

Olivia Giovannini

Strategie di spiazamento: la sottotraccia politica della danza di MK

MK: le origini, il presente, il futuro

Nel 1997 Michele Di Stefano e Biagio Caravano fondano, a Roma, MK, compagnia di danza contemporanea riconosciuta come una tra le più interessanti e significative del panorama della danza italiana di ultima generazione. Racconta lo stesso Michele Di Stefano: “Sono nato in una città del sud. Questo per certi aspetti non mi aiutava e poi ho un corpo particolare, sono molto alto [...]. Ma danzare, ad un certo punto della mia vita, è stato necessario, inevitabile”¹. Negli anni Ottanta il coreografo di MK è un musicista di area punk, *front-man* di un gruppo salernitano orientato verso un post punk di matrice quasi *dark*. L’idea di intraprendere un percorso di ricerca sul corpo arriva a Di Stefano proprio mentre sta in scena a cantare: quello che chiede al resto della sua band durante i concerti è una tensione performativa che tende a far apparire delle dinamiche di movimento. Nonostante il gruppo riscuota in quel periodo un buon successo, quindi, Di Stefano capisce che il suo desiderio si sta spostando in un altro luogo ed inizia a pensare alla possibilità di realizzare uno spettacolo. Siamo nel 1990 e sui volantini che prepara per reclutare i suoi futuri performer, Di Stefano scrive: “Cerco praticanti di arti marziali, pattinatori, musicisti”². Fin da subito risulta chiara l’influenza fondamentale della sua esperienza punk: assumere il rischio dell’abbandono di ogni tradizione stabilita a priori per reinventare un linguaggio partendo da presupposti assolutamente inediti. Racconta ancora lo stesso Michele Di Stefano:

¹ Monteverde, Stefania - Tancredi, Lucia, *Michele Di Stefano: un corpo in metamorfosi*, in “EV”, n. 5, 2000, p. 1.

² Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio. Una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 216-226: p. 218.

Quando nel 1980 ordinavo i dischi al Disco d'Oro di Bologna e mi arrivavano in un colpo solo i Joy Division, i Dead Kennedys e i Wire, mi era chiaro che queste persone non avevano avuto bisogno di affrontare un percorso tradizionale per trovare un canale espressivo. Avevano inventato gli strumenti tecnici che rispondevano a quella esigenza creativa. Non ho fatto altro che applicare questo principio al lavoro di gruppo³.

Da questa ricerca nasce l'incontro con Biagio Caravano, anch'egli appartenente ad un gruppo musicale punk: l'alchimia è immediata. Al volantino rispondono altre venticinque persone. Il coreografo costituisce, quindi, La Società delle Acque⁴, una sorta di collettivo che guiderà dal 1991 al 1997 a Salerno. E' l'inizio di una nuova metodologia di ricerca da cui nasce *Costadavorio* (1991), performance in cui dodici persone devono svolgere sei o sette compiti ciascuna, in relazione allo spazio o alle altre persone che incontrano. La chiave è che i compiti di ciascuna persona possono essere eseguiti oppure rimanere solo intenzionali: lo spettacolo risulta determinato dalla casualità degli incontri all'interno dello spazio scenico. *Costadavorio* viene rappresentato una sola volta ma contiene elementi che resteranno centrali nella futura indagine creativa di MK: la visione della danza come azione concreta e reazione ai fattori di imprevedibilità delle strutture performative, la concezione dello spazio come un *campo* in senso matematico e fisico, un insieme, cioè, di elementi autonomo con regole e operazioni interne definite a priori, l'idea della traiettoria, dell'incontro/scontro e della dinamica come input di ridefinizione dello spazio scenico e come forze scatenanti delle azioni all'interno di esso, sono le coordinate attraverso cui il danzatore si tiene lontano dal rischio dell'espressione psicologica o emotiva di sé, lontananza che risulterà essere una priorità della danza di MK.

La Società delle Acque produce, oltre a *Costadavorio*, *Fogo* (1993), *Burma* (1994), *Aconcagua* (1994), *Geiger* (1995) e *Quartier Mu* (1996), facendo esperienze e incontri importanti, ma improvvisamente tutto finisce e il percorso di Di Stefano e Caravano subisce una svolta: i due si trasferiscono a Roma, dove incontrano il compositore Paolo Sinigaglia, con cui fondano MK. E' il 1997.

³ *Imi*, p. 216.

⁴ Il nome del gruppo deriva dalla passione di Di Stefano per il disegno: all'epoca il coreografo disegnava molto e spesso si ritrovava a farlo sul retro dei fogli pubblicitari della Società delle Acque europee, una fabbrica di impianti idraulici.

Poco dopo ai tre si aggiunge Vincenzo Dente che collabora per il disegno luci. Quando al gruppo viene proposto di fare il primo spettacolo come MK, la decisione è di riprendere *Aconcagua*, trio del 1994 trasformato ora in un duo interpretato da Caravano e Di Stefano: in questa versione la coreografia partecipa, nel luglio del 1997, alla vetrina della giovane danza d'autore Lavori in Pelle, di Alfonsine (Ravenna)⁵. Nel Luglio del 1998 MK partecipa al Festival Internazionale Inteatro di Polverigi (Ancona), presentando un altro duo, questa volta la riedizione del quartetto *Quartier Mu* del 1995. L'evoluzione è chiara: MK inizia ad imporsi sulla scena attraverso originali creazioni per due soli interpreti, come sarà anche *e-ink*⁶, vero lavoro d'esordio del gruppo. Di Stefano ricorda che “all'inizio c'era una ossessione scritturale molto forte, per cui lavori come *Aconcagua* ed *e-ink* sono stati definiti nei minimi particolari e potevano essere trascritti o prefigurati minuziosamente”⁷. Col tempo il processo creativo si è modificato e il coreografo ha iniziato ad “affidare al vuoto della sala prove e all'incontro diretto con i corpi lo sviluppo del processo coreografico”⁸.

L'urgenza di inventare nuove tecniche di esposizione del movimento e la costruzione di una nuova visibilità per corpi decisamente ambigui nel loro modo di lasciarsi (e non farsi) guardare, sono caratteristiche portanti nella ricerca di MK che si nutrono delle precedenti esperienze legate al punk di Di Stefano e Caravano, esperienze che segnano la presenza di una radice punk come sottofondo costante in tutto il percorso di MK. Le radici punk del gruppo non sono, però, solo musicali né unicamente estetiche poiché MK non porta in scena un immaginario esplicitamente punk: è piuttosto una “attitudine punk”⁹ quella che permea globalmente il mondo di MK, orientandone le dinamiche relazionali e creative. Il punk si caratterizza non solo per l'assenza di formazione dei suoi musicisti ma anche perché pone al centro il corpo e ne reinventa l'immaginario, antepoendo gli atteggiamenti scenici e una certa

⁵ *Aconcagua* tornerà ad essere un trio per la personale che il gruppo realizza a Teatri 90 Danza di Milano nel 2001; gli altri lavori del repertorio di MK presentati sono *e-ink*, *mk ultra*, *e-ultra*.

⁶ *E-ink* debutta in prima nazionale il 3 febbraio 1999 al Teatro Franco Parenti di Milano, all'interno di una delle sezioni che contraddistinguono la terza edizione di Teatri 90 Festival.

⁷ Lettera di Michele Di Stefano, carteggio personale tramite posta elettronica, 19 settembre 2008, h. 20,47.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Nanni, Andrea, *Emmekappa. Scrittura automatica per corpi desideranti*, in “Lo Straniero”, n. 29, 2002, pp. 155-156: p. 155.

teatralizzazione della musica all'esattezza dell'esecuzione. Dice a tal proposito Gino Castaldo: "Nel punk le discendenze contano poco. Conta invece il 'qui e ora', immediato e perentorio, trionfo del desiderio e dell'annientamento"¹⁰. E aggiunge: "Il punk sconvolse tutto quel mondo di parametri e categorie che si erano andati definendo nella musica pop"¹¹. Grazie a ciò riusciamo a comprendere la definizione che gli stessi MK danno di sé come "progetto autodidatta"¹²: una "formazione indipendente"¹³ che lavora "in completa autonomia di metodo e creazione. [...] Attraverso le diverse produzioni il gruppo si sintonizza su una 'qualità dinamica sbilenca', aspetto che caratterizza il lavoro sul piano estetico, metodologico e infine relazionale fra gli stessi componenti del gruppo"¹⁴. Siamo di fronte ad una ricerca realmente nuova, che evita ogni strumento dato a priori per rifondare il lavoro sul corpo e le modalità di creazione in modo assolutamente personale: come dice lo stesso Di Stefano, si tratta di una "formazione analfabeta"¹⁵.

Gli incontri che hanno fatto di MK una delle compagnie di punta della scena italiana sono stati tanto casuali quanto perfetti: Michele Di Stefano e Biagio Caravano si incontrano a Salerno nel 1990, accomunati dall'esigenza di creare qualcosa di altro rispetto alla musica punk, che ne contenesse però la stessa carica esplosiva; Philippe Barbut, uno degli attori chiave del percorso teatrale di Barberio Corsetti subito dopo lo scioglimento della Gaia Scienza, è loro coinquilino a via del Viminale a Roma ed entra attivamente in MK nel 1999, partecipando alla creazione di *mk ultra*; Laura Scarpini si unisce al gruppo nel 2001, dopo aver partecipato ad un laboratorio coreografico che MK tiene durante Lavori in pelle e diventa l'unica presenza femminile del gruppo. Con questa formazione, coesa ma aperta a sconfinamenti rispondenti al desiderio di operare anche con persone e materie esterne al gruppo come alla danza in sé, MK produce spettacoli che, nella capacità di mettere costantemente in gioco la

¹⁰ Castaldo, Gino, *La terra promessa. Quarant'anni di cultura rock (1954 - 1994)*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 229.

¹¹ *Ivi*, p. 230.

¹² MK, *MK*, in www.mkonline.it, sito ufficiale di MK.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Programma di sala di *BW: Discorso*, rassegna "Living Room" curata da Xing, Spazio Raum, Bologna, 4 dicembre 2003.

¹⁵ Casorati, Natalia (a cura di), *Contrappunti. Racconti Raccolti 1994/2000*, Torino, Associazione Culturale Mosaico, 2001, p. 55.

proprie direzioni di ricerca e di scavalcare manifesti e cronologie perseguono un'indagine coreografica pura interna, che nel tempo affianca nuovi elementi di lavoro al percorso delle figure storiche del gruppo, portando alla costruzione di una fitta rete di collaborazioni¹⁶:

Le diverse collaborazioni musicali, l'accoglienza di performer esterni, l'intricata rete di laboratori sperimentali contribuiscono al rapido spostamento degli obiettivi del gruppo, oggi interessato alla costruzione di prototipi di habitat estemporanei. Al fondo il desiderio di praticare la via dello spettacolo lasciando intatta l'ambivalenza di ogni corpo¹⁷.

Mobilità ci sembra essere, dunque, la parola chiave che descrive il presente e individua il futuro di un gruppo che vuole arrivare a poter scegliere dei progetti invece che dei prodotti, concependo "il progetto come uno spazio che

¹⁶ Ricordiamo le svariate collaborazioni legate alla dinamica dell'intruso nello spazio scenico e coreografico di *Zero Moses* (2001), con cui MK compie un'originale ricerca sul fuori da sé: ogni replica prevede un performer diverso che agisce in totale autonomia rispetto ai danzatori di MK, permettendo loro di innescare l'elemento della distrazione ed evidenziando come questa performance funzioni sulla negazione del processo compositivo. Ritroveremo la figura dell'intruso in molti altri lavori di MK. Anche le collaborazioni musicali di MK sono ricche di presenze esterne alla compagnia: citiamo, ad esempio, Daniela Cattivelli e Massimo Carozzi, fondatore del gruppo multimediale ZimmerFrei, sound-artist ospitati in più progetti del gruppo, nell'ottica della collaborazione con musicisti di diverse provenienze avviata conseguentemente alla natura del progetto *bird watching* (2003-2005), contenitore di interventi esterni di vario tipo. Nel 2004 MK avvia il progetto *sostanzasonora*, un fronte aperto con continue oscillazioni di struttura e di organico: il progetto è composto da *sostanzasonora 1, real madrid* e *Divano Occidentale*, che vedono aggiungersi ai danzatori di MK altri performer. A sollecitare questa fase di ricerca è una nuova collaborazione in ambito musicale con il gruppo E.S.C. (Electro-acoustic Synthesis Crew), ensemble di compositori all'avanguardia nella sperimentazione sonora, costituito da quattro musicisti italiani attivi in Francia: Jacopo Baboni Schilingi, Michele Tadini, Lorenzo Bianchi e Daniele Segre Amar. La collaborazione con Lorenzo Bianchi e Michele Tadini (per E.S.C.) continuerà anche in *Tourism* (2006), in cui MK mette in scena una riflessione sulla condizione cognitiva dell'uomo nella società contemporanea anche attraverso la collaborazione con il filosofo della fisica Stefano Osnaghi. Dopo il debutto di *Tourism* MK scardina il materiale dello spettacolo, rilanciandolo in un nuovo progetto intitolato *Funzione* (2006), realizzato in collaborazione col gruppo musicale Sinistri: incrociando l'impatto da concerto tipico della danza di MK con la messa in scena dei musicisti di Sinistri, il suono acquisisce le stesse qualità di esposizione del corpo, diventando un'azione, a sua volta, visibile e non solamente udibile. Ritroveremo, invece, le particolari costruzioni sonore di Lorenzo Bianchi in *Comfort* (2008), progetto performativo in cui la danzatrice Cristina Rizzo, dopo varie intrusioni nel percorso di MK, entra nel nucleo della compagnia al posto di Laura Scarpini. Quella di Cristina Rizzo, però, non va considerata come una semplice sostituzione della storica danzatrice di MK in quanto fa parte della modalità creativa di Michele Di Stefano saper acquisire stimoli ulteriori dai performer con cui sceglie di lavorare: Di Stefano possiede, infatti, la capacità di compiere scarti continui all'interno di un'attitudine creativa che rimane fedele alle sue ossessioni senza, però, temere di compiere spostamenti per attraversare le diverse fasi a cui va incontro la compagnia.

¹⁷ MK, MK, in www.mkonline.it, sito ufficiale di MK.

comprende riserve, domande da porre”¹⁸ e che permette di “Disegnare un’organizzazione del territorio per maglie larghe e permeabili”¹⁹ in cui il gruppo si assume il rischio di “scompare e riaffiorare”²⁰ come unica possibile strategia di sopravvivenza.

La dimensione politica implicita nel lavoro di MK: il nome

La riflessione sullo stato della contemporaneità che segna le modalità d’indagine sul corpo messe in atto dai componenti di MK ci permette di individuare chiaramente una dimensione politica che vedremo caratterizzare il lavoro di questo gruppo in maniera implicita in quanto posizione mai dichiarata attraverso i contenuti degli spettacoli, ma messa in evidenza da tutti i fattori che circondano un “lavoro di ricerca corporea ambiguo e radicale”²¹. Tale dimensione politica emerge in un percorso artistico che viene a delinarsi come un costante tentativo di scarto dall’organizzazione del corpo e della sua immagine imposta dalla cultura del potere dominante. Il rifiuto del controllo sociale sull’individuo e sul suo agire è presente in MK fin dall’origine del nome del gruppo. La sigla MK deriva, infatti, da MK-ULTRA, nome in codice di una serie di esperimenti che la CIA fece negli anni Cinquanta e Sessanta sul cosiddetto Mind Control (controllo mentale) con lo scopo di arrivare ad influenzare il comportamento delle persone alterandone lo stato di coscienza e modificandone il livello di percezione della realtà: il progetto MK-ULTRA utilizzava ipnosi, siero della verità, messaggi subliminali, ultrasuoni, LSD e altri tipi di violenze psicologiche e fisiche su cavie umane inconsapevoli al fine di controllarne le menti per indurle a compiere atti contro la loro volontà²².

Da qui partiamo per sviscerare quel discorso sotteso alla danza di MK, che parla di una riflessione sui sistemi di controllo esercitati dal potere attraverso il condizionamento della mente e del corpo degli individui, sistema da cui il gruppo evade mediante una ricerca che evita la fissità di ogni teoria per dare

¹⁸ Clément, Gilles, *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005, p. 59.

¹⁹ *Ivi*, p. 61.

²⁰ Lettera di Michele Di Stefano, carteggio personale tramite posta elettronica, 11 aprile 2009, h. 19, 38.

²¹ MK, MK, in www.mkonline.it, sito ufficiale di MK.

²² Cfr. Marks, John, *The Search for the “Manchurian Candidate”: The CIA and Mind Control*, Chicago, Times Books, 1979 e Zepezauer, Mark, *The CIA’s Greatest Hits*, Monroe, Odonian Press, 1994, pp. 10-11.

spazio ad un corpo mutante inteso come trasmissione di pura potenza e ad “Una danza militante in cui si gioca una resistenza ai macrosistemi inglobanti e uniformanti del mercato, del gusto e della critica”²³.

Il rifiuto del controllo sociale imposto attraverso la costruzione dell'immagine del corpo: il “politico” nella danza

La ricerca creativa di MK parte esclusivamente dalle dinamiche del corpo esposto performativamente ma arriva ad una forte riflessione critica che si espande dalle modalità di fruizione e di visione fino alla messa in discussione del ruolo stesso dello spettatore, dal meccanismo di produzione spettacolare fino allo stato dell'arte nella società attuale. I lavori di MK non contengono l'enunciazione di nessun tipo di messaggio: non è esaminando i contenuti degli spettacoli che possiamo trovare testi o sottotesti da interpretare. E' nella concezione del lavoro e nel tipo di corpi che vengono messi in scena, nel modo di trattare i temi d'indagine attraverso il movimento e nella costante riflessione sul meccanismo spettacolare, che dobbiamo scavare per far emergere ciò che si può definire come una posizione politica, posizione implicita, non evidente, non dichiarata, ma esistente.

Per capire cosa sia il politico nella danza ci soffermiamo sul saggio di Mark Franko dal titolo *Danza e politica: stati d'eccezione*²⁴, in cui l'autore riflette sul rapporto tra danza e politica chiedendosi in quali circostanze sia necessario definire la danza come “politica”²⁵, dato che la danza “non agisce direttamente nella sfera politica e, dunque, la danza non è politica in senso stretto”²⁶. Franko sostiene che si debba parlare di danza politica quando alcune forme di movimento si configurano contemporaneamente a particolari circostanze della vita sociopolitica, pur apparendo autonome le une dalle altre: in tal caso si parla di “circostanze *congiunturali*”²⁷ e la danza acquista maggiore visibilità culturale²⁸.

²³ Ferrari, Federico, *L'altro del corpo*, in Antonio Calbi (a cura di), *Teatri 90 danza. Cantiere della nuova coreografia italiana seconda edizione*, Milano, 2001, p. 51.

²⁴ Franko, Mark, *Danza e politica: stati d'eccezione*, in Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, Utet Università, 2007, pp. 5-29: p. 9.

²⁵ *Ivi*, p. 7.

²⁶ *Ivi*, p. 10.

²⁷ *Ivi*, p. 7.

²⁸ “Fin dal diciassettesimo secolo, la danza è stata usata per proiettare e plasmare immagini della monarchia e di identità nazionali, identità razziali, identità ritualizzate e identità di genere” (*ibidem*).

“La danza può anche intervenire in considerazioni politiche in forma quasi invisibile in un contesto proto-congiunturale”²⁹: in molti casi, infatti, “la danza ha dimostrato anche la capacità di tenersi in disparte, agendo come una teoria critica della società”³⁰. Uno dei punti fondamentali della riflessione di Franko è che le relazioni tra danza e politica siano molteplici e di grande diversità: “Un adeguato studio della danza, dunque, dovrebbe ritornare incessantemente sulle complesse interazioni definite politiche in tanti modi diversi”³¹. L’autore si oppone, quindi, a chi nega la validità del rapporto tra danza e politica, spiegando, invece, come questo “legame tanto stretto e sostanziale”³², sia complesso poiché formato da un forte intreccio di fattori “personali, artistici e istituzionali”³³. Proprio perché la danza non è politica in senso letterale, Franko sostiene che essa possa essere ideologica, e creare, così, inevitabili effetti politici, o anti-ideologica: “Se [...] la danza è anti-ideologica, allora è decostruttiva, nel senso che pratica un’auto-riflessività critica. L’auto-riflessività che caratterizza parte della danza postmoderna fin dagli anni Sessanta è spiegabile in termini politici come un rifiuto del controllo ideologico sulla danza”³⁴.

Nel suo saggio l’autore cita Janet Wolff³⁵, la quale sostiene che “La danza non può che essere sovversiva quando mette in discussione e denuncia la costruzione del corpo nella cultura”³⁶. Questo punto ci permette di tornare alla dimensione politica presente nella ricerca di MK. A proposito del rifiuto del controllo sociale e ideologico sul corpo citiamo Michele Di Stefano:

Vorrei che il lavoro riflettesse alcunché. Però è chiaro che prevede una selezione, una scelta, una determinata condizione, una limitazione che, per forza di cose, è una dimensione politica, nel senso che io sono consapevole e ricevo continuamente un tipo di immagine e di controllo rispetto al corpo. Soprattutto ora, i corpi

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 10.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 9.

³⁴ *Ivi*, p. 10.

³⁵ Janet Wolff è docente di Sociologia all'Università di Leeds, Professoressa del corso di *Performance, Screen and Visual Cultures* all'Università di Manchester, autrice di molti testi e articoli inerenti la sociologia dell'arte.

³⁶ Wolff, Janet, *Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics*, in Desmond, J.C. (a cura di), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997, p. 96 (citato da Franko, Mark, *Danza e politica: stati d'eccezione*, cit., pp. 5-29: p. 10).

sono continuamente organizzati, letti, tradotti, indirizzati, e lo scarto, la fuga, da questo discorso è una cosa che mi attrae, ma perché riflette un appetito creativo che ho, quindi è politico in questo senso³⁷.

Il tentativo di fuga dall'organizzazione del corpo imposta dalla cultura si lega, con un filo sottile ma ben presente, a quel fenomeno punk che abbiamo già visto essere parte dell'attitudine che orienta l'atto creativo di MK. Cerchiamo di capire perché.

Strategie di spiazzamento: l'arbitrarietà come sottotesto politico della danza di MK attraverso la concezione del corpo e dello spettacolo e il rapporto col pubblico e l'istituzione

Nonostante le diverse fasi e la storia più recente, ad unire gli appartenenti al punk è stato il rifiuto per qualsiasi forma di controllo sociale, soprattutto quello esercitato dai mass media. In origine questo fenomeno è stato “uno strumento generazionale per 'rieditare' il corpo e il processo all'interno del quale ricostruire il suo immaginario, immediato e fortemente energetico”³⁸. Questo punto fondamentale ci fa ritornare alla riflessione sulla valenza sociale del corpo: la prima percezione che abbiamo dell'altro è preminentemente sociale, dato che il nostro apparire nel mondo dipende da convenzioni che, da un lato, ci proteggono ma, dall'altro, possono chiuderci in confini molto stretti e non esaurienti di ciò che è la nostra persona. A volte accade che gli individui escano da questi confini nella rappresentazione sociale del loro corpo. A questo punto gli altri non sono più in grado di mettere in atto il normale processo di lettura di chi hanno di fronte:

Se usciamo dai confini nei quali siamo in grado di mettere in atto la decodifica delle scritte somatiche, sperimentiamo il disorientamento e la difficoltà a riconoscere l'identità dei corpi con cui entriamo in relazione. Si tratta di uno spaesamento non dissimile da quello che proviamo quando ci troviamo in un paese straniero³⁹.

³⁷ Di Stefano, Michele, in Ruffini, Paolo, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, cit., p. 41.

³⁸ Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio. Una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, cit., pp. 216-226: p. 216.

³⁹ Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, cit., pp. IX-X.

Ecco uno dei punti di congiunzione tra il punk e l'implicita dimensione politica del lavoro di MK: il fenomeno punk porta con sé uno spiazzamento, nella musica come nell'immagine, che ritroviamo nelle modalità con cui MK mette in scena un corpo che pare essere quello di “un nuotatore nella piscina di mercurio, un folklore marziano, un'arbitrarietà talmente impenetrabile da incidersi come un geroglifico su qualunque superficie”⁴⁰. Questa arbitrarietà, dunque, emerge nella riflessione che MK pone rispetto alla questione del rapporto tra l'atto formale e la sua codificazione: MK ridiscute continuamente le possibilità del corpo e crea performance che contengono domande sulla modalità di creazione nella società contemporanea, basata su una evidente “*spettacolarità generalizzata*”⁴¹. Afferma Michele Di Stefano: “Questa è forse l'unica lezione importante che mi è rimasta dal punk, la capacità di organizzarsi autonomamente senza avere timore di essere autoreferenziali”⁴². La riflessione creativa di Michele Di Stefano allora “contiene una posizione anche politica”⁴³, nel senso che il coreografo osserva costantemente “i sistemi attraverso i quali oggi l'immagine del corpo viene usata in una prospettiva di controllo”⁴⁴ e per questo tenta di far uscire il corpo da una “dimensione ottica”⁴⁵ che appartiene al “territorio del potere assoluto, del controllo”⁴⁶ e che è largamente diffusa nella società contemporanea⁴⁷. Possiamo individuare quattro principali livelli, fortemente connessi l'uno con l'altro, in cui emerge la messa in atto da parte di MK di questo rifiuto del controllo sociale sull'immagine dell'individuo e sul suo agire: corpo, spettacolo, pubblico, istituzione.

⁴⁰ Di Stefano, Michele, *La resa*, in *Resa del corpo / The surrendering of body*, in “Work on Art in Progress”, ottobre- dicembre 2003, pp. 50-51: p. 50.

⁴¹ Stanziale, Pasquale, *Introduzione*, in Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, Bolsena (VT), Massari editore, 2002, pp. 7-18: p. 8.

⁴² Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio. Una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, cit., pp. 216-226: p. 216.

⁴³ *Ivi*, p. 223.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Sacchettini, Rodolfo - Bertolino, Valentina, *Passeggiando nella radura*, in www.altrevelocita.it/incursioni_articolo-177.html, 2005.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ “Lo spettacolo è il cattivo sogno della moderna società incatenata, che non esprime in definitiva se non il proprio desiderio di dormire. Lo spettacolo è il guardiano di questo sonno. [...] E' la più vecchia specializzazione sociale, la specializzazione del potere, che è alla radice dello spettacolo. Lo spettacolo è [...] la rappresentazione diplomatica della società gerarchica innanzi a se stessa, dove ogni altra parola è bandita” (Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, cit., p. 49).

Il corpo

Citiamo Michele Di Stefano sulla questione del controllo: “Credo ossessivamente nella capacità unica della danza di scatenare il corpo dalla lotta spudorata per il controllo dell’immagine sociale degli individui”⁴⁸. E’ nel modo di intendere il lavoro corporeo come capacità di mutare rapidamente le proprie dinamiche, senza preoccuparsi delle forme create con la danza, che riconosciamo in MK il tentativo di fuga dal controllo sociale sul corpo stesso. Afferma ancora Michele Di Stefano: “io disegno molto, e per un periodo ho disegnato tantissimo. Avrei potuto costruire dei paesaggi formali attraverso uno stile che si stava affermando nettamente. Nel momento in cui ho percepito questa dinamica, l’ho abbandonata in favore di altre”⁴⁹. A MK, quindi, non interessa l’immagine che si può costruire attraverso la danza, ma l’abbandono di questa immagine per andare verso dinamiche ritmiche generate fuori dal corpo. Secondo Jean-Luc Nancy “‘Corpo’ vuol dire infatti per prima cosa: ciò che è fuori, in quanto fuori, accanto, contro, presso, con un (altro) corpo, nel corpo a corpo, nella dis-posizione. [...] un corpo è la spartizione e la partenza da sé, a sé, è il presso-di-sé senza il quale «sé» non sarebbe neppure 'a sé stante’”.⁵⁰

“L’annegamento della figura”⁵¹ corrisponde allo stare in scena di MK. Ciò significa che il lavoro del gruppo va verso un’alterazione del controllo che il danzatore ha della propria immagine in favore di un’amplificazione della componente percettiva. In questo modo il corpo si fa strategico in quanto, tutto rivolto verso il fuori da sé di cui parla Nancy, è messo nelle condizioni di rispondere velocemente a informazioni che cambiano di volta in volta: abbandonando la concentrazione su di sé, il corpo proposto da MK è in grado di essere reinventato per ogni singolo progetto. “E’ come lo sviluppo di un training marziano su un corpo primordiale, che alla fine riesce a percepire

⁴⁸ Casorati, Natalia (a cura di), *Contrappunti. Racconti raccolti 1994/2000*, cit., p. 65.

⁴⁹ Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio. Una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, cit., pp. 216-226: p. 222.

⁵⁰ Nancy, Jean-Luc, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001, p. 114 (ed. or. *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996).

⁵¹ Di Stefano, Michele, *Corpo ottuso*, in *Resa del corpo/The surrendering of body*, cit., p. 51, ora rifluito in Di Stefano, Michele, *Corpo ottuso*, in Silvia fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, cit., pp. 203-204: p. 204.

diversi livelli di collocazione nello spazio, nel tempo, nella società”⁵². Fuoriuscire dalla propria immagine è ciò che permette ai danzatori di MK di abbandonare il disegno del corpo e di basare il lavoro del gruppo sulla percezione temporale. Ecco a tal proposito le parole di Michele Di Stefano: “La percezione del tempo nella sua qualità di 'timing' è materia viva per me e per le persone con cui condivido il lavoro; forse è l'unica densità possibile nella nostra indagine sul *corpo fuori da sé*”⁵³. Questo è ciò che fa la differenza nel lavoro di MK: i danzatori si occupano concretamente della loro materia corporea e del suo scatenamento ritmico, senza pensare a cosa esprimano simbolicamente con il loro movimento. Non si tratta più, quindi, di rappresentare il corpo o di esprimere qualcosa attraverso il corpo: il corpo concretamente è, nello spazio e nel tempo e “la dimensione astratta, anatomica del movimento, e non quella della rappresentazione, sono la base”⁵⁴.

Nel lavoro di MK incontriamo il tentativo di eliminare la dimostrazione dello sforzo tecnico del danzatore perché questo è ciò che impedisce il farsi della dinamica ritmico-creativa in scena. E' fondamentale il significato di un concetto chiave per il gruppo: la *resa del corpo*, cioè abbandonare il materiale creativo e non abbandonarsi ad esso attraverso la propria competenza, scardinare la “coordinazione del corpo scenico così radicata nella cultura coreutica”⁵⁵ e lasciare che si manifestino altre “supertecniche”⁵⁶ per allenare il corpo alla percezione più che alla forma, un corpo che diventa dismesso e sbilenco perché rinuncia alla costruzione di quel meccanismo che MK chiama *fortezza*, un edificio solido e inespugnabile che protegge il danzatore, quella competenza che troppo spesso satura il corpo separandolo dalla danza. Citiamo un brano dello stesso Di Stefano a proposito di *resa* e *fortezza*:

Un termine che stiamo usando molto è quello di *resa* del corpo. Un termine che ha un'ambiguità intrinseca, nel senso di arrendersi a qualcosa e contemporaneamente lasciare qualcosa; ma anche un'ambiguità rispetto alla problematica della traduzione nella comunicazione danzata che, comunque, ha sempre a che fare con

⁵² Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio - una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, cit., pp. 216-226: p. 223.

⁵³ AA.VV., *Parole dal corpo*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2003, p. 41.

⁵⁴ Castellana, Elio, *Il tempo dell'attraversamento nella danza di MK*, in “Liberazione”, 8 marzo 2007.

⁵⁵ Di Stefano, Michele, *La resa*, cit., p.50.

⁵⁶ *Ibidem*.

un rendimento, con una pratica. In realtà, è proprio un cedere, un perdere, un lasciarsi allagare per perdere qualcosa, quella cosa che io chiamo *la fortezza*. Che poi è il luogo della competenza.⁵⁷

MK mostra un corpo ambiguo e antiorganico, un corpo “attratto negligenemente verso possibilità che non hanno memoria di forma o di segno”⁵⁸, un corpo dichiaratamente esposto, lascivo nel suo essere totalmente aperto e penetrabile dall’esterno, teso verso l’ignoto, un corpo senza fortezza, appunto, perché non difeso dalla possibilità di nascondersi dietro l’edificazione della propria immagine, un corpo allo sbaraglio ma sempre esatto nel compiere il suo atto di percezione: “il corpo non segna ma assorbe”⁵⁹. Il gruppo persegue la ricerca di stati corporei che siano, prima di tutto, luoghi in cui si possa percepire il flusso temporale. Allora il corpo diventa “un problema da attraversare piuttosto che uno strumento da direzionare a fini dimostrativi”⁶⁰. In questo senso il corpo di MK è un corpo concreto e materico che non riflette sul proprio senso ma che assorbe senso per costruirsi: un corpo reso opaco dall’abolizione del discorso sul corpo e attraverso il corpo, un corpo cavo il cui compito è esclusivamente quello di condurre potenza. Da tutto ciò deriva che la danza di MK non è autobiografica, non rivela l’interiorità del soggetto, ma porta in scena l’evidenza del corpo⁶¹. Significative a tal proposito le parole di Federico Ferrari:

Il gesto, nel suo eclissarsi mostra esattamente quel che c’è da mostrare. Attesta la presenza di un corpo [...]. Nessuna volontà di rendere significativo il corpo. Semmai il tentativo di mostrare la significanza del corpo, il corpo come apertura infinita di senso

⁵⁷ Di Stefano, Michele, in Ruffini, Paolo, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, cit., pp. 40-41.

⁵⁸ Di Stefano, Michele, *La resa*, cit., p. 50.

⁵⁹ Di Stefano, Michele, *Inventario*, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, cit., p. 201.

⁶⁰ Di Stefano, Michele, *Corpo ottuso*, cit., p. 203.

⁶¹ “Fin dove si estende la presenza, là si estende il mio corpo, perché suo è quello spazio [...]. Ogni mio atto rivela infatti che la mia presenza è corporea e che il mio corpo è la modalità del mio apparire. Questo organismo, questa realtà carnale [...] non sono le espressioni esteriori di un Io trascendentale e nascosto, ma sono io, così come il mio volto non è un’immagine di me, ma sono io stesso. Nel corpo, infatti, c’è perfetta identità tra essere e apparire [...]. Non esiste un pensiero al di fuori della parola che lo esprime, perché, solo abitando il mondo della parola, il pensiero può risvegliarsi e farsi parola. Allo stesso modo non esiste un uomo al di fuori del suo corpo, perché il suo corpo è lui stesso nella realizzazione della sua esistenza. Se non si accetta la totalità di questa presenza e la sua ambivalenza, è impossibile accedere alla comprensione della realtà umana e all’ordine dei suoi progetti” (Galimberti, Umberto, *Il corpo tra natura e cultura: il gioco dell’ambivalenza*, in *Il Corpo*, Milano, Feltrinelli, 2007, pp. 11-27; pp. 15-16, I ed. Milano Feltrinelli, 1983).

[...]. Nessun tentativo di aggiungere un supplemento di infinito, di mistero. Non ce n'è alcun bisogno: la realtà di un corpo, nella precisione del gesto, è esattamente la trasparenza opaca di tutto il senso che c'è⁶².

MK si allontana dai corpi riconoscibili della danza, anche di quella contemporanea, e propone “un lavoro permanente di ricerca corporea che si poggia sulla fisicità 'fuori formato’”⁶³, abbandonando dei codici per annullare l'efficienza dell'interprete e per trovare una nuova esattezza nel corpo attraverso l'invenzione di originali regole di lavoro: “i danzatori di MK assumono il disequilibrio e lo spaesamento come strumenti per restituire al movimento e al corpo la pura ambivalenza della propria evidenza, fuori dal controllo operato dalle consuete grammatiche dell'immagine”⁶⁴.

Il corpo proposto da MK, quindi, tende all'impossibilità di essere letto e decodificato perché i suoi contorni risultano sfocati dalla velocità della corsa contro il controllo esercitato attraverso l'immagine, in una società dove essa è ormai dominante. Rispetto a ciò resta ancora un elemento da sottolineare: spesso negli spettacoli di MK troviamo costumi minimali, e la quasi nudità rischia di diventare una cifra stilistica. Ma in realtà non è questione di stile: i corpi lasciano vedere di sé la maggior parte di pelle possibile esponendosi completamente alla vista del pubblico, in una ricerca di essenzialità che vuole spostare totalmente l'attenzione sulle dinamiche di movimento. Ma c'è anche un'altra ragione per tali nudità così fortemente esibite. Per MK spogliare i corpi significa semplicemente mostrarli per quello che sono⁶⁵, “c'è il desiderio di far passare il corpo indenne attraverso certe connotazioni fortissime del teatro, dello spettacolo, in ogni caso del corpo della pubblicità, del quotidiano, della

⁶² Ferrari, Federico, *L'altro del corpo*, cit., p. 51.

⁶³ Programma di sala di *BW: Discorso*, cit.

⁶⁴ Lenz Rifrazioni/Natura dei teatri 09 – opere insensate, MK, in www.lenzrifrazioni.it/natura/arch/04/0artisti.htm, 8/17 ottobre 2004, sito del festival Natura dei teatri 09.

⁶⁵ MK cancella l'ostentazione della sensualità proprio attraverso l'esposizione di corpi seminudi. Sostiene Galimberti: “La seduzione si esercita lasciando vedere il nascosto [...]. Sembra infatti che i capi di vestiario siano animati da una specie di forza centrifuga attraverso cui l'interno è costantemente sospinto verso l'esterno [...] creando quel misto sospeso di evidente e di nascosto in cui si intreccia *il gioco estetico ed erotico*, dove la regola è di far vedere il nascosto senza però distruggere il suo carattere segreto. [...] il sistema delle vesti gioca sulla fondamentale *ambivalenza* degli indumenti, incaricati di indicare una nudità nel momento stesso in cui la nascondono, di sottolineare i caratteri sessuali primari e secondari che ricoprono” (Galimberti, Umberto, *Il corpo*, cit., p. 207).

pornografia”⁶⁶, nel tentativo di non farsi raggiungere proprio da una diffusa “classificazione spettacolare della corporeità”⁶⁷. E la massima esposizione della nudità di uomini e donne fa sì che, alla fine, le differenze di sesso si annullino e l’attenzione venga a concentrarsi sull’anatomia dei corpi in quanto corpi che mostrano la loro materia nella potenza del movimento⁶⁸. Lasciando addosso ai danzatori solo il minimo necessario, quindi, MK persegue il tentativo di cancellare i contorni della figura per evitare di produrre immagini che si possano fissare in icone: quello che vediamo sono la carne, la pelle, le membra. I corpi di MK ci fanno venire in mente quanto detto da Michel Leiris sui nudi di Francis Bacon, i quali «attingono direttamente all’erotismo, colto alla sua stessa radice: livello organico dei corpi [...] e non livello drammatico dei gesti»⁶⁹. Anche questa sembra una presa di posizione *politica* in una società in cui erotismo e sessualità, più che qualcosa di organico e naturale, sono ormai utilizzati come strumenti per alimentare un vasto mercato di consumo⁷⁰.

⁶⁶ Di Matteo, Piersandra - Doria, Agnese, *Birdwatching con ospiti, intervista a Michele Di Stefano*, in www.altrevelocità.it, 2 agosto 2005.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ A proposito dell’esposizione della nudità del corpo da parte di MK è interessante leggere quanto sostenuto ancora da Galimberti nella sua analisi del sistema vestimentario: “Alla difesa del corpo sono preposte le vesti che [...] instaurano quel *rapporto di significazione* che assicura il passaggio dal sensibile puro al suo significato [...]. Il corpo, infatti, rappresenta il mondo non *nascondendosi* nelle vesti, ma *esponendosi* con una varietà di vesti che riproducono la varietà degli aspetti del mondo [...]. Il sistema delle vesti, allora, assicura [...] *il passaggio dal sensibile al senso* [...] esponendo il sensibile per sprigionare le sue possibilità simbolicamente diffuse dalle vesti [...]. [...] noi assistiamo [...] a un costante rapporto tra il segno vestimentario e il mondo significato da quel segno, per cui, facendo variare l’indumento, il corpo che lo indossa fa variare il mondo. [...] Si assiste così alla trasformazione dell’ordine vestimentario in un sistema rigoroso di segni che sanciscono quella gerarchia sociale che il corpo nudo non potrebbe esprimere” (Galimberti, Umberto, *Il Corpo* cit., pp. 201-205).

⁶⁹ Leiris, Michel, *Francis Bacon*, Milano, Abscondita, 2001, pp. 20-21.

⁷⁰ “Nella nostra società, infatti, che più non conosce il corpo di fatica e il corpo di riproduzione, ogni corpo 'liberato' è liberato solo perché è già stato catturato dalla rete del mercato e dall’ordine delle sue parole. A questo sistema di 'liberazione' dà man forte tutta quella letteratura sul corpo che lo mobilita non per una manifestazione delle sue potenzialità espressive, ma per un’emancipazione programmata in vista di uno sfruttamento più razionale e sistematico. E così, paradossalmente, questa 'scoperta del corpo', che si vuole presentare come premessa per la sua liberazione, è utilizzata per liquidare il corpo in quello spazio unitario e omogeneo che è il sistema economico e la sua produzione. Questa, non più interessata al corpo come *forza lavoro*, ne sfrutta, attraverso la seduzione, la *forza del desiderio*, allucinandolo con quei bisogni da soddisfare, quali la bellezza, la giovinezza, la salute, la sessualità, che sono poi i nuovi valori da vendere. Mobilitato nello spettacolo della seduzione, il corpo diventa quell’istanza gloriosa, quel santuario ideologico in cui l’uomo consuma gli ultimi resti della propria alienazione” (Galimberti, Umberto, *Le cose dell’amore*, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 82-83).

Lo spettacolo

Tornando per un attimo al punk viene da pensare alla durata delle canzoni di questo genere musicale, di solito brevi e di grande potenza: il primo disco dei Wire, ad esempio, riunisce ventuno canzoni in circa quaranta minuti. I lavori iniziali di MK presentano la stessa brevità e incisività: otto o dodici minuti di pura intensità dinamica. Ma quella sulla durata è una riflessione costante in MK: i formati spettacolari cambiano anche perché l'ossessione sul tempo è in circolo, si passa dai primi pezzi brevissimi, alle "lunghezze ambigue"⁷¹ di venti o trenta minuti, a sessioni performative di tre ore. I confini temporali si dilatano e si accorciano, in una escursione estremamente flessibile. Questo perché l'indagine di MK non procede in modo lineare e programmatico ma si fonda sulla trasformazione a cui sono sottoposti i corpi così come il loro contenitore che è il formato scenico: "la concentrazione e la decontrazione non bastano più a definire il contenitore e lo sviluppo di una coreografia è in realtà una stratificazione di piccoli collassi temporali di cui si perde memoria e si cancella la storia"⁷².

MK non è direttamente interessato alla collocazione sociale dello spettacolo e non si pone in un atteggiamento politico al riguardo. Eppure, anche nella questione del formato performativo, troviamo un sottotesto che parla di fuga dal controllo. E' lo stesso Di Stefano a dire che "Lo spettacolo è una evacuazione, l'istantanea di una fuga"⁷³. Fuga da una posizione statica all'interno del mondo della danza e del teatro, lontano dalle loro 'verità', verso una condizione definita dallo stesso Di Stefano come *sbilenca* anche all'interno delle produzioni. Questo porta MK a "voler lasciare il campo [...] non si contano più le collaborazioni le intrusioni le ridefinizioni dei processi compositivi o degli spettacoli stessi che spesso travasano l'uno nell'altro - per fraintendimento"⁷⁴. Rispondendo ad una domanda sul superamento dei generi nel contemporaneo, Di Stefano afferma di non essere interessato alla questione, aggiungendo: "Non posso pensare che gli azzeramenti, i parossismi e tutte le ritmiche dell'altrove che formano una visione debbano fare i conti

⁷¹ AA.VV., *Parole dal corpo*, cit., p. 41.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Di Stefano, Michele, *La resa*, cit., p. 50.

⁷⁴ MK, Tortora, Beppe, *Inspired by Drome: MK meets MK*, in "DROME magazine", n. 13, 2008, pp. 99-103: p. 102.

con la burocrazia dei generi, a meno che l'obiettivo non sia proprio minare il concetto di autorità del mezzo come principio spettacolare⁷⁵. MK fluttua volutamente tra spettacoli tradizionali e lavori in cui salta ogni regola, come quelli in cui viene introdotta la figura di un intruso, un performer esterno alla compagnia, che agisce sul momento, senza relazione alcuna con gli altri danzatori, portando un suo precedente bagaglio o rispondendo alle richieste coreografiche fatte sul momento da Di Stefano. Si tratta di performance che rappresentano "l'abbandono di una fortezza formale o intelligente o creativa all'interno di un appuntamento che prevede il pubblico"⁷⁶. Prima di continuare questa analisi bisogna dire che MK lavora usando spesso alcuni termini che tornano, come in un piccolo glossario. La parola *fortezza* indica

tutte le domande che possono essere rivolte a una superficie: dov'è il suo dietro - dove le sue fenditure - quali confini ne definiscono la sagoma - quale grado di opacità ne fa risaltare la grana - quale risonanza confonde questa opacità. Tutta la cronologia di una materia: quanto tempo impiega per autorganizzarsi - quando diverte e diverge per rimanere instabile - quando un sopravvento parziale ne garantisce la continuità di percorso - quando il precipitare degli elementi ne giustifica la dissolvenza (la cronobiologia ha da tempo ufficializzato la visione degli organismi come entità organizzate da variabili ritmiche)⁷⁷.

La superficie di cui ci parla la *fortezza* racchiude la competenza corporea così come quella compositiva riguardante lo spettacolo, "non già la pura evidenza dei suoi elementi fondanti - unica qualità esplicabile per il loro scatenamento - quanto la sua misura contenitiva, che ne diventa l'interfaccia significativa. [...] la sapienza compositiva, quell'intelligenza della selezione scenica [...]"⁷⁸. Il concetto dell'*abbandono di una fortezza*, quindi, viene applicato da Michele Di Stefano sia al corpo del singolo danzatore che al corpo dello spettacolo: "Per quanti sforzi si facciano, entrambi non possono fare a meno di avere un contorno, una sagoma"⁷⁹ e questa sagoma, ad un certo punto, pretende di parlare, di suggerirci quale sia il giusto punto di vista:

⁷⁵ AA.VV., *Parole dal corpo*, cit., p. 39.

⁷⁶ Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio. Una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, cit., p. 223.

⁷⁷ Di Stefano, Michele, *Inventario*, cit., p. 201.

⁷⁸ Di Stefano, Michele, *Equivoci della volontà. L'intruso*, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, cit., p. 208.

⁷⁹ *Ibidem*.

Un omino stridulo – mascherato da veggente, da filologo, da tenore – costruisce la sua impalcatura per arrampicarsi fino al limite esterno della costruzione e cominciare lo sproloquio, diventando inevitabilmente il vero focus di tutto il paesaggio sul quale si appoggia⁸⁰.

Ecco perché, nei lavori di MK, materia scenica e materia corporea devono applicare un'ambiguità che permetta loro di rimanere ottuse⁸¹ e, allo stesso tempo, efficaci ed efficienti: corpo e forza sono indissolubilmente legati perché “sempre il corpo dell'interprete contiene in maniera frattale il processo dinamico che trasforma anche il suo contenitore (fino a constatare che lo spettacolo si compie solo nell'alterazione di questo corpo)”⁸². Le performance di MK rappresentano l'abbandono di una forza nel senso che non permettono che la struttura compositiva prevalga sugli elementi in essa contenuti, elementi che devono mantenere una qualità fondamentale di “precipitati”⁸³: questo significa, in sintesi, che MK non vuole dare ai propri

⁸⁰ *Ivi*, pp. 208-209.

⁸¹ Michele Di Stefano riprende il concetto di *ottuso* dalle riflessioni sul *sensu ottuso* di Roland Barthes. Nell'articolo *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Eisenstein*, presente all'interno del saggio *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, il semiologo francese analizza un fotogramma del film *Ivan il Terribile*, arrivando a distinguere tre livelli di senso. Il primo livello è quello informativo: attraverso lo scenario, i costumi, i personaggi, i loro rapporti e il loro inserimento in una storia, si forma il livello della comunicazione, analizzabile, dice Barthes, attraverso la semiotica del messaggio. Il secondo livello è quello simbolico, un livello fortemente stratificato perché, dice l'autore, esistono diversi tipi di simbolismo all'interno dell'azione analizzata. Il terzo livello è un *terzo senso*, che si situa all'esterno del campo della psicologia e del senso: è il livello della *significanza*, termine che si riferisce all'ambito del significante e non, sottolinea il semiologo, della significazione. Barthes ci rivela di non essere interessato al livello della comunicazione, il primo che abbiamo visto, ma solo al secondo e al terzo senso: significazione e significanza. Arriviamo così all'interessante distinzione tra questi due livelli. Il senso simbolico, quello della significazione appunto, è intenzionale e appartiene al lessico generale dei simboli: è un senso che parte dall'autore stesso per andare incontro al destinatario del messaggio in maniera evidente, anche se questa evidenza è definita da Barthes come qualcosa di chiuso in se stesso. Barthes chiama questo livello *il senso ovvio*. L'altro senso viene, invece, chiamato *il senso ottuso*, ed è qualcosa di ostinato e nello stesso tempo inafferrabile: *obtusus*, infatti, significa etimologicamente *che è smussato, di forma arrotondata*. Di Stefano utilizza le osservazioni di Barthes sul senso ottuso per definire il *corpo ottuso*, ovvero un corpo arrotondato, privo di spigoli, un corpo opaco che evita un senso troppo chiaro e annulla, per via della sua superficie liscia, la possibilità di creazione di un discorso e la conseguente tentazione di lettura di esso. Il movimento, allora, si compie esclusivamente su una superficie epidermica senza ego, spazio senza segno e senza disegno in cui l'azione si sostituisce all'espressione interiore: una materia, corporea e scenica, non riflettente per continuare ad eludere i sistemi di controllo della società e dello spettacolo attraverso un distacco dalle icone contemporanee (cfr. Barthes, Roland., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 2001, ed. or. *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982).

⁸² Di Stefano, Michele, *Equivoci della volontà. L'intruso*, cit., p. 208.

⁸³ *Ivi*, p. 209.

materiali prediletti, ovvero la superficie corporea, la pelle e l'incidente dinamico come incontro/scontro tra corpi, un

senso eccedente: cosa difficile proprio perché i materiali non sono strumenti ma pura essenzialità, capace per questo di attirare su di sé miriadi di significati: è di fatto un paradosso da noi cocciutamente perseguito quello di affrancare il corpo dalla sua memoria, il gesto dalla sua grammatica, e in prospettiva lo spettacolo dalla sua eloquenza⁸⁴.

Risulta, dunque, sempre più chiaro come MK eviti accuratamente l'enunciazione di messaggi in quanto, per il gruppo, lo spettacolo non è la messa in scena di un problema risolto: lo spettacolo si fa rimettendo tutto in gioco, di modo che sia proprio il problema a restare in luce. Rispondendo ad una domanda sul rapporto di MK con la riproduzione dello spettacolo e con il repertorio, Michele Di Stefano sostiene che la coreografia sia “un atto strategico di cambiamento anziché un sistema di segni. Quel processo di cambiamento è lo spettacolo”⁸⁵.

I progetti di MK necessitano solo di essere guardati nel loro farsi e non di essere tradotti e capiti:

il ritmo dello spettacolo non è costruito sulla sotterranea enunciazione di una tesi perché il controllo di tutti gli elementi aspira in realtà a produrre l'incontrollabile e a mantenerlo il più possibile in una condizione di svelamento per il tempo necessario a dare all'oggetto-spettacolo il suo carattere di concrezione temporanea⁸⁶.

Nelle performance di MK la scena è un campo d'indagine sul corpo e sulle modalità di creazione e trasmissione spettacolare: per Michele Di Stefano, il palcoscenico è come il vetrino di una reazione chimica, in cui i corpi sono sempre alla ricerca del *fuori*, che è un luogo esatto generato anche dal suono, dalle luci, dall'escursione temporale e dallo spazio, luogo dove regole esterne ai corpi permettono lo scatenarsi ritmico del movimento, attraverso strategie percettive assolutamente non riflessive rispetto al soggetto.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ AA.VV., *Parole dal corpo*, cit., p. 26.

⁸⁶ Di Stefano, Michele, *Corpo ottuso*, in *Resa del corpo/The surrendering of body*, cit., p. 203.

dunque alla fine ogni ambiente performativo può essere definito come stratificazione di un unico spessore (anche per questo i lavori si incastrano spesso l'uno nell'altro) che ha a che fare col desiderio di operare in uno stato senza ego e di lasciare campo (parola che in sé dice tutto) allo scatenamento ritmico, alla ricollocazione della scena su un vetrino di reazione⁸⁷.

Per questo motivo MK crea strutture coreografiche simili a reti con maglie larghe, strutture riproducibili in contesti disparati, eventualmente con artisti differenti ospitati nel percorso del gruppo a seconda delle occasioni. La riproduzione delle performance viene messa in relazione a delle variabili, che sono il corpo, lo spazio e i processi interni al gruppo, e a una costante, che è la dinamica ritmica che circonda il lavoro: il prima e il dopo, i confini di ogni trasformazione all'interno della partitura coreografica.

Agendo in questo modo la tensione creativa rimane dentro i termini dell'esattezza perché i principi che costituiscono la composizione garantiscono una scrittura nitida anche nel luogo delle possibilità estreme. La questione non è aderire formalmente ad un tracciato ma cedere qualcosa del proprio 'stare in scena' [...]»⁸⁸.

E' sempre una questione di densità energetiche che permettono di abbandonare il disegno coreografico fissato una volta per tutte, è una questione di essere aperti agli accadimenti e in ascolto, per far sì che, se una coordinata cambia, il lavoro non rimanga ostinatamente fedele a se stesso, ma si modifichi con essa. E' sempre questione di abbandonare la fermezza:

Non ci sono più regole consolidate. Credo che i lavori siano calibrati a partire dal gesto di lasciare le certezze acquisite.[...] alcune cose sono più formalizzate e altre assai meno, ma anche qui si tratta di permettere la buona captazione di un segnale di abbandono, in contesti assai differenti tra loro⁸⁹.

Da quanto analizzato fino ad ora, si può capire come, agli inizi, i lavori di MK fossero considerati difficilmente collocabili nel panorama della danza, anche di quella contemporanea, oggetti performativi anomali per la critica così

⁸⁷ *Ivi*, p. 204.

⁸⁸ AA.VV., *Parole dal corpo*, cit., pp. 25-26.

⁸⁹ Arcuri, Fabrizio, *La materia in movimento. Intervista a Michele Di Stefano*, in <http://archivio.carta.org/agenda/occhi/interviste/060531Arcuri.htm>, 29 maggio 2006, sito web di Carta, agenda della società civile.

come per quel pubblico che, negli spettacoli di danza, “di solito è impegnato a riconoscere l’abilità tecnica, nel tentativo di seguire una storia”⁹⁰. A MK questo non interessa, per cui il gruppo mette in scena dei corpi che “intervengono nello spazio, si connettono, senza baldanza, senza la protezione di un ruolo”⁹¹: “il risultato estetico è l’ultima ruota del carro”⁹².

La dimensione politica sottesa ai lavori di MK non si presenta come una denuncia esplicita ma come una riflessione implicita sullo stato della contemporaneità che parte proprio dalla forte esposizione dei corpi attraverso cui il gruppo rinuncia ad ogni discorso in scena. Sempre a proposito della cospicua presenza dell’immagine nella nostra società, Michele Di Stefano afferma: “Jean Luc Nancy denuncia il predominio dell’ottica della società occidentale. Ecco, i nostri spettacoli potrebbero essere definiti come il tempo necessario all’attraversamento dell’immagine da parte dello sguardo”⁹³. Nella sua analisi sulla società contemporanea come spettacolarità diffusa, Guy Debord sosteneva che

in quanto indispensabile *parure* degli oggetti attualmente prodotti, in quanto esposizione generale della razionalità del sistema, in quanto settore economico avanzato, che manipola direttamente una crescente moltitudine di immagini - oggetto, lo spettacolo è la *principale produzione* della società attuale⁹⁴.

Nel lavoro di MK troviamo, appunto, la fuga da questa *crescente moltitudine di immagini-oggetto* che fanno della nostra società uno spettacolo quotidiano. Ancora Debord affermava:

Là dove il mondo reale si cambia in semplici immagini, le semplici immagini diventano degli esseri reali, e le motivazioni efficienti di un comportamento ipnotico. Lo spettacolo, come tendenza a far vedere attraverso differenti mediazioni specializzate il mondo che non è più direttamente percepibile, trova normalmente nella vista il senso umano privilegiato, che in altre epoche fu il tatto; il senso più astratto, più mistificabile, corrisponde all’astrazione generalizzata della società attuale⁹⁵.

⁹⁰ Cacciola, Ciro, *Mentekorpo*, in “Urban”, n. 56, anno VII, 5 marzo 2007, pp. 30-31: p. 31.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Castellana, Elio, *Il tempo dell’attraversamento nella danza di MK*, cit.

⁹⁴ Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, cit., p. 47.

⁹⁵ *Ivi*, p. 48.

Per MK, allora, *il tempo necessario all'attraversamento dell'immagine da parte dello sguardo* è quello che permette di non indugiare sul racconto per immagini e che invece lascia la possibilità al corpo di essere un “puro antidoto alle lusinghe della comprensione [...] superficie abbandonata dalle teorie in favore delle metamorfosi”⁹⁶. Anche l'uso dell'illuminotecnica favorisce l'apparire della scena come un “*Campo*: materia senza gesto, salvata dallo sguardo. Il progetto è tutto in un fuori che rende il corpo *opaco*: il contatto esterno è in superficie, non sufficiente a riconoscere la parte per il tutto”⁹⁷. E il *corpo opaco* è tale proprio in funzione dell'abolizione di ogni discorso. Non troviamo scenografia negli spettacoli di MK, solo le luci si accostano ai corpi: l'uso dei blinder ad altezza d'uomo o dei minibruto⁹⁸ disposti lateralmente ai danzatori, esaltano la loro fisicità, rendendoli scie dinamiche tagliate tra luce e ombra, tra bianco e nero, tra atmosfere calde e fredde. Ma la luce non è narrativa, non descrive, è come il suono “completamente non riflessivo, lo senti e basta”⁹⁹.

Concludiamo questo paragrafo citando la risposta di Michele Di Stefano ad una domanda sul rapporto di MK con le nuove tecnologie, i mass media e la nuova multimedialità, elementi caratteristici della nostra epoca ormai entrati massivamente anche nella scena della danza contemporanea: “La nostra strada è questa: indipendenza totale rispetto alle tendenze per garantire al nostro banchetto le migliori portate”¹⁰⁰. E' un'affermazione significativa che conferma il situarsi di MK nell'ottica di evasione dal controllo che la società esercita sull'individuo, controllo che oggi passa sempre più attraverso l'uso della tecnologia e lo sfruttamento dell'immagine, come aveva prefigurato

⁹⁶ Di Stefano, Michele, *Inventario*, cit., p. 201.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ I Blinder (acceccatori) sono illuminatori molto luminosi dotati di 8 lampade, (ma ne esistono anche con 4 o 12 lampade), a 120V, ognuna con una potenza di 650W, e vengono in genere utilizzati nei concerti per abbagliare o per illuminare il pubblico. I Minibruto sono multiproiettori usati nel cinema, da 6 a 9 lampade lineari, in due versioni di potenza, 800 W e 1000 W. Utilizzati in set medio grandi, illuminano ampie zone fornendo una luce morbida ed estremamente diffusa. Il supporto accessori fornito per ogni singola lampada consente di ottenere una varietà di effetti luce filtrando le lampade interessate. L'impiego di questo tipo di luci, insieme ad altre tipiche dei set fotografici, rende l'illuminazione creata da Vincenzo Dente per MK sempre molto particolare e originale rispetto a quella ottenuta con soli fari specificatamente teatrali.

⁹⁹ Rustichelli, Andrea, *C'era una volta il punk. Intervista con MK*, in Id., *Il glamour gassoso del corpo. La danza contemporanea diventa "performance"*, in “Bazar, mensile d'intrattenimento intelligente”, n. 1, aprile 2004, p. 18.

¹⁰⁰ Casorati, Natalia, (a cura di), *Contrappunti - Racconti Raccolti 1994/2000*, cit., p. 63.

profeticamente Guy Debord. Debord, infatti, denunciava il “voyeurismo” televisivo generalizzato, in cui la fiction si installa sempre più nella realtà, sotto l’occhio onnipresente delle telecamere, confermando ulteriormente che ‘il vero è un momento del falso’¹⁰¹. Franco Berardi (Bifo) spiega il pensiero di Debord sostenendo che

l’immaginazione si è cristallizzata nell’Immaginario, e il predominio dell’immaginario ha paralizzato l’immaginazione. Macchine di produzione omologata dell’Immaginario hanno infiltrato la mente collettiva, e l’hanno cablata introducendovi automatismi psichici, linguistici, relazionali. Dobbiamo riconoscerlo: la società reale non è più capace di immaginare nulla che non sia stato prodotto nei laboratori del Sistema Globale Omologato. Questo effetto di omologazione dell’immaginazione da parte dell’Immaginario Debord lo chiamò (nell’opera sua più celebrata) “spettacolo”. Spettacolo è ciò che deve essere visto, ma non può essere in nessun caso vissuto¹⁰².

Le parole di Bifo ci riportano all’esigenza di Michele Di Stefano di sottrarsi al controllo che la società esercita sull’individuo anche attraverso l’omologazione dei corpi e la sovrabbondanza di immagini. Questa fuga dal controllo Di Stefano la esprime attraverso il suo lavoro con corpi che non si lasciano facilmente descrivere poiché sfuggono alle forme e alle icone dell’Immaginario per dare spazio ad un’immaginazione basata sull’invenzione costante delle modalità di esposizione all’interno della situazione performativa. “Cosa altro vuol dire d’altronde “situazione” se non proprio questo: uno spazio esistenziale immaginato e costruito secondo regole che non obbediscono a nessun principio di totalità?”¹⁰³.

Il pubblico

Rispetto ad un elemento fondante del fare teatro quale è il pubblico, Michele Di Stefano ammette che la creazione avviene sempre con la consapevolezza della presenza futura dello spettatore. Salvo poi aggiungere:

La consapevolezza non sottende niente; semplicemente, nel processo creativo, quando qualcosa raggiunge il suo calibro, si concretizza anche il pubblico. E’ un elemento. In questo modo

¹⁰¹ Stanziale, Pasquale, Introduzione a Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, cit., p. 10.

¹⁰² Berardi, Franco (Bifo), *La premonizione di Guy Debord*, in www.comedonchisciotte.org/site/modules.php?name=News&file=article&sid=275, 3 dicembre 2004.

¹⁰³ *Ibidem*.

magnetico è lo spettatore che crea me perché qualcosa si posi proprio dove lui passerà; a quel punto di certo non posso avere niente altro da dirgli¹⁰⁴.

La critica sostiene che MK abbia prodotto una nuova modalità di visione mettendo in crisi l'identità del pubblico e costringendolo a guardare qualcosa di nuovo in un modo differente: lo spettatore non ha più nulla di rassicurante da interpretare, deve lasciare spazio al vuoto, affidarsi alla sfera percettiva e accettare di essere quasi un voyeur. Per Michele Di Stefano, forse più semplicemente, esistono possibilità di sguardo che hanno soltanto bisogno di essere praticate, come quella che rende lo spettacolo distante perché la chiave non è l'attenzione ma la facoltà del pubblico di distrarsi, amplificando, così, la dinamica percettiva:

Nonostante la condizione - lo stato - del singolo possa essere definito 'pieno', tutto il processo creativo è orientato sul vuoto [...]. Siamo all'interno di una dinamica molto semplice, la stessa che interviene quando qualcosa che non affiora alla memoria per troppa concentrazione, riesce a trovare il suo percorso grazie alla distrazione¹⁰⁵.

Dice Di Stefano, “lo spettacolo sta sempre lì a chiederti di sostenerlo. Perché si teme questa distanza? Cosa devo comprendere di te in scena?”¹⁰⁶. Quando un codice viene dichiaratamente aperto ed esplicitato allo spettatore, allora non c'è più motivo perché egli stia a guardare, mentre invece è proprio l'impenetrabilità di questo codice che renderebbe più interessante la visione esterna, privata dall'ansia di dover per forza capire e tradurre quel linguaggio. MK non condivide, quindi, “La posizione statica che gli spettacoli tradizionali impongono al pubblico”¹⁰⁷: la staticità imposta allo spettatore è legata alla predominanza del racconto per immagini e alla conseguente necessità di traduzione di quelle immagini in un discorso logico, mentre i lavori di MK hanno una netta qualità di sostanza sonora, dovuta anche al background musicale di Di Stefano e Caravano. Uno dei punti di riferimento per il lavoro del gruppo è, infatti, la modalità del concerto, di cui Michele Di Stefano trova

¹⁰⁴ AA.VV., *Parole dal corpo*, cit., p. 28.

¹⁰⁵ Di Stefano, Michele, *Corpo ottuso*, cit., p. 203.

¹⁰⁶ Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio. Una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, cit., p. 225.

¹⁰⁷ Rustichelli, Andrea, *C'era una volta il punk. Intervista con MK*, cit., p. 18.

interessante “l’impatto, l’energia e le qualità fisiche che vengono messe in gioco e che hanno a che fare in modo molto stretto con il riverbero, con l’eco”¹⁰⁸.

Nel libro *Corpo sottile* troviamo un testo di Michele Di Stefano al riguardo:

Poiché penso al teatro come al luogo lontanissimo, non arroccato, un’emanazione collocata solo nello spazio eventuale – del tutto emersa dai problemi concernenti la sua storia, la sua critica e la sua verità – poiché in tutto questo percorso il vero enigma sta nel fatto che tale dissipazione di energia non deve diventare discorso – e allora quando si apparecchiavano le immagini si cercava di farle sbucare se non altro dal loro ‘dietro’ e dal loro ‘extra’ per ricacciarle in un tempo corrotto da tutto tranne che dalla memoria – allora anzi le forme venivano morphizzate e squizzate in modo da divenire quasi traccia e orma, il corpo un reperto per un commissario drogato – allora questa volta capire che l’occhio non vede ma percepisce sostanze sonore, riqualificare tutti gli elementi nel canto. Per esigere infine un’immaginazione definitiva¹⁰⁹.

La suggestione del concerto si lega anche alla questione specifica del rapporto col pubblico: nel concerto non c’è necessità di un’attenzione costante a ciò che accade sul palco, ma è il tutto che immerge il pubblico in una sfera altamente densa di potenza, esattamente come quella degli spettacoli di MK. Citiamo ancora Michele Di Stefano:

mi chiedo banalmente: perché il pubblico ha bisogno di stare seduto in teatro a guardare? Probabilmente anche per la necessità di riconoscersi come spettatore, di avere una sua collocazione; e allora uno strumento per questa collocazione può essere la percezione della danza secondo la sua forma “statale” riconoscibile, la sua memoria. Non è la mia dimensione. Del resto, non lo è neanche la rivista specializzata con la faccia dell’étoile in copertina. Preferisco vagare in un negozio di dischi¹¹⁰.

Il gruppo pone una riflessione sulla qualità del rapporto tra il luogo dello spettacolo, gli artisti e lo spettatore attraverso lavori guidati da strategie particolari, come quella dell’intruso di cui abbiamo già parlato¹¹¹, o quella di sovrapporre le proprie coreografie ai lavori di altri, e performance programmate in luoghi non convenzionali in cui il rapporto col pubblico è stato reinventato a seconda dei contesti e delle necessità di indagine del

¹⁰⁸ Sacchetti, Rodolfo - Bertolino, Valentina, *Passeggiando nella radura*, cit.

¹⁰⁹ Di Stefano, Michele, *L’ultima sinopsi*, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, cit., p. 197.

¹¹⁰ Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio - una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, cit., p. 221.

¹¹¹ Cfr. *infra* nota n. 16, p. 4.

gruppo. Gli spettacoli di MK si configurano, quindi, come campi d'indagine in cui la tensione energetica è la costante, mentre le strategie di lavoro e i formati sono le variabili di un'equazione di grande potenza. Nello stesso tempo, accanto alla ricerca dell'impatto energetico e della modalità distratta tipici, appunto, del concerto, c'è anche una volontà di distacco, una sorta di "componente documentaristica"¹¹² per cui il lavoro viene visto per quello che è, senza pretendere di sottintendere altro. Afferma Michele Di Stefano: "C'è disinteresse verso un sistema, la cosa è senza appoggio, una collezione di mancamenti; non facciamo operazioni, ma cerchiamo una potenza che ti chiede di rimanere sempre sbilenco"¹¹³. Dalla riflessione del gruppo emerge una sorta di ideale di spettacolo contente artisti e pubblico, che fa pensare "all'assoluta luminosità di tutto, a una organizzazione affinché tutti i dettagli siano illuminati"¹¹⁴: un contenitore in cui l'appuntamento spettacolare sia continuo, l'oggetto creativo sia sempre lì, in continua generazione e il pubblico possa "osservare, andare via, poi tornare due giorni dopo ... Ma così sembra uno zoo ... meglio pensare a un safari"¹¹⁵. Lo spettatore è concepito come un passante che guarda un acquario e attraverso il vetro vede i pesci nuotare: il pubblico/passante, di fronte all'acquario, prende atto di ciò che vede e non si chiede perché i pesci nuotino, sa che lo fanno perché è il loro sistema vitale che lo impone, al massimo si sofferma a notarne i colori; a loro volta i pesci non cercano di convincere il passante che il loro modo di nuotare sia bello, buono, o che cosa significhi simbolicamente il loro stare al mondo. A tale proposito Michele Di Stefano sostiene che

Il pubblico è probabilmente un testimone, o meglio, un "attrattore". Insomma, ci siamo mossi verso questa direzione, considerando chiaramente che tutto deve passare per la realtà dell'atto. A tal fine cerchiamo di non rappresentare un'idea, o esporre una teoria, o cercare di appoggiarla verso un pubblico¹¹⁶.

La questione è sempre basata sul ritmo e sul tempo e a partire da questi due elementi MK va oltre la tradizione del teatro. E', infatti, un'indagine ritmica a

¹¹² Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio - una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, cit., p. 224.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 225.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 219.

fare da sottofondo alle varie problematiche viste fin'ora, come quella del rapporto col pubblico, con la durata della rappresentazione e con il luogo del suo accadimento: in una delle tappe della performance *bird watching*, ad esempio, MK è arrivato a provocare una sorta di intermittenza ritmica nella visione del pubblico¹¹⁷. Quindi il tentativo è quello di verificare la possibilità di creare diversi strati percettivi da indagare con un occhio distaccato rispetto alla tradizione spettacolare: il paradosso che ritorna in MK è che il dispositivo ideale delle performance resta lo spettacolo, ma “parallelamente, una volta configurata la fortezza formale di riferimento – lo spettacolo – il bisogno successivo lentamente cresciuto nel tempo è stato quello di sfondare la fortezza”¹¹⁸.

¹¹⁷ *Bird watching* è un ciclo performativo con cui, dal 2003 al 2005, MK intraprende una riflessione sulla ritmica dello sguardo dello spettatore in luoghi scenici di diversa natura. Creato con il sostegno di Armunia festival (Castiglioncello) ed Enzimi festival (Roma), *bird watching* nasce come performance di due ore, organizzata dal festival Danae in uno spazio commerciale del centro di Milano. L'azione si svolge all'interno della vetrina di una concessionaria Bmw, in cui i performer (Biagio Caravano e Laura Scarpini) agiscono soltanto quando sono certi dell'assenza di pubblico, negando, quindi, proprio l'aspetto più significativo del luogo: il danzare in vetrina, stereotipo del mettersi in mostra, restando esclusivamente al di fuori della visione degli spettatori, comporta una sottrazione di senso tale per cui il pubblico deve rinunciare alle sue modalità tipiche e riorganizzare velocemente il significato del proprio ruolo. Le persone, infatti, una volta capito il meccanismo, cominciano a nascondersi per guardare, utilizzando anche dei binocoli per osservare, non visti, la danza da lontano: l'esperimento porta MK a comprendere come la modalità di trasmissione di un lavoro possa modificarne il senso. L'interesse di Michele Di Stefano per le dinamiche di sottrazione dei performer dallo sguardo dello spettatore fa parte della riflessione di MK sulla qualità del rapporto tra il luogo dello spettacolo, gli artisti e il pubblico, e sul formato delle performance: MK non mette in scena una proposta ma l'intento stesso della propria indagine creativa, che si concentra, in questo caso, sulla questione della fruizione. Spiazzare lo spettatore non offrendogli ciò che egli si aspetta significa far saltare il tempo statico di un modo di ricezione: è lo spettatore stesso che ora deve procurarsi la visione che gli interessa, muovendosi con un ritmo relativo a ciò che vuole vedere. La modifica di trasmissione comporta che anche i performer debbano abbandonare la certezza formale del contenitore spettacolare e modificare forzatamente il loro timing d'intervento. Spesso, nel contesto contemporaneo, la ricerca di un rapporto diretto col pubblico rischia di generare una retorica dell'interazione, per cui lo spettatore è invitato a intervenire all'interno del contesto spettacolare, in una totale, ma spesso fittizia, mescolanza di ruoli. Nell'esperimento di MK non sono previsti uno scambio o un'estensione di ruoli ma una trasformazione della modalità ritmica d'intervento dei danzatori come degli spettatori che da un nuovo senso a queste due fasi. La conferma del fatto che la ricerca di MK presuppone una forte riflessione sulle questioni della messa in scena e del rapporto con la visione proviene proprio dallo svolgersi del ciclo completo di *bird watching*, un'indagine che procede per tappe impegnando MK per oltre due anni e sviluppando collaborazioni sempre differenti. L'interesse del progetto è duplice: da un lato il gruppo porta avanti un lavoro d'indagine sul corpo e sul senso della struttura coreografica, dall'altro continua a mettere in discussione il rapporto con lo spettatore, esplorando varie modalità di visione e di formato performativo. Questi due livelli sono collegati e si condizionano l'un l'altro perché, proprio giocando con diverse possibilità di strutture coreografiche, MK arriva a porsi delle domande anche sul luogo dell'azione spettacolare, sull'atto e sulle dinamiche dell'appuntamento.

¹¹⁸ Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio - una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, cit., p. 226.

L'istituzione

Da quanto detto finora il sottotesto politico di MK risulta chiaro, anche se la creazione non viene mai direttamente stimolata da una riflessione esplicita sui sistemi d'informazione, cultura e controllo nella nostra società: lo spettacolo, per il gruppo, resta un oggetto legato esclusivamente al movimento che si sviluppa nel corpo, nel suono e nelle luci. L'implicito discorso politico di MK è reso ancora più evidente dal rapporto che il gruppo ha stabilito, nel tempo, con i poteri istituzionali, una relazione dialogante sempre aperta ma di grande indipendenza. Ecco come risponde Michele Di Stefano a una domanda su come si collochi il lavoro di MK all'interno di un "sistema di entertainment preconfezionato"¹¹⁹:

L'occidente è interamente basato sul controllo e sulla gestione delle maglie che lo determinano, e l'apparato spettacolare non è esente da questi meccanismi. Porsi all'interno di tale sistema in modo critico significa creare spettacoli che contengano domande sullo spettacolo stesso e che vedano il corpo come cartina di tornasole di una sotterranea conflittualità economica, sociale e culturale¹²⁰.

Michele Di Stefano rileva come nelle istituzioni sia impossibile trovare una progettualità e una curiosità che divengano operative, qualità che invece emergono in altri settori e iniziative "dove la danza riconquista la sua tensione visionaria e perde la sua patina da rassegna, da lampada abbronzante"¹²¹:

Le ragioni del confinamento forzato della danza sono molteplici: da un lato, gli scarsi finanziamenti ministeriali di cui, per lo meno in Italia, o per scelta strategica o per difficoltà d'accesso, usufruiscono comunque poche compagnie; dall'altro, una miope politica culturale che nella danza vede solo il riflesso di una stanca abitudine alla decorazione d'interni piuttosto che una forma d'arte contemporanea di esplosiva potenzialità¹²².

In Italia il limite rispetto alla danza è culturale e politico, in quanto la stessa sembra ancora considerata "una manifestazione spontanea, non si riconosce la

¹¹⁹ Castellana, Elio, *Il tempo dell'attraversamento nella danza di MK*, cit.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Casorati, Natalia (a cura di), *Contrappunti - Racconti Raccolti 1994/2000*, cit., p. 23.

¹²² Castellana, Elio, *Tra marketing e istituzione la danza approda al grande pubblico*, in <http://frammentazioni.splinder.com/archive/2005-02>, 27 febbraio 2005, weblog del Settore Danza dell'associazione culturale FramMentAzioni.

dignità artistica, la fatica quotidiana, la creatività sapiente”¹²³. Sono note, infatti, le difficoltà della danza e del teatro di ricerca a reperire spazi e sostegni economici: per questo motivo MK dialoga con le istituzioni in un confronto asimmetrico che cerca di non diventare mai sistema, continuando a operare delle scelte autonome e personali, legate esclusivamente ai tempi e alle necessità delle proprie performance. In un’intervista per la rivista *Contredanse* di Bruxelles su come MK si ponga rispetto alla difficile situazione economica e politica della danza italiana, Michele Di Stefano afferma:

La facilità di trovare degli spazi o anche dei sostegni economici per i danzatori, sono cose che non esistono in Italia. La nostra strategia è quindi quella di una *band*, di un gruppo che si sposta e che fa della mobilità la sua forza, scegliendo una pratica che del *luogo* assume tutte le suggestioni poetiche, eccezione fatta per quelle del *territorio*. [...] Attualmente, cerchiamo piuttosto di spanderci, guidati da una pulsazione interna, e di metterci alla prova su qualcosa che sia un progetto e non un prodotto.¹²⁴

La qualità sbilenca che abbiamo visto caratterizzare il lavoro di MK sul piano metodologico, estetico e relazionale tra i componenti del gruppo, è quella scelta da Michele Di Stefano anche come modalità di collocazione rispetto al meccanismo di produzione: MK è una realtà mobile che sceglie i propri partner di produzione in relazione al progetto in corso¹²⁵. Emerge, quindi, il discorso politico implicito nel lavoro di un gruppo che rifiuta “l’impresa”¹²⁶, modello organizzativo tipico della società contemporanea, “della ‘società del controllo’ (come la intende Foucault) ovvero di una società in cui s’insatura un nuovo paradigma di potere”¹²⁷ fondato sulle

¹²³ Monteverde, Stefania, Tancredi, Lucia, *Michele Di Stefano: un corpo in metamorfosi*, cit., p. 1.

¹²⁴ “La facilité de trouver des espaces ou bien le soutien économique pour les danseurs, ce sont des choses qui n’existent pas en Italie. Notre stratégie est donc celle d’une bande, d’un groupe qui se déplace et qui fait de la mobilité sa force, ayant choisi une pratique qui du lieu assume toutes les suggestions poétiques, exception faite de celle du territoire. [...] Actuellement, nous cherchons plutôt à nous répandre, guidés par une puissance intérieure, et à nous mettre à l’épreuve de quelque chose qui soit un projet, et non pas un produit” (Bottiglieri, Carla, *Hors-la-loi / La danse dans l’Italie de Berlusconi*, in “Contredanse - NDD info”, n. 24, estate 2003, p. 13).

¹²⁵ Tra le collaborazioni, ricordiamo quelle con BiennaleDanza Venezia, Teatri90 Milano, Festival Internazionale di Santarcangelo, IIC e Kitazawa Town Hall Tokyo, Interplay e Torinodanza, Xing e F.I.S.Co festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo Bologna, Enzimi e ZTLpro Roma, Fondazione Gulbenkian Lisbona, Danae Milano, progetto Biennale delle Arti di Achille Bonito Oliva alla Certosa di Padula.

¹²⁶ Stanziale, Pasquale, Introduzione a Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, cit., p. 12.

¹²⁷ *Ivi*, p. 13.

macchine che colonizzano direttamente i cervelli (nei sistemi di comunicazione, nelle reti informatiche ecc.) e i corpi (nei sistemi di Welfare, del monitoraggio delle attività ecc.), verso uno stato sempre più grave di alienazione dal senso della vita e dal desiderio di creatività¹²⁸.

Il ruolo del teatro, secondo Michele Di Stefano, dovrebbe essere, allora, quello di “saper creare l’attesa di un incontro non soggetto al controllo della Legge”¹²⁹.

¹²⁸ Hardt, Michael, Negri, Antonio, *Impero*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 39.

¹²⁹ Arcuri, Fabrizio, *La materia in movimento. Intervista a Michele Di Stefano*, cit.

Bibliografia

Testi a carattere generale

- AA.VV., *Parole dal corpo*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2003.
- Barthes, Roland, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 2001 (ed. or. *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982).
- Casorati, Natalia (a cura di), *Contrappunti - Racconti Raccolti 1994/2000*, Torino, Associazione Culturale Mosaico, 2001.
- Castaldo, Gino, *La terra promessa. Quarant'anni di cultura rock (1954 - 1994)*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Clément, Gilles, *Manifesto del Terzo paesaggio*, a cura di Filippo De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2005.
- Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, Bolsena (VT), Massari editore, 2002 (ed. or. *La société du spectacle*, Buchet-Chastel, 1967).
- Donadio, Francesco, Giannotti, Marcello, *Teddy-boys rockettari e cyberpunk. Tipi mode e manie del teenager italiano dagli anni Cinquanta a oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1996.
- Fanti, Silvia/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003.
- Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, Utet Università, 2007.
- Galimberti, Umberto, *Il Corpo*, Milano, Feltrinelli, 2007 (I ed. Milano, Feltrinelli, 1983).
- Galimberti, Umberto, *Le cose dell'amore*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- Hardt, Michael, Negri Antonio, *Impero*, Milano, Rizzoli, 2002.
- Leiris, Michel, *Francis Bacon*, Milano, Abscondita, 2001.
- Macri, Teresa, *Il corpo postorganico*, Milano, Costa & Nolan, 2006.
- Marks, John, *The Search for the "Manchurian Candidate": The CIA and Mind Control*, Chicago, Times Books, 1979.
- Nancy, Jean-Luc, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001 (ed. or. *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996).
- Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Bari, Laterza, 2006.
- Ruffini, Paolo, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Roma, Iperbook Edizioni Interculturali, 2004.
- Wolff, Janet, *Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics*, in *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, a cura di J.C. Desmond, Durham, Duke University Press, 1997.
- Zepezauer, Mark, *The CIA's Greatest Hits*, Monroe, Odonian Press, 1994.

Articoli e saggi

- Acca, Fabio, *Strategie del disequilibrio - una conversazione con Michele Di Stefano/MK*, in Fanti, Silvia/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 216-226.

- Alfano Miglietti, Francesca (a cura di), *Della Ferita. Corpi e volti dell'azionismo viennese*, in www.lattuadastudio.it/Artisti/Aktionismus/aktionismus.swf, ottobre 2003.
- Alfano Miglietti, Francesca (a cura di), *Presentazione dell'opera di Rudolf Schwarzkogler*, in www.lattuadastudio.it/Artisti/Schwarzkogler/schwarzkogler3.htm.
- Arcuri, Fabrizio, *La materia in movimento. Intervista a Michele Di Stefano*, in <http://archivio.carta.org/agenda/occhi/interviste/060531Arcuri.htm>, 29 maggio 2006.
- Berardi, Franco (Bifo), *La premonizione di Guy Debord*, in www.comedonchisciotte.org/site/modules.php?name=News&file=article&sid=275, 3 dicembre 2004.
- Bottiglieri, Carla, *Hors-la-loi / La danse dans l'Italie de Berlusconi*, in "Contredanse. NDD info", n. 24, estate 2003, p. 13.
- Cacciola, Ciro, *Mentekorpo*, in "Urban", n. 56, 5 marzo 2007, anno VII, pp. 30-31.
- Castellana, Elio, *Il tempo dell'attraversamento nella danza di MK*, in "Liberazione", 8 marzo 2007.
- Castellana, Elio, *Tra marketing e istituzione la danza approda al grande pubblico*, in <http://frammentazioni.splinder.com/archive/2005-02>, 27 febbraio 2005.
- Di Matteo, Piersandra - Doria, Agnese, *Birdwatching con ospiti, intervista a Michele Di Stefano*, in www.altrevelocità.it, 2 agosto 2005.
- Di Stefano, Michele, *Corpo ottuso*, in Fanti, Silvia/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 203-204.
- Di Stefano, Michele, *Equivoci della volontà. L'intruso*, in Fanti, Silvia/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 207-209.
- Di Stefano, Michele, *Inventario*, in Fanti, Silvia/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 200-202.
- Di Stefano, Michele, *L'ultima sinopsi*, in Fanti, Silvia/Xing (a cura di), *Corpo sottile, uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003, p. 197.
- Di Stefano, Michele, *Resa del corpo / The surrendering of body*, in "Work on Art in Progress", ottobre-dicembre 2003, pp. 50-51.
- Ferrari, Federico, *L'altro del corpo*, in Antonio Calbi (a cura di), *Teatri 90 danza - cantiere della nuova coreografia italiana seconda edizione*, Milano, 2001, p. 51.
- Franko Mark, *Danza e politica: stati d'eccezione*, in Franco Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, cit., pp. 5-29.
- Maccarini, Lucia (a cura di), *Azionismo viennese*, in <http://artmagazine.arcadja.it/2007/10/22/azionismo-viennese>.
- MK, *MK*, in www.mkonline.it/#.
- MK, Tortora, Beppe, *Inspired by Drome: MK meets MK*, in "DROME magazine", n. 13, 2008, pp. 99-103.
- Monteverde, Stefania, Tancredi, Lucia, *Michele Di Stefano: un corpo in metamorfosi*, in "EV", n. 5, 2000, p. 1.
- Nanni, Andrea, *EMMEKAPPA. Scrittura automatica per corpi desideranti*, in "Lo Straniero", n. 29, 2002, pp. 155-156.
- Ruffini, Paolo, *MK. Il fraintendimento della danza*, in "ART'O", n. 12, 2002, pp. 48-49.

Rustichelli, Andrea, *C'era una volta il punk. Intervista con MK*, in *Il glamour gassoso del corpo. La danza contemporanea diventa "performance"*, in "Bazar, mensile d'intrattenimento intelligente", n. 1, aprile 2004, p. 18.

Sacchetti, Rodolfo - Bertolino, Valentina, *Passaggiando nella radura*, in www.altrevelocita.it/incursioni_articolo-177.html, 2005.

Stanziale, Pasquale, *Introduzione*, in Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, cit., pp. 7-18.

Comunicati stampa e programmi di sala

MK, programma di sala del Festival Natura dei teatri 09. Opere insensate, ora in www.lenzrifrazioni.it/natura/arch/04/0artisti.htm, 8-17 ottobre 2004.

BW: Discorso, programma di sala per la rassegna Living Room curata da Xing, spazio Raum, Bologna, 4 dicembre 2003.

Sitografia

<http://artmagazine.arcadja.it>, Arcadia, art magazine online.

www.altrevelocita.it, sito di Altrevelocità.

www.carta.org, sito di Carta, agenda della società civile.

www.comedonchisciotte.org, sito di informazione ComeDonChisciotte.

www.es-crew.net, sito ufficiale di E.S.C.

<http://frammentazioni.splinder.com>, blog dell'associazione culturale FramMentAzioni.

www.kinkaleri.it, sito ufficiale di Kinkaleri.

www.lattuadastudio.it, sito web Galleria Lattuada Studio.

<http://lenzrifrazioni.it/natura>, sito del Festival Natura dei Teatri.

www.lesupplici.it, sito ufficiale di Le Supplici.

www.mkonline.it, sito ufficiale di MK.

www.sinistri.org, sito ufficiale di Starfuckers.

Materiali inediti

Di Stefano, Michele, *Cartografia rituale. Metodi di fondazione per la danza contemporanea*, dall'archivio personale di Michele Di Stefano.

Intervista a Michele Di Stefano, a cura di Giovannini, Olivia, carteggio personale tramite posta elettronica, 17 settembre 2008.

Intervista a Michele Di Stefano, a cura di Giovannini, Olivia, carteggio personale tramite posta elettronica, 18 settembre 2008.

Videografia

E-ink – Teatri90 festival, teatro Franco Parenti, Milano, 3 febbraio 1999.

Zero Moses – Teatri90danza, personale al Teatro Studio, Milano, 26 maggio 2001.

E-ink – Teatri90danza, personale al Teatro Studio, Milano, 27 maggio 2001.

- Mk-ultra* – Teatri90danza, personale al Teatro Studio, Milano, 27 maggio 2001.
- Bw: Sigourney Weaver* – Festival OrienteOccidente, Teatro alla Cartiera, Rovereto, 28 agosto 2003.
- Addominale Bianco* – Festival OrienteOccidente, Teatro alla Cartiera, Rovereto, 29 agosto 2003.
- Sostanzasonora1* – Enzimi Festival, Acquario romano, Roma, 12 settembre 2004.
- Bw: radio* – Danza und Tanz, teatro Il Vascello, Roma, 26 settembre 2004.
- Divano occidentale* – Living Room, Raum/Xing, Bologna, 10 marzo 2005.
- Divano occidentale* – Open CanGo, Cantieri Goldonetta, Firenze, 15 giugno 2005.
- Real madrid* – Santarcangelo dei Teatri, Teatro degli Atti, Rimini, 8 luglio 2005.
- Santarcangelo dei Teatri – racconto di un festival – real madrid, V puntata*, a cura di B. Maccallini e F. Porcaro, MAC Produzioni per RAIdoc 2005.
- 105 cugini – Mahabharata episodi scelti, episodio II capitolo IV*, Museo Civico Archeologico, Bologna, 24 febbraio 2006.
- Tourism* – La Biennale di Venezia, Teatro alle Tese delle Vergini, Venezia, 22 giugno 2006.
- Funzione* – Living Room, Raum/Xing, Bologna, 19 ottobre 2006.
- Fortezza: Richard Meier* – Danza ricordo del futuro, Museo dell'Ara Pacis, Roma, 5 aprile 2007.
- Comfort* – Santarcangelo dei Teatri, Palestra ITC, Santarcangelo di Romagna, 19-20 luglio 2008.