

Introduzione

Gli articoli, e gli studi correlati, di Sayaka Yokota e di Giuseppe Burighel presentano più disparità che somiglianze: diverso il periodo storico in cui si collocano, diversa la metodologia d'indagine, diversa la collocazione artistica dei personaggi che prendono in esame. Di simile c'è sicuramente, in entrambi, il desiderio di analizzare e comprendere i processi linguistici, decostruttivi e ricostruttivi, messi in atto con riferimento alla danza da artisti che si connotano nelle loro rispettive epoche come avanguardie programmaticamente sovvertrici.

Sayaka Yokota affronta l'indagine, in sé non nuova ma forse mai adeguatamente approfondita, intorno alla "danza futurista", danza esistita in realtà assai più nel discorso che sulla scena e che appunto nel discorso l'autrice sceglie di indagare. L'originalità dello studio risiede nella scelta di un punto di vista e di un concetto-chiave, attraverso i quali rivisitare le idee e la progettualità futurista. La lettura si snoda attraverso i diversi manifesti del futurismo e altri testi di Marinetti e si concentra particolarmente sui punti in cui viene messo in gioco il corpo e le sue facoltà performative. In particolare però, l'autrice analizza i testi e il loro contenuto attraverso la lente interpretativa della sensibilità corporea personale che Marinetti rivela in molti dei suoi scritti e che potrebbe avere considerevolmente contribuito alla sua ben nota teorizzazione della necessità, per l'uomo nuovo del XX secolo, di un corpo-macchina dinamico e possente e di una nuova danza muscolare e disarmonica, capace di "immensificare l'eroismo" e di sintetizzare "le divine macchine di velocità e di guerra". Partendo da questo punto di osserva-

zione, l'esaltazione dell'aeroplano e del volo, caratteristica di Marinetti ma comune anche ad altri futuristi, permette poi a Yokota di usare proprio il volo come elemento chiave, che, visto il rapimento del poeta nello sperimentarlo in prima persona, può essere interpretato come ponte tra il progettato corpo meccanizzato, quasi disumano, e quello idealmente alato, detentore di un'umanità evolutivamente rigenerata. E in questo passaggio, individuato nel discontinuo discorso marinettiano, pare potersi collocare la danza come strumento metaforico e concreto insieme per la traduzione corporea dell'estetica futurista.

Giuseppe Burighel, interrogandosi intorno ai testi della, sulla e per la danza e alle relazioni linguistiche che possono instaurarsi tra parola scritta e danza agita – a partire dall'antica tradizione del "libretto" oggi sostituito da altre forme di esplicazione e di racconto – sceglie di puntare la sua analisi su di un artista contemporaneo d'avanguardia, Jérôme Bel, analizzandone in particolare una performance esemplificativa. Il saggio, oltre ad evidenziare come le fonti letterarie dei più attuali autori-sperimentatori siano molteplici rispetto al passato e appartengano spesso più al campo filosofico che a quello narrativo, mira a portare in luce il processo semiotico di risignificazione di concetti attraverso la loro reificazione scenica, processo che Bel mette in atto sperimentalmente, ispirandosi dichiaratamente alle teorie linguistiche di Roland Barthes e alle narrazioni di George Perec. L'originale e non facile analisi della performance *Nom donné par l'auteur* (1994) si snoda piuttosto lucidamente, cercando di individuare e razionalizzare le diverse modalità del-

la costruzione di relazioni/sintagmi significanti tra gli oggetti presenti e protagonisti in scena – tra i quali, alla pari, il corpo stesso del danzatore – che tentano di costruire un possibile nuovo discorso metalinguistico sulla danza stessa, sulla prossemica scenica e sulla relazione comunicativa e interpretativa performance/spettatore. Discorso complesso e controverso, di cui Burighel rileva giustamente, in chiusura, anche la forte valenza auto-referenziale, ovvero la sua portata strategica per la costruzione dell'identità autoriale di Bel, che si muove in un ambito artistico in cui i concetti di autore e di identità vengono conti-

nuamente e provocatoriamente rimessi in discussione.

Se nel primo scritto, dunque, l'analisi si sviluppa sul discorso teorico e progettuale intorno alla danza e ne porta in luce l'insita derivazione corporea, sensoriale, nel secondo, dalla concretezza della performance scenica, dove corpo e oggetti si incontrano in un dialogo materiale, si estrae la riflessione teorica, discorsiva. Nell'una e nell'altra modalità esplorativa, la danza rivela la ricchezza delle sue stratificazioni di senso e la molteplicità delle sue implicazioni linguistiche.

Eugenia Casini Ropa