostre proporzioni fisiche e del nostro carattere. È proprio questo che mi interessa, non le similitudini tra una persona e l'altra ma le differenze, non un *corps de ballets* ma un gruppo fatto di singoli individui che agiscono insieme.

La *non-referenzialità* del movimento si estende anche al rapporto con la musica, che si può definire una *non-rela-*

zione. Nelle nostre performance, infatti, i danzatori non si muovono mai insieme alla musica. La musica viene composta ed eseguita indipendentemente, come un'entità a sé. Musica e danza coesistono, proprio come la vista e l'udito nella vita di tutti i giorni, ma la danza non dipende dalla musica. Questo non significa che preferirei danzare in silenzio (anche se una volta l'abbiamo fatto a causa di una vertenza sindacale ed è stato un programma memorabile), sarebbe come vivere una giornata senza poter udire neanche un suono. Per me l'udito è uno dei sensi più importanti, insieme alla vista naturalmente.

Come procedete nello scegliere la musica, vista la separazione tra musica e danza di cui ha appena parlato?
A un certo punto del mio lavoro per un nuovo progetto, qualche volta quasi subito altre volte dopo un po' di tempo, parlo con John Cage, David Tudor e Gordon Mumma, i musicisti che collaborano con la mia compagnia, e chiedo loro di suggerirmi dei compositori adatti alla performance. Generalmente mi oriento verso la musica contemporanea e faccio eseguire pezzi su commissione. Il più delle volte i musicisti mi fanno delle domande sulla natura della performance ma ciò che posso dire a quello stadio è ancora pochissimo perché le mie danze non sono mai costruite su un tema specifico. A volte assistono alle nostre prove, ma questo non li aiuta molto in quanto, visto che il progetto non è ancora finito, noi danzatori non siamo ancora assolutamente in grado di eseguirlo in modo chiaro. Naturalmente esistono già dei dettagli, la potenziale durata complessiva, il numero dei danzatori, il ritmo e così via. Basandosi su questi elementi, Cage, Tudor e Mumma si fanno un'idea generale della performance e qualche volta mi suggeriscono il nome di un compositore, altre volte ne ho già uno in mente io. La fase successiva consiste nel contattare il compositore e chiedergli se è interessato al progetto. Se decide di collaborare, generalmente ci pone una serie di domande. Le due domande che Christian Wolff mi ha fatto riguardo *Rune* (*Runa*), ad esempio, riguardavano la durata complessiva e il numero dei danzatori. Ma la musica è composta in modo che rimanga autonoma e svincolata dalla danza. Alcune volte è addirittura successo che i danzatori sentissero la musica per la prima volta la sera della prima

esecuzione, vale a dire insieme al pubblico. Fare le prove con la musica non è necessario. Se è pronta può succedere, ma in realtà nelle ultime performance che abbiamo messo in scena questo non e accaduto perché la partitura è stata terminata, quando è andata bene, appena in tempo per l'apertura del sipario. Come ha detto una volta David Tudor, musica e danza non vanno considerate insieme ma sono due entità completamente autonome.
La maggior parte delle partiture che ho fatto eseguire negli ultimi sei o sette anni presentano un finale aperto. Le indicazioni temporali che contengono sono tali per cui un pezzo potrebbe avere qualsiasi durata. Questo accade anche per le mie coreografie.

Le sue coreografie presentano una struttura forte?
Il nostro repertorio varia parecchio e include sia danze con una coreografia più rigida, che viene replicata a ogni performance, sia danze in cui il performer è libero di scegliere se eseguire i suoi movimenti – che comunque seguono sempre una coreografia ben definita – in modo più lento o più veloce; se eseguirne una parte o tutti, e può uscire o entrare liberamente sul palco. La durata della danza varia da una performance all'altra ma i movimenti sono comunque prestabiliti.

Qual è la relazione che intercorre tra la struttura delle danze e la scelta dei danzatori?
Solitamente in un danzatore cerco di individuare gli elementi peculiari al suo modo di danzare. Con questo non intendo fare della psicologia, credo semplicemente che il corpo di ciascun danzatore sia diverso dagli altri e, di conseguenza, che possa dare origine a forme e figure differenti. Ciò non significa che il danzatore distorca una figura stabilita in partenza, significa semplicemente che la esegue a modo suo. Osservando la gente che cammina per strada si nota che ciascuno ha la sua particolare andatura. È lo stesso durante le mie lezioni: cerco di cogliere l'elemento di unicità che sta dietro al movimento di ciascun allievo. Prendiamo, ad esempio, la foto di questi due danzatori. La loro unicità si può cogliere immediatamente nella forma-movimento che ciascuno di loro assume. Può capitare che due persone diverse diano origine alla stessa

forma. Ma se la ragazza è più bassa, avrà inevitabilmente un aspetto diverso. Se si esamina a fondo il suo slancio si può infatti intravedere la particolarità della sua esecuzione. Non si tratta di imitazione, ma di realtà.
A tutto questo bisogna aggiungere una seconda osservazione. La nostra compagnia si reca spesso in tournée. A volte capita che dei danzatori non possano partire e, quindi, vengano sostituiti da altri. Si tratta di un problema comune a tutte le compagnie ma nel nostro caso dobbiamo trovare il modo di permettere al nuovo danzatore di fare la stessa parte del precedente senza per questo imporgli dei modelli non compatibili con i suoi tempi e la sua struttura fisica. Il nostro è dunque un processo costante di adattamento alla persona e non all'idea, alla persona in quella specifica situazione fisica.
Quando lavoro a una coreografia, sono propenso a pensare in termini di struttura o, meglio, di *struttura nel tempo*. Spesso ho un'idea precisa della durata totale di un'opera ed è a partire da essa che la danza assume una struttura temporale specifica.

Come procede per trovare le forme e movimenti per i danzatori?
Io penso in termini di movimento. Gli esseri umani si muovono generalmente su due gambe, sulla superficie del pavimento o del suolo. In fondo non possono fare molto quando sono per terra, né sono in grado di spostarsi velocemente come la maggior parte degli animali quadrupedi. I nostri movimenti quotidiani, dunque, si limitano a concentrarsi sugli arti inferiori. L'atto del cadere, quello del morire o la perdita dei sensi, sono tutte circostanze al di fuori della nostra gamma usuale di movimenti. E questo riguarda anche il saltare poiché, nonostante si tratti di un'azione piuttosto comune, non è comunque possibile stare sospesi nell'aria per molto tempo. È un vero e proprio virtuosismo. È così che penso al movimento umano: in relazione al fatto che stiamo in piedi, ci spostiamo su due gambe e ciascuno di noi si muove in modo differente dagli altri. Sono convinto, dunque, che esista una enorme varietà di movimenti da tenere in considerazione.
Le mie coreografie fanno parte di un processo di eventi che non accade necessariamente quando sono con la mia

compagnia di danza, ma può avvenire anche quando sono solo. Si tratta comunque sempre di un processo. Generalmente parto col fare degli esperimenti nel mio studio. Se per qualche ragione non dovessero funzionare, o fossero fisicamente irrealizzabili, provo qualcos'altro. Qualche volta sperimento da solo, altre volte lo faccio fare alla mia compagnia, altre volte ancora proviamo tutti quanti insieme.

Mi interessa molto sperimentare con i movimenti. Qualche volta ne intravedo uno con la coda dell'occhio, come ad esempio il modo delicato con cui una persona sale su un marciapiede, il modo particolare che un danzatore ha di affrontare un normale passo durante le lezioni, l'andatura inconsueta di un atleta, o qualsiasi cosa che ancora non conosco, e desidero sperimentarlo immediatamente. I bambini fanno dei movimenti incredibili e ci si domanda come facciano a stare in quella particolare posizione per così tanto tempo.

Le mie danze seguono spesso tipi di continuità compositive differenti. In questo periodo, ad esempio, non realizzo quasi mai un'opera incominciando dall'inizio e andando avanti fino alla fine. Piuttosto, sono delle serie di movimenti, delle brevi sequenze, dei lunghi passaggi, che eseguo talvolta da solo, altre volte con uno o più danzatori o l'intera compagnia. Solamente a questo punto stabilisco l'ordine delle sequenze, utilizzando il caso o secondo altre modalità. Non ho mai in mente qualcosa di specifico, che abbia un inizio e una fine, ma è solo eseguendo ripetutamente una certa sequenza che l'idea, per quanto al principio potesse sembrare strana, prende consistenza e continuità. È come quando si entra in casa di estranei e si compiono percorsi totalmente sconosciuti. Ad un certo punto, questi itinerari cominciano improvvisamente a non sembrarci più così strani.

Spesso per stabilire l'ordine delle varie sequenze di una danza utilizzo il metodo della casualità, che mi permette di dare alla coreografia un tipo di continuità autonoma e svincolata dalle mie convinzioni personali sull'idea di ordine e di coordinazione fisica. Per fare questo, normalmente dividiamo ogni movimento in piccoli frammenti o in sezioni un po' più grandi. Qualche volta mi è capitato di cambiare l'ordine di una danza dopo l'esecuzione.

Cerca di esprimere sensazioni o sentimenti?
Le mie danze non hanno mai uno specifico intento espressivo, anche se gli spettatori qualche volta ne possono trovare uno in particolare. Le faccio l'esempio di un pezzo realizzato nel 1964 che abbiamo in repertorio, *Winterbranch* (*Ramo d'inverno*), che ha suscitato le reazioni più diverse negli spettatori. Sostanzialmente, la danza consiste nel movimento di una persona che cade nei modi più svariati. La struttura prevede che uno o più danzatori entrino in un'area del palco camminando e, in un punto preciso, stabilito a priori utilizzando metodi casuali, eseguano una configurazione di caduta prestabilita. Il numero di danzatori per ogni sequenza varia da uno a sei e, generalmente, una volta completata la sequenza, i danzatori lasciano il palco. Al fine di rendere il pezzo più vario, ho pensato alle diverse possibilità di uscita dei danzatori e mi è venuta l'idea di far trascinare una ragazza fuori dal palcoscenico. Dovete sapere che, dal momento che dobbiamo esibirci su ogni tipo di palcoscenico, abbiamo sempre dei terribili problemi con le schegge di legno. Così, ho deciso che, per risolvere questo inconveniente la ragazza sarebbe caduta sopra qualcosa che avremmo potuto utilizzare per trascinarla via. Mi sono esercitato con degli asciugamani, poi ho provato con i danzatori e abbiamo deciso che avremmo utilizzato della stoffa.
È stato Robert Rauschenberg a occuparsi della "decorazione scenica" di questa danza. Gli chiesi di realizzare dei costumi che fossero pratici per cadere, precisando che, secondo me, per ottenere il tipo di movimento desiderato, i danzatori avrebbero dovuto portare qualcosa ai piedi. Volevo che l'azione si svolgesse di notte, ma che non ci fosse la luna a illuminare la scena bensì una serie di luci artificiali che avremmo acceso e spento a intermittenza. Stabilimmo anche che l'illuminazione avrebbe potuto cambiare da una performance all'altra, come succedeva anche per la danza.
Così, Rauschenberg ci pensò su un po' e poi decise che avremmo indossato abiti in felpa e scarpe da ginnastica bianche e che avremmo danzato al buio. Ci truccò con del nero sotto gli occhi, come fanno gli sciatori o i giocatori di football americano. Le stoffe su cui cadere erano vecchi pezzi di tela. Decidemmo che l'illuminazione sarebbe

cambiata a ogni spettacolo. Qualche volta la luce sarebbe stata puntata direttamente contro gli occhi degli spettatori, altre volte sarebbe stata forte o fioca, a seconda delle circostanze. L'illuminazione era sempre diversa e anche l'ordine della danza poteva cambiare, tranne, naturalmente, quando gli spettacoli erano troppo vicine e mancava il tempo sufficiente per le prove. Provare troppo velocemente può stancare o addirittura essere pericoloso, ed è sempre meglio cercare di evitare gli incidenti.
Per quanto riguarda la parte musicale, ne parlai con John Cage e lui pensò subito a La Monte Young, con cui parlammo e che ci propose di utilizzare *Two Sounds*, un pezzo che contiene solamente due suoni, uno alto e uno basso. Questi due suoni vanno avanti alla stessa intensità per circa metà della danza, vale a dire dieci-dodici minuti.
In questo lavoro vi sono dunque tre elementi che funzionano indipendentemente. Come la musica, anche l'illuminazione non ha alcuna relazione con il movimento, cioè non ne rivela o nasconde nessuno in particolare. In alcuni momenti danziamo completamente al buio, il che ci complica le cose perché abbiamo sempre paura di cadere giù dal palco.

Come è nata questa idea per l'illuminazione?
Tutto è cominciato quando ho deciso che sarebbe stata notte e non giorno. Così stabilimmo che l'addetto alle luci poteva fare quello che voleva: decidere se mostrare o non mostrare una particolare sequenza. Evidentemente questo elemento conteneva in sé un'incredibile forza drammatica, semplicemente legata alla scelta di accendere o spegnere una luce. Ora disponiamo di un tipo di attrezzatura che cinquant'anni fa non esisteva e possiamo realizzare delle cose che allora erano solo parzialmente possibili. Spero che il futuro ci riserverà un numero ancora maggiore di possibilità.

Durante la scrittura di Winterbranch, *ha mai riflettuto su quale potesse essere la fonte di ispirazione di una danza incentrata sull'idea di cadere?*
Prima di tutto devo precisare che io non scrivo mai una danza, ma ne studio la coreografia. Cadere è uno dei possibili modi che abbiamo di muoverci. Qualche volta una

performance include diverse modalità di movimento, altre volte ne prevede solo pochissime. *Winterbranch* esplorava diversi tipi di caduta. Non so proprio spiegare perché mi è venuto in mente l'atto del cadere invece che, ad esempio, quello del saltare. È come chiedere: perché una mela e non un'arancia?
Come ho già detto prima, sono più interessato al movimento in sé e alle forme che può assumere piuttosto che alle sensazioni che può evocare. Ovviamente le possibilità di movimento che riesco a concepire sono limitate, in quanto è limitato ciò che posso fare fisicamente e che posso pensare per i miei esecutori. Spero, comunque, di riuscire a trovare sempre qualcosa di nuovo. Mi piacerebbe imbattermi, anche per caso, in qualcosa che non so ancora fare e cercare di esplorarlo fino in fondo. Forse è così che è successo per la scelta del movimento del cadere. Volevo saperne di più, e questo era il modo migliore.

Le sue coreografie di tipo più formale sono in qualche modo legate all'opera di Ann Halprin?
Una delle principali differenze tra me e Ann Halprin sta nel fatto che la mia compagnia di danza è formata da danzatori professionisti, e questo è il modo in cui lavoro di solito. Per quel che ne so, credo che invece Ann Halprin abbia lavorato anche con danzatori non professionisti, a seconda delle situazioni e degli ambienti. Quello che abbiamo in comune è il fatto che siamo entrambi interessati a modalità di lavoro e forme non tradizionali. Spesso Ann Halprin lavora su un particolare ambiente e sulle reazioni che può suscitare. In un certo senso lo faccio anch'io, anche se in modo diverso in quanto io lo realizzo con un gruppo di danzatori. Siamo una compagnia con un repertorio, che va in tournée e replica lo stesso pezzo diverse volte, in condizioni teatrali differenti, così dobbiamo ogni volta adattare un dato spettacolo all'ambiente in cui ci troviamo.

Come è nato il suo interesse per la coreografia?
Quando mi sono trasferito a New York, facevo parte della compagnia di Martha Graham. A un certo punto ho perso interesse per quello che facevo e ho deciso di lavorare autonomamente. Così è iniziato il periodo degli assolo, ma

ho presto capito che mi interessava di più lavorare con altri danzatori e avere una compagnia vera e propria. Sentivo il bisogno dell'elemento collettivo. Così ho iniziato a guardarmi intorno e ho scoperto che il modo in cui gli altri danzavano non mi soddisfaceva, né mi interessava del tutto. Mi sono sforzato allora di trovare un nuovo modo di insegnare. Se non si è soddisfatti di ciò che fanno gli altri l'unica cosa da fare è cercare di realizzare qualcosa di proprio, anziché lamentarsi. È per questo che ho iniziato ad insegnare: per poter avere dei danzatori che facessero delle cose interessanti. E tutto questo è avvenuto nel giro di pochi anni.

Quando insegno, il mio principale obiettivo è cercare di rendere il corpo più flessibile, forte e resiliente possibile, e farlo muovere in quante più direzioni riesco a trovare. Il corpo umano è lo strumento della danza. Il nostro corpo in realtà può avere una gamma molto limitata di movimenti rispetto a certi animali. Ma, restando entro questi limiti, ho voluto includere tutte le possibilità. Ritengo che un tipo di danza che abbia a che fare con le sensazioni, finisca poi per coinvolgere i problemi personali e i sentimenti, e questo non ha nulla in comune con le possibilità del movimento. Così, ho capito che ciò che mi interessava veramente era un rapporto tra danza e società, mettere la danza in relazione alla scena contemporanea e non rinchiuderla in se stessa.

È senza dubbio uno dei motivi per cui nelle mie coreografie ho iniziato a utilizzare metodi basati sul caso: per rompere completamente la dinamica di sequenze legate a coordinazioni memorizzate in modo istintivo. Così mi si sono aperte strade completamente nuove. Quando parlo del caso con i miei studenti, spesso mi domandano: "se il risultato stabilito dal caso non ci piace, possiamo scartarlo?". Io rispondo di no, perché non si tratta di quello che piace o non piace, ma piuttosto di quello che viene stabilito dal caso di volta in volta, e bisogna imparare ad essere estremamente flessibili. Se qualcuno non ce la fa a eseguire un certo movimento, si può sempre provare con un altro danzatore, oppure c'è la possibilità di utilizzare il video, o altri mezzi elettronici. In fondo, non voglio che l'opera si chiuda su se stessa, voglio invece che si apra verso l'esterno. E così anche i miei danzatori.

Il suo interesse nei confronti del movimento e della resistenza fisica è collegato ad un particolare episodio della sua vita?
È normale che un'opera sia sempre, in un modo o nell'altro, collegata alla propria vita. Ma bisogna andare oltre. La mia speranza è di riuscire, con il mio modo di lavorare, a creare una situazione in cui il danzatore dipenda solo da se stesso. E deve essere se stesso, trovare il suo modo di muoversi, a partire da alcune semplici indicazioni di base. Deve scoprire le cose da sé, e sono convinto che un buon insegnante debba mettersi da parte. Di conseguenza, quando lavoriamo in classe, se ci sono degli esercizi che vanno ripetuti ogni giorno, li rendo leggermente diversi da una volta all'altra, variandoli in modo quasi impercettibile o talvolta più radicalmente. Così, ogni volta, il danzatore deve in un certo senso ricominciare, imparare a essere adattabile e flessibile: non soltanto un corpo, ma una persona nella sua interezza. Non c'entra il grado di semplicità o di difficoltà. Quando presento un esercizio a un gruppo di studenti, lascio che ciascuno lo gestisca per conto proprio, ma al tempo stesso dovrà inevitabilmente tenere in considerazione la presenza degli altri nella stanza, per evitare, ad esempio, di andare a sbattere contro un altro danzatore o cose del genere. È come per lo yoga. Occorre la massima concentrazione.

Chi ha influenzato maggiormente il suo lavoro di coreografo?
John Cage ha avuto una considerevole influenza sul mio lavoro, con le sue idee sulle possibilità del suono e del tempo. Tra gli altri, ho avuto anche una bravissima maestra di tip tap quando facevo le superiori. Aveva uno straordinario senso del ritmo e una incredibile capacità attoriale. In fondo è difficile fare un elenco delle persone che ci hanno influenzato, perché sono inevitabilmente molte. Vi sono tantissimi fattori nella vita che contribuiscono a indirizzare le nostre idee e di conseguenza le nostre scelte. Sicuramente la convinzione di John Cage sul fatto che musica e danza debbano avere una identità autonoma mi ha influenzato sin dal principio. Quando abbiamo cominciato a lavorare insieme (mi riferisco qui al mio periodo degli assolo), Cage componeva la musica in modo

assolutamente indipendente dalla danza, anche se, in realtà, in quelle performance c'erano ancora dei momenti chiave della partitura che si collegavano in qualche modo alla danza. Ora non ci sono neanche più quelli. Iniziamo la nostra performance ed è come se partissimo per andare sulla luna!
Ma sarebbe sbagliato pensare che il mio lavoro non abbia una struttura. Ce l'ha, ed è ben definita, anche se non è quella che ci si potrebbe aspettare. La struttura consiste nel tempo, e non in un tema o in un'idea. In fondo, quello che voglio dire non è poi così diverso da come funziona il principio di "continuità" televisiva. Gli show televisivi, infatti, sono progettati in modo che riempiano perfettamente gli spazi vuoti tra uno spot pubblicitario e l'altro, e gli spot hanno una frequenza prestabilita all'interno di un lasso temporale di trenta o sessanta minuti. Con i film, invece, la televisione ha dei problemi in quanto sono stati realizzati senza tener conto della pubblicità. Anche i compositori, adesso, lavorano con i limiti di tempo imposti dalle esigenze di registrazione e dalla durata standard di un disco. In questo modo, è l'espressione a doversi adattare alle esigenze temporali.
Una mia opera può, ad esempio, avere una durata complessiva di quarantanove minuti ed essere suddivisa in tre sezioni, una di ventuno, una di dieci e una di diciotto. È il caso di *Walkaround Time* (*Intorno al tempo*), in cui il primo atto dura esattamente ventun minuti, l'intermezzo dieci e il secondo diciotto. La durata totale, vale a dire quarantanove minuti, segue una struttura sette per sette. Nelle collaborazioni passate, spesso Cage componeva un pezzo dell'esatta durata della danza. Ora, invece, compone un tipo di musica che può avere qualsiasi durata e che può dunque terminare semplicemente insieme alla danza.

Sarebbe corretto affermare che ogni volta che la sua compagnia esegue una danza, ad un certo punto, quando viene suonata una certa nota, i danzatori eseguono un certo movimento?
Direi proprio di no, non è così. La corrispondenza tra i movimenti dei danzatori e la musica non si ripete mai da una performance all'altra. Farò un esempio per spiegarmi meglio. Si tratta del pezzo intitolato *How To Pass, Kick,*

Fall and Run (*Passaggio, calcio, caduta e corsa*) che dura ventiquattro minuti. Quando ho chiesto a Cage di collaborare, mi ha domandato come fosse strutturato esattamente. Allora gli ho spiegato la struttura e la durata complessiva e, dopo aver visto la danza, Cage ha deciso di realizzare un accompagnamento sonoro di racconti. Ogni racconto sarebbe durato un minuto. Durante i ventiquattro minuti della danza, solitamente, racconta quindici storie, il che vuol dire che ci sono degli intervalli di silenzio in cui la danza continua lo stesso. Cage controlla la durata di ogni racconto utilizzando un cronografo, in modo che anche un racconto di poche parole possa durare comunque un minuto, e in questo caso ogni parola è estremamente distanziata dalle altre, mentre un racconto composto da molte parole presenta, ovviamente, un ritmo molto più veloce. Da una performance all'altra, Cage non racconta mai la stessa storia allo stesso momento e la sua narrazione non è assolutamente un punto di riferimento per i danzatori. Spesso è il pubblico a costruire i collegamenti. Ad esempio, una volta hanno trovato divertente il fatto che Cage leggesse un racconto che parlava di una madre e di un poliziotto mentre io eseguivo un assolo. Ma lo spettacolo successivo potrebbe cambiare completamente, e durante lo stesso racconto potrei non esserci io sul palco, ma qualcun altro.
Uno dei passatempi più divertenti, durante i nostri viaggi aerei da una città all'altra degli Stati Uniti, è guardare una vecchia partita di Joe Namath sul canale del football americano e ascoltare contemporaneamente il programma musicale della compagnia aerea con le cuffie. Ne risulta una danza appassionante e sempre nuova per lo spettatore, che ora ha la possibilità di fare delle scelte. A dire il vero, questa possibilità l'ha sempre avuta. Ha sempre potuto prendere e andarsene quando voleva, nel bel mezzo di una performance, e non è capitato raramente.

Questo principio metterà sicuramente i critici in difficoltà, visto che è così lontano dalla danza tradizionale.
A dire il vero si stanno abituando, anche se non scrivono mai molto sulla danza e, generalmente, non apprezzano la musica. Qualche volta trovano difficile parlare della danza, e allora parlano dei danzatori o di qualcos'altro.

Prendiamo ad esempio il caso di *Variations V*, messo in scena per la prima volta al Lincoln Centre nel 1965. Si trattava di un pezzo che includeva danza, film, diapositive, suoni elettronici – al giorno d'oggi sarebbe sicuramente definito multimediale. I danzatori dovevano danzare sopra dei fili installati sul palco e collegati a una dozzina di paletti dotati di microfono, anch'essi collocati sul palco, che avevano la funzione di antenne in grado di captare i suoni prodotti nel raggio di un metro e ottanta circa. Noi producevamo i suoni, e i musicisti e i tecnici, che stavano su una piattaforma dietro di noi, potevano modificarli, manipolarli, estenderli o ritardarli. Inoltre, sempre dietro di noi, venivano proiettati film e diapositive. C'erano dei movimenti speciali che i danzatori facevano per produrre i suoni, ad esempio, due di noi mettevano una pianta in un vaso ricoperto di fili che al tocco producevano dei suoni. Il pezzo durava quarantacinque minuti, e per circa trentacinque c'era sempre almeno un danzatore che danzava. Spesso, in mezzo a tutta questa confusione, i critici non riuscivano nemmeno a vedere i danzatori, ma sono sicuro che mi hanno visto davvero tutti quando sono andato in bicicletta per circa un minuto e mezzo alla fine della performance.
Qualche volta gli spettatori non riescono a vedere bene una danza se non è collegata direttamente alla musica. Ma nella società d'oggi, bisogna sapersi relazionare a ciò che ci circonda in modi differenti, e non semplicemente secondo un unico modello. Non c'è da stupirsi che il pubblico trovi il nostro pezzo troppo difficile. Prima di tutto perché non vi è abituato, poi perché il volume è spesso molto alto. Si tratta per lo più di un tipo di musica elettronica, con cui il pubblico non ha familiarità. Ma sono convinto che la nostra performance è perfettamente in sintonia con il mondo che ci circonda.

Potrebbe dirci qualcosa sull'influenza che il suo background familiare ha avuto sulla sua carriera?
La famiglia non si è mai opposta al mio desiderio di lavorare nel teatro. Mio padre era un avvocato e mia madre una appassionata di viaggi, ma nessuno dei due aveva una particolare inclinazione artistica. Non mi hanno impedito di seguire i corsi di tip tap quando ero ragazzo. Ricordo

che mio padre mi diceva: "Se vuoi farlo va bene. L'importante è che tu dia il meglio di te stesso.". Non ci ha mai impedito nulla, e la cosa strana è che i miei due fratelli hanno seguito esattamente le sue orme: uno diventando avvocato, l'altro giudice.
Ritengo sia estremamente difficile parlare di danza, anche in modo convenzionale. Spesso si finisce per fare del pettegolezzo sull'esecuzione di un particolare danzatore durante la performance, e su ciò che ci ha convinto o non ci ha convinto di lui. E si può dire che ora stia diventando ancora più difficile, specialmente visti gli enormi cambiamenti nel modo in cui ci muoviamo nello spazio e nel tempo. I minuti non corrispondono più ai passi, ma ai continenti. Non è come un tempo, quando, durante l'epoca coloniale per esempio, un luogo era considerato più interessante e tutti gli altri semplicemente subordinati a esso. Ora ogni luogo è interessante quanto gli altri. E lo stesso accade con il tempo: non si tende più ad andare verso un obiettivo temporale ma tutti i momenti sono uguali.
La danza è un'arte piena di fascino, e penso che proprio adesso stia attraversando un momento di grandi cambiamenti. I danzatori hanno iniziato ad esplorare moltissime aree nuove, e il fatto che la nostra percezione visiva sia cambiata così tanto negli ultimi anni fa sì che la danza possa divenire qualcosa di più della semplice espressione di un interesse o un sentimento personale, penetrando così nell'universo quotidiano dei gesti della gente, che si trovi per strada o sul palcoscenico.

Tratto da *Merce Cunningham*, a cura di Germano Celant, Milano, Charta, 2000. Originale inglese, Merce Cunningham, "Coreography and the Dance", in *The creative Experience*, a cura di Stanley Rosner e Lawrence E. Abt, New York, Grossman, 1970; poi in *The Dance Anthology*, a cura di Cobbett Steinberg, New York, A Plume Book of New American Library Inc., 1980.

Gli artisti

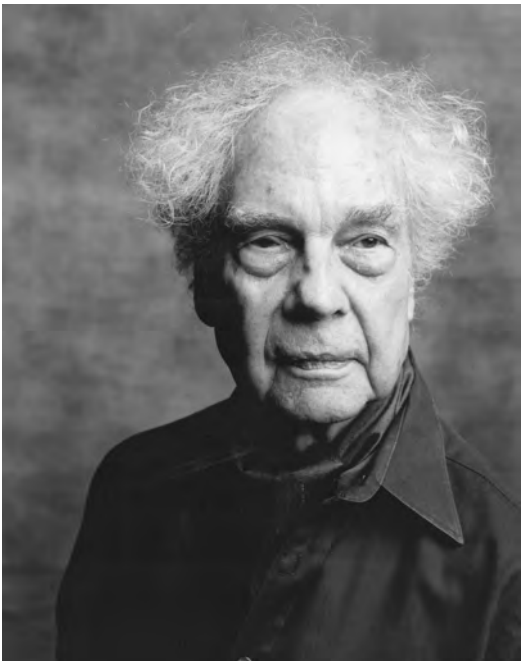


foto di Mark Seliger

MERCE CUNNINGHAM

Merce Cunningham è nato a Centralia, nello stato di Washington, nel 1919. Ha iniziato a studiare danza e teatro alla Cornish School (oggi Cornish College of the Arts) di Seattle, e dal 1939 al 1945 è stato un solista nella Compagnia di Martha Graham. Ha presentato il suo primo "solo concerto" a New York con John Cage nell'aprile del 1944. Il coreografo fonda la "Merce Cunningham Dance Company" al Black Mountain College nell'estate del 1953, e da allora Cunningham ha realizzato per il suo ensemble più di 200 coreografie. Nel 1973 realizza la coreografia *Un jour ou deux* per il Ballet de l'Opéra de Paris, con musiche di John Cage e scene di Jasper Johns (una versione rivista della coreografia è stata poi presentata a Parigi nel 1986). Il Ballet de l'Opéra de Paris ha inoltre presentato nel 1990 il suo *Points in Space*, ma le sue creazioni sono state presentate dal New York City Ballet, dall'American Ballet Theatre, dal Boston Ballet, dal White Oak Dance Project, dal Pacific Northwest Ballet, dal Pennsylvania Ballet, dal Zurich Ballet, e dalla Rambert Dance Company di Londra.

Cunningham ha anche lavorato intensamente in film e video, in collaborazione prima con Charles Atlas e, poi, con Elliot Caplan. Nel 1999 la collaborazione con Atlas ha dato vita alla produzione del documentario *Merce Cunningham: A Lifetime in Dance*, e nel 2004/2005 i due hanno collaborato nuovamente insieme per un progetto che si articola in due versioni distinte, *Views on Camera* e *Views on Video*. Questo fu possibile grazie ad una donazione della Andrew Mellon Foundation; tale donazione ha inoltre permesso la realizzazione di altri progetti, tra cui i film *Split Sides* (2003) e *Ocean* (1994; rielaborato nel 2005).

L'interesse di Cunningham per la tecnologia contemporanea lo ha portato inoltre a lavorare con il programma informatico "DanceForms", che ha utilizzato nella realizzazione di tutte le sue coreografie da *Trackers* (1991) in avanti. Nel 1997 ha iniziato a lavorare con Paul Kaiser e Shelley Eshkar della Riverbed Media con lo scopo di sviluppare la scenografia per *BIPED*, con la musica di Gavin Bryars, opera che è stata presentata per la prima volta nel 1999 alla Zellerbach Hall della University of California at Berkeley. Un altro suo capolavoro, *Interscape*, che ha debuttato nel 2000, ha riunito Cunningham con uno dei suoi primi collaboratori, Robert Rauschenberg, il quale ha concepito sia le scene che i costumi per la coreografia su musica di John Cage.

Nell'agosto 2001 Merce Cunningham è ritornato al palcoscenico nella prima presentazione teatrale di *An Alphabet* di John Cage messo in scena al Festival di Edimburgo in Scozia, per poi essere presentato anche a Berlino (Germania), Champaign-Urbana (Illinois), Berkeley (California) e Perth (Australia). Nel 2002 in occasione della ripresa di *How to Pass, Kick, Fall and Run* (1965) nell'ambito del Lincoln Center Festival al New York State Theater, Merce Cunningham ha personalmente letto, insieme a David Vaughan, le storie che accompagnano la coreografia originariamente scritte e interpretate da John Cage.

Nella stagione 2002-2003 la Merce Cunningham Dance Company ha festeggiato i 50 anni di attività con numerose rappresentazioni iniziate al Lincoln Center Festival 2002 di New York e terminate al Next Wave Festival della Brooklyn Academy of Music nell'ottobre 2003, con una nuova coreografia su musica di due gruppi rock (Radio-

head e Sigur Ros) intitolata *Split Sides*. Le scene sono state realizzate dai fotografi Robert Heishman e Catherine Yass, i costumi da James Hall e le luci da James F. Ingalls. Nell'estate del 2005 la Merce Cunningham Dance Company ha ripresentato *Ocean* (1994) al Lincoln Center Festival. L'ultima coreografia di Merce Cunningham, *eyeSpace*, è stata presentata al Joyce Theater di New York nell'ottobre 2006.

Riconoscimenti

Nell'ottobre del 2005 Merce Cunningham ha ricevuto il "Praemium Imperiale" a Tokyo. È stato poi insignito di altri premi e riconoscimenti: il Dorothy and Lillian Gish Prize (2000), l'Handel Medallion dal sindaco di New York (1999), il Bagley Wright Fund Established Artists Award (Seattle, 1998), il Nellie Cornish Arts Achievement Award dal Cornish College of the Arts (Seattle, 1996), il Leone d'Oro della Biennale di Venezia (1995) e il Wexner Prize of the Wexner Center for the Arts all'Ohio State University di Columbus (con John Cage, postumo, 1993). Cunningham è stato insignito anche della National Medal of Arts nel 1990 e dei Kennedy Center Honors nel 1985; sempre nello stesso anno ha ricevuto anche il Laurence Olivier Award di Londra e la MacArthur Fellowship. In Francia è stato nominato Commendatore dell'Ordine delle Arti e delle Lettere nel 1982. Nel 1989 è stato insignito del titolo di Cavaliere e poi nel 2004 Ufficiale della Legion d'Onore francese.

Pubblicazioni

Cunningham ha collaborato alla realizzazione di due libri sulle sue opere: *Changes: Notes on Choreography* con Frances Starr (Something Else Press, New York, 1968) e *The Dancer and the Dance*, un'intervista con Jacqueline Lesschaeve (Marion Boyars, New York and London, 1985). Quest'ultimo, originariamente pubblicato in francese, è stato poi tradotto in tedesco e italiano. *Merce Cunningham/Dancing in Space and Time*, una raccolta di saggi critici di Richard Kostelanetz (seconda edizione), è stato pubblicato nel 1998 dalla Da Capo Press. *Merce Cunningham: Fifty Years*, cronaca e commenti di David Vaughan, archivista della Cunningham Dance Foundation, è stato pubblicato da "Aperture" nel settembre 1997

e da Editions Plume nella versione francese. Un supporto digitale (cd-rom) intitolato *Merce Cunningham: Fifty Forward* è stato prodotto dalla Cunningham Dance Foundation nel 2005. "Aperture" ha poi fatto uscire una raccolta di disegni e diari di Cunningham con il titolo *Other Animals; Drawings and Journals by Merce Cunningham*, nella primavera 2002.

Mostre

Una grande mostra su Cunningham e le sue collaborazioni, a cura di Germano Celant, è stata allestita alla Fundació Antoni Tàpies di Barcellona nel 1999 e, successivamente, alla Fundação de Serralves di Porto (Portogallo, 1999), al Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig di Vienna (2000) e al Museo d'Arte Contemporanea al Castello di Rivoli (Torino, 2000). Tre mostre dedicate a John Cage, Robert Rauschenberg e Merce Cunningham, a cura di Ron Bishop, sono state allestite nella primavera del 2002 alla Gallery of Fine Art dell'Edison College di Fort Myers (Florida). "Merce Cunningham: Dancing on the Cutting Edge", una mostra dei più recenti disegni per la Merce Cunningham Dance Company, curata da Bonnie Clearwater, è stata allestita al Museo di Arte Contemporanea di North Miami nel gennaio del 2007. Una nuova mostra su Cunningham e i suoi collaboratori è prevista alla New York Public Library for the Performing Arts nell'estate 2007.

foto di Tony Dougherty

LA COMPAGNIA

La Merce Cunningham Dance Company (MCDC) è nata nell'estate del 1953, quando Cunningham portò un gruppo di ballerini che avevano lavorato con lui a New York, al Black Mountain College, la scuola artistica progressiva e liberale vicino a Asheville, Carolina del Nord. Questo gruppo includeva Carolyn Brown, Viola Farber, Remy Charlip e Paul Taylor. John Cage era direttore musicale e David Tudor il musicista della compagnia.

Nel giugno del 1964, in occasione del secondo decennio di attività, la Compagnia ha intrapreso un tour mondiale della durata di sei mesi con rappresentazioni nell'Europa Occidentale e Orientale, India, Thailandia e Giappone. Il riconoscimento, sia del pubblico che della critica, dell'importanza dell'opera di Cunningham, Cage e dei loro collaboratori, ha fatto sì che tale tour rappresenti il punto di svolta nella storia della Compagnia. I successivi tour negli Stati Uniti e le stagioni a New York sono subito entrati a far parte del loro calendario annuale, oltre ad alcune tournée all'estero.

La collaborazione di John Cage con la Compagnia è continuata fino alla sua morte, avvenuta nell'agosto del 1992, quando David Tudor gli è succeduto come Direttore Musicale. Tudor è poi venuto a mancare nell'agosto 1996, ma nel 1995 Takehisa Kosugi è stato nominato Direttore Musicale.

Dal 1954 al 1964 Robert Rauschenberg ha ricoperto il ruolo di scenografo in residenza, e il decennio successivo ha visto un gran numero di collaborazioni con artisti visivi quali Jasper Johns (che è stato nominato consulente artistico nel 1967), Frank Stella, Andy Warhol e Robert Morris. Mark Lancaster è succeduto a Johns come consulente artistico nel 1980, ed è stato poi a sua volta sostituito da William Anastasi prima e Dove Bradshaw poi, tra il 1984 e il 1995.

A partire dagli anni '70, Cunningham ha realizzato le coreografie di numerosi video e documentari di danza in collaborazione con Charles Atlas e Elliot Caplan. La collaborazione con Atlas ha dato luogo alla produzione di un documentario intitolato *Merce Cunningham: a lifetime of dance* nel 2001. Nell'agosto del 2004 Merce Cunningham e Charles Atlas hanno collaborato a una nuova opera in due versioni, *Views on Camera* e *Views on Video*. Una terza versione per il palcoscenico, *Views on Stage*, è stata presentata ad Edimburgo nell'ottobre del 2004.

Nel luglio del 2005 la Compagnia ha inaugurato il Lincoln Center Festival di New York ripresentando la coreografia *Ocean* (1994), che è stata poi successivamente rappresentata a Londra nel settembre del 2006. Nel 2007 la Compagnia ha intrapreso una tournée in Germania con due date a Leverkusen e Heilbronn; a tale impegno sono seguiti alcuni brevi tour negli Stati Uniti. La Compagnia è ora nuovamente in Europa per una serie di rappresentazioni a Ravenna, Perpignan e Vaison-la-Romaine. In settembre e ottobre la MCDC sarà impegnata negli Stati Uniti, per poi recarsi in Australia al Melbourne International Arts Festival. A dicembre infine, l'ensemble si esibirà al Festival d'Automne di Parigi.

BALLERINI

Robert Swinston (Assistente al coreografo) è nato a Pittsburgh (Pennsylvania) ed ha frequentato il Middlebury College e la Juilliard School dove si è diplomato in danza. Ha danzato con la Martha Graham Apprentice Company, la José Limón Dance Company e il Kazuko Hirabayashi Dance Theatre. È entrato a far parte della Merce Cunningham Dance Company nell'agosto del 1980. Ha insegnato danza al Montclair State College, al SUNY Purchase, alla Juilliard School e al Merce Cunningham Studio. Nel luglio 1992 è diventato Assistente al Coreografo. Swinston ha diretto le attività del CDF Repertory Understudy Group e quelle con il Cunningham Educational Outreach Program. Dal 1998 Swinston ha promosso, collaborato e/o supervisionato numerose ricostruzioni d'archivio, tra le quali *Suite for Five* (1956-8), *Summerspace* (1958), *Antic Meet* (1958), *Crises* (1960), *How to Pass, Kick, Fall and Run* (1965) e *RainForest* (1968) e CRWDSPCR (1993). Ha collaborato alla messa in scena delle opere di Cunningham da parte di altre compagnie, tra le quali il Boston Ballet, la Dayton Contemporary Dance Company, il White Oak Dance Project, la Rambert Dance Company e il New York City Ballet. Nel 2003 Swinston ha ricevuto un Bessie Award per la sua interpretazione nella ripresa di *How to Pass, Kick, Fall, and Run* di Cunningham.

Cédric Andrieux, originario della Francia, ha studiato al Conservatorio Nazionale Superiore di Musica e di Danza, dal quale si è diplomato con tutti gli onori nel 1996. Ha fatto parte del Jennifer Muller/The Works dal giugno del 1997 all'agosto del 1998. Ha danzato anche con il Junior Ballet, Patrick Le Douare, Chantal Yzermans, Ashley Chen, Kimberly Bartosik e Alain Buffard. Al momento sta lavorando con Roseanne Spradlin. Ha insegnato al Green Street Studio, alla George Mason University, alla Jacksonville University, al Naugatuck Community College e alla Westin School di Cambridge. Ha preso parte al CDF Repertory Understudy Group nel 1998, ed è entrato a far parte della Merce Cunningham Dance Company nell'estate 1999.

Jonah Bokaer è entrato a far parte della Merce Cunningham Dance Company nel 2000. Si è diplomato alla North Carolina School of the Arts. Mentre studiava arti visive e media alla New School University, Bokaer ha iniziato ad esplorare le tecnologie digitali per creare la coreografia e le installazioni con il programma per computer DanceForms 1.0, con i risultati che sono stati poi presentati negli Stati Uniti, in Europa e in Asia. Ha ricevuto un National Human Rights Award e una borsa di studio della Foundation for Contemporary (2005-2006). È inoltre tra i fondatori della cooperativa artistica Chez Bushwick di Brooklyn.

Lisa Boudreau è nata nell'Ontario, Canada e ha danzato con il Royal Winnipeg Ballet. È entrata a far parte del CDF Repertory Understudy Group nell'aprile 1994 e della Compagnia nell'agosto del 1994. È stata membro del Merce Cunningham Dance Studio dal 2001. Tra le sue più recenti attività cinematografiche e teatrali citiamo "the End of Cinematics" di Mikel Rouse, molto apprezzato dalla critica. Dal 2005 è un'istruttrice professionista di yoga.

Brandon Collwes ha iniziato a studiare danza al Pittsburgh CLO, al Pittsburgh Ballet Theater e alla Creative and Performing Arts High School. Ha frequentato la Juilliard School e il SUNY Purchase. Ha studiato come borsista al Martha Graham Center for Contemporary Dance e per due volte all'American Dance Festival. È entrato a far parte del CDF Repertory Understudy Group nell'ottobre 2003 e della Merce Cunningham Dance Company nel gennaio 2006.

Julie Cunningham è nata a Liverpool, Inghilterra. Ha studiato con Elizabeth Hill e, poi, alla Rambert School. Ha lavorato con il Ballet der Stadt Theater Koblenz, Germania. Nel marzo 2003 è diventata membro del CDF Repertory Understudy Group e, nel luglio 2004, della Merce Cunningham Dance Company.

Emma Desjardins è cresciuta e ha iniziato a studiare danza a Providence (Rhode Island). Si è diplomata al Barnard College/Columbia University nel 2003 dove ha

studiato e ballato con il loro dipartimento di danza. Emma ha iniziato a ballare con il Merce Cunningham Studio nel 2002 ed è entrata a far parte del CDF Repertory Group nel 2004. È nella Merce Cunningham Dance Company dal gennaio 2006.

Holley Farmer è cresciuta a Fresno, California. Ha studiato con Hae Shik Kim. Ha danzato con il Theatre Ballet of Canada, l'Oakland Ballet e ne *Il Fantasma dell'Opera*. Si è diplomata in danza al Cornish College of the Arts nel 1994 e nel 1996 si è diplomata alla Università di Washington, dove ha insegnato "Teoria critica" usando i modelli letterari per lo studio della danza. È entrata a far parte della Merce Cunningham Dance Company nel 1997. Nel 2004 è stata insignita del premio Bessie per il suo contributo all'opera di Merce Cunningham.

Jennifer Goggans ha iniziato a studiare danza nella sua città natale, Owensboro (Kentucky), per poi continuare i suoi studi al Nutmeg Ballet del Connecticut. Nel maggio 2000 si è diplomata *summa cum laude* in danza al SUNY Purchase. Jennifer Goggans ha lavorato con il Louisville Ballet e con i Momix. Attualmente è una delle insegnanti del Merce Cunningham Studio e, recentemente, ha rimontato *Cross Currents* di Merce Cunningham per l'Augusta Ballet della Georgia. È diventata membro del CDF Repertory Understudy Group nel gennaio 2000 ed è entrata a far parte della Merce Cunningham Dance Company nel giugno 2000.

Rashaun Mitchell, è nato a Stamford (Connecticut) e cresciuto ad Atlanta (Georgia). Ha iniziato a danzare alla Concord Academy del Massachusetts e si è diplomato al Sarah Lawrence College nel 2000. Ha ricevuto il Viola Farber-Slayton Memorial Grant dalla Foundation for Contemporary Performance Arts nel 2000. È entrato a far parte del CDF Repertory Understudy Group nel giugno 2001 e della Merce Cunningham Dance Company nel gennaio 2004.

Koji Mizuta è nato a Kochi (Giappone) e ha studiato danza a Tokyo. Dal 1989 ha studiato danza moderna con

Tatsuo Mochizuki e Kazuko Hirabayashi. Ha ballato in Giappone e ha vinto numerosi premi. Nel dicembre 1997 ha iniziato a studiare al Merce Cunningham Studio per poi entrare nella Merce Cunningham Dance Company alla fine del 1998. È membro dell'Associazione Giapponese di Danza Contemporanea.

Marcie Munnerlyn è di Portland (Oregon). Ha studiato alla Jefferson High School, all'Oregon Ballet Theater e al Cornish College of the Arts. È entrata al CDF Repertory Understudy Group nel giugno 2002 e alla Merce Cunningham Dance Company nel gennaio 2004.

Daniel Squire ha iniziato a studiare danza nel nativo Yorkshire, con Dorothy Stevens e Louise Browne. Successivamente, dopo essersi trasferito a Londra, ha studiato al White Lodge e alla Rambert School. Ha danzato con Michael Clark, Ian Spink e Matthew Hawkins e Kimberly Bartosik. Nel 2006 la sua Compagnia Daniel Squire & C. ha presentato le sue opere in occasione della sua stagione inaugurale a New York. È entrato a far parte della Merce Cunningham Dance Company nel febbraio del 1998 ed è membro del Merce Cunningham Studio dal 2001.

Andrea Weber è di Stafford (Virginia). Nel 1997 si è diplomata in danza alla Juilliard School. Ha preso parte del Gros Mourne Project di Greenpoint, Newfoundland con Coleman Lemieux & Campagnie nel luglio 2006. Ha collaborato con Lila York per la messa in scena di varie coreografie negli Stati Uniti e in Danimarca. Ha lavorato anche con Charlotte Griffin, Sue Bernhard e Ellen Cornfield. È entrata a far parte del CDF Repertory Understudy Group nel luglio 2002 e della Merce Cunningham Dance Company nel gennaio 2004.

COLLABORATORI STORICI

John Cage (Direttore Musicale fondatore) è nato a Los Angeles nel 1912. Ha studiato con Richard Buhlig, Henry Cowell, Adolph Weiss e Arnold Schönberg. Nel 1952, al Black Mountain College, ha presentato un evento di teatro considerato da molti come il suo primo "happening". Ha collaborato con Merce Cunningham dai primi anni '40 ed è stato Direttore Musicale della Merce Cunningham Dance Company fino alla sua morte, avvenuta nel 1992. Cage e Cunningham sono i fautori di numerose e radicali innovazioni nella composizione musicale e coreografica, come l'indipendenza della danza e della musica. La sua ultima opera per la Merce Cunningham Dance Company è stata *FOUR*[3], la partitura per *Beach Birds*, presentata al James Joyce/John Cage Festival di Zurigo nel 1991. È stato anche autore di numerosi libri, tra i quali *Silence* (1961), *A Year from Monday* (1968), *M* (1973), *Empty Words* (1979) e *X* (1983), tutti pubblicati dalla Wesleyan University Press. *I-VI* (le conferenze di Charles Eliot Norton alla Harvard University nel 1988-89) è stato pubblicato dalla Harvard University Press nel 1990. La musica di Cage è stata pubblicata da Henmar Press della C.F. Peters Corporation ed è stata incisa da diverse case discografiche. È morto a New York il 12 agosto 1992.

Takehisa Kosugi (Direttore Musicale) è nato a Tokyo nel 1938. Ha studiato musicologia alla Tokyo National University of Fine Arts and Music. Nel 1960 ha co-fondato il Group Ongaku, il primo gruppo di improvvisazione di Tokyo. Durante questo periodo, le sue opere sono state presentate da Fluxus in Europa e negli Stati Uniti. Dal 1965 al 1967 ha vissuto a New York, creando opere dall'unione di varie esperienze musicali e tenendo concerti con Nam June Paik e altri membri di Fluxus. Nel 1967 ha cofondato i Taj Mahal Travellers a Tokyo, un gruppo di improvvisazione collettiva che ha presentato performance multidisciplinari in vari ambiti fino al 1976. Il gruppo ha creato un evento itinerante, dal Taj Mahal in India, attraverso l'Inghilterra e altri paesi Europei, fino al vicino Oriente. L'evento includeva la partecipazione all'"Utopia and Visions" di Stoccolma, all'ICES'72 di Londra e una

registrazione con il canale televisivo della BBC e con Radio Bremen. Come compositore ha partecipato all'Expo '70 di Osaka con alcune opere commissionate per gli eventi musicali ambientali del Festival Plaza. È compositore ed esecutore con la Merce Cunningham Dance Company dal 1977 ed è stato nominato Direttore Musicale della Compagnia nel 1995. Ha ricevuto i fondi del JDR 3rd Fund nel 1966 e nel 1977, una borsa di studio DAAD per la residenza a Berlino nel 1981 e il John Cage Award per la musica della Foundation for Contemporary Performance Arts nel 1994. Si è esibito in numerosi festival internazionali, tra i quali il Festival d'Automne di Parigi (1978-79), Fêtes Musicales de la Sainte-Baume (1978/79/80), l'Holland Festival (1979), il Concerto Inaugurale di Roma (1980), il Workshop Freie Musik di Berlino (1984), la Pro Musica Nova di Brema (1984), l'Almeida International Festival di Musica Contemporanea di Londra (1986), Invention di Berlino (1986/89/92), la Biennale d'Arte Contemporanea di Lione (1993), Sound and Nature di Krems, Austria (1994). Le sue installazioni sonore sono state presentate in varie mostre, tra le quali Fur Augen und Ohren di Berlino (1980), Ecouter par les yeux di Parigi (1980), New Music America Festival di Washington (1983), Im Toten Winken di Amburgo (1984), Klanginstallationen di Brema (1987), Moments Sonores a Utsunomiya (Giappone, 1989), Kunst als Grenzbeschreitung: John Cage und die Moderne di Monaco (1991), Musik Tage a Donaueschingen (1993), Museo di storia e di arte di Ashiya (Giappone, 1996).

Trevor Carlson (Direttore Esecutivo) è diplomato in danza alla Juilliard School di New York. Si è esibito con il Stanley Love Performance Group ed è co-fondatore della Compagnia di Merce Cunningham. Come amministratore ha lavorato dal 1992 per Pentacle/DanceWorks, per la Stephen Petronio Company (Managing Director), per P.S. 122 Field Trips (Tour Manager), per il Joyce Theater (Company Manager) e per la Merce Cunningham Dance Company dove ha poi ricoperto il ruolo di Direttore della Comunicazione e di General Manager. Carlson è diventato Direttore Esecutivo della Cunningham Dance Foundation nel luglio 2005.

Durante la sua permanenza alla Merce Cunningham Dance Company è riuscito a incrementare il numero delle collaborazioni con artisti visivi dando a Merce Cunningham la possibilità di creare varie rappresentazioni di *Event* in teatri diversi e usando scene diverse per ogni rappresentazione. Un totale di 25 nuove collaborazioni sono state realizzate in questo modo. È stato anche uno dei fautori della collaborazione della Merce Cunningham Dance Company con i gruppi Radiohead e Sigur Rós, e con Robert Heishman e Catherine Yass (2003). Ha tenuto conferenze al College of St. Benedict, al Johnson County Community College, alla Juilliard School, alla Stanford University, all'Università della Florida a Gainsville, all'Università dell'Illinois, all'Università del Maryland, all'Università del Michigan e in numerose altre istituzioni in Brasile, Gran Bretagna e Norvegia. Nel 2001 si è esibito nella pièce teatrale di John Cage intitolata *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*. Attualmente fa parte del Consiglio di Amministrazione di The Healing Center.

COLLABORATORI TECNICI

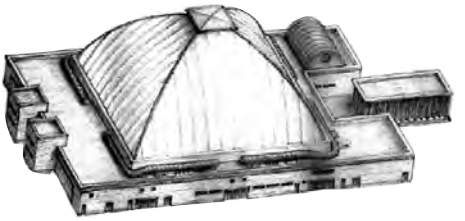
Megan Byrne (Responsabile Luci) è stata nominata Responsabile delle luci della Merce Cunningham Dance Company nel 2005. Con questa compagnia ha realizzato il *lighting design* per *Event* a New York, Grenoble e Roma, per *Ocean* alla Roundhouse di Londra e per la ripresa di *Crises* nel 2006. Si è diplomata in danza alla Mason Gross School of the Arts e continua a creare coreografie e ad esibirsi a New York.

James Hall è stato responsabile della sartoria di gran parte degli spettacoli di Broadway dal 1995 al 2000. Ha ideato e prodotto *Operation Bliss* al Danspace/St. Mark's Church di New York con i coreografi Stanley Love e Glen Rumsey nel 1997. Hall ha anche ideato i costumi di *Egg* e di *Close as I am* di Mia Lawrence; *Passage* e *Vodka on the Rocks* di HDC; *Underneath* di Esiotrot; *I'm Mad* del Stanley Love Performance Group, *Walk-In* della Stephen Petronio Company (ripresa del 1995) e *We're All Grown Up Now* dell'Ashley Chen Performance Group. James Hall ha ideato i costumi per *Way Station* (2001), *AmEx Event* (2002), *Fluid Canvas* (2002) e *Split Sides* (2003) di Merce Cunningham. Nel 2003 ha creato *Life-Still Circus*, presentato nell'ambito di un workshop al Supperclub Roma.

John King (Musicista) compositore e chitarrista, ha presentato le sue composizioni soliste, di musica da camera e per piccoli gruppi musicali, negli Stati Uniti, in Europa e in Giappone. Si è esibito in numerosi festival e nel circuito dei club. Le partiture di *Native Green*, *CRWDSPCR* e *Fluid Canvas* gli sono state commissionate dalla Merce Cunningham Dance Company.

Robert Rauschenberg (Scenografo) è nato a Port Arthur (Texas) nel 1925. Il suo primo one-man show è stato presentato alla Betty Parsons Gallery nel 1951. Nel 1954 ha ideato le sue prime scenografie per *Minutiae* di Cunningham, e per i successivi dieci anni è scenografo residente e direttore tecnico della Merce Cunningham Dance Company. Ha ideato scene, costumi e oggetti per le seguenti

coreografie di Cunningham: *Suite for Five* (1956), *Nocturnes* (1956), *Antic Meet* (1958), *Summerspace* (1958), *Rune* (versione originale, 1960), *Aeon* (1961), *Story* (1963) e *Winterbranch* (1964). Nel 1977 Cunningham, Cage e Rauschenberg hanno collaborato insieme per *Travelogue* (1977). Il suo grande dipinto, *Immerse*, è stato usato come fondale per *Event* di Cunningham ed è stata presentato al Joyce Theater nel maggio 1964. Più recentemente, Rauschenberg ha ideato le scene e i costumi per *Interscape* di Cunningham (2000).



palazzo m. de andré

Il Palazzo "Mauro de André" è stato edificato alla fine degli anni '80, con l'obiettivo di dotare Ravenna di uno spazio multifunzionale adatto ad ospitare grandi eventi sportivi, artistici e commerciali; la sua realizzazione si deve all'iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che ha voluto intitolarlo alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L'edificio, progettato dall'architetto Carlo Maria Sadich ed inaugurato nell'ottobre 1990, sorge non lontano dagli impianti industriali e portuali, all'estremità settentrionale di un'area recintata di circa 12 ettari, periodicamente impiegata per manifestazioni all'aperto. I propilei in laterizio eretti lungo il lato ovest immettono nel grande piazzale antistante il Palazzo, in fondo al quale si staglia la mole rosseggiante di "Grande ferro R", di Alberto Burri: due stilizzate mani metalliche unite a formare l'immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A sinistra dei propilei sono situate le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono da vasche per la riserva idrica antincendio.

L'ingresso al Palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, in corrispondenza ai pilastri in laterizio delle file esterne si allineano all'interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, allusive alle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, con paramento esterno in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturni. Al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di PTFE (teflon); essa è coronata da un lucernario quadrangolare di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione.

Quasi 4.000 persone possono trovare posto nel grande vano interno, la cui fisionomia spaziale è in grado di adattarsi alle diverse occasioni (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di gradinate scorrevoli che consentono il loro trasferimento sul retro, dove sono anche impiegate per spettacoli all'aperto.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato un concerto diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli

programma di sala a cura di
Alessandro Fogli

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

in copertina
un'immagine di Ezio Antonelli per Ravenna Festival 2007

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano