

OLTRE LA MOLTITUDINE.

Memoria e *adynamia* nella *Sagra della Primavera* di Cristina Rizzo

(stefano tomassini)

Ma sembrava solo, completamente solo in tutto il mondo. Un relitto nel mezzo dell'Atlantico.

HERMAN MELVILLE, *Bartleby*

Questa insurrezione senza riscontro in una età così precoce mi fa tornare in mente un aspetto inquietante della mia natura di allora, quando ogni più piccolo intendimento assumeva un aspetto carnale, viscerale, immediato, diretto. Era come se le mie unità di misura non fossero solo peso, altezza, profondità, ma anche pressione, tensione, densità, tutte grandezze intensive non calcolabili con il metro e con la bilancia. Le utilizzavo per il mondo fisico e per il mondo interno.

TENERA VALSE, *Anatomia della ragazza zero*

[1.] Tra il 2008 e il 2013, la danzatrice e coreografa italiana Cristina Rizzo ha affrontato, per piani successivi certamente dissimili eppure complementari, la *Sagra della primavera. Quadri della Russia pagana in due parti* (1913) di Igor Stravinskij (1882-1971). Si è trattato dapprima di un lavoro coreografico per un *ensemble* tutto maschile. Poi di una installazione visiva e sonora per un ambiente museale con le riprese video della precedente versione coreografica. Infine, di un nuovo lavoro a impianto performativo e solistico, da lei stessa interpretato.

Di fronte alla intensa tradizione culturale e alle acquisite prospettive storiche, culturali e sociali di cui oggi è informata la partitura,¹ queste tre differenti riprese della *Sagra* sono tutte occorrenze o accertamenti della stessa ricasazione: la vanità di ogni scelta, la forza creativa di una *ratio* passiva, la logica del disinnescamento, l'esperienza dell'impotere.

(Uso qui il termine *im*-potere nel senso di impotenza come nevrosi, preceduto dal prefisso negativo aggettivale con funzione di neutralizzazione non passiva ma attiva dell'azione cui la seconda parte del termine sottintende: ossia, per alludere alla possibile forza nella mancanza di forza o vigore dovuta a uno stato patologico, e associata spesso con malattie di tipo neurologico, quali le lesioni del lobo medio-frontale e sclerosi.² Questo neologismo potrà suonare avventato, ma al lettore benevolo posso ricordare senz'altro le recenti, puntuali parole di Adriana Cavarero quando sostiene che, in questi nostri

¹ Come per esempio nel lavoro dello storico canadese, di origine lettone, Modris Ekstein, *Rite of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Boston – New York: Mariner Books, 2000, in cui all'intera vicenda della messinscena del *Sacre* nel 1913 è assegnata una posizione centrale nella storia culturale e sociale della Grande Guerra e del primo modernismo europeo. Più nello specifico si vd. l'indispensabile Pieter C. van den Torn, *Stravinsky and The Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*, University of California Press, 1987 nonché il più recente studio di Peter Hill, *Stravinsky: The Rite of Spring*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

² Matti Laine, *On the mechanism of verbal adynamia: a neuropsychological study*, Turku: Turun Yliopisto, 1989.

tempi così confusi in cui non si trovano che parole capaci solo di confondere vecchi concetti, non si può che essere spinti all'invenzione linguistica.)³

Nell'assolo conclusivo della sua triplice esperienza attorno alla *Sagra*, Rizzo arriva a escludere in modo radicale l'abituale relazione, in danza, di ascolto e visione. La coreografa crea una zona di indeterminazione in cui i gesti non si distinguono più rispetto al sonoro che dovrebbe giustificarli. Ovvero, qualcosa avviene senza una ragione. Si tratta di una possibilità della danza liberata da ogni *ratio*. Rizzo crea il vuoto nella coreografia: in assenza di una qualsiasi supremazia della relazione, la danza che accade risulta riscattata da ogni intenzione performativa. In questo vuoto, la coreografa e performer disattiva anche le logiche attraverso le quali attribuiamo valore a ciò cui assistiamo.

Resta quindi da chiedersi: quale nuova logica sopravviene? È quella stessa di Bartleby nel racconto omonimo di Melville: si tratta della logica spettrale e mansueta della resistenza passiva, della creatura inerme, dell'impotere.

[2.] Cristina Rizzo è stata una dei fondatori della compagnia italiana Kinkaleri, formazione tra le più segnalate nel panorama europeo della performance contemporanea,⁴ e con cui ha collaborato attivamente fino al 2007. Ha deciso di lasciare, anche per verificare un'innata sua pulsione a realizzare in autonomia, a curare in modo autodeterminato il proprio futuro. È stato, questo, un gesto pieno di speranza. Nel 2008 Rizzo ha realizzato, per un gruppo di interpreti tutti maschili del Junior Balletto di Toscana la sua prima versione della *Sagra della primavera* di Igor Stravinskij (Reggio Emilia, Teatro Ariosto, 2008) utilizzando l'edizione diretta da Pierre Boulez (The Cleveland Orchestra, 1992).⁵ Qui l'energia unica inseguita dalla coreografa quasi a specchio dell'uniformità di genere dell'*ensemble*, un gruppo ad alto risalto (nel senso della giustapposizione dei ruoli), spesso in soluzioni cinetiche a contrasto con la complessità musicale e l'imposizione di struttura della partitura, realizza una sorta di visualizzazione della moltitudine in scena. Una energia che da quantitativa si trasforma in qualitativa, affinché si chiarisca, tra resistenze e mobilità continue prodotte dal movimento, il grado della volontà di ogni singolo danzatore. Una moltitudine in scena, e non un gruppo: o meglio, proprio perché prova a non diventare mai un gruppo, in quanto, in termini coreografici, prova a resistere virtualmente all'ingiunzione unificante che la figura dell'*ensemble* nella pratica della danza richiede e postula. E qualcosa, in questa resistenza, sembra reclamare attenzione, sembra rivendicare una specifica estranea:

³ Adriana Cavarero, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*, Milano: Feltrinelli, 2007, p. 9.

⁴ Su cui si vd. Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Myriam Gourfink, Kinkaleri, MK, *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, a cura di Silvia Fanti/Xing, Milano: Ubulibri, 2003, pp. 161-184; Kinkaleri, <OTTO>, Firenze: Maschietto, 2003 nonché il riassuntivo Kinkaleri, 2001-2008 *La scena esausta*, Milano: Ubulibri, 2008 e il successivo Kinkaleri, *WEST (Paris)(Roma)(Amsterdam)(Atbina)(Wien)(Berlin)(Bruxelles)(London)(Beijing)(Praba)(Tokyo)(New York)*, Prato: Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2011.

⁵ Sulla sua analisi del *Sacre* si vd. Pierre Boulez, *Stravinsky demeure*, in *Musique russe*, a c. di Pierre Souvtchinsky, Paris: Presses Universitaires de France, 1953; sull'importanza del gesto musicale si vd. Pierre Boulez, *L'écriture du geste: entretiens avec Cécilie Gilly sur la direction d'orchestre*, Paris: Christian Bourgois, 2002; sulla sua opera in generale il rimando è allo studio di Edward Campbell, *Boulez, Music and Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

lo stato di natura nello spazio dell'uno. A memoria proprio delle parole di Paolo Virno, secondo cui «la moltitudine non si contrappone all'Uno, ma lo ridetermina».⁶

La tensione emozionale di questa moltitudine, questa energia unica capace di rideterminare ciò che non può più convergere, ben calibrata in soluzioni di movimento mai scontate e spesso a contrasto con il programma della partitura, questa tensione sta al cuore del disegno della coreografia, anche nelle sue più difficili provocazioni. Come nella distorsione delle successioni, nei complicati parallelismi dei corpi, nei respiri orchestrati per le dinamiche ritmiche, nelle resistenze statiche ai vincoli musicali, nella liquidità della forma squadrata con la relativa soppressione del ruolo di un centro organizzatore, nonmeno che nei collegamenti posturali alle dissociazioni della continuità temporale della musica stravinskijana. Questa moltitudine, creata da Rizzo, si concerta soprattutto secondo la logica affettiva dell'unisono, e sembra essere estranea al normale codice compositivo con cui vengono trattati in scena, secondo invece effetti di forte uniformità e di costruita sincronizzazione, i cosiddetti 'corpi di ballo'. Inoltre, la scelta coreografica mostra una confidenza gestuale assai comune, non linguisticamente ricercata; mentre il tipo di energia è condivisa, ossia ognuno non partecipa più come un ornamento alla totalità, ma trova il suo posto come individuo, in ruoli consapevolmente negoziati.

Ho avuto la possibilità di seguire il lavoro fin dalle prove in studio, a Firenze, poi al debutto a Reggio Emilia e ancora in varie sue riprese successive. Sempre ho avuto l'impressione che si trattasse di una composizione coreografica in cui erano riconoscibili le inflessioni di una azione politica. La messa in scena di una presa di parola, ma in stretto (per quanto non pacifico) dialogo con la lingua della musica.

Per questo ho raccolto a specchio, nel prospetto che segue, una prova in forma analitica di questo dialogo, senza l'illusione di esaurire nelle descrizioni l'intero evento coreografico, tantomeno i 'fatti' musicali della partitura. Ma ho operato scelte. Le più libere possibili. Aperte però alla verifica del metodo che le informa.

prospetto di analisi comparativa

PARTITURA MUSICALE	SCHEMI COREOGRAFICI
<p>I. L'adorazione della terra «le premier tableau, <i>Le Baiser à la Terre</i>, nous transporte au pied d'un colline sacrée, au milieu de vertes clairières où se sont rassemblées des tribus slaves pour prendre part aux jeux du printemps. On voit également une vieille magicienne qui dit la bonne aventure, des jeux de rapt, des jeux de cités rivales, des rondes printanières. Voici enfin le moment clé: on amène du village l'Ancêtre, le</p>	<p>I. ingresso laterale del gruppo (12 danzatori) nel pieno silenzio, da quinta al centro, poi una luce rossa investe il palcoscenico; l'effetto è quello di una moltitudine che non ha gerarchie, e che fin da subito è rinchiusa in una sorta di recinto (la scena) da cui, come per l'eletta nel programma musicale, non esiste scampo;</p>

⁶ Paolo Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, Roma: DeriveApprodi, 2002, p. 14.

<p>vieillard le plus sage qui doit donner à la terre renaissante le baiser sacré»;⁷</p>	
<p>1. Introduzione inizia con un solo di fagotto nel registro acuto mentre la melodia è un canto lituano; irregolarità metrica e contrappunto dissonante degli altri strumenti che progressivamente si aggiungono: «La mia idea era che il <i>Preludio</i> rappresentasse il risveglio della natura, il raspare, rodere, dimenarsi di uccelli e bestie»;⁸</p>	<p>1. sulle note iniziali del fagotto, con la compagine al centro in posizione, si avverte soltanto il respiro dei danzatori, mentre la luce da rossa si fa notturna: la coreografia sembra fin da subito intensificare l'origine visiva di questa apertura solistica della partitura;⁹ tutti si distendono a terra in posizione di flessione sulle braccia e ripetono questa sorta di copula con il terreno con lentezza, come in una attesa di ascolto, poi in una posizione di adorazione, sempre con le gambe a terra e le braccia distese; poi rialzano il busto e con l'orchestra parte la prima sequenza, svolta tutta a terra, poi in piedi, spalle al pubblico, sempre tutti all'unisono;</p>
<p>2. Gli àuguri primaverili – Danze delle adolescenti sull'ostinato ritmico degli archi sono esposti tre temi abbastanza regolari: il primo dapprima affidato ai fagotti poi ripreso a canone, il secondo a partire dai corni e il terzo dalle trombe;</p>	<p>2. il drappello si gira verso il pubblico per prepararsi all'ostinato che nella gestualità viene anticipato, poi nel movimento sincopato, soprattutto delle braccia, è l'energia di tutti che viene visualizzata, non in modo uniforme ma concorde; il secondo tema è atteso nella immobilità, faccia al pubblico, e poi con salti ripetuti all'unisono; il terzo, con il movimento di tutti sempre in salto ma in un graduale spostamento per il palco, poi in una sequenza danzata in cui le braccia sono mobilissime; sugli archi l'insieme si ricompatta e nel finale prende il via una corsa in circolo con caduta di tutti in sequenza, poi posa di attesa in forte contrasto, invece, con il pieno sonoro;</p>
<p>3. Gioco del rapimento¹⁰ un <i>crescendo</i> orchestrale conduce a questo quadro, di grande effetto sonoro;</p>	<p>3. sul <i>crescendo</i> orchestrale un effetto di controluce distende l'energia dei corpi in una attesa non neutrale, fino ai colpi che portano tutti a terra, in una intensa sequenza di lotta, più che di adorazione, di resistenza più che di rapimento;</p>
<p>4. Danze primaverili qui l'orchestra mantiene una parossistica pienezza timbrica e politonale, con aggiunta di pesanti colpi che scandiscono il tempo;</p>	<p>4. la coralità degli interpreti si spezza ma non la simmetria: in sei restano a terra e gli altri sei in piedi li riversano sul fianco, poi si alzano in parte la maglietta e all'altezza dell'ombelico cercano un equilibrio impossibile facendo leva sui corpi a terra; poi ancora insieme, tutti a terra si riavvolgono riversi come in un difficile inedito contatto, come se cercassero un nuovo impossibile equilibrio; poi i danzatori reagiscono ai pesanti colpi del tempo musicale, ma la verticalità della loro tensione soccombe alla orizzontalità della postura e della vicinanza alla terra;</p>
<p>5. Giochi delle tribù rivali – Corteo del saggio – Adorazione della terra – Il saggio a partire da uno scontro fra due melodie, quella iniziale di fagotti e corni e quella a canone dei legni, una nuova melodia si sovrappone, in diversa tonalità, affidata alle tube a cui l'intera orchestra si adegua in un assordante insieme sonoro; dopo un breve <i>lento</i>, nel silenzio il saggio dà il via al rito dell'adorazione della terra;</p>	<p>5. a terra, quasi immobili, strisciano più come creature di Samuel Beckett che come adolescenti in una situazione di gioco; il contrasto con le soluzioni musicali non potrebbe essere più forte: la ciclicità del programma sonoro è qui schiacciata dai corpi a terra che rotolano e poi si rialzano in una lenta immobilità; l'assordante insieme è qui reso statico e neutrale da una presenza composta; un braccio lentamente si alza, il busto ruota con le spalle al pubblico mentre le braccia compiono un lento gioco di leva, sono pose che rendono lunghe e liquide le figure, poi su un movimento di spalle e un lento ondeggiare dei corpi, tutti si adagiano sulla rullata che introduce la sezione successiva;</p>
<p>6. Danza della terra in questa danza, «da più rigorosamente basata su fonti melodiche di tradizione popolare»,¹¹ la</p>	<p>6. qui la schiera, dapprima con le spalle al pubblico, riprende un unisono che allude a una coralità la cui energia si organizza spazialmente, e nei momenti di transizione, e</p>

⁷ Nicolas K. Roerich (lettera a Diaghilev, inizio 1913) in Serge Diaghilev, *L'art, la musique et la danse. Lettres, écrits, entretiens*, a c. di J.-M. Nectoux, I. S. Zilberstein e V. A. Samkov, Paris: CND – INHA – Vrin, 2013, p. 358.

⁸ Igor' Stravinskij e Robert Craft, *Ricordi e commenti* (2002), Milano: Adelphi, 2008, p. 136.

⁹ Cfr. Richard Taruskin, *Le sacre du printemps. Le tradizioni russe, la sintesi di Stravinsky* (1996), ed. it. a c. di Daniele Torelli e Marco Uvietta, Milano: Ricordi, 2002, p. 58: «Il solo d'apertura del fagotto – certamente una delle idee più felici del compositore giustamente oggetto di plauso – derivò quindi direttamente dallo scenario, il che vale a dire che fu ispirato da un'idea di Roerich».

¹⁰ Qui come altrove, Taruskin dimostra come la fonte sia del cronista cinquecentesco Nestor Letopisets, per cui si vd. pp. 50-51.

<p>dimensione ritmica esplose e prevale su quella melodica o armonica; questa danza inoltre «può essere considerata paradigmatica dei procedimenti di accumulazione sonora» di Stravinskij,¹² la cui dinamica formale preannuncia la danza mortale dell'eletta; fin dal quaderno degli schizzi del compositore, l'evoluzione di questo brano è legata «al genere dei canti da danza (<i>plyasovije</i>) e ai motivi strumentali in ostinato caratteristici delle 'danze fino allo sfinimento' (<i>naigrish</i>)»;¹³</p>	<p>che non sono mai dei riempitivi, anche a contrasto con la musica; la gestualità conclude in una serie ripetuta di mezzi salti di defaticamento, ai limiti dell'indifferenza ritmica proposta dal nastro sonoro; a livello tematico, la morte qui presagita non è che un passaggio, il sacrificio un momento ordinario dello scorrere dell'esistenza di questo gruppo;</p>
<p>II. Il sacrificio «le deuxième acte nous transporte dans les mystères célestes. Sur la terre sacré, des jeunes filles s'adonnent à des pratique de magie, entourées de talismans et choisissent l'Élue dont elles célèbrent le culte. Celle-ci va maintenant exécuter sa dernière danse en présence des vieux sages qui auront revêtu des peaux d'ours pour rappeler que l'ours est considéré comme l'ancêtre de l'homme. Les vieux sages offriront l'Élue au dieu du soleil Iarilo»;¹⁴</p>	<p>II. durante la transizione alla seconda parte, questa moltitudine resta compatta e di spalle, nell'angolo a sinistra del fondo palco; il breve silenzio è occupato ancora da una sorta di movimento comune di defaticamento formato di piccoli salti all'unisono: questo semplice 'effetto' è un più vero indice dell'equilibrio della costruzione coreografica e rivelatore della tenuta costante della tensione comune;</p>
<p>1. Introduzione dopo un largo avvio, due trombe in sordina fanno risuonare, come in una lontananza remota, quello che Taruskin chiama «il motivo incantatorio»,¹⁵ e che porta con sé un senso di morte e di mistero che avvolge il rito;</p>	<p>1. dall'angolo del fondo palco, ogni danzatore, di spalle, si sveste di una maglietta, ma sotto ne ha un'altra di poco più chiara; la usa per asciugarsi la fronte e poi la impugna mentre il gruppo si sposta all'unisono nello spazio, nel taglio di una luce bianca poi anche rossa; i movimenti lenti alludono a una presa dello spazio non mai pacifica ma in una continua negoziazione con la staticità dei corpi e delle pose; il mistero alluso dalla partitura qui è una attesa, anche di immobilità, poi lento respiro e lenti passi strisciati, di cui sentiamo il rumore, mentre la gestualità ripete ancora un sentire comune delle energie del peso e dell'equilibrio;</p>
<p>2. Cerchi misteriosi delle adolescenti¹⁶ una successione di facili melodie, create «secondo un procedimento 'a mosaico'»,¹⁷ restituiscono l'idea dell'innocenza adolescenziale: qui viene scelta la destinata al sacrificio; qui si insinua, sul tremolo dei violini, la sinistra successione melodica dell'Introduzione;</p>	<p>2. sulle melodie di avvio tutti tornano a terra poi in piedi di fronte al pubblico in un passaggio di distribuzione del peso da una gamba all'altra, descrivendo con il braccio i cerchi misteriosi previsti dal programma musicale, e che qui aprono i corpi alla tridimensionalità dello spazio; i danzatori assumono in questo punto forse la gestualità più connotativa dell'intera coreografia, come a potenziare la propria identità in schemi di genere, fino al gesto semplice ma efficace della mano in tasca, in una sorta di ostentazione delle regole dello stare insieme: qui è la padronanza di sé, non l'autenticità, che viene assunta a postura, e la cui etica del corpo altro non è che una conformità mimetica indispensabile per far fronte alle difficoltà dell'esistenza; ancora, è la mano in tasca che viene scrollata da tutti sull'inedere sonoro della partitura, come se la postura sopraffatta dal ritmo, si disarticoli per liberare il corpo dalla tecnica che lo ha modellato secondo troppe precise regole di identità;</p>
<p>3. Glorificazione dell'eletta – Evocazione degli avi¹⁸</p>	<p>3. l'insieme resta compatto, riprende il motivo del salto che asseconda i colpi della partitura, in un parossismo collettivo</p>

¹¹ R. Taruskin, cit., p. 111.

¹² R. Taruskin, cit., p. 144.

¹³ R. Taruskin, cit., p. 99.

¹⁴ N. K. Roerich in S. Diaghilev, cit., p. 358.

¹⁵ R. Taruskin, cit., p. 126.

¹⁶ Sulla descrizione del cerimoniale nelle fonti del folclore russo, si vd. R. Taruskin, cit., pp. 51-52.

¹⁷ R. Taruskin, cit., p. 86.

¹⁸ Cfr. R. Taruskin, cit., p. 56: «L'ultima tematica rappresentata nello scenario del *Sacre*, il culto degli antenati, rappresenta addirittura l'esempio perfetto dei temi 'Scitici'. In effetti, le sepolture degli antenati erano praticamente gli unici siti oggetto della venerazione da parte degli Sciti, che "creavano immagini e altari e templi esclusivamente per Ares, e per nessun'altra

<p>la prescelta viene separata dal gruppo degli adolescenti, sullo squillo acuto dei flauti a cui immediatamente risponde l'orchestra con tre note discendenti; i fagotti rappresentano qui i cinque anziani;</p>	<p>forse guidato dal disequilibrio recuperato dalla forza del drappello, e che finisce allineato in un'unica schiera diagonale, in un passo camminato con le spalle al pubblico, fino alle note discendenti su cui tutti si inginocchiano a terra su una sola gamba, mentre il palcoscenico ritorna rosso come in avvio;</p>
<p>4. Azione rituale degli avi per Taruskin, la certa relazione della melodia di questo brano con canti popolari della tradizione russa «pone l'accento non solo su una generica autenticità folclorica, ma anche su una puntuale coerenza etnologica tra le fonti e lo scenario»;¹⁹ qui singolare è il duetto tra corno inglese e flauto in Sol;</p>	<p>4. la schiera si rialza e riprende a muoversi facendo perno al centro, poi in avanti con passo lento, anche all'indietro; la luce all'improvviso perde colore e la linea di questa moltitudine appare ora più inquietante, indifferente nel suo incedere ai picchi musicali: la variazione qui è il medesimo, la resistenza e l'unità del drappello a schiera; al centro la linea si rompe, tutti si tolgono una maglietta, ne hanno ancora un'altra sotto; un danzatore le raccoglie tutte e le porta fuori scena, sulle ultime note del corno inglese, mentre tutti si distendono a terra, sul fianco sinistro e il volto al pubblico, con le braccia allungate in avanti e i palmi non sovrapposti ma ravvicinati;</p>
<p>5. Danza sacrificale (L'Eletta) è il brano più caratterizzante l'intero balletto: formalmente diviso in cinque parti con differenti componenti ritmiche; a prevalere è l'elemento percussivo su quello melodico che viene sopraffatto, come l'eletta, da un'orgia acustica che culmina in un rapido arpeggio ascendente e acutissimo, una resa sonora del "soffio vitale" dell'anima che abbandona il corpo dell'eletta. Per Taruskin: «Più ancora che in qualunque altra sezione, nella <i>Danse sacrée</i> i procedimenti metrici assumono una configurazione 'a mosaico', concretizzata in 'tessere' musicali caratteristiche, distinte e, soprattutto, minuscole». ²⁰ Per Eksteins: «The ballet ends with the enactment of a death scene in the midst of life». ²¹</p>	<p>5. alla ripresa della musica tutti velocemente si rialzano, in un unisono complice in cui sono mani e torso a vibrare come sopraffatti dal ritmo; poi in schiera a proscenio sotto una luce chiara, è un gioco delle singole mani a battere un tempo a cui si aggiunge presto un capofila che conta ad alta voce i numeri come per imporre un ordine, un controllo, una presa a tanto prevalere dinamico; la parte conclusiva è danzata in sequenze di movimento sotto una luce rossa; qui l'energia dei danzatori asseconda e insieme prova a trasformare dal basso il tessuto sonoro acutissimo; la feroce ascesi musicale della partitura è tutta informata di corpi a terra o inginocchiati, schegge umane o 'tessere di un mosaico' mentre resistono all'assalto del tempo (musicale): il rapido arpeggio ascendente del finale qui corrisponde alla definitiva caduta a terra dei corpi e dei colpi di voce, in una chiusa che sembra essere, insieme, preghiera afasica e invocazione di resistenza.</p>

Scavalcando alcuni passaggi di transizione, credo sia possibile riassumere genericamente le inflessioni dei temi della partitura nella coreografia, così come appaiono più in dettaglio nella comparazione appena terminata, nel seguente modo: la Terra è uno spazio politico, l'Adolescenza una conformità mimetica, il Rito e il Gioco sono esercizi di resistenza, mentre il tema del Sacrificio è un problematico innesto della questione del tempo.

Questa moltitudine di corpi sembra neutralizzare, nella concordia, l'idea della morte. E sembra raccontare la fine come un mero passaggio, poiché nel ciclo della vita per Rizzo più conta l'etica della resistenza, non del sacrificio.

Il programma originario della partitura del *Sacre* era la ricostituzione in un tutto unitario di una disarmonia percepita come frammentazione dei valori di natura. Nel vuoto invece cercato e creato dalla

divinità.» [Erodoto, *Storie* IV, 59] (...) gli Sciti praticavano sacrifici umani nell'ambito dei loro riti funerari e sembra ormai sufficientemente chiaro che la descrizione presentata da Erodoto abbia costituito il retroterra per lo scenario di Roerich».

¹⁹ R. Taruskin, cit., p. 88.

²⁰ R. Taruskin, cit., p. 151.

²¹ M. Eksteins, cit., p. 39 («The usual interpretation of the ballet is that is a celebration of life through death, and that a maiden is chosen for sacrificial death in order to honor the very qualities of fertility and life that she exemplifies. And yet in the end, because of the importance attached to death in the ballet, to the violence associated with regeneration, to the role of "the victim," *Le Sacre* may be regarded as a tragedy»).

coreografia di Rizzo, scevro da ogni rilievo drammatico o pulsionale e in presenza di una lucida e archeologica resa dei corpi alla barbarie della forza e del potere, è la moltitudine che viene esposta alla pressione del mondo indeterminato: caso, contingenza, imprevisto. E ciò che si dà a vedere è l'antidoto che ne può derivare. Tale antidoto è sempre nel corpo, nella sua capacità di modificare in modo equilibrato e concorde gli investimenti energetici, ed è un vero e proprio *ethos* capace, se articolato in uno spazio politico, ossia se consegnato allo spazio dei molti, di dar luogo a una energia comune, a una 'vita insieme' «lontana dai miti e dai riti della sovranità».²²

Ancóra: la partitura musicale del *Sacre* presenta, non rappresenta, «un'azione coreografica priva di trama in senso convenzionale», ossia si tratta di un tentativo di riproduzione dell'antichità senza un soggetto drammatico.²³ Per questo nella sua ricezione, da subito, oltre che tumultuosa come sappiamo, i testimoni furono soprattutto consapevoli degli aspetti primitivi (brutalità, energia, esultazione, necessità del fato e dell'ordine cosmico). Come è noto, Jacques Rivière sulla *Nouvelle Revue Française* scrisse che si trattava di «un balletto biologico» e di una «primavera vista da dentro».²⁴ Per Rizzo, che perviene a una *Sagra* il cui soggetto ruota attorno ai termini di moltitudine e resistenza, affettività e intensità, velocità e stasi, il contrasto con l'idea che la collocazione del vero sé, primitivo e ancestrale, sia nell'interiorità del soggetto, non potrebbe essere più forte. Per Rizzo si tratta di comprendere che è «la struttura corporea del sé» (come ricorda Braidotti a partire da Spinoza)²⁵ a mettere in discussione questa opposizione duale (interno/esterno). Ciò che in scena si muove all'unisono nei termini di una moltitudine sulle difficili note stravinskijane è consapevole della parzialità e della fragilità con cui ogni presa di coscienza appare sempre in atto, sempre aperta, mai compiuta, mai identica. La «primavera» è ciò che resta di questi atti, di questi intrecci e resistenze. È la consapevolezza di queste espansioni e di questi limiti. La «primavera» è questa fisica della superficie.

[3.] Nel 2012 Cristina Rizzo crea un'installazione per il progetto Human Connections, Digitalife 2012 a cura della Fondazione Romaeuropa (Macro Testaccio – Museo d'Arte Contemporanea di Roma, 15 novembre-16 dicembre), dal titolo semplice e rievocativo *La Sagra della Primavera*, e con cui realizza una spazializzazione del tempo della ricezione della sua coreografia del 2008, rilanciata su sei cornici digitali simultanee disposte a muro e allineate orizzontalmente, ma funzionanti progressivamente con un ritardo temporale scalare.²⁶ Il complesso effetto spaziale da una parte riproduce, in senso materiale, e

²² Virno, p. 29.

²³ R. Taruskin, cit., pp. 25-26.

²⁴ Cit. in Karl Schlögel, *La traccia di Djalilev in Europa*, in Id., *Leggere lo spazio. Saggi di storia e geopolitica* (2003), Milano: Bruno Mondadori, 2009, p. 206.

²⁵ Rosi Braidotti, *Trasposizioni. Sull'etica nomade* (2006), a c. Anna Maria Crispino, Roma: Luca Sossella, 2008, p. 185.

²⁶ Questa la sequenza temporale in *loop*: il primo video parte dall'inizio sino alla fine; il secondo video parte da 20 secondi dall'inizio della coreografia sino alla fine; il terzo video parte da 30 secondi dall'inizio della coreografia sino alla fine; il quarto video parte da 40 secondi dall'inizio della coreografia sino alla fine; il quinto video parte da 50 secondi dall'inizio della coreografia sino alla fine; il sesto video parte da 60 secondi dall'inizio della coreografia sino alla fine. Per una introduzione

intensifica l'idea di moltitudine dei corpi; dall'altra, interviene sul dispositivo della memoria museale in termini concettuali e insieme sensoriali. Quest'ultimo aspetto investe direttamente il processo decisionale dei visitatori, in termini di esperienza simultanea o di azione parallela (comprese anche situazioni di indecisione o inibizione): processo sempre connesso all'emozione.

La disposizione statica ma non straniante dei sei schermi, ancora ripete, allude, dialoga, al limite è soltanto debitrice della novità ritmica che si trova nella partitura del *Sacre* di Stravinskij, con i suoi «ostinati 'immobili', ipnotici, talvolta in senso assolutamente letterale» e talvolta invece «di tipo "invincibile e primordiale"». Un ritmo quello del *Sacre* «a tempi tetici [*scil.* che inizia con un tempo forte, dunque in battere] a scansione irregolare, che nella notazione richiedono un'adeguata variabilità metrica». ²⁷ Per questo la disposizione degli schermi finisce per rivelare una fisionomia di frase musicale, decisamente connessa con l'idea di una estensione spaziale dell'attacco ritmico della musica, con una intera costellazione di effetti che seguono la presentazione (schermo 1) ma che più propriamente dovremmo chiamare 'affetti' soggettivi e a verifica ugualmente arbitraria (ossia, internamente intercambiabili). Ma tale selezione (schermi 2-6) è un vero e proprio atto che persegue uno scopo secondo una precisa intenzione: qui la disposizione visiva corrisponde a un "progetto d'azione" che comprende, come insegna Alain Berthoz sul funzionamento del cervello umano, una attività di confronto, una comparazione, una selezione. Lo spettatore che visita questa installazione è chiamato a decidere la sua scena visiva secondo proprio la percezione che egli ha dello spazio. La visione lineare, che «assomiglia alla descrizione di un tragitto di tipo egocentrato» è sostituita qui, «grazie alla spazializzazione, da una descrizione in parallelo, simultanea, che, nello stesso tempo, permette anche di creare strade», ossia, in questo caso, sequenze di visione nuove, inedite, seppur arbitrarie ma capaci di connettere punti di vista, o di «manipolare mentalmente i rapporti tra gli elementi». ²⁸

Propongo qui di séguito una personale mappa delle successioni, distesa su di un doppio schema, individuate secondo l'idea che ogni emozione sia associata a una azione, dunque provando a individuare per la visione di ogni schermo la reazione più appropriata, in termini percettivi per quanto possibile coerenti e pertinenti. La logica è sequenziale ma la valutazione cognitiva qui proposta è naturalmente relativa, perché lo scopo è quello di esaltare una tensione in corso: quella tra conoscenza e memoria, ed emozione. Il primo schema presenta il *loop* a scalare delle proiezioni sovrapposte, e illustra visivamente come il tempo lineare di una visione si produca, attraverso l'effetto ciclico di una pluralità temporale, in una nuova struttura associativa. Questi cerchi perpetui, nella percezione del programma installativo di Rizzo, in fondo altro non sono che effetti di intensificazione dell'organizzazione temporale del

storico-critica a questa forma dell'arte contemporanea si vd. almeno Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, London: Tate Publishing, 2005.

²⁷ R. Taruskin, cit., p. 146.

²⁸ Alain Berthoz, *La scienza della decisione* (2003), Torino: Codice edizioni, 2004, p. 20 (a proposito del *pensiero geometrico*; sullo sguardo come decisione, vd. pp. 122-123).

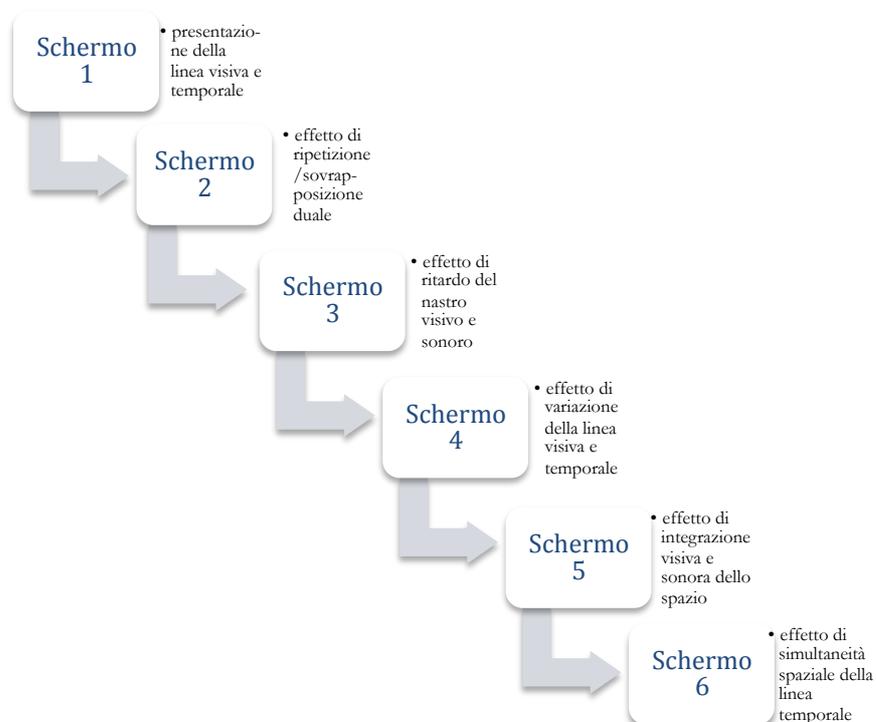
programma musicale stravinskijano, costruito «sulla base di un ciclo stagionale – una sorta di *temporale* – che simbolizzava il ciclo della vita del dio sole».²⁹

I. effetti di scansione circolare del tempo lineare



Il secondo schema, di quella organizzazione temporale stravinskijana propone invece un ulteriore riconoscimento attraverso l'elemento dello spazio, a cui ritengo Rizzo sia ricorso come estrema messa a partito di un disinteressato esperimento. La coreografa ha bisogno di conoscere, mettendolo alla prova, l'oggetto finale della sua azione. Per modulare risposte emotive e indicare una sua indipendenza lirica:

II. effetti di spazializzazione del tempo lineare



²⁹ R. Taruskin, cit., p. 29.

Alla disposizione visiva iniziale che coincide con una ‘docile’ presentazione del filmato, si ha quasi subito sul secondo schermo una ricorrenza che semplicemente è (o può essere percepita come una) ripetizione, mentre sul terzo schermo il meccanismo installativo risponde con un effetto di ritardo del nastro visivo e sonoro; poi sul quarto schermo la percezione della linea visiva e temporale sembra rispondere a un effetto di variazione, quindi di integrazione spaziale (schermo 5), e infine all’impressione esclusivamente percettiva di simultaneità (schermo 6). Con questo intervento sulla disposizione spaziale, l’installazione favorisce una percezione temporale non linearmente progressiva, tale da creare l’impressione non tanto di una sequenza di immagini, piuttosto di una più o meno irrelata costellazione. Infatti, questa non è una serie, non riguarda un calcolo, ma una successione, un meccanismo di rilancio dell’effetto che modifica la sua natura affettiva attraverso il calcolo dell’emozione, qui rilevato come un mero caso di applicazione. Ma è anche un repertorio di prospettive da cui il visitatore dell’installazione può scegliere una posizione, e analizzare l’intero dispositivo invertendo le “rotte” e creando (o facendo previsioni sulla creazione di) nuovi modelli percettivi. Anche il giudizio di chi guarda così si spazializza, come avviene per molte altre operazioni mentali, e ogni successivo cambiamento di punto di vista è il risultato di un legame avvenuto tra decisione ed emozione. Credo sia possibile qui riconoscere alcuni fondamenti cognitivi e non più soltanto simbolici o formali. La memoria della *Sagra* di Rizzo che si va costruendo in questo contesto museale attraverso la messa in scena di un nuovo oggetto installativo, ci ricorda di ogni pratica artistica la sua «dipendenza dal presente».³⁰ Inoltre, in questa congiunzione di memoria (il filmato della coreografia) e di performatività (il dispositivo dell’installazione), l’azione opera una forza di cambiamento del concetto di ricordo attraverso il presente dell’esperienza sensoriale del visitatore.³¹ Perché, ciò che contraddistingue questo nuovo compimento di Rizzo della *Sagra della Primavera*, «il surplus e la dinamicità che lo contraddistinguono rispetto al modello», ossia la versione coreografica del 2008 alla quale «non deve essere attribuito un primato genealogico»,³² è la cognizione del potenziale costruttivo della realtà, non meno che della sua capacità di cambiamento del presente, proprio a partire dai «materiali della sua medialità e dal contesto presente del suo verificarsi».³³ Questa *Sagra* crea una nuova realtà poiché genera un evento del passato che essa stessa rappresenta.

³⁰ Birgit Neumann, *La performatività del ricordo*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a c. di Elena Agazzi e Vita Fortunati, Roma: Meltemi, 2007, pp. 305-322 (cit. p. 306).

³¹ Ivi, p. 310: «La ripetizione che garantisce stabilità e continuità si accompagna a un’irriducibile polisemia, dato che il significato dei ricordi cambia in rapporto ai diversi contesti in cui essi vengono evocati». Sulla attualità del rapporto tra danza e museo, si vd. almeno il recente numero monografico *Dance in the Museum*, a c. di Mark Franko e André Lepecki, di «Dance Research Journal», vol. 46, n. 3, December 2014. Per una analisi del rapporto tra museo e memoria interna all’istituzione si vd. Gabriella Catalano, *La memoria del museo*, in *Memoria e saperi*, op. cit., pp. 359-372.

³² B. Neumann, art. cit., p. 311.

³³ Ivi, p. 313.

[4.] A Pontedera nell'ottobre 2012, e poi nuovamente nel marzo 2013, per Uovo Performing Arts Festival di Milano, Cristina Rizzo riprende il lavoro con un nuovo progetto solistico, estremamente radicale nei suoi presupposti, con il titolo incrementato: *La Sagra della Primavera Paura e Delirio a Las Vegas*. Il programma somma una dualità impertinente e incidentale: la partitura stravinskijana e il film di Terry Giliam (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998). Può essere già l'estensione di una condizione in potenza che recide ogni rapporto della performance con l'idea di verità: quale è l'una e quale è l'altro? Ossia, «l'esperienza del poter esser vero e, insieme, non vero di qualcosa».³⁴ E forse anche allude ai due diversi dispositivi con cui Rizzo affronta la scena. Il pubblico in platea ascolta in cuffia una traccia musicale che comprende la *Sagra della Primavera*, sempre nell'esecuzione diretta da Pierre Boulez, ma con qualche intervento e/o interpolazione di tipo ambientale e musicale, nel montaggio dell'audio, forse pure con brevissimi spezzoni sonori del film. In scena, invece, la performer organizza la sua presenza, anche con riprese e citazioni danzate della coreografia corale del 2008, ascoltando con auricolari tutt'altra musica, mai nota o rivelata allo spettatore. Per la danza, si tratta di una riflessione pratica sugli inganni dei consueti dispositivi relazionali spazio-temporali, e di un *re-enactment* come atto di rinuncia e di impotenza: l'esperienza dell'incontrollabile.³⁵ Ma, in termini più teorici, questa 'inappropriata' passività si presenta soprattutto come una conseguenza di una *adynamia* dell'impotere: una rinuncia che mostra tutta la nevrosi del potere messo a nudo nei suoi dispositivi di legittimazione della memoria.

Poiché è la decisione (su ogni eccezione) la forma in cui si presenta la sovranità,³⁶ in questa nuova performance di Rizzo non vi è più nulla da decidere: né il performer, né lo spettatore devono assolvere ad alcun debito, alcun contratto, alcuna colpa. Tra scena e audience, in questa attiva disgiunzione, non v'è più nulla da catturare, nulla da corrispondere in una relazione da cui abitualmente si è esclusi o mai interamente inclusi. Finalmente originari, ciascuno nel proprio evento, performer e audience non potrebbero essere più distinti, senza ambiguità alcuna, non separati ma disgiunti, per liberare la vita naturale: da una parte la danza, questa danza, disgiunta da ogni relazione di norma; dall'altra parte, la visione, questa visione, digiunta da ogni relazione di giudizio. Come se si trattasse di liberare la vita naturale dall'ordine e dalla logica che presiede ogni sovranità: il diritto e il destino.³⁷ Questa nuova versione della *Sagra* costruita come un palinsesto, è in realtà un bivio, un immobile crocevia, la stasi di un dilemma che inverte l'atto di impotenza di fronte a scelte equivalenti. Se non c'è più una legge a orientare la decisione, né una sovranità a presiederne la forza, ciò che rimane è l'esperienza dell'impotere: un ripensamento della relazione tra potenza e atto in termini di *adynamia*.

³⁴ Giorgio Agamben, *Bartleby o della contingenza*, in Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata: Quodlibet, 1993 (pp. 45-89), p. 74.

³⁵ Cfr. il modello teorico della rinuncia e dell'impotenza di fronte a compiti assunti come irrisolvibili con la conseguenza dell'apprendimento del proprio essere indifeso e del proprio abbandono informato, in Christopher Peterson, Steven F. Maier, Martin E. P. Seligman, *Learned Helplessness. A Theory for the Age of Personal Control*, New York – Oxford: Oxford University Press, 1993.

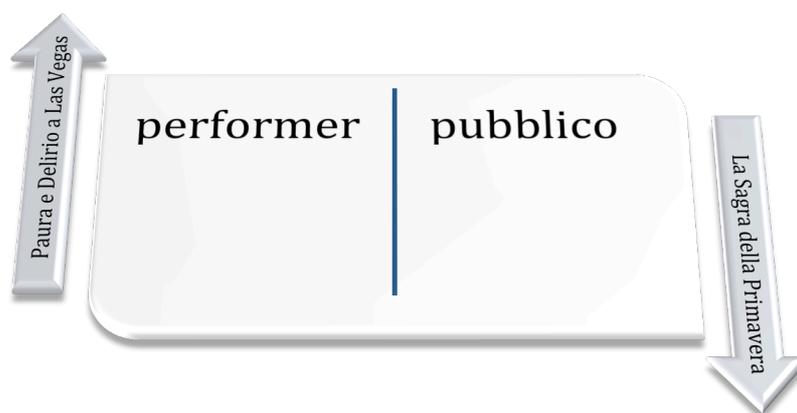
³⁶ Cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino: Einaudi, 1995 e 2005, p. 31.

³⁷ Ivi, p. 33.

Giorgio Agamben parla di *adynamia* (da Aristotele) come contrappunto (e non opposizione) all'idea di potenzialità.³⁸ L'azione può darsi nel punto in cui l'*adynamia*, questa «potenza di non essere», resta da parte: «Il contingente può passare nell'atto solo nel punto in cui depone tutta la sua potenza di non essere (la sua *adynamia*), quando, cioè, in esso, “nulla vi sarà di potente non essere” ed esso potrà, perciò non non-potere».³⁹ Questa deposizione della «potenza di non essere» nell'azione è «il suo compimento, il rivolgersi della potenza su se stessa per donarsi a se stessa».⁴⁰ Ma anche perché «potenza e atto non sono che i due aspetti del processo di autofondazione sovrana dell'essere».⁴¹

Cosa sembra realizzare Rizzo nel suo duplice dispositivo performativo? Forse non proprio il tentativo di «pensare l'esistenza della potenza senz'alcuna relazione con l'essere in atto (...) nemmeno nella forma del dono di sé e del lasciar essere», secondo l'invito di Agamben.⁴² Tuttavia, in questa separazione debole della relazione, in questo vincolo disgiunto che sembra smontare ogni egemonia relazionale, a favore di più nuove e dinamiche incarnazioni, emerge una più forte possibilità: quella di un atto senza potenza, ossia della possibilità di azione in una condizione di impotere.

Propongo la seguente raffigurazione come una sua possibile visualizzazione sistemica:



Come si evince dallo schema, la performance persegue un indebolimento della consueta relazione spettacolare della visione teatrale. È un azzeramento della separazione tra lo spazio dell'azione e lo spazio dello spettatore con il riorientamento della sua logica in senso orizzontale. Vi ha luogo un intervento anche sul senso dell'azione performativa: si tratta di una vera e propria disgiunzione, in direzione oppositiva, del patto stabilito tra scena e platea: nessuna zona 'di mezzo' può garantire o favorire qualsivoglia mediazione. Si tratta di una disgiunzione che, mentre separa, avvicina senza

³⁸ Giorgio Agamben, *Bartleby*, in Id., *La comunità che viene*, Torino: Bollati Boringhieri, 2001, pp. 33-35.

³⁹ Agamben *Bartleby o della contingenza*, art. cit., 1993, p. 79.

⁴⁰ Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 53.

⁴¹ Ivi, p. 54.

⁴² Ivi, p. 55.

distinguere. L'intera performance, allora, opera in un luogo dell'indistinzione in cui presenza, spazio, luce e musica sono di impedimento a quell'ordine logico, che è anche sociale ed etico, così caro al pensiero delle distinzioni, e il cui schema mentale ordina, separa e prescrive.

L'atto di abbandono della performer a un movimento che non può che essere percepito dallo spettatore come in pura perdita, privilegia la debolezza della volontà, la rinuncia al ritorno del già legittimato. L'esercizio attivo di resistenza che fa del presente il tempo più vero di ogni realtà (e infatti le note di sala scritte dalla coreografa scandiscono in apertura: «The time of dance is now»), questo esercizio di resistenza dipende proprio dalla mancanza della relazione con la partitura musicale quale monumento alla scrittura e alla sua normatività, come difetto e obbligo della sua lettura/esecuzione. Al potere delle memoria succede un atto senza potenza: ossia, un'azione performativa che realizza soltanto nell'*adynamia* dell'impotere la sua potenza di non essere.

Come la formula di Bartleby di Melville, «I would prefer not to», la quale secondo Deleuze «crea il vuoto nel linguaggio»,⁴³ così Rizzo crea un vuoto di memoria nella realtà della sua performance: un vuoto in cui dimora l'assenza. Letteralmente, la performer va in tutt'altra direzione rispetto a quello che l'audience vede e ascolta. Rizzo agisce dunque in un altro mondo. Come se la sua triplice esperienza performativa del *Sacre du Printemps* stravinskijano fosse finalmente aperta sullo spazio senza ordine né ordinamento delle intensità. Parafrasando Agamben: come se si trattasse di una danza che non danza nient'altro che la sua potenza di non danzare. Ma c'è di più: a un certo punto Rizzo anche sparisce, per pochi minuti, per un futilissimo cambio di abito. Una assenza che non è perdita di presenza. Ma è la realizzazione vivente di un doppio ossimoro impossibile: la divergente convergenza di una danza senza ascolto.

⁴³ Gilles Deleuze, *Bartleby o la formula* in Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993 (ed. or. *Bartleby ou la formule*, Paris, Flammarion, 1989), pp. 11-44, cit. p. 19.