

Stefano Tomassini

La danza fuori-testo: ipotesi su Prélude di Cristina Kristal Rizzo

When all the ground was dark, and the huge clouds
Were edged with twinkling stars, to bed we went,
With weary joints and with a beating mind.

William Wordsworth, *The Prelude* (II, 18)

Tutti i percorsi immaginabili sono altrettanto impraticabili della linea che rappresenta il collegamento diretto con l'obiettivo e nessun adattamento della forma del corpo alle forme spaziali degli oggetti circostanti può permettere di giungere all'obiettivo.

Nanni Balestrini, *Tristano* (PW 4178)

Corpo articolare

A partire dallo studio di Guillemette Bolens sulla concezione del corpo organizzato secondo la logica articolare, questa nuova necessità che ne consegue di considerare il movimento in funzione di una capacità motrice e sensoriale *fuori norma* (perché determinata dalla nozione di giuntura), e in opposizione alla logica normativa del corpo considerato come involucro (il corpo-mente), in cui il corpo si organizza in funzione dei suoi orifizi (e dunque nella dialettica interno/esterno), questa necessità nelle riflessioni sulla danza contemporanea conduce a una nuova svolta (Bolens 2000). Si tratta di riconsiderare in termini coreografici l'extratestuale, ossia la relazione tra il linguaggio dei corpi, i testi e l'imprevedibilità del *fuori-testo* (hors-texte / out-of-text). La formula, come è noto, è di Jacques Derrida, ed è stata discussa ampiamente da Giovanni Bottirolì (Bottirolì 2004). Giunzioni e legami, dunque, piuttosto che interiorità e ordine mentale. Più in generale, il recente lavoro coreografico di alcuni protagonisti della scena europea involve (in senso transitivo) proprio da questa segnatura del limite del testuale, e dell'apertura del corpo reale verso un'inedita ecologia di processi, sempre in connessione con l'ambiente e in grado di fare interagire, in termini proprio spinoziani, tutto ciò "che un corpo può fare" (Cools e Gielen 2014).

In questo mio studio vorrei indagare il processo creativo di *Prélude*, lavoro coreografico di Cristina Kristal Rizzo per sette danzatori (Firenze, Festival Fabbri-

caEuropa, 13-14 maggio 2017), inseguendo le strutture di senso che compongono le pratiche con cui la coreografa ha posto il fondamentale problema della formazione del gesto *fuori-testo*.

A partire dalla nozione di testualità proposta da Hugh J. Silverman, quale tessuto di pratiche culturali giustapposte, “scritte, pittoriche, filmiche, e istituzionali” (Silverman 2003: 17-19), ho provato a verificare se esiste un luogo per la coreografia contemporanea in cui essa può accadere, attraverso i corpi che la abitano, al di fuori dello *status* del testo. È una esigenza di liberazione, di ciò che possiamo considerare un’apertura della verità dell’opera (coreografica), dalla dittatura della significazione, ossia dalla metafisica del testo. Non ci sarebbe dunque nessun testo, nessuna verità da dischiudere perché l’opera (coreografica) non ha alcun con-testo né limiti o confini metodologici entro cui esistere. La danza non è presa da alcun discorso.

Poiché la teoria della testualità rende conto di interessi visuali, filosofici, istituzionali, storici e culturali, non si tratta dunque di limitarsi al letterario, anzi. Una delle letture che ha alimentato il processo creativo di Rizzo per il suo *Prélude*, ma senza poi costituirne una diretta corrispondenza, è stata senz’altro quella dell’autobiografia poetica di William Wordsworth (1770-1850), *The Prelude* (1850, titolo e pubblicazione postumi). Quest’opera, dal suo autore chiamata “poema senza titolo”, è senz’altro uno degli esiti più alti della poesia di ogni tempo, ma particolarmente rilevante poiché vi si descrive la vita intima di un soggetto insieme a un preciso mondo storico che sta prendendo vita: la nascita politica dell’Europa moderna. Il tragitto di questo destino, oggi a noi ancora così prossimo, è decifrato attraverso lo strumento della poesia, ossia della scrittura in versi, mentre passioni e affettività sono piani e forze centrali nello sviluppo di una coscienza capace di impegno e di esperienza degli oggetti come della natura, in tutte le sue conseguenze che oggi possiamo chiamare ecocritiche (Garcha 2016: 186-207). È con questa volontà di restituire sostanza e vita a ciò che è sensibile, raccontata anche da Wordsworth, che Cristina Kristal Rizzo ha provato a sincronizzarsi, e secondo proprio quanto un corpo può fare.

Il gesto dell’altro

In una diffusa luce blu notte, una figura solitaria e in movimento accoglie l’arrivo del pubblico. Il *soundscape* che subito si percepisce comprende anche voci e suoni sovrapposti, un caos si prefigura mentre cerca il suo avvio (non è un preludio ma una ouverture): è Rizzo che danza anche fuori il perimetro del tappeto nero dove si suppone avverrà l’evento. È una iniziale e ripetuta presa dello spazio, sui perimetri e nelle diagonali, con movimenti del torso e poi delle gambe; è il movimento di una figura propiziatoria che ci avverte che non esiste un tempo di origine della performance, e che non si tratterà di andare ad assistere o riabitare un testo per noi preparato. Così, il tempo che trascorre non è un tempo che passa, ma un tempo che insiste, che indugia fino a che un’altra figura compare, si tratta di Charlie Laban Trier, danzatore *transgender* e punto mediano di questa complessa flui-

dità danzata, sempre nella luce blu: prova una possibile congiuntura di prossimità con Rizzo, senza voler comunicare né significare alcunché.

Con il cambio della musica si apre una luce bianca, e resta a poco a poco solo Charlie raggiunto presto dal gruppo, in una presa dello spazio anche silenziosa. Tutti sembrano seguire precise geometrie (sulla diagonale) ma in piena libertà, poi Charlie esce. I danzatori continuano a sviluppare movimento anche nel silenzio: tra loro l'accordo è ambientale, non c'è nessuna ossessione di coprire, di mostrare né di dare senso al tempo che scorre. Naturalmente, esiste una relazione di contagio dei gesti ma è estemporanea, come di passaggio, generata dall'attenzione e sempre come una relazione composta da un flusso ininterrotto di transizioni. La linea musicale è assolutamente autonoma dal movimento in scena e dunque le connessioni possibili, le risposte automatiche, le atmosfere improvvise che comunque prendono vita sono del tutto casuali ed estemporanee, senza disegno e dunque senza sovranità, liberate dal senso e dalla dittatura della scrittura. In altri passaggi alcuni danzatori escono dal perimetro di azione e restano in attesa di un tempo più giusto per poi ritornare. Tutti portano sempre lo sguardo verso ciò che succede in scena, come per tenere in gioco chi agisce: di nuovo, il tempo è ordinario e nel lavoro che scorre non c'è alcun sottotesto. Nulla, tranne questa prossimità, questo lavoro sulla vicinanza, sull'azzeramento dell'esibizione e delle gerarchie interpretative: "una condotta di transizione, una continua riconfigurazione dello spazio di prossimità", secondo le stesse parole di presentazione della coreografa (reperibile sulla sua pagina web). La relazione fra i danzatori non si accorda qui a quelle logiche di identificazione che sono sempre all'opera negli spazi istituzionali. Si tratta invece di una pratica eccentrica di percezione *queer* della dimensione di questa durata non lineare ma sincronizzata sull'immaginazione (Halberstam 2005). E così il centro, del palco come dell'azione, non è mai di qualcuno, ma è passaggio, transito, mobile e mutevole tra interruzioni e riprese che si alternano. Poi a proscenio si siede Alice Raffaelli con in mano un microfono, mentre arriva anche Charlie ma la musica e il terzetto dietro proseguono. Charlie parla al microfono: racconta di corpi e della sua decisione di essere qui, più in generale del giudizio, ma è un discorso non prefissato dunque non testualizzato. Dalla sua voce si profila una realtà biografica autonarrata, ma in contrappunto con la voce di Alice che, traducendo parzialmente il suo inglese, in qualche modo, se ne fa testimone e insieme impedisce che il suo discorso, la sua 'confessione', diventi qualcosa di autorevole o individuale, e resti invece singolare. Alle loro spalle il gruppo che procede all'unisono, nella penombra, ostentatamente insieme in un'unica energia, a un certo punto, diventa il destinatario delle parole dei due a proscenio, e questo affinché, di nuovo, nessuna gerarchia spaziale prevalga nel dispositivo performativo. I cambi musicali non sono mixati (ossia montati) ma successivi, non c'è racconto ma solo *playlist*. Ora Leonardo Maietto a proscenio e in forte prossimità con il pubblico, anche in posizione fuori luce, con una serie di *port de bras* e *arabesque* fuori dal margine del tappeto, sembra voler mostrare che il gesto, anche quello più normato, preparato e di vocabolario, dunque testuale, avviene sempre nel processo della sua esperienza. Non ci sono trovate, nelle sequenze e nelle combinazioni, non c'è alcun effetto esposto se non quello di questi corpi aperti all'altro, in un unisono che

richiede continua attenzione per essere realmente condiviso. Annamaria Ajmone è in questo lavoro davvero a suo agio, sia nel gruppo che nel suo assolo, e poi con Tiana Hemlock-Yensen. In questo duo che ricorda il lavoro precedente di Rizzo, *Bolero Effect*, sentirsi in coppia, in una improvvisa esperienza di *partnering*, non è comunicare ma è affermare che l'altro viene sempre prima. Quando torna il blu dell'inizio, vi è un assolo di Marta Bellu, in fondo oltre il quadrato nero, in cui forza e caos sembrano finalmente confrontarsi, prima di una luce bianca diffusa improvvisa. Ma non vi può essere una reale conclusione perché, come per ogni vero preludio, o premessa che sia, il meglio di ciò che si annuncia è sempre in corso già qui.

Danza senza alfabeti

Il lavoro coreografico sempre più vivo e radicale di Rizzo ha ormai raggiunto una piena e consapevole maturità professionale e umana. Ed è una vera meraviglia oggi poter assistere al perfezionamento di una personalità artistica che, in un sistema meno effimero e provinciale come quello italiano, avrebbe oggi una presenza più stabile. Al Festival Fabbrica Europa di Firenze, con questo *Prélude*, alla cui creazione hanno collaborato tutti i sette straordinari e disponibilissimi danzatori, Rizzo ha finalmente messo a punto un progetto che, ancora al precedente Festival di Santarcangelo, dove aveva predebuttato in forma incompiuta nel giugno del 2016, non aveva trovato lo spazio e il tempo più adatti alla sua genesi. Si tratta di una esperienza di liberazione della coreografia da ogni sua relazione o dipendenza da dispositivi di sapere (musicale, testuale, teatrale etc.). Non tanto in assenza di regole, ma nella piena indipendenza per gli schemi di movimento utilizzati. Questa modalità di lavoro comprende, inevitabilmente, una teoria del movimento in grado di problematizzare il rapporto (il nesso) tra gesto e linguaggio. Ciò che resta, ma sarebbe meglio scrivere ciò che finalmente appare in tutta la sua exteriorità, è un gesto aperto, in un tempo immediato e di pura perdita, ossia senza intenzione, presente ma non riconducibile a una trama, a una struttura o partitura: solo la sua necessità ne garantisce l'epifania. Il gesto allora non viene più pensato come risultato di un duplicato del mondo, nell'immediata verità della sua capacità rappresentativa o comunicativa, con variazioni che vanno dall'atto di presenza nella dimensione performativa della danza concettuale, fino alla potenza virtuosistica del vocabolario accademico.

In termini più generali, il preludio è una introduzione a un componimento. È ciò che già si concentra, anticipandolo, nel tempo. Dunque ne rallenta il suo svolgersi lineare, a favore di una stasi la cui percezione è, però, infinita. È il movimento della speranza. Diversamente dall'overture, che condensa lo spazio che da lì a poco si dispiegherà, come una sorta di pre-movimento. L'overture è il movimento del dramma. Il preludio, invece, è una meditazione, una melodia infinita. In Rizzo diventa il piano di interpretazione non testuale dei mezzi della danza, e della autonarrazione degli interpreti attraverso un corpo articolare, un corpo in cui gioca un ruolo importante la mobilità e la sensazione del movimento: "rigenerare la sincronia tra il

design corporeo e l'apparizione di un *plus* spaziale emozionale e narrativo”, ancora secondo le sue parole. Perché il più vero danzatore, parafrasando Guillemette Bolens, non è colui che si muove meglio, ossia colui che sapientemente è in grado di negoziare il suo equilibrio tra corpo e anima, la cui dicotomia è sempre testuale. Ma è invece colui che ha la migliore capacità sensoriale motrice. Per questo è in grado di generare movimento *fuori-testo*, ossia attraverso una motilità fuori norma.

In *Prélude* tutte le dicotomie cadono, e ciò che resta è, sempre per Rizzo ma nel debito delle *queer ecologies*, una delle esplicite letture teoriche fatte dalla coreografa durante la preparazione di questo progetto coreografico per mettere all'opera “una più fluida umanità, una rinnovata sensualità tra il carisma e la casualità, alla quale tutto l'universo partecipa” (Mortimer-Sandilands, Erickson 2010). La struttura del movimento di questa coreografia è, come la serie musicale in *shuffle* collazionata da Simone Bertuzzi/Palm Wine (“attorno a un'idea di *total sound system dreamscape* – dub music, synth, tromboni, suoni sintetici”), aperta e non predisposta: spetta agli interpreti, qui nel largo e meraviglioso spazio della Stazione Leopolda, organizzare in senso materiale il disegno circostante, nutrito nient'altro che dalla propria disponibilità a dialogare con ciò che non è immediatamente visibile/leggibile. Qui non si produce alcunché, non figure né visioni, perché non si tratta di una pratica finalizzata a realizzare profitto. Ma si tratta di azioni senza scrittura, di gesti senza pensiero: sono danze senza alfabeti.

Questo *Prélude* coreografico di Rizzo sembra addirittura un percorso a ritroso sul cominciamento e su ciò che si protrae come modo originario di differenziarsi (e non a caso sono, questi, verbi decisivi nell'autoracconto di Wordsworth: a II, 4 “began” e a 10 “prolonged”, per esempio). Eppure non è un discorso sulla memoria ma sul desiderio che la verità contenga l'intensità del passato. E perché questo avvenga occorre trasgredire il canone coreografico e dunque i confini culturali entro cui siamo soliti pensare l'evento performativo danzato. I danzatori compiono allora una sorta di gara impossibile (ciò che Rizzo chiama “gioco degli specchi”) che rende tutti contenti perché le energie della solitudine, proprio come in Wordsworth, sono autosufficienti: “And I was taught to feel, perhaps too much, / The self-sufficing power of Solitude” (II, 78: “e appresi a sentire, forse troppo, / la forza autosufficiente della solitudine”, in Wordsworth 1990: 75). Il movimento dei danzatori, quando è il risultato di un eccesso di felicità, sembra comporsi del suo stesso piacere e del respiro della sua gioia: così delle abitudini gestuali si creano, in scena, a sostegno delle proprie fragilità.

Questa di Rizzo non è danza d'autore ma è danza liberata dall'autorialità (“danza impersonale”, secondo l'auspicio della coreografa), danza liberata dalla cieca esigenza di legittimarsi come autorevole mentre “con la mazza percuote / il fanciullo che potrebbe guidarla” (III, 640-641: “And blind Authority beating with his staff / The Child that might have led him”, in Wordsworth 1990: 132). Rinunciando così, di fatto, al fuori del mondo che si costituisce in testo, alla sua cieca autorità, Rizzo progetta, invece, uno spazio del futuro in cui accadono dei limiti, dei margini, in cui tracce si riconnettono a nuovi perimetri, capaci di segnalare anche gli spazi del passato in cui già si sono compiute simili pratiche decostruttive:

Un *ensemble* di corpi dunque come avamposto verso il futuro, che chiede allo spettatore di condividere il piacere straniante della pluralità, il piacere del multiplo, un eccesso di Narciso che ha delle radici profonde nella storia della danza, dai balletti bianchi del Lago dei Cigni, alle Rockets del Musical Americano alle più contemporanee Vogueing Battles.

Bibliografia

- Bolens, G., 2000, *La Logique du Corps Articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes Cedex, Presses Universitaires de Rennes.
- Bottioli, G., 2004, *C'è sempre un fuori-testo. Linguaggio e ontologia*, in *Testo*, n.47, <http://bit.ly/2yDW51w>
- Cools, G., Gielen, P., (a cura di), 2014, *The Ethics of Art. Ecological Turns in the Performing Arts*, London-Berlin, Valiz.
- Garcha, A., 2016, Choosing Nature: Affect and Economics in Wordsworth's *The Prelude*, in Ottum, L., e Reno, S.T., (a cura di), *Wordsworth and the Green Romantics. Affect and Ecology in the Nineteenth Century*, Durham, University of New Hampshire Press, 186-207.
- Halberstam, J., 2005, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York-London, New York University Press.
- Mortimer-Sandilands, C., Erickson, B., (a cura di), 2010, *Queer Ecologies. Sex, Nature, Politics, Desire*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- Silverman, H.J., 2003, *Testualità tra Ermeneutica e Decostruzione*, Milano, Spirali.
- Wordsworth, W., 1990, *Il preludio*, trad. it. di M. Bacigalupo, Milano, Mondadori.