

Partecipare a una performance di Cristina Rizzo, per le tante possibilità che nella sua ormai lunga carriera questa parola ha assunto rispetto alla rinegoziazione del concetto di spettacolo, significa misurarsi con una certa *iconicità*. Le sue creazioni, infatti, hanno la singolare capacità – che appartiene solo ai grandi artisti – di essere immediatamente riconoscibili e di condurre chi ne è testimone a quella particolarissima sintesi che traduce un patrimonio coreografico in una immagine che si fa corpo.

L'iconicità di cui stiamo parlando, però, non corrisponde mai in Rizzo a una retorica figurativa, piuttosto è il frutto di una instancabile fame di futuro. Significa cioè fare i conti con il processo attraverso il quale tale immagine si condensa di volta in volta, con una insistenza anche scomoda e senza sconti, intorno a una partitura fisica imprevedibile, a una catena concettuale spiazzante o a una scrittura scenica assolutamente inconsueta, paradossalmente anche per staticità. È la stessa insistenza che muove un ricercatore verso l'oggetto del proprio interesse, verso la meraviglia della scoperta, la cui ostinata perseveranza può sembrare ai più un accanimento nei confronti delle logiche del tempo: quel continuo picchietto sul più indecifrabile dettaglio, quello *stare sulle cose* tanto fanatico quanto necessario, anche a rischio di una deriva che pone seriamente in crisi la partecipazione degli altri. Ma è solo così che quella provocazione apre un campo autentico di conoscenza, solo forsennando il tempo, continuando a *bucare il mondo*, magari anche solo per scoprire che dietro quel buco, come nelle creazioni di Burri, c'è "solo" un nero intenso.

Rizzo lavora dai primi anni Novanta e fino a metà anni Zero con il gruppo Kinkaleri. La danza, nel senso stretto del termine, era lì a servizio di una dinamica multidisciplinare e di insieme, più come una punteggiatura isolata ma catalizzante. Un progetto che ha contribuito in maniera decisiva, in un'Italia ancora debolmente sintonizzata su quanto avveniva a livello europeo, alla messa a sistema della scena come dispositivo coreografico, in cui le sequenze di movimento, in relazione alle attese, agli stop, alle cadute, ai vuoti generati dall'azione dei performer, si imponevano come sigle di un nuovo grado zero della presenza, come una danza *esausta*, per dirla con Lepecki.

A partire dal 2008, però, l'artista sente l'esigenza di assumere una maggiore e piena autonomia creativa, con cui rilanciare il proprio *stare nella danza*, cioè un campo aperto e perpetuo di sperimentazione che senza soluzione di continuità ha attraversato generi e formati: dalla misura installativa a quella di ensemble, dallo spettacolo "da palco", al solo, all'intervento urbano, fino all'happening situazionista e semi-clandestino. È ancora sotto la sigla Kinkaleri, nella terra di mezzo che conduce a questa scelta più autoriale, nel 2004, che Rizzo realizza *Pasodoble*, sorta di lavoro-manifesto, non a caso ciclicamente riproposto mantenendo fino a oggi, a distanza di quasi vent'anni, la sua originale, radicale incandescenza.

*Pasodoble* può essere considerato un varco nelle ossessioni più ricorrenti dell'artista, a toccare in tempi non sospetti questioni oggi cruciali, come il rapporto tra virtuale e reale, tra autenticità e riproduzione, tra memoria e archivio, tra corpo e tecnologia. Sia perché l'impossibilità dell'opera – sia essa, come vedremo nella produzione degli anni successivi, il *Bolero* di Ravel, piuttosto che la *Sagra della Primavera* di Stravinsky-Nijinski o *La morte del cigno* di Pavlova-Fokine – si colloca, come un destino, nella condizione di detrito che nella nostra epoca investe ogni oggetto culturale. Sia perché la medesima impossibilità è determinata da una scelta – consentitemi – *anticapitalistica*. Il che significa, per l'artista, scartare, decolonizzare ogni deposito, ogni resistenza di linguaggio, a partire dalla tradizione, ma non per una banale cristallizzazione ideologica, ma proprio per riconsegnare ogni volta il linguaggio della danza a ciò che ne realizza, effettivamente e *affettivamente*, il rapporto con lo spettatore: la condivisione di un tempo *liberato* dalla forma. O meglio, del processo attraverso il quale l'artista tenta invano di liberarsene. In altre parole, l'*utopia* come pratica costante di micropolitica.

Del resto, ancora a proposito di cristalli, Rizzo ha scelto dal 2018 di cambiare nome, rinominandosi "Kristal", quando non proprio di diluire del tutto la propria identità nella anonima sigla CKR, "solo per ricordarmi – afferma – che è il vuoto a cui tendo, la possibilità di non possedere".