

Elena Cervellati

SCRIVERE LA PROPRIA DANZA: MARIA TAGLIONI E CRISTINA RIZZO

Premessa

Con questo saggio mi propongo di indagare la relazione che esiste tra corpo danzante e parola scritta attraverso i testi redatti da due danzatrici e coreografe italiane, decisamente lontane per tempi di vita, per esperienze e per pratiche, ma entrambe impegnate nel dare una forma leggibile al proprio fare arte. Intendo infatti affiancare il manoscritto ottocentesco che raccoglie i ricordi di Marie Taglioni, *Mes souvenirs* (1876),¹ e il sito internet di Cristina Rizzo, www.cristinarizzo.it, un contenitore di testi oggi attivo e in divenire.

Marie Taglioni (1804–1884), appartenente a una “dinastia” di danzatori italiani, è una delle grandi stelle dell’industria dello spettacolo europeo della prima metà dell’Ottocento:² basti ricordare che, nel 1832, crea il ruolo eponimo di *La Sylphide*,³ balletto-faro del ro-

¹ Il manoscritto attribuito a Marie Taglioni e intitolato *Mes souvenirs* è conservato a Parigi, presso la Bibliothèque-Musée de l’Opéra della Bibliothèque nationale de France. La storiografia più qualificata lo ha abitualmente considerato opera della danzatrice, anche se la sua attribuzione non è del tutto comprovata ed è in corso di vaglio, in vista di una pubblicazione a cura dell’autrice del presente saggio.

² Marie Taglioni avrà fasi di intensa vita professionale anche nella seconda metà dell’Ottocento, con importanti incarichi di insegnante e di coreografa, ma tutto l’arco della sua attività di interprete si dispiega nella prima metà del secolo, tra il 1822 e il 1847.

³ *La Sylphide* (Paris, Théâtre de l’Opéra, 12 marzo 1832). Coreografia: Filippo Taglioni; libretto: Adolphe Nourrit; musica: Jean Schneitzhoeffter; scene: Pierre Ciceri; costumi: Eugène Lami; interpreti principali: Marie Taglioni (Sylphide), Joseph Mazilier (James).

manticismo in danza, capace di imporre quelle modalità che ancora oggi conosciamo come proprie del balletto romantico per quanto riguarda drammaturgia, aspetto visivo, stile di movimento.

Cristina Rizzo (1965), esponente di punta dell'odierno panorama della scena contemporanea, è una danzatrice e coreografa italiana che, formatasi in una istituzione della danza moderna, la Martha Graham Dance School di New York, nel 1995 è stata tra i fondatori del collettivo Kinkaleri,⁴ di cui ha fatto parte fino al 2007. Impegnata, poi, in una ricerca autonoma, si è dedicata alla creazione di coreografie per un gruppo di giovani danzatori di formazione neoclassica, il Balletto di Toscana Junior, e alla ideazione di progetti che vedono il coinvolgimento di più artisti indipendenti, ma si è in particolare concentrata su un rigoroso percorso di creazione individuale, sempre arricchito, tuttavia, dal confronto fattivo con altri artisti e con studiosi con cui condivide modalità di lavoro e percorsi intellettuali.

Il raccontarsi aiuta a costruire l'identità personale e a caricare di senso la propria esistenza. Scrivere di sé definisce la propria immagine, delinea un quadro, traccia una mappa del proprio mondo, sia agli occhi degli altri sia ai propri: non è soltanto un atto comunicativo e, eventualmente, promozionale, ma è pure un atto che incide nella sostanza di chi scrive.

Dall'altra parte, cosa significa leggere le parole scritte da un altro? L'italianista Ezio Raimondi, in un piccolo e denso volume intitolato *Un'etica del lettore*, descrive ciò che accade quando ci si cala nella "logosfera" di un testo scritto:

Non c'è dubbio che quando leggiamo le parole di un testo le riempiamo della nostra esperienza. Nel momento in cui leggo, è vero, sono come sospeso in un altrove [...]. E tuttavia questo spazio sono io a costruirlo, [...] mentre percorro le frasi di un libro, pur leggendo in silenzio investo la mia voce, ossia qualcosa che viene dal profondo dell'intimità corporea, anch'essa, come il volto, espressione invariabile della mia singolarità e diversità.⁵

⁴ Kinkaleri, realtà della scena performativa italiana nata nel 1995 e oggi formata da Matteo Bambi, Massimo Conti, Marco Mazzoni e Gina Monaco, si muove in un ambito di ricerca interessato al movimento, ma anche al suono e alle arti visive. Produce quindi spettacoli, come *Doom* (1996), *Ecc.etera* (2000/2001) o *I AM THAT AM I* (2010), ma cura anche installazioni, produzioni video, sonorizzazioni.

⁵ Ezio Raimondi, *Un'etica del lettore*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 11.

Raimondi si interessa della fragilità della “parola divenuta segno”⁶ e della relazione etica che nasce tra il lettore e l'autore di quel segno, seppure in assenza dell'autore, del rispetto che il lettore deve avere per un testo che è “epifania dell'altro, una traccia fragile e finita dell'essere umano”.⁷

Se leggere è una via che aiuta ad accogliere nel proprio mondo chi ancora non ne faceva parte,⁸ una via che, anzi, costringe ad accogliere in sé il diverso da sé, nel nostro caso, grazie alle pagine scritte in tempi così lontani tra loro e con modalità così diverse, possiamo accogliere non solo le parole, ma anche chi queste parole ha scritto. Possiamo accogliere il corpo danzante di chi è vissuto centocinquanta anni fa, il corpo danzante di chi vive ora, ben consapevoli del fatto che, “se non esistono testi assoluti, non si danno nemmeno letture assolute”.⁹ Questo saggio si concentra sul corpo danzante divenuto parola divenuta segno. In questo senso, non vuole fare un'analisi dei due testi in sé o collocare, grazie a questi, Taglioni e Rizzo e dipingerne un ritratto, ma vuole, piuttosto, vedere come, attraverso questi testi, due artiste dicono il proprio fare arte e cercare di rintracciare una possibile connessione tra il dirsi e il fare.

Marie Taglioni, Mes souvenirs

Artista del corpo, ogni pubblica manifestazione verbale di Marie Taglioni, per quanto scarna, viene considerata come straordinaria e trova spazio nella stampa periodica che segue con attenzione le esibizioni della diva. È il caso delle parole che pronuncia in conclusione della prima stagione milanese, nel giugno del 1841, quando viene riportata la sua gentile risposta a un brindisi indirizzatole dagli ammiratori acclamanti, durante una cena d'addio: “Se ne promosse uno *Al di lei sospirato ritorno fra noi*, cui ella rispose, cortese non men che valente, *Con tutto il cuore*”.¹⁰ Ancora, si ricorda la commozione del pubblico al termine dell'ultima replica bolognese, nell'autunno del 1842, quan-

⁶ Ivi, p. 1.

⁷ Ivi, p. 20.

⁸ Cfr. ivi, p. 48.

⁹ Ivi, p. 67.

¹⁰ Francesco Regli, *Il Pirata*, 15 giugno 1841.

do “non trovando Madama Taglioni sufficienti modi di esternare la gratitudine per tale accoglienza ricorse alla potenza della parola e con voce tremante concise ed eloquentissime espressioni pronunciando, diede al pubblico la più graziosa e gentile dimostrazione di anima sensibile”:¹¹

calato il sipario immense unanimi grida richiamarono la Regina della Danza innumerevoli volte al proscenio, che aumentarono ancora quando la festeggiata in brevi ma sentite parole espresse alla folla come la memoria della nostra Bologna Le sarebbe stata eternamente nel cuore; espressione soavissima di riconoscenza, che trovò un [*sic*] eco in ogni cuore.¹²

Taglioni si era invece rivolta in prima persona al pubblico, per iscritto, quando, già anziana e impegnata nell'attività di insegnamento per fanciulle della buona società, a Londra, era corsa voce che si trovasse sola e in uno stato di estrema povertà: l'artista di rango aveva quindi voluto affermare con forza, a mezzo stampa, la propria solida situazione professionale, la propria buona salute e la vicinanza affettuosa della propria famiglia.¹³

Le parole di Marie Taglioni trovano un ampio spazio più tardi, quando la ballerina è ormai da tempo lontana dalla vita del palcoscenico. *Mes souvenirs* viene redatto infatti nel 1876. Si tratta di uno scritto pensato per essere pubblicato, ma, in definitiva, rimasto inedito, redatto in francese, che raccoglie ricordi sparsi e lontani, non ordinati cronologicamente, ma selezionati con cura tra eventi, incontri e pratiche appartenenti al passato. Il fine, non secondario, è quello di costruire una immagine di sé coerente con il proprio modo di fare arte, aggiungendo un tassello autobiografico che si vuole tutt'uno con la propria opera.¹⁴

¹¹ Aug. Agl., *Il Felsineo*, 29 novembre 1842.

¹² Raffaello Buriani, *La Farfalla*, 30 novembre 1842.

¹³ Cfr. Fonds Taglioni, Bibliothèque nationale de France – Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris.

¹⁴ Si tratta, quindi di un testo che rientra del tutto nel secondo polo del quadro descritto da Marco De Marinis nella sezione del suo *Visioni della scena*, in cui si sottolinea la distinzione tra “scritti autobiografici” – lettere, quaderni di appunti, diari intimi, ecc. – e “autobiografie” – testi scritti con lo scopo esplicito di dare a un lettore informazioni su di sé e sul proprio lavoro (cfr. Marco De Marinis, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Editori Laterza, Bari-Roma 2004, pp. 143-171).

L'autrice dimostra piena coscienza del proprio scrivere. Dichiarata di non volersi dedicare alla redazione di strutturate e complete *mémoires*, ma di più sfumati e vaghi *souvenirs*: meglio tacere e dimenticare, piuttosto che dover rileggere pagine troppo tristi o citare persone di basso profilo e rischiare, in tal modo, di ferire chi eventualmente le abbia amate. Del resto, vuole che i propri figli possano leggere le sue parole trovandosi soltanto il percorso artistico, non quello privato, che tale deve rimanere:

Qualche volta mi domando: sono stata davvero felice? Oh, sì, davvero felice in tutto ciò che riguarda la mia arte. Non penso che ci sia stata donna più amata e più viziata dal pubblico, e quindi non parlerò di nient'altro se non di ciò che si collega a quest'arte. Tiro il sipario sul resto e non risveglio che i miei ricordi belli e cari.¹⁵

La chiarezza del taglio che il testo deve avere si unisce alla consapevolezza di non essere una scrittrice, ma una danzatrice, e di non pretendere quindi di essere un *bel esprit*, un'intellettuale. D'altra parte, il testo mostra invece una certa capacità narrativa ed è intessuto di descrizioni di eventi particolari, incontri con celebrità o con persone comuni, aneddoti divertenti e curiosità: racconti spesso tracciati con efficacia, anche se accostati uno all'altro senza connessioni particolarmente curate.

Le informazioni che possono forse contribuire a precisare la vita professionale di Marie Taglioni o di artisti a lei vicini, primo fra tutti il padre Filippo, sono numerose e interessano le prime lezioni con il padre, che precedono e preparano il debutto sul palcoscenico (Vienna, 1822), i ruoli interpretati nella prima fase della carriera, a Vienna, i balletti creati da Filippo e la partecipazione a feste danzanti, anche con il fratello Paul (Stoccarda, 1825–1828), il debutto parigino, il 23 luglio 1827, in *Le Sicilien ou l'Amour peintre*,¹⁶ un "ballet assez mauvais" coreografato da Monsieur Anatole, coronato da un solido successo.

¹⁵ "Je me demande quelque fois: ai-je réellement été heureuse? Oh oui, bien heureuse, dans tout ce qui a rapport à mon art. Je ne pense pas qu'il y ait de femme plus aimée et plus gâtée par le public, aussi ne retracerai-je que ce qui se rattache à cet art. Je tire un rideau sur le reste, et ne réveille que mes chers et beaux souvenirs" (Fonds Taglioni, Bibliothèque nationale de France – Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris).

¹⁶ *Le Sicilien ou L'Amour peintre*, Paris, Théâtre de l'Opéra, 11 giugno 1827. Coreografia: Auguste-Anatole Petit (detto Monsieur Anatole); musica: Fernando Sor e Jean Schneitzhoeffter; interpreti: François-Ferdinand Decombe (detto Albert), Jean La Brunière de Médicis (detto Ferdinand), Lise Noblet, Pauline-Euphrosine Paul (detta Madame Montessu).

Interessanti sono inoltre le informazioni sulla società in cui si muove Marie Taglioni, sulle modalità con cui si svolge la vita quotidiana a Parigi negli anni Venti dell'Ottocento, quando una donna sola, come era in quegli anni la madre di Marie, si trova a curare la vita dei figli e le economie domestiche, tra lezioni di danza, lavori di cucito e pensionanti ospitati per arrotondare le entrate.

Non meno attenta è la scrittura delle pagine dedicate alla vita teatrale, che ci dicono del rapporto con i colleghi e con i direttori, delle abitudini del pubblico, dell'ammontare dei compensi, dei costumi di scena e delle scarpine, del tipo di pavimento per la danza o dell'abbigliamento da lavoro. Marie Taglioni entra nel dettaglio per ricordare Jean-François Coulon, maestro da cui prende lezioni e che, mettendo bene a fuoco le speciali doti della propria allieva, le dà consigli preziosi per preparare il proprio debutto nella capitale francese, sfuggendo all'invidia delle colleghe, pronte a far cadere palline di sapone per farla scivolare. Non mancano le descrizioni piuttosto dettagliate di brani danzati, come il passo a due da *La Vestale* coreografato da Pierre Gardel, e le decise critiche al cattivo gusto imperante nella seconda metà dell'Ottocento, quando è diventato abituale saltare in modo del tutto simile a quello delle rane, o, invece, le lodi sincere all'unica danzatrice che abbia mai davvero ammirato, Mademoiselle Milliére:

colei che interpretava Tersicore nel balletto del mio debutto, aveva già una certa età e mancava allora di capacità esecutive. Ma era veramente la danzatrice nobile, elegante e modesta. Io l'ammiravo molto, è anzi la sola danzatrice che io abbia davvero ammirato, capivo la sua danza, non ho mai capito quella degli altri.¹⁷

Risultano di particolare interesse, poi, altri temi, in particolare la descrizione che Marie Taglioni fa del proprio corpo e delle modalità con cui lo allena. La scarsa avvenenza, la lunghezza del busto e degli arti, la schiena poco dritta si sommano a un modo unico di camminare in scena, a piedi e mani "spirituali", a una flessuosità verificata e potenziata da accanite ore di esercizi compiuti sotto la guida di un maestro,

¹⁷ "Celle qui représentait Terpsychore dans mon ballet de début, et avait déjà un certain âge et manquait alors d'exécution. Mais c'était tout à fait la danseuse noble, distinguée et décente. Je l'admirais beaucoup, c'est même la seule danseuse que j'ai réellement admirée, je comprenais sa danse, je n'ai jamais compris celle des autres" (Fonds Taglioni, Bibliothèque nationale de France – Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris).

il padre Filippo, che non cede mai di fronte alle lacrime, alla sofferenza e alla spossatezza della figlia, d'altra parte pienamente felice nel trovare, anche grazie a piegamenti, salti ed equilibri, la propria *unica* danza. Le braccia mollemente incrociate sul petto pongono rimedio a quello che è considerato un difetto nelle proporzioni, ma trovano pure una forma pienamente rappresentativa dell'epoca e dello stile romantici, che ancora oggi ritroviamo nei balletti del repertorio. L'esperienza del volo fatta da Marie Taglioni, sollevata da un insolito vento che batte il cortile di un castello, entra a fare parte integrante del suo stile, tutto proteso verso l'alto e verso il distacco dal suolo.

Doti, esercizio, maestri e volontà fanno di Marie Taglioni la paladina di un modo di danzare "nuovo", seppure collocato all'interno di quella che già dalla fine del Seicento si va stabilizzando come una tecnica di movimento codificata, quella che anche oggi conosciamo come *classico-accademica*. La ballerina diventa incarnazione di un corpo ideale di danzatrice, che fonda la propria unicità anche sull'essere insolito e non bello, come lei stessa sa e riconosce nei propri *Souvenirs*. Chi la guarda danzare la definisce nuova, sorprendente, insolita e proprio la sua diversità porta chi scrive a faticare nel trovare le parole che possono cercare di raccontarla.¹⁸

Cristina Rizzo, www.cristinarizzo.it

Cristina Rizzo è danzatrice e coreografa pienamente capace di usare la parola per dirsi e che, anzi, la pratica intensamente in un lavoro che spesso cerca di proporsi sulla scena portando sia il processo sia il prodotto finito e che quindi lascia anche trapelare la verbalizzazione che comunque appartiene sempre al processo creativo. Produce quindi, intorno alla propria attività creativa, ampi materiali scritti che riversa in parte in un sito internet che, in quanto artista di oggi, sceglie necessariamente come strumento per dire la propria danza, per raccontare – poco – di sé e per fare avvicinare – per quanto possibile – lo spettatore alle proprie creazioni e al proprio modo di lavorare.

¹⁸ Mi permetto di indicare, intorno a questi temi, il mio *Incorporare il fantastico: Marie Taglioni*, un saggio in corso di pubblicazione in Nicola Pasqualicchio (a cura di), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750–1950)*, atti del convegno, Università degli Studi di Verona, Verona, 10-11 marzo 2011, Bulzoni, Roma 2012.

Il sito internet www.cristinarizzo.it, creato da qualche anno e continuamente aggiornato, si pone quindi come un contenitore di testi scritti, oltre che di immagini, una porta aperta sulla fucina dell'artista. Seguito tecnicamente da Biagio Caravano,¹⁹ collega e amico con cui Cristina Rizzo ha da tempo una sintonia artistica e personale, il sito ha una struttura solida e comprensibile, è curato nella veste grafica, ma sobrio, lontano da ammiccanti effetti speciali. Pur raccogliendo e rendendo accessibili informazioni utili per chi vuole sapere dell'artista e delle sue creazioni, non dice tanto, non dice tutto, ma vuole porgere uno strumento grezzo in tante sue parti, un prodotto finito e non finito al tempo stesso.

I contenuti del sito sono accessibili, in italiano o in inglese, a partire da una barra di navigazione che permette di scegliere tra "News", "Bio", "Produzioni", "Formati", "Foto", "Video" "Contatti".

Le "News" propongono un essenziale calendario degli impegni di Cristina Rizzo a partire da quelli più recenti, senza distinzione tra seminari, progetti speciali e spettacoli.

"Bio" offre una essenziale biografia dell'artista, che, senza nulla concedere alla curiosità del lettore, snocciola una articolata successione delle tappe importanti del suo percorso artistico.

"Produzioni" è diviso in due sezioni, "Recenti" e "Archivio", che accolgono delle immagini tutte prive di didascalia, ciascuna delle quali si apre a sua volta su una pagina dedicata a uno spettacolo, con i *credits* e un testo teso a dare indicazioni di poetica o legate al processo creativo, mai descrittive dello spettacolo stesso. Si tratta di testi asciutti, talvolta evocativi, che non concedono nulla al lettore e non intendono assecondarne le curiosità, che sicuramente non dicono in modo esplicito l'opera, tanto meno la danza: nessuna parola viene spesa per parlare di linguaggio o di stile della danza.²⁰

¹⁹ Biagio Caravano fa parte di MK, gruppo formatosi alla fine degli anni Novanta che, sotto la guida di Michele Di Stefano, porta avanti "un lavoro di indagine corporea autodidatta" (cfr. il sito internet ufficiale di MK, www.mk.it).

²⁰ Riportiamo, a titolo di esempio, la scheda di *Invisible piece*, che, dopo il titolo e i credits (Concept e coreografia Cristina Rizzo / Performance Cristina Rizzo e guests / Consulente storico Stefano Tomassini / Ambient sound Cristina Rizzo / Testo di Cristina Rizzo da: Iggy Pop and the Stooges, Led Zeppelin, Pulp Fiction/Tarantino, Marten Spanberg, Louise Borgeoise, Kurt Cobain, Lady Gaga, Alpheville/Godard e molti altri / Un progetto in collaborazione con CastelloInMovimento progetto di residenze per artisti), recita: "Nuovo progetto coreografico dedicato alla creazione di un «solo» che prende avvio da una personale ri-traduzione della variazione clas-

“Formati”, connotata da un’immagine sfuocata che occupa quasi tutta la schermata, si riferisce a materiali scritti intorno ai laboratori pratici tenuti da Cristina Rizzo, a cui la coreografa dà abitualmente un titolo che si colloca organicamente nella fase creativa che sta sviluppando; alle “collaborazioni”, ovvero le coreografie create su commissione, in particolare quelle per il Balletto di Toscana Junior; ai “progetti” sviluppati in connessione con altri artisti, in particolare *Waudeville*, pensato come un evento nato dalla collaborazione con Xing e svoltosi a Bologna, nel 2010, all’interno del Festival F.I.S.Co. 10.

“Foto” e “Video” sono le sezioni dedicate alle immagini. La prima ospita 18 foto a tutta pagina, alcune tratte da spettacoli, altre di provenienza eterogenea (paesaggi, ritagli di riviste), tutte prive di qualunque accompagnamento testuale. La seconda ospita un solo video, che raccoglie momenti dell’evento *Waudeville*, un documento montato professionalmente, della durata di quasi 18 minuti, in cui Rizzo appare per pochi secondi. La scelta appare, a un primo approccio, singolarmente essenziale per un’artista che pone al centro del proprio operare il corpo in movimento, ma si afferma come consapevole scelta di creare uno spazio che muova l’interesse per il suo lavoro nella complessità lo connota, per le suggestioni e i processi che lo fondano, non per un singolo prodotto da vendere.

I “Contatti” raccolgono le coordinate di chi collabora con Rizzo all’organizzazione nonché quelle della stessa Rizzo e, in sordina, aprono al blog della coreografa, *Kalligraphy*, uno spazio più informale di quello del sito ufficiale, una sorta di blocco per appunti in cui vengono inseriti testi e immagini, senza troppa regolarità né precisa struttura. D’altra parte, anche la pagina “Video” apre al blog *Wetropolitan*, dedicato al progetto *W* sviluppato dai Kinkaleri.

sica *La morte del cigno* nella versione originale del 1924 danzata da Anna Pavlova. Mentre il pubblico si confronta con la visione originale della Pavlova, proiettata su di un monitor posto sul pro-scenio, la coreografa/interprete al centro della scena e di spalle al pubblico, attraverso una traduzione simultanea dell’antica versione, attualizza un loop gestuale, un landscape espressivo infinito e precario, in cui tutti i movimenti e le espressioni dei «corpi» improvvisamente tradiscono la partitura iniziale per diventare ambigui e fuori controllo, come per evidenziare la fragilità dei diversi piani interpretativi: finzione/sentimento, reale/irreale, mimetismo/apparizione. INVISIBLE PIECE è una coreografia di allucinazione e profezia a generare un «teatro d’intrattenimento» in perpetuo delirio, nell’azzardo e nel desiderio di spostare i confini del proprium espressivo” (www.cristinarizzo.it/Invisible_Piece.html).

Le parole scelte dall'artista, unite alla ruvidezza raffinata delle immagini, alle modalità di utilizzo dello spazio offerto dallo schermo del computer, completamente occupato quando accoglie le immagini e invece in larga parte libero quando accoglie la parola scritta, alla stessa scelta dei caratteri tipografici, minuti e minimalisti, sembrano manifestare la volontà di dire la propria danza senza precisarla verbalmente, ma offrendone alcuni tratti, alcune impressioni, alcuni materiali, che, nell'insieme, vanno a costruire un'idea complessiva aperta e suscettibile di adattarsi, in un secondo tempo, in un auspicabile confronto con la realtà della scena. L'interesse dell'artista è, semmai, concentrato nel dare, insieme, indicazioni sul processo creativo e sul risultato del medesimo processo, nel creare, piuttosto che un semplice strumento di promozione, un "luogo di espressione, un luogo artistico importante".²¹

Per concludere

Marie Taglioni e Cristina Rizzo trovano entrambe un modo per dire la propria danza e, così facendo, un modo per definire se stesse, per collocarsi nel mondo di cui fanno parte. Lo fanno non tanto sfruttando l'esattezza delle parole, ma attraverso l'insieme del detto e del non detto che, talvolta, riesce a fare emergere il senso della danza.

Del diario di Taglioni mi piace osservare la consapevolezza da parte dell'autrice, del proprio essere artista, la volontà di dichiarare il proprio essere artista eccezionale come frutto di particolare applicazione unito a grazia e doti proprie. L'artista sceglie parole che l'aiutino a sfiorare alcuni aspetti della propria danza con la grazia raffinata della ballerina di rango che ha piena padronanza di sé e che vuole padroneggiare ciò che di sé trapela nel mondo. Sceglie quindi di descrivere alcuni esercizi fisici che sono alla base del proprio lavoro, afferma la novità del proprio modo di danzare, fa discendere la propria leggendaria leggerezza da un'esperienza di vita vera che l'ha avvicinata al volo, trova nella propria anatomia le ragioni di alcune celebri pose da lei inventate. In realtà nulla di nuovo, ma una conferma autografa, fatta con equilibrio e abilità.

Nelle note digitali di Cristina Rizzo trovo la raffinatezza coraggiosa dell'artista che cerca una via propria per dire senza dettagliare, per

²¹ Cristina Rizzo, colloquio telefonico con Elena Cervellati, 26 settembre 2011.

mostrare la propria arte senza impoverirla confinandola in spazi troppo precisi. Rizzo ha la piena consapevolezza di non volere costringere la propria danza in un testo chiuso e cerca quindi di farla emergere grazie alle immagini visive brute e all'asciuttezza delle parole che girano intorno alla propria danza senza toccarla, che la attraversano rapidamente senza soffermarvisi. Lei stessa, insieme a Elisa Fontana, si chiede se è possibile "mostrare il risultato e il processo che l'ha prodotto in uno stesso istante"²² e cerca di rispondere positivamente a questa domanda cercando una strada per rendere visibile nel suo agire performativo il "meccanismo che si mostra, pur nella sua misteriosa invisibilità".²³ Così le parole – e i silenzi – che sceglie corrispondono intimamente a questa strada.

Le parole, in questi testi, si danno con una matericità oggettiva eppure non priva di ombre. Sono emanazione di un corpo danzante complesso e non completamente definibile che seguono da vicino quella che Ezio Raimondi ha definito come la funzione antropologica della parola scritta: "trasformare la memoria in esperimento, in costruzione dell'uomo".²⁴

Prima di concludere, un dubbio.

Marie Taglioni è di padre italiano, di nascita svedese, di religione protestante, di lingua francese. Nasce a Stoccolma, debutta in Germania, viene consacrata a Parigi, vive l'inverno russo, muore sotto il sole di Marsiglia.

Cristina Rizzo, fiorentina, nata e vissuta in Italia fino alla prima giovinezza, ha costruito il proprio corpo di danzatrice negli Stati Uniti e ha definito il proprio fare danza attraverso esperienze internazionali per respiro, frequentazioni e collocazione.

Marie Taglioni non si preoccupa di affermare la propria italianità, mentre la stampa locale, in occasione delle sue *tourné* nella penisola, esalta l'apparizione di una stella autoctona.²⁵

²² Elisa Fontana, *Conversazione con Cristina Rizzo su Invisible piece*, in www.cristinarizzo.it.

²³ Ibidem.

²⁴ Ezio Raimondi, op. cit., p. 76.

²⁵ Cfr. tra gli altri, "La Taglioni sarà ognora salutata il vero astro dell'itala danza" (Francesco Regli, *Il Pirata*, 25 maggio 1841); "Maria Taglioni, nata da padre milanese sotto il nordico cielo, Maria Taglioni, educata alla danza, e venuta in fama d'insuperabile, Maria Taglioni visita finalmente la terra de' suoi padri" (S. a., *Teatri, arti e letteratura*, 27 maggio 1841); "questa figlia d'Italia, nata sotto nordico cielo" (J. Cabianca, *Teatri, arti e letteratura*, 4 settembre 1842).

Cristina Rizzo si considera un'artista italiana e le interessa esserlo, sa di essere influenzata dal fatto di vivere e di lavorare in Italia, sente un'appartenenza e vuole portarla fuori, ma, al tempo stesso, sa anche che il proprio percorso è più vicino a quello di altre esperienze europee.²⁶

Forse possiamo chiederci sinceramente, senza rischiare di cadere nella retorica, se Marie Taglioni e Cristina Rizzo, quindi, sono davvero danzatrici *italiane*.

²⁶ Cristina Rizzo, op. cit.