

Venezia Event.
Merce Cunningham in piazza San Marco (1972)

Stefano Tomassini

*By definition, each Event is unique. Since that time more than 800 Events have been performed in such venues as the Piazza San Marco in Venice, Grand Central Station [in Manhattan], the ruins of Persepolis in Iran, and on a beach in Perth, Australia. An Event can last from 60 to 75 minutes.*¹

“Come se si guardasse dentro a un orologio”

Scrive John Cage, in un epistolario d'inedita intimità, a Merce Cunningham: “i really need not be with you for me or for you, because there was facility in inventing your presence and knowing that just then you were merely not visible or not audible” (3 luglio 1944)².

Questa di Cage può risuonare anche come una definizione di *evento*? Un'epifania capace di rendere presente l'assente senza complemento alcuno? Una presenza senza necessità, ma per invenzione (*inventing*), nella quale l'evento che accade è forza liberata dal ricatto dell'esserci? Non qualcosa di contingente, senza sistematicità né visione organica e unitaria, ma evento invece sempre già qui, fuori dal computo del tempo che farebbe credere tale epifania come qualcosa di irripetibile, senza che siano reperebili cause vere e proprie.

Ma la ragione qui, almeno nella lettera di Cage, è il desiderio incondizionato della presenza, l'amore come dono senza contropartita, come decisione di “prestare attenzione a tutto”³. Tanta attenzione alla fine appaga e trasforma.

Questa percezione affettiva di presenza come un *evento* del dono istantaneo e senza economia, generato da una soglia connettiva, transpecifica e non duale (in una coincidenza di presenza/assenza: l'amato assente che è percepito sempre presente anche se non meramente visibile o udibile), consente di interrogare nuovamente quella fortuntissima, rivoluzionaria e radicale pratica degli *Events* alla quale, con Merce Cunningham, danno vita a partire dal 1964⁴.

Il termine *evento* è in realtà un vero e proprio *mot d'époque*, parola-crocevia in cui nel Novecento convergono (senza incontrarsi) movimenti di pensiero e di discipline d'ispirazione molto diverse tra loro⁵. Già dagli anni Venti e Trenta nella meccanica quantistica, la

nuova immagine della natura scopre “l’aleatorio come ineliminabile e la verità soltanto probabilistica”⁶, mentre in filosofia “la nozione di evento, provvista di una indubbia carica polemica, è stata, per dir così, una sorta di cavallo di Troia con cui ad un certo punto la filosofia, volgendosi verso se stessa, ha fatto il suo ingresso in quell’unitario (o presunto tale) edificio dei saperi che va sotto il nome di ontologia classica o metafisica, per rimetterne in discussione da cima a fondo gli assunti”⁷.

È dunque nozione guida per una critica delle grandi teleologie storiche e della pretesa totalizzante che le sottende.

Per Michel Foucault, a partire dagli anni Settanta, il termine evento (*événement*) appare come una cristallizzazione di determinazioni storiche complesse ch’egli contrappone all’idea di struttura (e insieme presa di distanza dallo strutturalismo): l’evento designa l’irruzione di una singolarità non necessaria⁸.

Jacques Derrida, invece, utilizza la nozione di evento per definire il dono come sospensione radicale della catena prevedibile di causa-effetto, e nella quale si sottrae alla contaminazione del sistema economico dello scambio: il dono come evento ha il compito di rompere il circolo dello scambio⁹.

Aleatorietà e singolarità non necessaria, dono senza contropartita e rottura radicale delle abituali relazioni logiche: sono anche le principali condizioni attraverso le quali Cage e Cunningham, con un vero e proprio “salto della tigre” nel futuro, riconosceranno come evento una pratica compositiva di danza fra le più rivoluzionarie della *performance* nel secondo Novecento¹⁰.

Dal giugno al novembre del 1964 la compagnia di Cunningham è in *tour* mondiale in Europa e in Asia: a Vienna, è invitata dal Museum des 20. Jahrhunderts, ma la sala non consente di realizzare in sicurezza alcun titolo in repertorio (ben tredici). Cage e Cunningham, allora, propongono un *collage* di coreografie, senza scene e senza le rispettive musiche originali¹¹.

Il 24 giugno 1964, il primo evento, *Museum Event Nr. 1*, comprende diversi estratti dal repertorio di Cunningham, e la sezione percussiva di *Atlas Eclipticalis [1961]* di Cage¹².

La formula funziona subito, perché ben si adatta a qualsiasi tipo di spazio non convenzionale; come sottolinea Nancy Dalva:

In the years after, more than eight hundred Events were to follow, in all manner of unconventional environments. In architectural landmarks, in college gymnasiums outdoor settings, in amphitheatres, on a beach. The 360-degree front, that open-field that was novel and intrinsic to his choreography, lent itself in particular to these nontraditional spaces. Cunningham had broken modern dance out of the frame of the proscenium stage the same way modernist painters had broken the façade of the canvas. They used a can, a string, a fork, a trap door. He used dancers.¹³

L'uso di spazi non convenzionali e la rottura della frontalità, la "natura mista" del materiale coreografico che rende ogni *Event* unico anche se sempre calcolato e determinato, mai estemporaneo né istantaneo (per consentire il corretto governo dell'energia dei danzatori), come se il contingente rendesse possibile l'impossibile, conducono a un'idea di danza senza un prima né un dopo, tutta esposta nella più nuda evidenza materiale del suo accadere:

Mi ricordo che un giorno a New York, abbiamo presentato un *Event* molto breve in una scuola non distante dallo studio. Lo spettacolo avveniva in una palestra e i bambini per assistervi si erano seduti per terra. Forse io ho anche detto qualche parola. Il tutto non è durato più di mezz'ora e i bambini sembravano molto contenti. C'era una giornalista del "New York Times" e mi ha raccontato di aver chiesto a una ragazzina se le fosse piaciuto. Questa aveva risposto: 'Sì, è come se si guardasse dentro a un orologio'...¹⁴

Gli ingranaggi di cui si compone di volta in volta un *Event* (ossia le diverse parti di repertorio con cui è composto) esistono già, devono solo essere ricombinati, affinché funzionino diversamente e producano influenze reciproche tra loro impreviste. Ciò confuta la convinzione di un qualche fondamento unitario ed esclusivo della composizione coreografica. Come ricorda Douglas Crimp, gli *Events* amplificano le innovazioni coreografiche di Cunningham: ispirato da Cage, queste innovazioni sono tutte consegnate alla libertà dello sguardo dello spettatore¹⁵. Riconoscere gli ingranaggi e, in un senso meno letterale, poter osservare il gioco ripetitivo del tempo, essere testimoni di una

epifania temporale capace di prefigurare il futuro proprio in ciò che si fa presenza senza *esserci*, significa dunque riconoscere nella pratica dell'*Event* una vera e propria “summa adamantina e radicale del pensiero-prassi del coreografo”¹⁶:

In piazza San Marco, a Venezia, l'*Event* è stato memorabile! Ha avuto luogo nel tardo pomeriggio, era ancora chiaro. Io sapevo che se fossimo andati là e avessimo cominciato a danzare la gente si sarebbe radunata. E poi volevo trovare un modo per cambiare luogo, liberarci del pubblico e dirigerci verso un altro spazio. I musicisti, invece, erano su piattaforme disposte tutt'intorno. Avevamo tutti le scarpe e indossavamo un soprabito; ho dato a ogni danzatore una sedia e una scopa. Siamo andati a sederci, dapprima un po' stretti l'uno all'altro, poi abbiamo spinto via le nostre sedie fino a delimitare uno spazio che abbiamo scoperto prima di danzare. Quindi ognuno di noi riprendeva la propria sedia e portandola sulla testa si dirigeva rapidamente altrove e ricominciava. Abbiamo fatto questo gioco quattro o cinque volte. La cosa è andata avanti per circa un'ora, e noi scopavamo scrupolosamente.¹⁷

“Il n'y en a jamais deux pareilles”

Il Festival di Danza ancora non c'era, dunque forse poteva essere Teatro, e fu invece Musica? Chissà: il 30 gennaio del 1971, una lettera di Elisabeth Hayes dal 45 di Rue de la Boétie a Parigi 8, sede dell'agenzia PAI, raggiunge l'allora direttore del Festival di Teatro della Biennale di Venezia, Wladimiro Dorigo¹⁸. Annuncia che, dopo la limitata tournée del 1970 (due settimane a Parigi, poi Olanda e Spoleto), “Merce Cunningham and Dance Company” saranno di ritorno in autunno: “La tournée commencera au Festival de Shiraz-Persepolis et inaugurera le festival BITEF à Belgrade”, con ogni probabilità passerà dunque per l'Italia in settembre, “il me semble que ce projet pourrait vous être intéressant”. Con le indicazioni dell'organico in viaggio, aggiunge (e qui la precisazione è virtuosa): “Plusieurs programmes différents seront possibles”.

Il 17 febbraio, risponde subito il segretario, Francesco Carraro, considerando allettante la partecipazione della compagnia al futuro programma del Festival di Musica Contemporanea di Venezia, che si terrà dal 5 al 15 settembre: “purché il programma sia nuovo e di conseguenza

diverso da quello presentato all'ultimo Festival di Spoleto". Il 22 febbraio Hayes risponde a Carraro, assicurando programmi differenti da quello spoletino, chiede quante serate potrebbero prevedersi e (trattandosi di Musica) rilancia, "Sans pouvoir le garantir, est-ce que vous voulez que j'étudie la possibilité d'un concert de John Cage, David Tudor, et Gordon Mumma pendant la participation de la compagnie au festival?".

Carraro risponde tardi, il 20 aprile, ma annunciando un suo viaggio a Parigi a fine maggio: un incontro diretto avrebbe definito tutti i successivi accordi.

Hayes risponde l'8 maggio che sarà a Parigi fino al 30, ma un suo telegramma del 27 anticipa l'annuncio del rinvio della *tournee* al 1972. La lettera di Hayes del 29 maggio precisa che si tratta "d'un report et non d'une annulation", poiché "la Compagnie a dû récemment déménager, et ce changement de studios et de lieux a entraîné, vous vous en doutez, de nombreuses difficultés imprévisibles".

Più nulla: il 19 novembre Hayes scrive nuovamente a Carraro per rilanciare in anticipo, "afin que nous puissions étudier toutes les possibilités".

E ce ne saranno: il 24, Carraro risponde e conferma l'interesse, mantenendo però il punto: "Naturalmente chiediamo che l'eventuale *tournee* in Italia abbia come prima sede Venezia e con un programma completamente nuovo rispetto a quello che la Compagnia ha dato a Spoleto lo scorso anno". Priorità e novità sono il mantra per ogni direttore come sorta di paracadute.

La lettera successiva di Hayes del 13 dicembre segue un incontro avvenuto a Roma, durante il quale Carraro aveva informato che il Teatro La Fenice resterà chiuso durante la Biennale, dunque bisogna ripiegare su Malibran e Mestre (Cinema Corso prima, Teatro Toniolo poi). Hayes allude a possibili date anche a Vicenza e Verona, conferma il *cachet* della compagnia ("\$14.000") precisando che quello per l'eventuale concerto Cage/Tudor/Mumma non è compreso.

Nella lettera del 17 febbraio, che segue una telefonata del 14 febbraio, Hayes riporta le prime ipotesi di accordo: due spettacoli in Fenice, un concerto (Cage/Tudor/Mumma) e uno spettacolo a Mestre tra l'8 e il 13 settembre compreso. Hayes precisa l'organico della compagnia ("en tout une vingtaine de personnes") e, infine, aggiunge "Concernant les programmes":

Il serait probablement possible de présenter deux programmes d'œuvres de répertoire, mais je vous conseille tout particulièrement les soirées exceptionnelles que fait Merce Cunningham, qui s'appellent "EVENT". Ce sont des soirées uniques composées de parties d'œuvres déjà existantes mais arrangées d'une façon nouvelle et adaptées à *chaque théâtre*. *Il n'y en a jamais deux pareilles*.

Sulle varie ipotesi per la realizzazione di queste "serate eccezionali", Hayes dà l'imbeccata: "Je dois signaler qu'une soirée 'EVENT' exige moins de préparation technique". È un risvolto organizzativo che senz'altro investe e riguarda costi e realizzazione ma, implicitamente, ne ribadisce la derivazione della sua genesi da un tempo più istantaneo, e meno dipendente dal piano economico.

Il 19 febbraio Carraro chiede perentorio, scrivendo con poche righe, "di inviarmi urgentemente programmi e proposte", perché le sedi non sono ancora state fissate; così il 3 marzo Hayes chiarisce che i quattro spettacoli, su cui hanno convenuto in una conversazione telefonica del 1 marzo, avverranno in Fenice, a Mestre e a Padova, ma non comprendono più l'ipotesi di un concerto in Fenice di Cage/Tudor/Mumma.

Hayes torna a imbeccare:

Je pense que le mieux serait de faire à la Fenice, un 'EVENT' et une soirée de répertoires et à Mestre [*sic!*] et Padoue un 'EVENT', ce qui exige moins de préparation technique et éviterait de transporter tout le matériel après les représentations à la Fenice.

Le ipotesi di questi *Event* si moltiplicano con quelle delle città ospitanti, certo per ragioni di mera convenienza tecnica, anche se il 6 aprile Carraro scrive a Hayes che "Per Padova non mi è possibile ancora dare alcuna notizia". Il 10 invece è assertivo: "credo proprio sia impossibile". Il 27 da Hayes capiamo il perché: "Nous attendons patiemment la décision de Padova qui sera prise après les élections italiennes". Intanto le date sono "ridotte" a tre (due in Fenice e una a Mestre) e il *cachet* rivisto ("US \$ 10.000").

Il 25 maggio nella corrispondenza a Carraro entra Jean Rigg, una delle amministrate della Cunningham Dance Foundation: si rammarica di non averlo potuto incontrare nel suo soggiorno veneziano, durante il quale ha potuto visitare il Cinema Corso a Mestre e la Fenice: "Mr.

Cunningham remembers the Fenice well and we certainly anticipate no problems as far as the performance there are concerned”.

Il 27 giugno, dopo un incontro a Roma “quoique ce fût très bref”, Hayes sollecita Carraro sull’ipotesi di una quarta data a Treviso, e intensifica l’offerta:

D’ailleurs, je voudrais te rappeler la proposition que je t’ai faite concernant un ‘VENEZIA EVENT’. La Compagnie pourrait faire une soirée en plein air, dans un PIAZZA à VENISE avec un programme inédit. J’ai vu une telle soirée et je peux te garantir que c’est une chose fabuleuse. Il me semble qu’avec l’esprit contemporain de ton Festival, ceci serait beaucoup plus attirant qu’un spectacle dans un autre théâtre. [...] Pour que tu saches, pendant une telle soirée, le public se promène donc ne s’assied pas et que la durée de ce spectacle peut durer de une heure à deux heures sans entracte, comme il te semble souhaitable.

L’ipotesi sull’*Event* veneziano come meglio corrispondente allo spirito contemporaneo del Festival (il tempo-ora con cui traduciamo *Jetztzeit*) cresce e si perfeziona con la descrizione indiretta di Hayes di tutta la sua improducibile e inafferrabile momentaneità (mobilità del pubblico e durata indeterminata): sembra quasi che tutto un tempo presente converga su questa pratica performativa, e vi si riconosca proprio come l’indice di una questione che le si impone¹⁹. In un telegramma successivo, Carraro richiede “urgentemente programma II serata Cunningham Stop Cordialità”.

Così il 5 luglio Hayes conferma di aver concordato direttamente con Merce Cunningham, in visita a Parigi, quanto segue: *Canfield* l’11 settembre in Fenice; opere di repertorio in prima europea il 12, mentre per il 13 a Mestre, “la Compagnie fera un ‘EVENT’ et pour la soirée du 14 sur une Piazza à Venise on présentera un VENEZIA EVENT”:

Je compte beaucoup sur toi pour cette soirée du 14 September car tu sais à quel point cela est essentiel pour la Compagnie. Sais-tu par hasard si cette soirée pourrait se réaliser dans le Ghetto Nuovo? Nous pensons que ce programme serait très beau s’il était présenté en fin d’après-midi ou en début de soirée ce qui t’arrangerait peut-être pour les autres spectacles de ton Festival.

La posta in gioco di una performance all'aperto, qui ipotizzata in Campo del Ghetto Novo a Cannaregio, ancora perfeziona l'idea "storica" di una rinuncia alle gerarchie spaziali del teatro e della scena a favore del *fuori*, in un rovesciamento che comporta tutta una nuova intensità e immediatezza della ricezione dell'evento (e del mondo nel quale avviene), come un inedito accesso all'esperienza²⁰.

Il 14 luglio Carraro sollecita una telefonata urgente cui segue il 18 un telegramma di Hayes con il programma della seconda serata: *Rainforest*, *Second Hand* e *TV Rerun* (in prima italiana). Il 20 Carraro avvisa invece di una sua telefonata a Hayes per lunedì 24, forse per avere conferma diretta su quanto proposto in una precedente telefonata alla quale già il 21 Hayes risponde per lettera:

Je t'écris pour te confirmer la nouvelle que tu m'as annoncée au téléphone cette semaine. MERCE CUNNINGHAM AND DANCE COMPANY donnera un "Venezia Event" le 14 septembre 1972 dans le Piazza San Marco à Venise. La Compagnie était ravie d'apprendre cette nouvelle!

Sembra quindi di poter dedurre che l'idea fosse di Carraro, o comunque interna a Biennale: in termini tattici, fu libero corso all'imprevedibile. Perché la scelta di piazza San Marco aprì alla possibilità che una performance potesse insinuare la percezione di un altro tipo di spazialità, non pianificata né leggibile rispetto a quella più consueta, comunemente ricevuta. A partire dalla distinzione di Michel De Certau tra posto pianificato e leggibile e spazio come luogo praticato: da punto urbano e rinomato monumento con una sua precisa riconoscibilità (e stabilità) nell'ordine geometrico della sua organizzazione, piazza San Marco diventò così spazio, ossia luogo di mobili intersezioni che può essere trasformato dal movimento²¹.

Mentre una lettera/bozza di contratto inviata da Hayes il 24 mantiene il numero delle rappresentazioni a quattro, tre a Venezia (due in Fenice e una in San Marco) e una a Mestre (Cinema Corso), ancora il 25 le condizioni spazio-temporali della performance all'aperto si precisano ulteriormente:

Concernant l'Event du 14 septembre dans le Piazza San Marco – la Compagnie aimerait que ça ait lieu à la tombée du jour ceci

necessiterebbe alcun éclairage supplémentaire. La Compagnie n'a pas besoin de plateforme pour cette représentation. Elle voudrait utiliser la Piazza come elle se trouve normalmente. Dans quelle partie de la Piazza envisage-tu cette représentation?

“Normalmente” è parola chiave, il concetto spaziotemporale che informa la ragione dell'evento. Quella di una scelta di irruzione nel tempo ordinario e di rottura del quadro/piazza, “simulacro ‘teorico’ (ossia visivo) della città-panorama che ha come condizione di possibilità un oblio e misconoscimento delle pratiche”²².

Già il giorno dopo, il 26, Carraro riceve una lunga lettera da Jean Rigg con la proposta di un piano di lavoro, nella quale precisa quanto “Mr. Cunningham was delighted, by the way, to hear just last week from Miss Hayes that the Thursday event could be held in the piazza San Marco”²³.

“Chiederemo al Patriarca”

Il racconto del *San Marco Event*, grazie alla sagace e sapiente penna di Vittoria Ottolenghi, inviata di “Paese Sera”, è preciso e ingegnoso, imperdibile²⁴. A partire dall'aneddoto iniziale di poche ore prima: “Dal fondo di una calle emerge, trafelato, un signore sulla sessantina, vestito di un celeste sbiadito, gli occhi, innocenti, dello stesso colore, una fitta barba pepe e sale e un sorriso disarmante. È John Cage”. Siamo davanti alla Fenice, “due ore prima dell'*Event* di Merce Cunningham e della sua compagnia di danza, previsto per le 19:30 in piazza San Marco. Al caffè ci sono tutti: critici, compositori, interpreti e appassionati. A un tavolo, elegantissimo e un po' beffardo, l'organizzatore del Festival di Musica Contemporanea, Francesco Carraro”. È di lui che Cage va in cerca, e così per Ottolenghi va in scena il dialogo:

In piazza è tutto a posto, palchi per le attrezzature elettroniche e torri per le luci nei tre punti previsti. Ora però vorrei che lei mi mettesse in grado di usare il campanile. Carraro pallido: Per salirci su? Cage: Ma è per suonare le campane, durante lo spettacolo, naturalmente. Carraro ancora più pallido: Veramente è un po' tardi, non so... Ma è proprio indispensabile? Cage, soave: Avere a disposizione un suono così bello e non adoperarlo è sciocco. Carraro, con un colpo di genio: Chiederemo al Patriarca. Poi le farò

sapere. Cage, fiducioso, si allontana di corsa, leggerissimo con le sue scarpette di gomma.

Ottolenghi prosegue, da pragmatica comunista “donna di casa”²⁵, e così commenta (mentre astuta si prepara il finale): “Povero illuso, pensavano gli astanti, povero ingenuo, assurdo, straordinario santone della musica moderna. Come può pensare che in due ore il Patriarca gli dia il permesso di contaminare il campanile di San Marco per danze profane?”. Ma prima degli sviluppi sulla risoluzione della richiesta acustica, c’è il tempo ancora di un equivoco spaziale: “Due ore dopo, piazza San Marco. La folla si stringe davanti all’enorme pedana costruita davanti alla chiesa. Certo, questo è il palcoscenico che la Biennale – formidabile davvero quest’anno – ha costruito per lo spettacolo in piazza di Cunningham. Poi si viene a sapere che no, questa è la pedana costruita per la visita del Santo Padre dopo-domani. La folla rapidissima si sposta sull’altro lato della piazza attorno alle tre postazioni musicali”. La folla aveva sbagliato “santone”: “Qui all’ora prevista, Cage, Gordon Mumma e David Tudor danno inizio alla loro musica”.

E qui abbiamo anche qualche descrizione delle operazioni sonore *live*. L’incidentalità del rumore e la materialità del suono, le sovrapposizioni acustiche con preesistenti registrazioni, e lo stupore che senz’altro avrà disorientato, stordito e provocato i convenuti: “Cage, ad esempio, con l’aiuto di un bambino alle manopole dell’amplificatore, sposta costantemente di pochi millimetri alla volta una sedia sonorizzata, estraendone allucinanti effetti di temporale d’estate”. Il critico musicale Lorenzo Arruga, senz’altro infastidito dunque impreciso, chiosa l’*Event* così: “I bravissimi ballerini, con la loro danza animata, impeccabile e sospesa sul vuoto di musica e di ritmo, chiamavano a cerchio attorno a loro la gente un po’ stupita in vari punti della piazza”²⁶.

Molto più informato e puntuale, invece, Karlheinz Roschitz, critico musicale della “Kronen Zeitung” di Vienna: “Malgrado l’abitudine alle stravaganze dell’avanguardia, i veneziani sono rimasti stupiti davanti alla musica: ora tonante-ribombante, ora gracchiante-cigolante; uno sfondo sonoro nel quale si mescolava – ironizzando su *Morte a Venezia* di Visconti – un *adagio* di Gustav Mahler [scil. dalla 5 sinfonia] del quale, così assicura il responsabile dell’arrangiamento David Tudor, era stata utilizzata l’incisione più delicata, quella di Lennie

Bernstein... Questo *mélange* musicale in piazza era stato escogitato dal padre dell'avanguardia [Avantgardepapst], dal maestro e raccoglitore di funghi, John Cage, che assieme al pianista David Tudor e a Gordon Mumma, collaboratori musicali della Cunningham [Dance] Company, se ne stava dietro a batterie di regolatori, strisciando una sedia sul selciato della piazza spazzandola con questo rumore, amplificato come sfondo sonoro, il cui effetto era simile a un temporale²⁷. Non meno precisa è la descrizione della performance, sempre attraverso le parole di Ottolenghi ma ora con lo sguardo sui corpi:

Finalmente seguiti da un potente occhio di bue, entrano i ballerini, portando ognuno con sé una sedia e una scopa. La sedia serve per montarci su e salvarsi all'inizio dalla folla; la scopa, che cominciano subito a usare per pulire il pavimento della piazza, è un espediente geniale per farsi largo e creare uno spazio circolare vuoto. Comincia la danza: una festosa, allegre presa in giro di alcuni passi e posizioni della danza accademica, insieme con frammenti assai belli del repertorio – frammentario in sé – di Merce Cunningham.

A questa altezza, per una critica militante e coinvolta, come quella di Ottolenghi, e per la natura degli strumenti ch'essa aveva a disposizione, configurata in termini estetici soprattutto dalla gabbia diadica autentico/imitativo, le inconsuete invenzioni di movimento di Cunningham potevano sembrare, e non lo erano, come parodie del vocabolario accademico; ma qui, sono gli oggetti usati in senso *duchampiano* per dar luogo alla *performance* – sedie e scope – a precisare non solo la natura materiale dell'evento come un gioco aperto e non un'opera compiuta²⁸, ma anche la più totale assenza di una qualche aura celebrativa:

Sulle prime, ci sono alcuni commenti salaci da parte del pubblico veneziano. Poi, dopo pochi istanti, un silenzio assoluto: la danza, anche in piazza, anche inconsueta, ha una tale nobiltà in sé che impone rispetto. Il volto, il corpo, il gesto di una Carolyn Brown basterebbe a fare ammutolire un'orda di Unni. La serie di evoluzioni si conclude, i ballerini si trasferiscono in un altro angolo della piazza e dietro a loro la folla, e ricominciano.

Infine, nell'ultimo sguardo di Ottolenghi dentro al meccanismo dell'evento, la sorpresa per tanta puntuale realizzazione di una idea di suono fuori da ogni economia dello scambio, senza attendere il Patriarca di Venezia al quale non è più importante chiedere perché il precipitare del tempo non ammette risposte, sembra generarsi nella scrittura del critico partecipante un'ammirazione compiaciuta senza condizione pari soltanto alla forza della rivelazione, e dell'affetto:

Quando arrivano finalmente al centro, per l'evoluzione finale, illuminati a giorno nelle loro belle calzamaglie multicolori, all'improvviso, al di sopra della musica concreta, si leva stupendo lo scampanio di San Marco, al momento giusto e per un periodo prolungato. Non era dal vivo, naturalmente, ma pre-registrato ed elaborato elettronicamente da Cage. Altro che ceruleo santone ingenuo: anche questa volta, questo spregiudicato seguace di Thoreau e di Veblen, ci ha messo tutti nel sacco.

1. <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/museum-event-no-1-events/>, (ultima consultazione 01/04/2022).

2. L. Kuhn (ed.), *Love, Icebox. Letters from John Cage to Merce Cunningham*, The Cage Trust, Red Hook 2019, p. 72 : “non ho davvero bisogno di essere con te per me o per te, perché era facile inventare la tua presenza, e sapendo che in quel preciso momento semplicemente non eri visibile o non udibile”, [t. d’a.].

3. R. Kostelanetz (ed.), *Conversing with Cage*, Limelight Editions, New York 1988; tr. it. *John Cage. Lettera a uno sconosciuto*, Edizioni Socrates, Roma 1996, p. 268 : “La mia intenzione non è quella di avere desiderio [scil. di una cosa piuttosto che un’altra]. O piuttosto potrei dire che il mio desiderio, per quanto mi è possibile, è quello di prestare attenzione a tutto”.

4. Il precedente più illustre fu senz’altro *Untitled Event*, del 1952, conosciuto come il “first Happening,” organizzato da Cage al Black Mountain College in Asheville, North Carolina. Cfr. W. Fetterman, *John Cage’s Theatre Pieces*, Routledge, New York 1996 e 2010, p. xiv. Sull’*Event* di San Marco come “global format” si veda: H. Ikegami, *A Medium for Engagement: The Merce Cunningham Dance Company’s Events*, in F. Meade, J. Rothfuss (eds.) *Merce Cunningham, Co:mm:on Ti:me*, Walker Art Center, Minneapolis 2017, pp. 73-88 (sopr. pp. 84-87).

5. M. Zarader, *L’événement, entre*

phénoménologie et histoire, in “Tijdschrift voor Filosofie”, n. 2, juin 2004, pp. 287-321; p. 289: “Un *mot d’époque* non ha la consistenza di un concetto; ma anche non deve essere inteso come un semplice effetto alla moda. Quando un’epoca si raccoglie così su una parola, e vi si riconosce, in genere va visto come l’indicazione di una domanda che le si impone (e che dovrà affrontare in diversi modi: attraverso incantesimi, prese di posizione appassionate, elaborazioni teoriche, ecc.)”.

6. C. Romano, voce “Evento”, in *Enciclopedia filosofica*, vol. IV, Bompiani, Milano 2006, pp. 3874-3885.

7. M. Di Martino, *Introduzione. Il ritorno dell’evento*, in M. Di Martino (a cura di), *La questione dell’evento nella filosofia contemporanea*, atti del ciclo di seminari di “associazione aletheia”, Aracne, Roma 2013, pp. 14-15. Ma sull’adozione del termine come nodo teorico e mezzo di azione artistica nonché importante componente dell’attivismo estetico del Novecento, cfr. S. C. Foster (ed.), *“Event” Arts and Art Events*, UMI Research Press, Ann Arbor 1988.

8. Cfr. M. Foucault, *Dialogo sul potere* (1975), ora in Id., *Biopolitica e liberalismo. Detti e scritti su potere ed etica 1975-1984*, a cura di O. Marzocca, Medusa, Milano 2001, pp. 43-60 (sopr. p. 46), nonché *Intervista a Michel Foucault* (giugno 1976), in Id., *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana, P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977 (sopr. pp. 7-8; qui il termine francese *événement* è tradotto, impropriamente, con *avvenimento*).

9. Cfr. soprattutto J. Derrida, *Donner le temps. I. La fausse monnaie*, Galilée, Paris 1991; tr. it. *Donare il*

tempo. *La moneta falsa*, Raffaello Cortina, Milano 1996. Su cui anche M. Franko, *Given Movement. Dance and Event*, in A. Lepecki (ed.), *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown 2004, pp. 113-123 (note 167-171).

10. Il ripensamento della nozione di relazione (“generalized relationality”), anche quando soggetta a una procedura casuale come nei processi compositivi di Cunningham, è questione di avvio nello studio di C. Nolan, *Merce Cunningham. After the Arbitrary*, University Chicago Press, Chicago-London 2020, p. 2 (per la composizione per tagli e frammenti delle sue danze negli *Events*, Nolan riconosce in Cunningham una *logica permutativa* debitrice di Mallarmé: p. 37).

11. Sulla natura fissata e comunque composta di questi *collage* insiste con ragione C. Bishop (cfr. https://www.mercecunningham.org/themes/default/db_images/documents/Centennial_Final_Report.pdf consultato il 24/08/2022; ma cfr. anche Ead., *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, “TDR: The Drama Review”, vol. 62, n. 2, 2018, pp. 22-42).

12. Cfr. D. Luccioni, voce “Event” [*événement*], in P. Le Moal (ed.), *Dictionnaire de la Danse*, Larousse, Paris 1999 (n. ed. 2008), p. 722.

13. N. Dalva, *Afterword*, in S. Berger, M. Cunningham, *Beyond the perfect stage*, Damiani, Bologna 2016, pp. non num.

14. M. Cunningham, *The dancer and the dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Marion Boyars, New York-London

1985; tr. it. *Il danzatore e la danza. Colloqui con Jacqueline Lesschaeve*, EDT, Torino 1990, p. 121.

15. D. Crimp, *Park Avenue Armory Event* (pp. 5-13), presentazione in Merce Cunningham Dance Company, *Park Avenue Armory Event*, Cunningham Dance Foundation-Artpix, 2012 (3 dvd).

16. M. Guatterini, *Biped è un Event*, in “Il sole 24 ore”, 14 maggio 2006 (domenicale).

17. M. Cunningham, *Il danzatore e la danza*, cit., p. 122.

18. La documentazione qui utilizzata è conservata e consultabile presso l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia, sede Vega (segnatura: b. 036).

19. In una recente conversazione telefonica con Elisabeth Hayes, che qui ringrazio, ho avuto diretta conferma che l’ipotesi di un *Event* a Venezia, da lei avanzata a Biennale, era espressamente suggerita dalla compagnia di Cunningham.

20. Di nuovo, Elisabeth Hayes mi ha confermato che le *location* veneziane per l’*Event* sono tutte state pensate e proposte da Biennale.

21. M. de Certeau, *L’invention du quotidien*, Gallimard, Paris 1990; tr. it. di M. Baccianini, *L’invenzione del quotidiano* Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 146. Articolo questa distinzione di de Certeau, nuovamente per la danza, M. Kloetzel, *Site-specific dance in a corporate landscape. Space, place, and non-place*, in V. Hunter (ed.) *Moving Sites. Investigating Site-specific Dance Performance*, Routledge,

New York-London 2015, pp. 239-254 (sopr. pp. 243-245).

22. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 145.

23. Merita un'ultima memoria l'appunto di Hayes, in una lettera a Carraro datata 22 agosto 1972, da Parigi: "Dans le contrat du 3 août, j'ai tout de même remarqué une chose qui m'a inquiétée: c'est-à-dire une mention d'une transmission du spectacle. Malheureusement, ceci ne sera pas possible sans un cachet supplémentaire car les danseurs sont membres d'un Syndicat aux Etats unis qui est terriblement sévère". Sappiamo ora perché non esistono filmati.

24. Tutte le citazioni sono da V. Ottolenghi, *Danza in piazza a suon di campane*, in "Paese Sera", 17 settembre 1972.

25. Ead., *Una scelta ideologica? Una grande illusione?* ("Musica viva", dicembre 1979), ora in Ead., *I casi della danza*, a cura di P. Calvetti, Di Giacomio, Roma 1981, p. 179: "Da quanto tempo sei comunista? Da quando avevo 15 anni. Ora ne ho centocinquanta. Hai mai avuto ripensamenti? Problemi, angosce, difficoltà, spessissimo. Ripensamenti, mai"; sulla militanza comunista, dopo le leggi razziali, si vd. anche Ead., *La danza, Tersicore adorata*, a cura di R. Tripodi, Excelsior 1881, Milano 2008, pp. 37-47.

26. L. Arruga, [*Cunningham al Festival di Venezia*] *Sposa la danza allo scenario di piazza S. Marco*, "Il Giorno", 14 settembre 1972.

27. Karlheinz Roschitz, *Spektakel für San Marco*, in "Kronen Zeitung", [1972], p. 17, [t. d'a.].

28. Cfr. C. Nolan, *Merce Cunningham. After the Arbitrary*, cit., p. 16: "As a performing artist, Cunningham was able to realize one of Duchamp's cherished goals: to destabilize the category of the *work* through the category of the *Event*".