



Alessandra Sini

Il lavoro di Michele Di Stefano per la ripresa coreografica di *e-ink* fra note autografe e pratiche incorporate



Abstract

L'articolo analizza le pratiche e le realizzazioni coreografiche di Michele Di Stefano (*mk*), esempio significativo della ricerca coreografica italiana attuale, mettendo in relazione "l'archivio privato del corpo" – i materiali raccolti dal coreografo ad uso privato per fermare le tappe del processo creativo – e il "corpo in quanto archivio" – le corporeità che portano in sé, incorporano, le tracce del processo creativo. Sono i corpi specifici dei "suoi" danzatori, il portato delle loro esperienze e le competenze acquisite nel lavoro comune ad orientare le pratiche coreografiche in una stretta relazione fra l'immaginario coreografico e il processo di trasmissione/incorporazione che lega indissolubilmente gli archivi del corpo ai corpi in quanto archivi. Questo processo è esemplificato attraverso l'analisi della ripresa nel 2015 del duo di esordio del gruppo (*e-ink*, 1999) per Aterballetto in occasione del progetto RIC.CI ideato da Marinella Guatterini.

This article analyses Michele Di Stefano's (*mk*) practices and choreographic works, a significant example of the current Italian choreographic research. The text puts in relation "the private archive of the body" – the material collected by the choreographer for a private use in order to "hold" the stages of the creative process– and "the body as an archive" – the corporeality which bring and embody the traces of the creative process. These are the specific bodies of "his" dancers, their experiences and the competences acquired within the common work which orientates the choreographic practices in a tight relationship with the choreographic imaginary and the process of transmission/incorporation that indissolubly ties the archives of the body to the bodies as archives. This process is exemplified through the 2015's restaging of the company's debut duet (*e-ink*, 1999) for Aterballetto in the occasion of the project RIC.CI ideated by Marinella Guatterini.



In questo articolo utilizzo ed espongo la pratica di analisi coreografica che ho adottato per tracciare la stagione della ricerca coreografica in Italia a partire dalla fine degli anni Novanta del Novecento fino ad arrivare all'inizio di questo secolo¹. Si tratta

¹ Condotta da una posizione di artista-ricercatrice, la mia ricerca dottorale riguarda l'analisi coreografica e la contestualizzazione storica delle produzioni di Michele Di Stefano (*mk*), Fabrizio Favale (*Le Supplici*), nonché delle mie (*Sistemi dinamici altamente instabili*). In particolare mi occupo

di un periodo relativamente recente e ancora poco studiato dal punto di vista dei processi creativi e delle pratiche di trasmissione/incorporazione² ideati dai coreografi che ne sono i protagonisti. È a partire dall'aspetto delle pratiche che propongo la mia analisi del lavoro di Michele Di Stefano che, con il gruppo *mk*, è un esempio significativo della danza italiana che ha esordito in quel periodo.

Considerando il tema degli archivi del corpo proposto dalle giornate di studio, il mio sguardo si è rivolto alle tracce documentali che le pratiche di Di Stefano hanno lasciato. Dove e come si conserva la memoria dei processi coreografici e dei dispositivi messi in atto per presentarne gli esiti? Per rendere conto delle pratiche specifiche di Di Stefano ho messo in relazione il corpo in quanto archivio – le corporeità forgiate dalle pratiche condivise che portano in sé, incorporano, le tracce del processo creativo – e l'archivio privato del corpo – i materiali raccolti dal coreografo ad uso privato per fermare le tappe del processo creativo.

Il corpo in quanto archivio

L'approccio poietico sulle pratiche coreografiche di Di Stefano, rivela il lavoro di condivisione operante fra l'ideatore/coreografo e i danzatori coinvolti nel processo creativo. Questi ultimi abbandonano il ruolo di interprete per incarnare le corporeità precipue al progetto coreografico; corporeità intrinsecamente connesse alle loro personali qualità fisiche e creative, ma frutto della negoziazione vicendevole con il coreografo, per arrivare alla realizzazione del progetto coreografico.

Il corpo del danzatore archivia ogni esperienza stimolata dall'immaginario e dalle sperimentazioni coreografiche condivise in sala prove. Ogni dato incorporato è mobilitato all'occorrenza durante la presentazione pubblica del lavoro. L'archivio di queste pratiche è dunque il corpo stesso del danzatore. Il coreografo riconosce alla personalità e alle competenze professionali specifiche di quest'ultimo un ruolo preponderante nel processo di incorporazione delle proprie istanze poetiche. Egli

degli anni dei nostri esordi in ambito coreografico, anni in cui gettavamo le basi per costruire e consolidare le nostre pratiche coreografiche originali segnando il panorama italiano della danza di quel periodo (1995-2010 circa). La mia tesi *Corps, espace et mouvement: les transformations dans la recherche chorégraphique italienne entre 1995 et 2010* è in fase di redazione sotto la direzione di Marina Nordera presso l'Université Côte d'Azur di Nizza.

² Preferisco non scindere i due aspetti, trasmissione da un lato e incorporazione dall'altro, come se fossero le componenti di una processualità unidirezionale che, dispensata dal coreografo, infonde nel danzatore informazioni e saperi. Il processo creativo che porta alla struttura coreografica nelle sue forme più attuali, a mio parere, è un processo condiviso, costituito proprio dall'interrelazione della proposta coreografica con le sue pratiche metodologiche e la cessione di saperi (trasmissione) con la costruzione consapevole di una corporeità adeguata, incarnata nel corpo del danzatore che reagisce trasformando a sua volta attraverso i propri saperi e la propria individualità, la materia corporea e gestuale (incorporazione). Per approfondimenti sul concetto di incorporazione cfr Lahire 1998; Faure 2000. Per approfondimenti sul concetto di trasmissione cfr Franco, Nordera 2010, p. 321-373.

affida al danzatore, alle sue scelte immediate – ma mai estemporanee, anche quando si tratta di assolvere alle istruzioni coreografiche in assenza di una partitura predeterminata e condivisa – il compimento dell’«appuntamento spettacolare»³. Ecco che il danzatore acquista una propria autonomia quando è chiamato a risolvere appuntamento dopo appuntamento i compiti che gli sono assegnati per realizzare il percorso coreografico da condividere col pubblico. I saperi incorporati, frutto del lavoro di trasmissione/incorporazione avvenuto in sala prove, offrono quella base sensorio-motoria condivisa che consente al coreografo di affidarsi al “suo” danzatore (quello sperimentato alle “sue” pratiche), e permettono a quest’ultimo di evolvere in modo personale l’esperienza della scena. Questa tensione fra l’autonomia delle soluzioni e la conformità alle richieste genera nel danzatore la stratificazione di saperi incorporati e una memoria percettivo-cognitiva dell’esperienza. Si tratta di una memoria costruita ad accumulo in cui convivono saperi consapevoli e impliciti di cui il corpo è depositario. La memoria della genesi di una creazione, delle pratiche di sperimentazione condivise e degli esiti performati – che siano o meno fissati in partiture definite – possono essere recuperati interpellando il vissuto. Questo aspetto che vede il danzatore come archivio vivente⁴ (Anzellotti 2015; Barberis 2015; Franco, Nordera 2010, p. 52-56; Lepecki 2016), sarà determinante nel 2015 quando il breve duo d’esordio del gruppo *mk*, di cui lo stesso Di Stefano e Biagio Caravano (cofondatore del gruppo) furono i protagonisti, sarà da loro ripreso a sedici anni di distanza per due danzatori di Aterballetto all’interno del progetto RIC.CI (Reconstruction Italian Contemporary Choreography Anni ‘80/‘90)⁵.

L’archivio privato del corpo

In ambito coreografico, per l’analisi estetica e per la contestualizzazione storica di un’opera o dell’operato di un artista, il ricercatore si avvale di materiali diversi e ulteriori alla coreografia stessa, che sia o meno fissata per mezzo di notazioni

³ Questa espressione è utilizzata da Di Stefano per definire il momento in cui il suo lavoro è presentato al pubblico. Un appuntamento che è un accadimento in cui modalità di svolgimento, durata e collocazione sono disparati. In questo senso utilizzerò anche le diciture “evento performativo” e “pièce” (un pezzo, un momento temporale e spaziale condiviso, uno scorcio aperto sulle pratiche creative in divenire) per definire il formato che il processo coreografico raggiunge quando è proposto al pubblico.

⁴ Si veda anche il concetto di “Tesoro nazionale vivente” che è il riconoscimento conferito fin dal 1950 ad artisti e artigiani giapponesi capaci di conservare e tramandare antiche tradizioni nazionali considerate beni culturali intangibili. Allo stesso modo nel 2003 l’UNESCO stabilisce la costituzione di un Patrimonio Culturale Intangibile costituito cioè da tradizioni, riti, pratiche sacre e popolari tramandate oralmente, particolarmente sentite nel loro territorio e mantenute in vita. Riconosce specificamente le pratiche, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze e i saperi come pure gli oggetti, gli strumenti, gli artefatti e gli spazi culturali ad essi collegati. Per un’interessante (anche se non esaustiva) riflessione sulla ricaduta pratica e teorica di questo nuovo riconoscimento, rimando a Barbéris 2015, pp. 203-305.

⁵ Progetto pluriennale ideato da Marinella Guatterini e inaugurato nel 2011 di cui mi occupo nelle pagine successive.

accreditate o personali o registrata su supporto audiovisivo. Il corredo documentale cui il ricercatore fa ricorso prende in considerazione ogni descrizione e testimonianza pervenuta a segnalare l'opera e l'operato del coreografo o del danzatore esaminato. Spesso, nell'ambito di studi su manifestazioni artistiche attuali è possibile dar voce direttamente agli artisti. Allora le interviste fatte nel presente aiutano a ripercorrere quei momenti trascorsi di cui si siano perdute le tracce materiali e che soltanto la memoria del vissuto può riattualizzare. Qualora il coreografo rediga di propria mano e conservi una sorta di "diario della creazione", il ricercatore riesce ad accedere a documenti risalenti all'epoca relativa a quella delle creazioni da analizzare. Anche senza esprimere una scelta archivistica – quando non c'è un'organizzazione determinata nella conservazione dei materiali redatti o selezionati, con l'intenzione di custodire le tracce di ciò che precede, accompagna e riassume il processo della creazione coreografica – il coreografo produce quello che il ricercatore può considerare un archivio privato. Questi archivi privati del corpo necessitano di essere messi in relazione con la struttura coreografica vera e propria, costituita dalle corporeità create, espresse e iscritte nello «spazio d'azione condiviso», l'evento performativo in cui i danzatori, il coreografo stesso e gli spettatori entrano in «risonanza» (Rizzolatti, Sinigaglia 2006). Gli archivi privati rappresentano quindi un'importante occasione per il ricercatore poiché consentono di costruire una relazione fra l'intenzione, l'evoluzione, la realizzazione coreografica e la sua percezione. Essi consentono di accedere alle pratiche e ai discorsi che hanno condotto al dispositivo specifico scelto per la presentazione pubblica del lavoro e ricontestualizzano o riattivano la memoria di quei percorsi più o meno lontani.

Nell'archivio privato che Di Stefano mi ha gentilmente concesso in libera visione, ho cercato i corpi: ho cercato di individuare in che modo emergano le corporeità e le loro trasformazioni spostando la mia analisi da uno all'altro dei progetti coreografici documentati⁶.

A proposito dell'archivio privato di Di Stefano

Conservare la memoria dei modi in cui l'appuntamento spettacolare prende forma e di come le dinamiche interrelazionali fra i performer prendano corpo, non è una delle priorità di Di Stefano, il quale si concentra più sui processi creativi che sugli esiti formali scelti per il momento e il luogo della presentazione pubblica del lavoro. La documentazione cartacea, essenzialmente autografa redatta fra il 1993 e il 1999, costituisce la parte principale dell'archivio privato del coreografo che passa dal cartaceo al digitale nel 2000, quando Di Stefano smette di prendere nota a mano ed elabora al computer il suo pensiero, la programmazione del lavoro in sala prove e la

⁶ Questa analisi non trova spazio in questa sede, ma è proposta nella mia tesi di dottorato.

costruzione della struttura coreografica, sommando files di testo e di immagini nella cartella corrispondente al progetto in lavorazione⁷. Le competenze in campo coreografico che Di Stefano ha costruito nel tempo e che padroneggia ormai con consapevolezza unite alla tecnologia informatica, di facile accesso all'epoca, dettano una modifica metodologica nella costruzione dell'immaginario coreografico, nelle sue sperimentazioni pratiche e nella memorizzazione del processo di lavoro. Riferendosi a questo periodo di passaggio, il coreografo dichiara di voler «affidare al vuoto della sala prove e all'incontro diretto con i corpi lo sviluppo del processo coreografico» (Giovannini 2011, p. 155). La struttura coreografica, a questo punto, mostra di non avere più bisogno di una notazione manuale e immediata: la memoria delle scelte e dei processi condivisi è demandata ai suoi danzatori, sperimentati alle sue pratiche coreografiche⁸. In ogni caso il coreografo raccoglie appunti programmatici, redige dichiarazioni di poetica, prende nota di intuizioni e progetti, seleziona immagini, disegni, suoni e altri materiali estrapolati da diversi supporti, spesso digitali. Avvezzo al disegno, costruisce nel tempo un proprio sistema grafico per annotare i gesti e le sequenze gestuali, nonché le relazioni spaziali fra i protagonisti dei suoi lavori, ma non ne ricava un codice definitivo da applicare indistintamente (Sini 2007). La varietà grafica dei suoi quaderni mostra che ogni progetto trova la notazione corrispondente, quella adatta a fissare di volta in volta gli elementi del suo pensiero coreografico e le soluzioni gestuali da conservare, approfondire e "montare"⁹. La documentazione cartacea è costituita da quaderni e fogli sparsi che testimoniano le fasi del processo creativo delle pièces create in questo periodo di formazione che precede la costituzione del gruppo *mk* (1999). Un periodo ricco di esperienze e di produzioni coreografiche di cui non restano che questi quaderni e la memoria di chi vi ha

⁷ Il danneggiamento dell'hard disk che conteneva le note di lavoro fra il 2000 e il 2010 ne ha compromesso la conservazione. Di questo decennio, di cui la memoria resta legata ai corpi-archivio dei performers e alle registrazioni audiovideo, sono pervenuti però un quaderno in cui il coreografo ha annotato il lavoro intrapreso per la ripresa di *Tourism* (2006) in occasione del Festival Interplay di Torino (22 maggio 2007) e per l'Istituto Italiano di Cultura a Tokyo (25 giugno 2007) e tre fogli in formato A5 relativi a *Real Madrid* (2005). Questi materiali documentano l'evoluzione delle pratiche coreografiche di Di Stefano creando un ponte fra il periodo degli esordi e quello attuale. Ringrazio il coreografo per avermi dato libero accesso al suo archivio privato cartaceo e per avermi autorizzata alla sua riproduzione.

⁸ *mk* è un gruppo sostanzialmente stabile che ha un nucleo consolidato di danzatori sebbene sia aperto a collaborazioni "a progetto". Il sodalizio artistico con Caravano risale al periodo delle sperimentazioni salernitane dei primi anni Novanta, fra il 1999 e il 2001 entrano a far parte del gruppo Laura Scarpini e Philippe Barbut che partecipano tuttora alle creazioni.

⁹ Utilizzo questo termine che rimanda all'idea di montaggio cinematografico poiché, spesso, le sequenze gestuali composte da Di Stefano sono degli assemblaggi di gesti singoli messi in sequenza senza seguire un'idea di flusso organico del movimento che evolverebbe da un gesto all'altro seguendo le dinamiche favorite dalla struttura articolare del corpo. Esse sono il frutto di un lavoro ritmico di connessione sviluppato dal performer attraverso l'esercizio, allo scopo di collegare gli elementi gestuali di una sequenza volutamente imprevedibile, costruita in modo umorale.

partecipato (in qualità di performer e di pubblico)¹⁰. Il debutto ufficiale del gruppo avviene nel 1999 con *e-ink*, ultima pièce ad essere documentata su carta. Per mettere in luce alcune caratteristiche del processo di lavoro di Di Stefano, pongo al centro della mia indagine le modalità di ripresa di *e-ink* nel 2015 e le metto a confronto con le carte autografe del 1999 e con la registrazione audiovisiva della prima presentazione del duo¹¹.

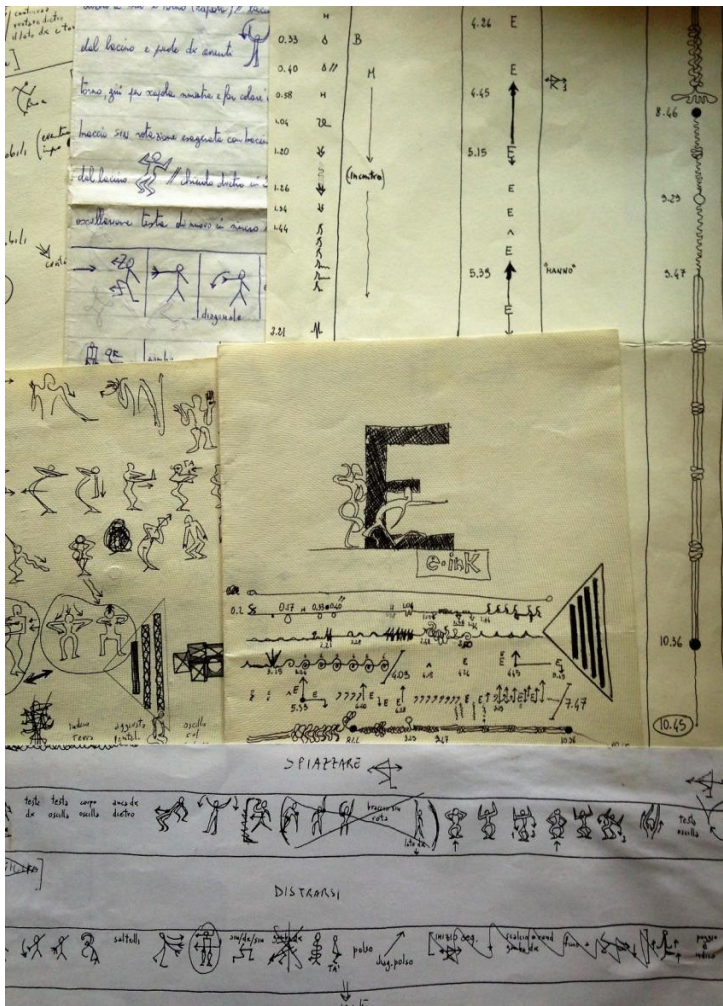


Fig. 1: Michele Di Stefano, *e-ink*, archivio privato (riproduzione autorizzata). Immagine indicativa dei fogli che documentano la costruzione della scrittura coreografica del 1999.

¹⁰ Le annotazioni riguardano *Burma* (1993), *Aconcagua* (1995), *Quartier Mu* (1996), *e-ink* (1999). Le altre creazioni del periodo iniziale come *Costadavorio* (1992), *Fogo* (1992) e *Geiger* (1994) di cui non si conserva nessuna registrazione audiovisiva, sono documentate nella mia tesi di dottorato grazie alle mie competenze attuali di ricercatrice che mi hanno permesso di contestualizzare la mia testimonianza di spettatrice e quella del coreografo, sollecitato a rievocare i momenti salienti di quelle creazioni.

¹¹ Il duo è stato presentato il 3 e 4 febbraio 1999 per il festival *Teatri 90*, presso il teatro Franco Parenti di Milano. Ho personalmente assistito a queste giornate di debutto e ne conservo un ricordo molto vivo che ho rimobilitato alla luce delle mie ricerche attuali e delle metodologie di esplicitazione della memoria orale. Una registrazione audiovisiva del duo, danzato dai protagonisti originari nel 2015 a seguito del lavoro di riallestimento fatto in occasione del progetto RIC.CI, è consultabile sul sito e-performance.tv

***e-ink*: i documenti dell'archivio cartaceo**

I documenti che riguardano *e-ink* sono quattro fogli interi in formato A4 più una metà recisa, annotati anche se parzialmente su entrambe le facciate (due di questi fogli sono piegati a metà per utilizzarne quattro facciate); un foglio protocollo a righe anch'esso annotato sulle quattro facciate; la fotocopia di una annotazione presa su un foglio A4 e tagliato a metà nel senso della lunghezza¹². Gli appunti autografi descrivono gesti e sequenze di gesti abbinando parole, numeri, elementi grafici (come frecce, rettangoli, punti, tratteggi) e disegni rappresentanti il corpo umano – in modo più o meno schematico – e solo raramente, parti di esso. Si tratta di gesti e sequenze da memorizzare e verificare, che col tempo subiscono una trasformazione dovuta alla sperimentazione in sala prove. Alcuni elementi precedentemente annotati risultano cancellati e sostituiti da nuovi gesti [fig 2]. L'intera partitura della pièce è espressa in tre modi diversi.

In un caso vengono evidenziati per mezzo di frecce, punti e l'iniziale del nome (M per Di Stefano, B per Caravano), gli spostamenti dei due protagonisti sul palcoscenico – raffigurato con il disegno di un rettangolo – e il loro rapporto nello spazio. Trentadue rettangoli rappresentano altrettanti momenti salienti della pièce, momenti in cui si compie un'azione coreografica specifica, solo sottintesa da questa descrizione, poiché non compaiono legende o ulteriori precisazioni.

Le altre due partiture sono annotate seguendo la scansione cronologica, segnalando cioè i secondi e i minuti della durata del brano musicale¹³ da 0'2" a 10'45". Ciò lascia pensare che nel suono siano racchiusi dei segnali che regolano il timing delle diverse sequenze gestuali e la connessione fra l'una e l'altra. Una partitura è annotata in senso verticale su un foglio A4: su una colonna una scansione cronologica del suono, a fianco, dei simboli grafici rappresentano i gesti o le sequenze fissati in corrispondenza del tempo. Su una colonna ulteriore compaiono rare precisazioni aggiuntive come « (incontro) », « "hanno" », « via dai giri », [fig 3]. Annotazioni cioè che servono da promemoria per situazioni da verificare quando la partitura è ancora in elaborazione sebbene sia stata stabilita. Sono infatti precisazioni, queste, che non compaiono nell'ultima partitura, quella definitiva, che sintetizza e fissa le scelte operate. Quest'ultima partitura è annotata in senso orizzontale, da sinistra a destra. È anch'essa regolata secondo il tempo di durata della pièce. Questa volta una linea è

¹² La presenza di questa fotocopia e dell'assemblaggio su un foglio autografo di due piccole sequenze fotocopiate e incollate, mostra il lavoro a posteriori fatto per produrre un materiale da inserire nella pubblicazione dedicata a *e-ink* dal progetto RIC.CI, dove due facciate degli appunti coreografici selezionate da Di Stefano, sono riprodotte (Guatterini 2016, p. 16-17). Poiché le parti fotocopiate non riproducono disegni e scritture presenti nei fogli autografi, esse dimostrano che doveva esserci almeno un ulteriore foglio originale, disperso dopo il 2015 (periodo di ripresa della pièce e di elaborazione del corredo critico).

¹³ Il brano musicale è una composizione elettronica originale di Paolo Sinigaglia, creata per rispondere alle esigenze coreografiche.

tracciata a segnalare un accadimento non descritto, che anticipa l'inizio del suono. La registrazione audiovisiva della pièce mostra infatti un'azione nel silenzio in cui Di Stefano solo, e in un secondo tempo in relazione con Caravano, è impegnato in una sorta di prologo che porta la durata complessiva di *e-ink* a 13' circa¹⁴. La partitura riporta i simboli idiomatici scelti per sintetizzare le sequenze gestuali e le relazioni spaziali fra i due protagonisti. A questi simboli che si susseguono orizzontalmente, è aggiunto il minutaggio che evidenzia la durata delle diverse sequenze e il momento in cui una sostituisce l'altra [fig 4]. Le direzioni delle frecce e di taluni elementi grafici, se confrontati con la partitura suddivisa per colonne verticali, lasciano supporre che le due siano state annotate a partire da una prospettiva differente. Quella annotata verticalmente sottolinea lo spostamento dei danzatori nello spazio dal punto di vista di chi si muove sul palcoscenico (in soggettiva); quella annotata orizzontalmente offre una visione più generale degli spostamenti, come se questi fossero visti dall'alto.

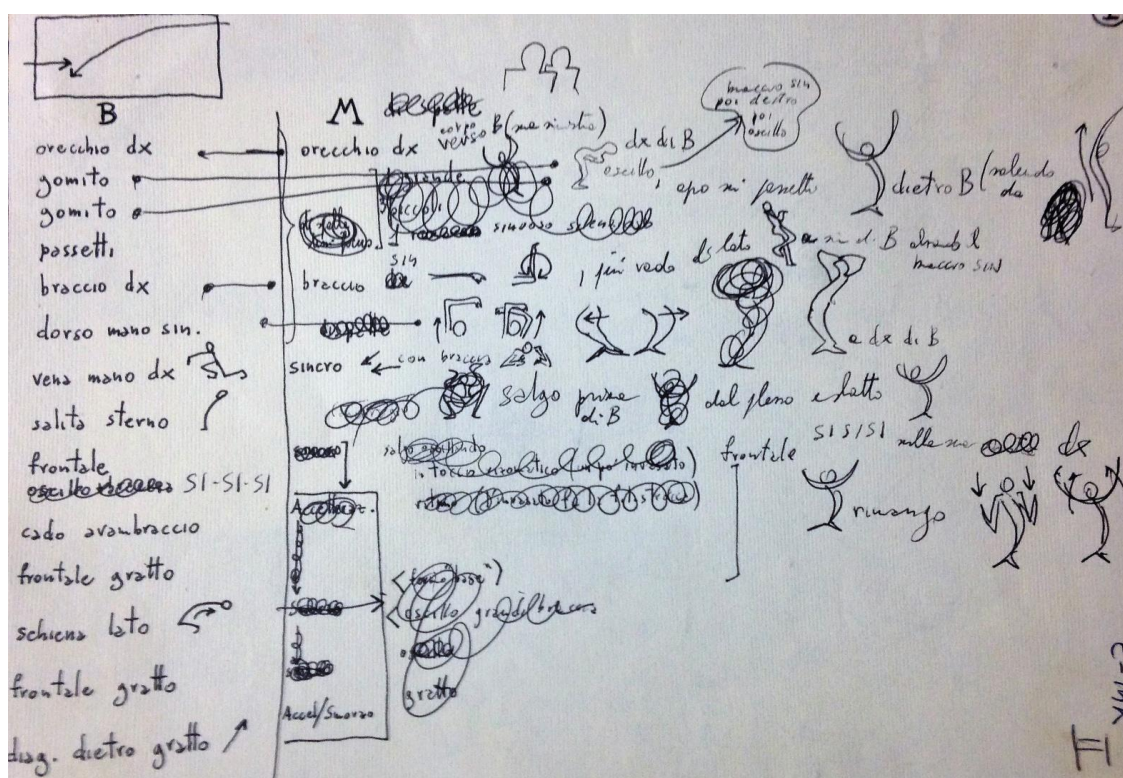


Fig. 2: Michele Di Stefano, *e-ink*, archivio privato (riproduzione autorizzata).
Appunti in corso d'opera.

¹⁴ Questo prologo, introdotto nel silenzio già al debutto della pièce, varia secondo la struttura dei palcoscenici o degli spazi che vengono utilizzati. Dipende infatti dalle localizzazioni degli accessi alla scena.

***e-ink*: pratiche di creazione**

e-ink rappresenta uno dei primi momenti di consapevolezza artistica del coreografo, un traguardo per l'approccio «scritturale»¹⁵ (Guatterini 2016, p. 15) cui tendeva in quel periodo e al contempo segna il punto di non ritorno per la sua pratica coreografica che, con i progetti successivi¹⁶, si allontana dalla composizione di partiture gestuali per specializzarsi nella concezione di protocolli per formati diversi per palcoscenico o meno. Nel 2015 il riallestimento di *e-ink* riporta alla luce una pièce rappresentativa di una particolare stagione artistica e di un momento chiave nelle pratiche coreografiche di Di Stefano; al contempo essa evidenzia la distanza che il coreografo ha preso da se stesso e da alcune pratiche coreografiche degli esordi, permettendo di ricontestualizzare il suo percorso attuale e quello trascorso.

Fra il 1997 e il 1999 la scrittura coreografica – intesa come la costruzione di una partitura definitiva elaborata a partire da un originale approccio al movimento¹⁷ – corrispondeva per Di Stefano, alla possibilità di padroneggiare con esattezza gli elementi di un lessico coreografico autoreferenziale: gesti, impulsi, traiettorie e ritmi¹⁸. Sebbene il duo sia stato presentato anche all'aperto, è pensato per la scena teatrale dove ha avuto luogo di preferenza. Per questo lavoro Di Stefano adotta processi compositivi convenzionali: la costruzione di frasi di movimento riconoscibili e ripetute, ovvero sequenze gestuali; l'alternarsi di a solo e di duo; l'evoluzione drammaturgica di personaggi; la costruzione di un *climax* attraverso l'organizzazione ritmica delle presenze sulla scena; l'approccio esplicito verso il pubblico che impone ai danzatori un riferimento continuo alla frontalità. Tali elementi strutturali, scontati per il pubblico specializzato cui la pièce era rivolta¹⁹, perdono la loro efficacia “normalizzante” di

¹⁵ Scritturale è l'espressione adottata dal coreografo per sintetizzare la sua tensione verso la creazione di un linguaggio corporeo attraverso la selezione e l'assemblamento delle posture e dei gesti che caratterizzano le corporeità in *e-ink* e che costituirebbero i segni codificati di questo linguaggio idiomatizzato. La pièce infatti, è il «tentativo di costruire una scrittura metrica a partire da un corpo scomposto. [...] i gesti, sono le] traduzioni in atto di frasi grammaticali» (Sini n.d.)

¹⁶ Già a partire da *MK ultra* e *Zero Moses*, rispettivamente del 2000 e del 2001, le corporeità cominciano a perdere l'affermazione del gesto e la padronanza dei luoghi delle azioni. Come spiega Di Stefano, si tratta di una «partitura che rimane sempre instabile e liquida [alla ricerca di] un bilanciamento interno, lontana dalla definitezza di *e-ink*» (Sini n.d.)

¹⁷ Si tratta di una partitura interamente elaborata dal coreografo che, pur tenendo conto delle qualità cinetiche specifiche del suo partner e organizzando le sequenze gestuali in stretta relazione con lui, orienta le scelte gestuali e ritmiche, nonché la tensione drammaturgica della pièce. Per questo duo d'esordio, adotta un processo creativo differente dai precedenti come si evince dalle note e dalle testimonianze del coreografo.

¹⁸ L'auto citazione – il fatto cioè che non soltanto idee coreografiche ma intere sequenze gestuali e modalità interrelazionali fra danzatori passino da una creazione ad un'altra – è uno degli aspetti che sottolineano l'autorizzarsi delle pratiche di Di Stefano, il quale rafforza anche in questo modo la riconoscibilità dello stile specifico del suo gruppo. Spostando invece l'assetto e l'aspetto dei formati e dei dispositivi per non creare uniformità nelle strutture e nei meccanismi di scrittura, ricerca un rapporto rinnovato fra scena e pubblico.

¹⁹ Ricordo che la creazione è stata pensata per debuttare sul palcoscenico del teatro Franco Parenti per il festival *Teatri 90* a Milano, nell'ambito quindi di una manifestazione accreditata per il panorama teatrale dell'epoca.

fronte alle corporeità, alle sequenze gestuali e al ritmo di montaggio delle scene presentate. Le posture esibite dai due protagonisti, la tensione muscolare di alcuni atteggiamenti – soprattutto in situazioni di prossimità o di contatto fra i due – e la precisione geometrica dei gesti, costruiscono immagini pertinenti al contesto coreografico che però non rinviano ad immaginari espliciti di riferimento. La scena è nuda, gli abiti sono essenziali (scarpe da ginnastica, pantaloni e maglietta a maniche lunghe bianchi, una lettera E è disegnata sul davanti di ogni maglietta) e il suono non commenta l'accadere ma intesse un dialogo dinamico con la tensione energetica dei corpi. I gesti, che sorprendono per la loro estraneità alle estetiche del movimento danzato²⁰, sono ripetuti, più volte ritornano in combinazioni diversificate, appartengono al singolo danzatore o sono comuni ad entrambi; essi incorporano con precisione «geroglifica»²¹ i disegni e i simboli con i quali il coreografo descrive su carta i corpi impegnati nel movimento. Le sequenze che mette in scena sono quello che lui definisce «le traduzioni in atto di frasi grammaticali» (Sini n.d.). Egli crea delle frasi e poi in sala prove ne costruisce la versione gestuale. Le frasi inventate servono da spunto creativo, rimangono parte di un processo e non sono esplicitate sulla scena. Questo lavoro di traduzione cinetica delle singole parole che compongono le frasi di cui il coreografo è autore, porta alla definizione di precise sequenze gestuali come ad esempio quella segnalata dalla parola «hanno» [fig 3], che ne individua una corrispondente alla frase « ho io e tu hai una base per non cadere gocce dove hanno la pelle liscia gli umani e i sonni dei viventi » (Sini n.d.) Il significato letterale sotteso all'azione, anche se noto solo ai danzatori, detta il ritmo e l'intensità dei gesti e della loro relazione. Le interruzioni improvvise, le pause sospese, gli sbuffi e il respiro entrano a far parte di questo dialogo gestuale col quale gli interlocutori in scena "parlano" tra loro e con il pubblico, sebbene in una lingua sconosciuta e non decodificabile in modo univoco.

Di Stefano ripensa oggi ad *e-ink* come ad

Un esercizio ritmico su una pratica gestuale che fa riferimento a una lingua sconosciuta, fatta di moltissime lingue mescolate tra loro e arbitrariamente collocata nel bel mezzo di una pratica divinatoria. Con Biagio [Caravano] ho costruito il pezzo fonema per fonema, le sue parti così come le mie, abbiamo trovato gli incastri tra le singole voci (l'ultima parte del brano), la solitudine assoluta del corpo e poi l'esattezza del[la] sinc[ronia]. (Sini n.d.)

²⁰ Sottolineo che i due protagonisti di *e-ink* non hanno una formazione in danza, il loro percorso nella coreografia è avvenuto in modo autodidatta e in età adulta. Questo implica un approccio originale al gesto danzato che scaturisce da una corporeità non forgiata dall'incorporazione di tecniche di movimento (né sportive né di danza).

²¹ Si tratta di un termine che il coreografo ha utilizzato nel 2016 durante una conversazione personale riferendosi a questo lavoro.

La ripresa di *e-ink*

Contesto

Di Stefano è un coreografo che oggi gode di un meritato riconoscimento anche internazionale grazie al Leone d'argento che ha ricevuto alla Biennale della Danza a Venezia nel 2014. La critica specialistica dedica spazio alle sue produzioni recenti e alcuni progetti editoriali (Guatterini 2016; Di Stefano, Morgantini 2012; Ruffini 2005, 2004; Fanti/Xing 2003) gli permettono di esprimersi a proposito delle sue attività e del contesto nel quale si trova a lavorare. Un rinnovato interesse per la sua figura e per il suo operato ha indotto la critica di danza Marinella Guatterini ad includere *e-ink*, nel suo progetto RIC.CI. Il progetto, che ha esordito nel 2011, «punta a dare risalto e dunque a (ri) mettere in moto la memoria della danza contemporanea italiana dall'inizio degli anni Ottanta sino alla fine dei Novanta» (Guatterini 2016, p. 6), ovvero intende rivisitare un periodo fondativo per la coreografia italiana spesso trascurato dagli studi in danza. Lo sguardo a posteriori portato sugli autori e sulle opere coreografiche selezionate non è soltanto critico. La pubblicazione di piccoli libri corredati da un supporto audiovisivo contestualizzano la creazione e la ripresa attuale informando il lettore e lo spettatore di oggi su un retaggio culturale determinante per il panorama odierno della danza italiana e accompagnano l'operazione più importante, quella del riallestimento di questi lavori grazie alla sinergia con diversi teatri che si fanno garanti della loro distribuzione sul territorio nazionale. Guatterini fa propria la "volontà di archiviare" che costituirebbe secondo André Lepecki, un aspetto importante della coreografia contemporanea in Europa e negli Stati Uniti. Egli afferma: « propongo, invece, per indagare le «ri-messe-in-azione» della danza come un tratto distintivo della sperimentazione che ne definisce la contemporaneità, che venga introdotto il concetto di una «volontà di archiviare» specificamente coreografica» e aggiunge nella nota numero 5 « Le ri-messe-in-azione sono a tal punto significative che ci si domanda se questa ostinazione a tornare (questa volontà di ri-mettere-in-azione) possa essere quella particolare caratteristica che permette alla danza di definirsi precisamente *come* contemporanea, dal momento che questa spiccata caratteristica di una certa recente danza sperimentale, caratteristica che molti sembrano considerare un tratto distintivo della sua contemporaneità, è già in se stessa un tipo di ritorno (anche se non riconosciuto) di una precedente ondata di ri-messe-in-azione nei primi anni Ottanta» (Lepecki 2016).

Le molteplici re-interpretazioni²² di opere coreografiche più o meno celebri del XX secolo, mostrerebbero il desiderio di appropriazione della tradizione contemporanea

²² Re-interpretazione come volontà di archiviare nel corpo, con il corpo, impadronendosi della danza attraverso l'interpretazione/incorporazione che spesso diventa nuova creazione, ma non nel caso di *e-ink* o della maggior parte dei riallestimenti proposti dal progetto RIC.CI (ad esclusione di *Pupilla* che

della danza inscrivendo nella memoria incorporata i saperi e i significati che essa sottende. A questo sembra puntare l'operazione promossa da Guatterini. Non mi occuperò in questo contesto di considerarne il significato storiografico che è necessariamente parziale – per problemi organizzativi ed economici come Guatterini stessa ha dichiarato²³ – nonché del carattere arbitrario della scelta delle creazioni da includere nel progetto²⁴. Esso è però significativo per la volontà di riattivare spettacoli del passato recente a partire proprio dalle pratiche di trasmissione che li hanno generati: sono i creatori o i danzatori originari²⁵ che si adoperano per far rivivere oggi quei lavori attraverso nuove corporeità da guidare fra gli immaginari creativi che hanno dato loro forma.

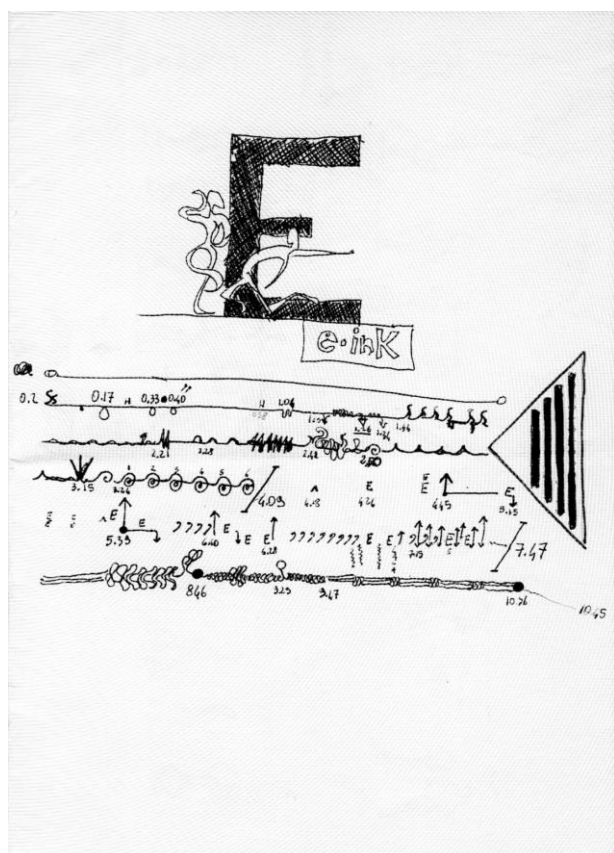


Fig. 4: Michele Di Stefano, *e-ink*,
 archivio privato (riproduzione
 autorizzata).
 L'intera partitura annotata su righe
 orizzontali.

diventa nel riallestimento, il trio immaginato dalla coreografa Valeria Magli, unica interprete del solo programmato nel 1983).

²³ Dichiarazione raccolta durante l'incontro pubblico organizzato dall'Università di Bologna l'8 aprile 2016 per presentare le pubblicazioni e il progetto.

²⁴ Il progetto è partito nel 2011 con il riallestimento di *Duetto* (1989) di Virgilio Sieni e Alessandro Certini, l'anno seguente ha presentato *Calore* (1982) di Enzo Cosimi, nel 2013 *La boule de neige* (1985) di Fabrizio Monteverde e *Terramara* (1991) di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni, nel 2014 *Pupilla* (1983) di Valeria Magli, nel 2015 *e-ink* (1999) di Michele Di Stefano e *Uccidiamo il chiaro di luna* (1997) di Silvana Barbarini, nel 2017 *Erodiade-fame di vento* (1993) di Julie Ann Anzilotti, nel 2018 *Tango glaciale* (1982) di Mario Martone.

²⁵ Ad esclusione del recente *Tango glaciale* che il regista Mario Martone definisce *reloaded* perché programmaticamente non conforme all'originale e riallestito da Anna Redi e Raffaele di Florio che non facevano parte del cast del 1982.

Pratiche di ri-creazione

Mettendo in relazione *e-ink* con un precedente trio del 1994 – *Aconcagua* –, trasformato in duo nel 1997, il coreografo dichiara: «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» (Giovannini 2011, p. 155). Il motivo per il quale gli è stato possibile accedere dopo più di quindici anni a questo lavoro e quindi accettarne il riallestimento e la cessione nel repertorio di Aterballetto, è proprio questa definitezza. Si tratta di «un duetto interamente scritto, fin nel minimo dettaglio, a tal punto da risultare parossistico e maniacale nella sua abbondanza di segni, ognuno dei quali risponde ad una logica ritmica differente» (Di Stefano 2016, p. 15). Il timing dell'intera pièce e il timing delle relazioni fra i corpi dei due danzatori hanno trovato un'esatta notazione elaborata per l'occasione nelle note dell'epoca cui i responsabili del riallestimento, Di Stefano e Caravano, sono ricorsi per integrare la documentazione audiovisiva e la loro stessa memoria della pièce.

Proprio la presenza dei corpi artefici originari del duo, i soli che potessero «ritrovare l'esattezza di quella scrittura [e] rimettere in connessione tutti i particolari scollegati tra di loro per farli ridiventare organici nella loro misteriosa iconografia» (Gatterini 2016, p. 15), ha permesso una ricostruzione fedele alle forme e alle intenzioni coreografiche.

Soffermandomi su questa frase di Di Stefano, rilevo il ruolo imprescindibile del corpo nelle pratiche di trasmissione; il corpo che abbia attraversato l'esperienza della creazione e della scena è il solo capace di ritrovare (o meglio ri-creare) le dinamiche di passaggio fra «i particolari scollegati» annotati secondo una «misteriosa iconografia». Le annotazioni sebbene dettagliate, restano misteriose a distanza di tempo anche per l'autore stesso; esse possono rivelare la loro ricchezza soltanto se riattivate nel corpo che ne decifra il senso e ne risveglia le connessioni. Leggere, tradurre e interpretare quei segni scritti su carta, consente al corpo che li abbia già attraversati, di far riapparire la scrittura coreografica. Nella comprensione e nella cura dei processi di trasmissione/incorporazione di una creazione coreografica risiede la possibilità di « riapparizione della coreografia » (Gatterini 2016, p. 15), per usare una definizione data dallo stesso Di Stefano all'esito di questo processo di ri-memorazione. Tale possibilità di riapparizione della coreografia non sta nell'abilità dei corpi ad assumere delle forme o a percorrere delle traiettorie specifiche nello spazio, ma sta nel cogliere gli umori impliciti nelle dinamiche che le attraversano, attivando così le

possibilità del corpo (nuovo ad ogni tentativo) verso la corporeità espressa nell'evento performativo²⁶.

Sebbene breve, questo duo richiede molta energia. Anche i gesti che coinvolgono principalmente parti articolari distali come ad esempio la rotazione di un gomito o l'annuire della testa²⁷, esigono una padronanza specifica e un'impostazione precisa dell'integralità della figura. Le dinamiche sono spesso aggressive, soprattutto in relazione allo spazio e in questo, necessitano di un diverso assetto gravitario in cui la verticalità biomeccanica dello scheletro cede il passo ad un'attitudine prensile²⁸ del corpo che non è frequentemente prevista nelle pratiche coreografiche (un esempio ne è la dinamica della corsa adottata da entrambi i protagonisti nella pièce). La gestione del respiro diventa importante per scaricare e ricaricare l'energia in modo che l'intensità dei gesti e il timing definito per le sequenze si compia come stabilito. Più che funzionali, le pause e le sospensioni nel flusso di movimento, sono drammaturgiche, come l'enfasi data alle respirazioni perfettamente udibili. I due protagonisti si presentano allo spettatore come fossero figure provenienti da un altro pianeta, ironiche e stravaganti. Interagendo fra loro, esasperando i ritmi di alcuni gesti ripetuti – ad esempio l'oscillazione del bacino e della testa – queste due figure assumono una dimensione grottesca. Il lavoro che Di Stefano e Caravano hanno fatto per riallestire *e-ink* è stato quello di spogliare i nuovi interpreti (Damiano Artale e Philippe Kratz) degli automatismi indotti dalla loro formazione di danzatori professionisti, insistendo sull'immaginario sotteso a questa gestualità. La "rieducazione" posturale è passata attraverso l'appropriazione degli umori impliciti al gesto e trasmessi "da corpo a corpo".

Durante l'intervista riportata nel dvd allegato al libretto relativo alla riedizione di *e-ink* (Guatterini 2016), Damiano Artale, uno degli interpreti del riallestimento, dichiara che per entrare nelle dinamiche e nei ritmi della coreografia, per appropriarsi delle modulazioni espressive del ruolo che gli è stato affidato, quello che originariamente era di Caravano, egli immagina di trasformare se stesso in Caravano, allo scopo di perdere se stesso e trovare un'altra maniera che non sia la propria di attraversare i gesti memorizzati. Questa dichiarazione chiarisce l'importanza della *mimesis* per la

²⁶ Per un approfondimento di questo aspetto nella ripresa di una coreografia in ambito italiano, rimando al mio articolo pubblicato su *Danza e Ricerca* (Sini 2015).

²⁷ Gli elementi evidenziati nella fig. 2, forniscono un esempio della rappresentazione grafica di questi particolari nelle annotazioni di *e-ink*.

²⁸ Nelle pratiche di allenamento durante le quali si formano le corporeità specifiche al progetto coreografico di Di Stefano, il concetto di prensilità interviene sulla postura del danzatore. Utilizzata in biologia, questa parola qualifica la capacità di certi animali ad afferrare qualcosa con le mani, le zampe o altre parti periferiche del loro corpo (la coda per le scimmie, la proboscide per l'elefante, le ventose per il gecko). L'approccio del corpo allo spazio, che nelle pratiche di Di Stefano è inteso in quanto materia di cui appropriarsi, richiede al danzatore di affidare il proprio baricentro alla materia-spazio, disponendosi ad un particolare lavoro sull'assetto gravitario che sposta l'asse verticale del corpo verso l'avanti.

possibilità d'incorporazione del gesto, l'importanza per il danzatore, di entrare in contatto con la materia viva della danza.

Questo esempio di nuova incorporazione della scrittura coreografica nei corpi dei due danzatori di Aterballetto, mostra che è il corpo artefice originario ad essere l'archivio della danza. Un archivio vivente che può essere sollecitato a rivelare le sue memorie sedimentate grazie alle tracce ulteriori (extra corpore) che l'archivio privato del coreografo ha conservato²⁹. Gli archivi privati di Di Stefano e le sue realizzazioni coreografiche mostrano il ruolo considerevole dei danzatori nel processo di costruzione delle corporeità e delle strutture coreografiche. Sono i corpi specifici dei "suoi" danzatori, il portato delle loro esperienze e le competenze acquisite nel lavoro comune ad orientare le pratiche coreografiche in una stretta relazione fra l'immaginario coreografico e il processo di trasmissione/incorporazione che lega indissolubilmente gli archivi del corpo ai corpi in quanto archivi.

L'autrice

Danzatrice, docente e coreografa, crea numerose coreografie e installazioni performative con il gruppo di danza di ricerca Sistemi dinamici altamente instabili. È dottoranda in Danza presso l'Università di Nizza Sophia Antipolis con la direzione di Marina Nordera e fa parte del CTEL (Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivantes). Dopo una formazione presso L'Accademia Nazionale di Danza a Roma, consegue la Laurea Magistrale in Arti e scienze dello Spettacolo presso l'Università La Sapienza. Il suo progetto di ricerca orientato verso la storia della danza, la performatività e l'estetica delle arti contemporanee, si appoggia ad una metodologia transdisciplinare per indagare le pratiche artistiche. Fa parte di AIRDanza, de l'aCD (association de Chercheurs en Danse) e dell'équipe des Ateliers des Doctorants en Danse presso il Centre National de la Danse di Parigi.

e-mail: alessandrasini99@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Anzellotti, E 2015, L'artista vivente come fonte e archivio della danza. Le interviste a Cristina Hoyos, Dominique e Françoise Dupuy per le ricerche sulla danza come patrimonio culturale immateriale, in *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno VII, numero 6, p. 111-118. URL: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4983/4754> [5 gennaio 2017]

Barbérís, I (ed) 2015, *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, PUR, Rennes.

Benedetti, I, Loliva, AM, Patrizi, E 2011, E-performance. <http://www.e-performance.tv/> [31 Marzo 2018].

²⁹ Per la ripresa della pièce, non possiamo tralasciare la registrazione video dello spettacolo, utile a risvegliare la memoria motoria e a rintracciare la dimensione spaziale, energetica e relazionale della struttura coreografica. La registrazione audiovisiva del duo è stata largamente utilizzata da Di Stefano e Caravano per ritrovare l'interesse della partitura e per mostrare ai nuovi interpreti le corporeità specifiche in gioco.

- Di Stefano, M, Morgantini, M 2012, *Agenti autonomi e sistemi multiagente*, Quodlibet, Macerata.
- Fanti, S/Xing (ed) 2003, *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano.
- Faure, S 2000, *Apprendre par corps*, La Dispute, Paris.
- Franco, S, Nordera, M (eds) 2010, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Torino.
- Giovannini, O 2011, Strategie di spiazzamento: la sottotraccia politica della danza di MK, in *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno III, numero 1, pp. 153-186. URL: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/2418/1794> [5 gennaio 2017]
- Gutterini, M (ed) 2016, *E-INK. Michele Di Stefano/mk 1999>2015*, Fondazione Milano Scuole Civiche, progetto RIC.Cl., Milano.
- Lahire, B 1998, *L'Homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Nathan, Paris.
- Lepecki, A 2016, Il corpo come archivio, in *Mimesis Journal*, 5, 1, URL: <http://journals.openedition.org/mimesis/1109>; DOI: 10.4000/mimesis.1109 [5 gennaio 2017].
- Rizzolatti, G, Sinigaglia, C 2006, *So quel che fai, il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Ruffini, P (ed) 2005, *Ipercorpo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Editoria&Spettacolo, Roma.
- Ruffini, P (ed) 2004, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Edizioni interculturali, Roma.
- Sini, A n.d., *Corps, espace et mouvement : les transformations dans la recherche chorégraphique italienne entre 1995 et 2010*, Tesi di Dottorato, Université Côte d'Azur.
- Sini, A 2015, Pratiche di sopravvivenza e di dissoluzione. Una testimonianza sulle possibilità di ripresa nelle pratiche coreografiche di Altroteatro e Sistemi dinamici altamente instabili, in *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno VII, numero 7, p. 55-82. URL: <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/5955> [26 settembre 2017]
- Sini, A 2007, *Dopo la nuova danza. Modalità fuori formato nella coreografia italiana contemporanea*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Roma La Sapienza.