

IL CORPO SOLITARIO  
MASAKI IWANA E LA MAISON  
DU BUTOH BLANC

DOSSIER

A cura di Samanthaarenzi

Samanthaarenzi, *La linea verticale. Masaki Iwana e il Butō Bianco*

Alessandra Cristiani, *Butō e danza moderna: un diagramma di Masaki Iwana*

Masaki Iwana, *Solitary Body. Estratti* (tradotti in italiano da Daisuke Kurihara)

Moeno Wakamatsu, *It is not for nothing*. Lettera

## Avvertenza

Questo è un Dossier anomalo: non un lavoro collettivo su un nuovo argomento, ma un primo tentativo di dar conto di una esperienza – e di un artista – importanti. Danzatore e film-maker, Masaki Iwana è stato maestro di diverse generazioni di performer incontrati in tutto il mondo e che spesso lo hanno seguito nei progetti artistici e pedagogici organizzati nella sua Maison du Butoh Blanc, in Normandia. I materiali e i contributi raccolti in questo Dossier provengono da una lunga frequentazione diretta con lui e con i suoi insegnamenti. Malgrado il profondo coinvolgimento personale, si è cercato di conservare il giusto equilibrio di conoscenza dall'interno e oggettività.

Al saggio di Samantha Marenzi è stata aggiunta una appendice con un diario di un seminario di particolare rilievo. L'intervento di Alessandra Cristiani dà conto di anni di collaborazione e studio.

Perno del Dossier sono gli estratti dell'ultima raccolta di scritti di Masaki Iwana, *Solitary Body* (2021), proposti in traduzione italiana. In chiusura, una lettera della sua vedova, la danzatrice Moeno Wakamatsu racconta quel che accade della casa, luogo di seminari, esperienze, di una vita di lavoro, e dello sforzo di trasformarla in un archivio, in un luogo di memoria.

Per l'ordine di nomi e cognomi sarà rispettato l'uso occidentale e non quello giapponese che prevede prima il cognome. Avendo Masaki Iwana vissuto a lungo in Europa, lui stesso utilizzava questa formula.

Butō viene traslitterato con il segno diacritico <sup>ˉ</sup> posto sulla o finale come è in uso nella lingua italiana per prolungare il suono della vocale. Nel caso di citazioni dall'inglese e dal francese si rispettano le traslitterazioni delle rispettive lingue in Butoh e Butô. Sempre in maiuscolo, verrà riportato in minuscolo quando utilizzato come aggettivo (es. danzatore butō).

Per meglio leggere il Dossier sullo sfondo della più ampia, nonché complessa, vicenda del Butō ci si può riferire a Bruce Baird, Rosemary Candelario (eds.), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, London/New York, Taylor & Francis Ltd, 2019.

Definire cos'è il Butō in generale, in una frase, è ad oggi impossibile, considerato lo sviluppo delle nostre molte attività portate avanti da diversi danzatori e compagnie, con diversi metodi. È impossibile. Quindi, quando io dico cos'è la danza butō devo limitarmi alla mia danza. In generale, la danza butō è probabilmente un tipo di ricerca sul corpo, per il *corpo totale* in molte direzioni, ma attraverso il corpo. Di sicuro include analisi intellettuali e cose simili ma di base è *attraverso il corpo ricercare il corpo umano totale*. Questa probabilmente è la danza butō.

(Masaki Iwana in *Conversation. A dialogue with Adrian Shepard*, Brighton, 2003)

Oltre alla solitudine un altro elemento importante nella mia immagine del Butō è il contenuto della danza. Danzare un tema, danzare un sogno, danzare una storia: tutte queste forme sono state ammesse, ma tra le innumerevoli ragioni per danzare probabilmente l'unica di cui ci siamo dimenticati è *il corpo*. Questo succede perché la cultura non desidera tanto il corpo quanto la rappresentazione che si realizza attraverso il corpo. Io invece voglio danzare il corpo in quanto tale, e per di più un corpo nuovo, non inquinato dalla cultura, il corpo appartenente solo a me stesso. Quindi posso forse dire che "l'uomo solo che danza un corpo nuovo" esprime la mia attuale idea di danza e di Butō. Anche in futuro desidero continuare a vivere la solitudine e danzare il mio nuovo corpo.

(Masaki Iwana, *Il corpo solitario*, 2012)



Samantha Marenzi  
LA LINEA VERTICALE  
MASAKI IWANA E IL BUTŌ BIANCO

Masaki Iwana (1945-2020) è stato un danzatore butō di seconda generazione, attivo dalla metà degli anni Settanta dopo una esperienza quasi decennale come attore. Autore di un percorso originale e di una rigorosa strategia di trasmissione, è stato influenzato dai fondatori del Butō giapponese ma ha scelto di intraprendere una via solitaria e indipendente alla ricerca di un suo metodo. Trasferitosi in Francia alla fine degli Ottanta, ha stabilito la sua Maison du Butoh Blanc in una fattoria isolata e fatiscente della bassa Normandia, La Perrotière, divenuta nel tempo la sede dei suoi progetti artistici e pedagogici. Lì è morto nel 2020 dopo un periodo di malattia. Pochi mesi dopo la sua scomparsa era uscito il suo ultimo libro, una raccolta di scritti pubblicata in lingua giapponese col titolo *Solitary Body*<sup>1</sup>. Il volume arrivava dopo circa venti anni da *The Intensity of Nothingness*<sup>2</sup>, che comprendeva diversi articoli redatti nei decenni precedenti ed era apparso in giapponese e inglese nel 2002. Tra i due libri si colloca la sua produzione cinematografica, che lo ha visto autore di quattro lungometraggi in gran parte

<sup>1</sup> Masaki Iwana, *Solitary Body*, Réveillon/Tokyo, Hakutōkan, 2021. Il volume è apparso finora solo in lingua giapponese. Un estratto è proposto per la prima volta in questo Dossier tradotto da Daisuke Kurihara, che ringrazio, e con un mio apparato redazionale. Nel presente saggio farò riferimento a questi materiali direttamente nella versione italiana. Quando non diversamente indicato, i testi citati hanno dunque questa provenienza (*Solitary Body. Estratti*, in *Il corpo solitario. Masaki Iwana e La Maison du Butoh Blanc*, Dossier a cura di Samantha Marenzi, «Teatro e Storia», n. 44, 2023).

<sup>2</sup> Masaki Iwana, *The Intensity of Nothingness. The Dance and Thoughts of Masaki Iwana*, Réveillon, La Maison du Butoh Blanc, 2002. Alcuni anni prima era uscita la raccolta di scritti *Shōzoku wa mizu. Iwana Masaki Hitorimai '79-'93 (Dressed in Water – Masaki Iwana Solo Dances '79-'93)*, Tokyo, Hakutōkan, 1994, incentrata sulla fase iniziale della ricerca artistica di Iwana e caratterizzata da un taglio più autobiografico e meno programmatico rispetto alle raccolte successive.

incentrati sul corpo. I suoi scritti, i suoi film e le testimonianze degli allievi che lo hanno seguito con continuità – insieme coi pochi contributi critici a lui dedicati – costituiscono i principali documenti della sua concezione della danza e sono oggetto in questo saggio di una prima ricognizione della sua esperienza: un percorso volontariamente rimasto nella marginalità per il suo approccio radicale e difficilmente riconducibile al Butō come stile o categoria estetica, e anche per questo a rischio di dispersione. Se a Iwana si sono interessati studiosi italiani e francesi che hanno indagato la sua presenza sulla scena europea, il suo nome scompare quasi nelle ricognizioni generali sul Butō che seguono la linea della trasmissione diretta a partire dai fondatori nei confronti della quale egli si è voluto bastardo, scegliendo processi non lineari, basati sui principi invece che sulle forme e forieri di ampi margini di invenzione.

In una video-intervista del 2017, Iwana ha raccontato cosa lo ha spinto ad abbandonare il teatro per intraprendere la ricerca che nel tempo avrebbe generato la sua personale via al Butō.

Dopo sette anni ho scoperto che il lavoro teatrale era interessante, ma creava una sorta di relazione “orizzontale” – tra me e gli altri, tra me e la società, tra me e gli eventi – attraverso la parola. [...] Probabilmente non mi interessava proseguire nel lavoro teatrale proprio per questo scambio orizzontale. Un antico danzatore di cui non ricordo il nome parlò di “inner body”, del corpo interno, dicendo che dio viveva verticalmente nel suo corpo. Questa definizione mi ha molto impressionato. Invece di una relazione orizzontale, volevo realizzare una relazione verticale all’interno del corpo. [...] Forse questa linea verticale legava me e dio, o quello che è, ma in ogni caso ho preferito lavorare col corpo per cercare questa linea verticale. Così ho iniziato senza maestri e senza una educazione alla danza. Ho solo permesso al mio corpo di essere ciò che volevo<sup>3</sup>.

È il 1975 e Iwana, quando intraprende questo lavoro, ha trenta anni. Il primo approccio alla ricerca corporea non si connota come

<sup>3</sup> L’intervista è tratta dal breve Docufilm *This is My Beginning* prodotto da Moving Bodies Festival, Unidigita ed Espace Productions, presentato nel novembre 2020 all’interno di Rotting with Erotism. Masaki Iwana Tribute, e visibile sulla pagina Facebook dell’Espace Production: <<https://www.facebook.com/espaceproductions/videos/masaki-iwana-this-is-my-beginning/432964891041191/>> (04/05/2023) Nell’intervista Iwana parla in inglese, la traduzione qui proposta si basa sui sottotitoli italiani ma con qualche mia modifica.

Butō e neanche in generale come danza. «Semplicemente – racconta ancora Iwana – lascio il mio corpo a terra, per strada, in atteggiamenti quotidiani come rotolare, stare in piedi, sdraiati, accovacciati». Vede molte performance e resta colpito da alcuni spettacoli<sup>4</sup> di danzatori vicini al Butō dei fondatori, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ōno. Questi ultimi, che avevano avviato la loro sperimentazione alla fine degli anni Cinquanta scandalizzando gli ambienti della danza moderna e conquistando la complicità di artisti e intellettuali controversi e impegnati nella ricerca di nuove forme<sup>5</sup>, sono al tempo molto attivi nella trasmissione e

<sup>4</sup> In particolare, è una performance di Akira Kasai ad attrarlo verso la danza. Nel volume di Jean Viala e Nourit Masson-Sekine, *Butoh. Shades of Darkness* (Tokyo, Shufunomoto, 1991), una delle prime ricognizioni in lingua inglese sulle generazioni del Butō, Masaki Iwana appare con una fotografia e la seguente breve presentazione: «Masaki Iwana was initially an actor, but turned to dance after seeing Akira Kasai perform. He refused to take classes, however, preferring to develop his own technique based on his practice of yoga. Naked, he lets himself be carried by the space, and rid of all consciousness, abandons himself to those impulses which the environment provides. His work, totally unspectacular, represents the experience of the limits of the origins of dance. In his most recent works he tried to be more theatrical and to incorporate elements from everyday life in his dance» (p. 167. La fotografia, corredata da una citazione di Iwana, è alla pagina successiva). Ad Akira Kasai, che pur essendo quasi coetaneo di Iwana aveva collaborato con Hijikata e Ōno sin dalle loro sperimentazioni della metà degli anni Sessanta, è dedicato nello stesso volume un intero paragrafo illustrato da sei fotografie. Uno spazio più ampio sarà dedicato a Iwana nel primo volume francese dedicato al Butō, ancora oggi indispensabile per studiare la danza giapponese e la sua diffusione in Occidente, curato da Odette Aslan e Béatrice Picon-Vallin, *Butō(s)*, Paris, CNRS Éditions, 2002.

<sup>5</sup> Lo spettacolo ritenuto fondativo del Butō è *Kinjiki* del 1959, che prende il titolo dal romanzo di Yukio Mishima e mette a tema l'omosessualità. La performance costa a Hijikata (in scena col giovane Yoshito Ōno, figlio di Kazuo) l'espulsione dall'AJADA, l'Associazione Giapponese di Danza Moderna, ma attira l'attenzione di artisti e intellettuali che presto iniziano a collaborare con lui. Nella seconda versione, con l'ingresso di Ōno padre nei panni del travestito Divine, trova spazio la suggestione da un altro romanzo, *Notre-Dame-des-Fleurs* di Jean Genet, e si inaugura il fitto dialogo di questi danzatori con la letteratura francese. Tra i principali collaboratori della prima fase della ricerca di Hijikata, quella più sperimentale che si sviluppa nell'arco degli anni Sessanta, ci sono, oltre ai performer, il fotografo Eikoh Hosoe (tra i fondatori della nuova scuola della fotografia giapponese), lo scrittore Tatsuhiko Shibusawa (francesista, che introduce i danzatori a diverse scritture tra cui quella, molto importante per loro, di Antonin Artaud), il grafico Tadanori Yokoo (tra i maggiori interpreti della contaminazione tra le tendenze estetiche americane e la tradizione grafica nipponica), lo stesso Mishima (al tempo già celebre e controverso, autore di testi

nella coreografia con giovani performer. In particolare Hijikata, che dal 1973 aveva smesso di andare in scena e attorno al quale si riunivano nuove generazioni di allievi. Iwana ci ha collaborato in una occasione<sup>6</sup>, ma nonostante la coincidenza geografica e cronologica non ha studiato con lui e non si è affidato alla sua guida. A partire dalla concezione del corpo elaborata da Hijikata attraverso i suoi scritti oltre che col lavoro corporeo, Iwana ha voluto intraprendere un cammino autonomo che lo ha visto produrre tra il 1979 e il 1984 oltre 150 performance sostanzialmente basate sull'immobilità e sulla nudità. Intanto, nel 1983 viene invitato ad Avignone e a partire da quel momento inizia ad affermarsi sia in Europa che in Giappone per l'originalità della sua ricerca che si fa via via più articolata. Tra i pochi danzatori Butō a non essersi formati all'interno della sua genealogia<sup>7</sup>, Iwana ha sempre rivendicato la sua indipendenza<sup>8</sup>, problematizzato la definizione in cui si è voluto

e di programmi di sala che danno visibilità e connotano la ricerca di Hijikata). Del 1968 è l'assolo *Hijikata Tatsumi to Nihonjin: Nikutai no Haran (Tatsumi Hijikata e i giapponesi. La rivolta della carne)*, considerato un picco della sua ricerca corporea e performativa e dopo il quale il danzatore appare solo in spettacoli corali fino al 1973. L'ultima fase della sua esperienza, dai primi anni Settanta fino alla metà degli Ottanta, lo vede mettere a punto un metodo di trasmissione e firmare spettacoli che hanno un grande impatto in Europa. Hijikata muore nel 1986, due mesi prima di compiere 58 anni, senza aver mai lasciato il Giappone.

<sup>6</sup> Nel 1983 Hijikata lo coinvolge in *Hukku ofu 88: Keshiki e no itton no kamigata (Hook Off 88: Una tonnellata di capelli nel paesaggio)*. In una intervista Iwana ricorda la precisione delle prove, il metodo di lavoro e la difficoltà a essere fedeli alle sue proposte per le quali il coreografo usava, oltre alle parole, le immagini, dirigendo i performer attraverso le forme e il ritmo del suo gesto grafico. Ricorda anche il modo asciutto con cui Hijikata aveva risposto ad alcune sue domande e di quanto invece amasse lui far parlare i danzatori di cui voleva capire le tendenze, le conoscenze, i talenti. Cfr. *Masaki Iwana in Conversation. A dialogue with Adrian Shepard*, Brighton, 2003: <<http://www.moeno.com/iwanabutoh/mp3/conversation.mp3>> (02/06/2023).

<sup>7</sup> Nel testo *Equivoci sul Butō (da Solitary Body)* Iwana parla del "Butō del lignaggio".

<sup>8</sup> Ha raccontato, scrivendo dell'impatto che ha avuto su di lui la danza di Kasai: «It was an improvisational dancer, a certain Mr. K, that first inspired me. For a couple of years after I first encountered him and his dance, I would go alone to a beach every weekend to dance to the strains of Wagner, who Mr. K himself fancied. Soon, however, I learned the truth that an epigone would always be an epigone, and that should I ever be able to dance like Mr. K, I would still be just an epigone. [...] I instinctively realized that if one's dancing is influenced by others, one has to spend considerable time to break away from such influences and return to one's essential being». Masaki

riconoscere (fondando un approccio personale al Butō e creando per questo una definizione specifica, quella del Butō Bianco), e lavorato ai margini del contesto coreutico sia giapponese, con cui ha sempre mantenuto un contatto, sia francese. È infatti in Francia che stabilisce la sua “casa”, La Maison du Butoh Blanc: un centro di ricerca dove ha potuto organizzare workshop e festival, girare i suoi film, pubblicare i suoi scritti e consolidare il legame con dio, una presenza al tempo stesso luminosa e oscura istallata verticalmente all’interno del suo corpo. Un progetto nato già negli anni giapponesi (Hakutōkan) a cui qui si farà riferimento anche e soprattutto come luogo.

Probabilmente il contatto con la cultura europea ha contribuito alla conquista della sua indipendenza dalle forme e dai metodi del Butō giapponese nel suo passaggio da una generazione all’altra, e ha influenzato la sua ricerca che appare molto più affine all’orizzonte del teatro rispetto a quello della danza: una condizione speculare a quella da lui sperimentata in patria. Questo appare in filigrana nel suo lessico e nel suo approccio, dove si riconoscono chiaramente il linguaggio e le tracce dell’avventura di Jerzy Grotowski. Allo stato attuale della ricerca è difficile comprendere se si tratti di una influenza diretta o di una di quelle affinità che ha caratterizzato tanta scena del Novecento, dove la sperimentazione di principi simili ha assunto forme anche molto diverse nei vari contesti culturali e si è diffusa per canali talvolta diretti, talaltra sotterranei. Di fatto, queste risonanze rendono ancora più importante la ricostruzione della traiettoria di un danzatore come Masaki Iwana, una traiettoria che intreccia nuovi fili nella reciproca influenza tra Oriente e Occidente che ha segnato tutto il Novecento, dall’“età dei maestri”<sup>9</sup> alla definizione del teatro eurasiatico<sup>10</sup>, e che ha

Iwana, *The Body and Dancing at the Core of Being Left Behind* (1992), in *The Intensity of Nothingness*, cit., pp. 21-30: 25.

<sup>9</sup> Prendo in prestito questa definizione dal titolo del volume in cui Mirella Schino parla delle interconnessioni (talvolta inconsapevoli) della cultura teatrale europea del Novecento come di una rete d’Indra. Cfr. *L’età dei maestri. Appia, Craig, Stanislavskij, Mejerchol’d, Copaeu, Artaud e gli altri*, Roma, Viella, 2017.

<sup>10</sup> Spazio mentale più che geografico, il teatro eurasiatico costituisce il territorio comune del mestiere dell’attore d’Oriente e d’Occidente, di tradizione e di ricerca, e si colloca nella riflessione sull’Antropologia teatrale messa a punto da Eugenio Barba insieme con diversi studiosi alla fine degli anni Settanta. «Un territorio, diventato esplicito nel Novecento, che traduce un’idea attiva della cultura teatrale moderna in

caratterizzato la nascita del Butō, col suo utilizzo della letteratura maledetta e delle esperienze radicali delle culture teatrali e performative occidentali di cui si è nutrito e che ha restituito all'Europa attraverso il filtro straordinario della sua invenzione artistica. È su questo crocevia che si pongono la figura di Iwana e la pluriennale attività della sua "casa", dove allievi provenienti da tutto il mondo hanno approcciato il Butō Bianco e attraverso questo hanno potuto cercare la propria via alla danza.

*La casa vissuta dagli allievi. 'Spanning the centuries 1996-2006'*

È nell'uso giapponese fondare le case. Così vengono definite le scuole e i luoghi di ricerca, ed è all'interno delle loro abitazioni che molti maestri, a partire dalle forme sceniche tradizionali, creano i loro teatri. Più raro è trapiantare questa formula all'estero, in paesi occidentali. Anche qui nel secondo Novecento sono sorte sedi di gruppi e compagnie che si sono configurate come vere e proprie case. Non solo perché i fondatori e i membri vi hanno abitato, ma perché è in relazione al luogo che hanno strutturato tutta la loro vita personale e artistica, e anche viceversa, questi luoghi si sono trasformati nel tempo attraverso le presenze, le azioni, le necessità e lo spirito dei loro abitanti. Sono dunque case molto connotate e personalizzate, ma spesso anche molto aperte: attraversate da generazioni di allievi provenienti da tutto il mondo, dal pubblico che ha visto lì rassegne e spettacoli, da collaboratori e osservatori che hanno partecipato o assistito alle creazioni, dagli amici e dalle persone amate. Così è stata ed è La Maison du Butoh Blanc di Masaki Iwana, una grande fattoria situata nel sud della Normandia, isolata e circondata da giardini selvaggi e poi, subito fuori dalla proprietà, da campi, e più in là dai boschi. Una struttura vecchia e strana, molto spartana e funzionale ai suoi utilizzi. Spettrale e insieme poetica, piena di segni e riverberi delle creazioni e delle performance, colma di resti accumulati di materiali di scena e di lavoro, infestata dagli spiriti delle presenze che lì hanno avu-

un insieme di esperienze innovative, essenziali alla definizione della scienza teatrale e delle tecniche creative dell'attore», come si legge nella presentazione di Nicola Savarese, *Il teatro eurasiatico*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

to rivelazioni artistiche oppure hanno ostinatamente cercato loro stessi e la loro via alla danza. Questi ultimi, gli allievi, costituiscono il popolo invisibile della Maison du Butoh Blanc, che dal 1996 diventa il centro di un articolato progetto pedagogico finalizzato non tanto a trasmettere lo stile di Iwana quanto a indurre i partecipanti alla individuazione di un loro personale metodo a partire da una formazione corporea condivisa a cui il maestro dedicava tempo e attenzione attraverso un training molto specifico da lui messo a punto. Un processo di moltiplicazione delle forme che il Butō poteva assumere se concepito come insieme di principi e filosofia del corpo e della danza<sup>11</sup>.

Silvia Rampelli, che nella prima fase di insegnamento di Iwana in Normandia ha partecipato ai suoi laboratori e alla creazione di alcuni suoi spettacoli<sup>12</sup>, ha utilizzato queste parole per omaggiarlo subito dopo la sua scomparsa:

Quando ho conosciuto Masaki [...] la sua lingua articolava il dicibile in aggregati di senso che la nostra lingua non prevede. La parola che squarcia, l'intraducibilità, lo scarto era un ingresso all'esperienza senza mediazione. Nulla in lui

<sup>11</sup> Nel testo *Preliminari della danza* (tratto da un discorso tenuto durante un workshop a Lugano e poi raccolto nel volume *Solitary Body*), scrive Iwana a questo proposito: «Una volta il poeta e critico Fumiaki Nakamura ha detto: “Il butōka [chi pratica il butō] non è un danzatore di butō ma un *butōista*”. Potremmo sostituire questo termine poco familiare con *seguace del pensiero del Butō*. In altre parole il Butō non è tanto una danza quanto un pensiero e i suoi seguaci sono chiamati butōka. Qui la cosa si fa complicata: non possiamo andare avanti senza capire in che cosa consiste questo pensiero del Butō. Coloro che oggi si fanno chiamare butōka sono tutti gettati allo sbaraglio in questa tenebra. Ma riflettiamoci bene: lo stesso Tatsumi Hijikata non è nato butōka. Procedendo sulla sua strada si è semplicemente ritrovato a chiamare “Butō” ciò che danzava. In pratica Hijikata è riuscito a trovare a tentoni e a trarre a sé il Butō che ai suoi tempi era ancora immerso nella tenebra. Solo in seguito è diventato per la prima volta un butōka. Noi butōka attuali, compreso me stesso, non dobbiamo trascurare questo lavoro perché solo allora diventeremo per la prima volta dei butōka nel significato di seguaci del pensiero del Butō».

<sup>12</sup> Silvia Rampelli ha partecipato ai primi laboratori di Iwana in Italia e poi in Normandia, collaborando al suo progetto di spettacolo con danzatrici europee *Yomotsu Hirasaka* (*Il pendio tra la vita e la morte*, 1995) e alla fondazione a Parigi nel 1996 della compagnia *Habillé d'eau* (che era stato il titolo di una performance di Iwana e della sua prima raccolta di scritti del 1994), con anche Francesca Proia e Yoko Muro-noi, con cui ha realizzato lo spettacolo *Misogi* presentato nel 1997. Nel 2002 Rampelli ha rifondato la compagnia ereditandone il nome e la filosofia, ma distaccandosi dagli esiti spettacolari e dall'estetica del maestro.

era riferibile ad altro e la sua presenza composta e numinosa sembrava potenza di altri mondi. Il nero inchiostro del suo pennello era il nero lucente dei suoi lunghi capelli. Masaki aveva lasciato il suo paese, non apparteneva e non possedeva. Pochi anni dopo riuscì ad acquistare una casa di campagna fatiscente e bellissima nel sud della Normandia, una casa che con le sue crepe e le rondini nelle stanze, portava il segno del tempo e nel tempo divenne il fulcro della sua pratica e luogo di conoscenza per persone di ogni provenienza. Chi ha incontrato Masaki attraverso il rigoroso sistema di esercizi che infallibilmente proponeva, nel fuoco del suo sguardo generativo, ha incontrato sé stesso o ne ha avuto la possibilità. Masaki diceva di non avere nulla da insegnare. Maestro – diceva – è chi opera un taglio, permettendo a ciò che già è di manifestarsi.

Per tutti Masaki è stato un maestro<sup>13</sup>.

Il primo progetto pedagogico organizzato in Normandia si chiama *Spanning the centuries 1996-2006*<sup>14</sup> e la casa ne è il cuore: un vascello fantasma nascosto al mondo che attraversa il passaggio di millennio e offre a molti temporaneo rifugio e un flusso temporale altro rispetto al ritmo della vita quotidiana. Un luogo di lavoro duro, dal punto di vista fisico, e spirituale.

*Spanning the centuries* era strutturato in una serie di workshop intensivi che si svolgevano ogni anno in primavera (per due settimane) e in estate (per un mese). Ogni laboratorio era autonomo ma il progetto era pensato come un insieme organico e molti allievi hanno costruito al suo interno il loro percorso articolando nel tempo la loro presenza. Per ciascun laboratorio Iwana accoglieva una quindicina di partecipanti provenienti da diversi paesi, selezionati tramite lettere di presentazione e quasi sempre incontrati nei numerosi workshop che teneva in tutto il mondo nel corso dell'anno. Queste comunità casuali condividevano,

<sup>13</sup> Silvia Rampelli, *Half demon. Un uomo in viaggio*, «Doppiozero», 20 novembre 2020 <<https://www.doppiozero.com/materiali/half-demon-un-uomo-in-viaggio>> (20/05/2023). A due anni dalla sua scomparsa Rampelli ha dedicato al maestro un altro scritto dal titolo *Masaki Iwana. Solitary body*, «Antinomie», 11 novembre 2022 <<https://antinomie.it/index.php/2022/11/11/masaki-iwana-solitary-body/>> (20/05/2023).

<sup>14</sup> Seguiranno altri progetti, ma questo costituisce il fulcro dell'analisi qui proposta perché è quello di cui io stessa e diversi miei compagni abbiamo avuto esperienza diretta, studiando e collaborando con Masaki Iwana sia a titolo personale a partire dalla fine degli anni Novanta, sia nella forma di un collettivo nato nel 2000 attorno al suo magistero, il gruppo Lios. Rimando su questo agli *Appunti da un quaderno di lavoro. Agosto 2005*, in appendice al presente contributo.

nel periodo dei laboratori intensivi, ogni aspetto della vita organizzata in turni di pulizia e cucina e, nel caso di coincidenza con festival e attività artistiche coordinate dal maestro, in mansioni di diversa natura. Come in tutte le circostanze di questo tipo, e a maggior ragione considerata la profonda ricerca personale condivisa in sala durante il lavoro, a generarsi erano feroci insofferenze e legami fortissimi, transitorie le prime – sempre contestuali al periodo di laboratorio – talvolta duraturi i secondi: dai matrimoni alle fratellanze artistiche, dalle compagnie di danza ai gruppi che a lungo hanno poi collaborato in progetti di ricerca e nell’organizzazione di eventi, performance, laboratori.

Nei workshop intensivi le ore della mattina erano destinate al training: sequenze tratte dallo Yoga e dallo Shiatsu, esercizi di flessibilità, coordinazione, equilibrio, orientamento nello spazio, potenziamento, controllo delle diverse parti del corpo. Camminate in varie direzioni (soprattutto all’indietro e laterali), stretching da soli e in coppia. Perlopiù il training veniva eseguito in cerchio. Iwana ne faceva parte e mostrava gli esercizi man mano imparati a memoria all’interno di una lunga sequenza che nel corso del tempo veniva effettuata in modo sempre più fluido. In alcuni periodi il training si svolgeva all’aperto ed era dedicato alla preparazione atletica, alla resistenza, agli scatti di velocità.

Il pomeriggio si lavorava sulla danza nelle tre declinazioni di “defined dance”, “imagination dance” e “free dance”<sup>15</sup>. Il maestro suggeriva la divisione in piccoli gruppi, annunciava l’esercizio e non mostrava niente se non, per le danze definite, alcuni principi del movimento alla base delle immagini proposte. A voce dava inizio all’esercizio durante il quale osservava, prendeva appunti, mandava brani musicali. Poi, con un battito delle mani e ringraziando, vi poneva fine, invitando

<sup>15</sup> Dopo averla spiegata per anni nei laboratori, Iwana ha esposto la differenza tra questi diversi esercizi di danza in uno scritto del 2010 dal titolo *La nostra danza*. Una versione inglese del testo, evidentemente considerato come un vero e proprio manifesto e affiancato a due scritti precedenti in cui il maestro sintetizzava la sua poetica – *Invitation to Butoh* del 1995 e *Butoh Blanc (White Butoh)* del 1989 –, è pubblicata sul suo sito (ora ospitato da quello di Moeno Wakamatsu) alla pagina *About Butoh* <<http://www.moeno.com/iwanabutoh/butoh.php>> (20/05/2023). Farò riferimento più avanti a questi scritti che costituiscono tre tappe importanti della definizione del Butō Bianco e che portano le tracce del lavoro pedagogico di Iwana, che lo ha costretto a tradurre in parole precise la sua proposta e la sua concezione della danza.

il gruppo successivo e rimandando eventuali commenti al momento in cui tutti gli allievi lo avevano praticato. Nessuno specchio. Nessun processo imitativo. Nessuna competizione. Nessuna coreografia. Nessuna dipendenza dal ritmo della musica che arrivava inaspettata, spesso nel pieno svolgimento della danza.

Gli esercizi di “defined dance” erano basati su modelli presi dalla natura, che richiedevano un meccanismo fisico mirato alla realizzazione (e non alla rappresentazione) di un preciso stato corporeo, come il polline, la nebbia, l’olio, la foglia di loto, la fragranza, il fiorire, l’appassire<sup>16</sup>. Una volta colte le essenze di questi modelli e lavorando più che sulle loro forme sui processi di movimento degli specifici materiali, Iwana ne proponeva delle combinazioni nelle quali l’oggetto di studio diventava il momento di transizione dall’uno all’altro: l’occasione di una trasformazione. Spostando l’attenzione sulla consistenza dei modelli, Iwana allenava negli allievi la capacità di tradurre una immagine mentale in una precisa condizione fisica che a sua volta generava uno specifico rapporto tra corpo e spazio: il movimento illogico e non intenzionale del polline e della fragranza, i quali non hanno una vera direzione; l’attitudine orizzontale della foglia di loto; la tendenza verso l’altro o verso il basso del fiorire e dell’appassire; la pesantezza dell’olio; l’impalpabilità della nebbia. «È necessario cogliere il senso specifico di ogni esercizio [...] – spiegava Iwana –. Per danzare bisogna combinare due elementi: l’immaginazione – che appartiene anche al proprio spirito – e la ricerca della materia. Gli esercizi servono a praticare questa combinazione. Non sono importanti i movimenti che facciamo per realizzare una immagine»<sup>17</sup>. Si trattava di esplorare i diversi stati corporei per attuare quel fenomeno di materializzazione dell’immaginazione (del danzatore) in immagine (percepibile dal pub-

<sup>16</sup> In *La nostra danza*, scritto per gli allievi di un workshop ad Atene, Iwana si riferisce così a questo lavoro di base, spiegandolo nei suoi aspetti meccanici: «Per mettere in moto a sufficienza le funzioni del corpo io ho ideato più o meno cinque movimenti di danza fondamentali. In realtà si tratta di gesti elementari che incontriamo spesso nel nostro vivere quotidiano, come camminare, alzarsi (e rimanere) in piedi, accovacciarsi, rotolare sul pavimento, girare su se stessi e così via». Il passaggio successivo per trasformare questi movimenti in danza è il coinvolgimento dei sogni, dei ricordi, dei desideri, e in generale dell’immaginazione del performer.

<sup>17</sup> Cito dai miei appunti di un laboratorio del 2005 in parte raccolti in appendice al presente saggio.

blico) necessaria alla dimensione performativa della danza e che vede un'ulteriore applicazione pratica della seconda declinazione del lavoro proposto da Iwana, definita proprio "imagination dance".

Questa danza di immaginazione scaturiva da suggestioni spesso illogiche, caratterizzate da due elementi in opposizione (ad esempio forza e delicatezza) e da un compito esatto realizzabile però diversamente per ciascuno in base alla propria sensibilità e alle proprie condizioni fisiche. Si trattava di tradurre l'immaginazione che guida l'azione in una immagine visibile all'esterno seguendo un processo non pantomimico o imitativo ma poetico e immaginifico. Gli elementi opposti che determinavano la condizione fisica costituivano anche una doppiezza delle immagini scelte che mostravano sempre una loro ombra, ponendo il danzatore all'interno di una tensione, di una ambiguità. Molte immagini provenivano dagli *haiku*, i brevi componimenti tipici della poesia giapponese. Altre erano le immagini di danza su cui Iwana stesso aveva costruito la sua poetica e talvolta basato i suoi spettacoli<sup>18</sup>. Una prostituta chiamata rovina. Una anziana salmona che risale le rapide per depositare le ultime uova. Una vecchia di trecento anni che beve da una coppa e si ubriaca. Una melodia abolita. Un uccello impagliato di luce. Pescare il silenzio.

La "free dance" consisteva nel difficile esercizio dell'improvvisazione, «un lavoro con cui si sceglie con precisione l'azione istante per istante mettendo in funzione un numero sempre maggiore di anten-

<sup>18</sup> L'utilizzo delle immagini come impulsi alla danza è una caratteristica del Butō e si ritrova nei metodi di lavoro di molti danzatori che le hanno utilizzate o ricorrendo alla parola – spesso poetica – come intermediaria, oppure integrando nel lavoro delle fonti iconografiche. Si vedano su questo il mio saggio *La parata dell'imperatore e la voce del poeta. Artaud, Hijikata e il rapporto tra danza, immagini e scrittura*, in *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, Volume decimo, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri, 2019, pp. 92-123, e il Dossier da me curato *Butoh-fu. Dance and words*, «Teatro e Storia», n. 37, 2016, pp. 49-150. Anche l'immagine (fotografica o filmica) come destinazione della danza segna un filo rosso tra le esperienze dei vari performer di prima e seconda generazione (un caso emblematico è il passaggio di Iwana dietro alla macchina da presa). A questo tema è stata dedicata la tavola rotonda internazionale *Images and Imaginaries of Butoh. Cinematic, photographic, political and performative bodies/Immagini e immaginari del Butō. Il corpo tra cinema, fotografia, politica, performatività*, programmata nella giornata sul Butō curata da me e Katja Centonze e organizzata da Teatro Akropolis nell'ambito della undicesima edizione del festival Testimonianze ricerca azioni (novembre 2020).

ne sensoriali e cognitive<sup>19</sup>» e che in questo modo genera azioni non casuali, ma necessarie, e quindi naturali. Gli allievi dovevano produrre loro stessi delle immagini e attraversarle con lo stesso rigore dedicato agli esercizi e alle suggestioni date, eseguire in corso d'opera un montaggio e una combinazione di stati corporei aprendosi all'incognita del processo di trasformazione tra uno e l'altro e cercando le occasioni per uscire dagli automatismi performativi noti e dall'efficacia scenica già rodada, addentrarsi in territori meno esplorati, talvolta oscuri, situati in profondità in cui poter incontrare nuove immagini, e nuovi corpi di danza. Per allenare la padronanza di questi elementi, Iwana proponeva talvolta degli esercizi di composizione dello spazio (ad esempio quello che chiamava "ikebana" e che consisteva nel posizionarsi uno per volta nello spazio vuoto tenendo conto della collocazione degli altri danzatori) e di percezione del tempo (che poteva prevedere la stessa azione – quasi sempre suscitata da una immagine – svolta in 5, 10, 15, 20 minuti). Queste attitudini dovevano poi trasformarsi in una capacità di ascolto durante la "free dance", dove ciascuno cercava la sua personale danza ma condivideva spazio e tempo con gli altri performer. Iwana aveva del resto messo a punto delle raffinate strategie legate all'improvvisazione. Senza mai utilizzare la coreografia ma componendo assoli pianificati in modo rigoroso, costruiva un canovaccio basato sulla combinazione tra immagini di danza prestabilite e affrontate in profondità e spazi di libertà dove poter esplorare dal vivo degli stati corporei nuovi e inattesi. Entrambi gli elementi avevano una durata che il danzatore stabiliva in anticipo e percepiva in modo nitido dall'interno della danza. La sua pratica pedagogica era in tal senso molto aderente al suo metodo di composizione scenica, ma lasciando spazio alla creazione di proprie immagini e allenando la tecnica dell'improvvisazione per come lui la intendeva portava gli allievi ad articolare un linguaggio personale pur seguendo un processo di lavoro definito.

A parte gli esercizi del training (che perlopiù restavano distinti da quelli di danza), Masaki Iwana, come detto, non mostrava niente. Usava la parola per guidare gli allievi sia attraverso le sue immagini misteriose che poneva come compiti molto precisi, sia attraverso i (rari) commenti con cui evidenziava fraintendimenti o momenti di grazia.

<sup>19</sup> Masaki Iwana, *La nostra danza*. Cfr. nota 1.

Parlava quindi prima e dopo, mai durante la danza degli allievi, che era sempre da intendersi come una vera e propria performance. Prediligeva il lavoro di danza diviso in gruppi per permettere ai partecipanti di osservarsi a vicenda, di comprendere al meglio le sue considerazioni, e di abituarsi all'essere osservati (condizione essenziale in un processo che non dimentica mai la sua dimensione performativa). La frontalità, lo scambio con gli osservatori, la consapevolezza della loro presenza, funzionava da antidoto all'autocompiacimento, alla realizzazione di danze tutte basate sulla percezione e rivolte verso l'interno, alla soggettività. Il cammino di ogni danzatore doveva essere personale, ma non soggettivo. L'emozione, il sentimento, la psicologia, potevano scaturire dal lavoro corporeo e senz'altro talvolta lo sostanziano, ma non erano i contenuti da esprimere attraverso l'azione. Nel Butō in generale, e nel Butō Bianco in particolare, il corpo non è uno strumento per veicolare qualcosa, ma una entità materiale capace di trasformarsi, addensarsi, assottigliarsi fino a mostrare il paesaggio interiore del performer. È qualcosa di oggettivo che lavora, più che sulle variazioni della forma, sulle alterazioni della consistenza. Polline, nebbia, fragranza. Risalita delle rapide. Rovine. E allo stesso tempo, nebbia e rovine. Fragranza e rapide. Una presenza, e la sua ombra.

Nei laboratori estivi della durata di un mese, la percezione del tempo era irregolare. Alla fase di entusiasmo e di adattamento seguiva un periodo di normalizzazione in cui pareva di abituarsi alla routine del lavoro, ma sempre a questo seguiva una forte crisi. Crisi nella ricerca e nella convivenza, stanchezza fisica, insofferenza all'isolamento che la casa imponeva<sup>20</sup>. Gli indumenti iniziavano a mescolarsi e quello

<sup>20</sup> Va ricordato che nei primi anni di *Spanning the centuries* non era in uso il telefono cellulare. Nelle sere in cui la luna lo consentiva e più o meno a cadenza settimanale (ovvero quando si era liberi dai turni di cucina, di pulizia e di spesa che impegnavano i partecipanti dopo la giornata di lavoro in sala), a gruppi si percorreva a piedi la strada non illuminata per Réveillon, il minuscolo paese situato a una ventina di minuti di cammino, per sfruttare l'unica cabina telefonica del circondario e telefonare a casa. Il bar di Réveillon forniva ogni mattina il pane fresco per la colazione portandolo a domicilio. Il paese dove invece si faceva la spesa, Mortagne-au-Perche, non era raggiungibile a piedi e necessitava l'organizzazione di piccole spedizioni bisettimanali in macchina. Lì si acquistavano sia gli alimenti per i pranzi fugaci che erano a carico dei singoli, sia gli ingredienti per le cene che erano collettive e gestite ogni sera da un gruppo diverso.

che nei primi giorni era chiaramente diviso in vestiti, abiti da training, pigiama, subiva dei travasi dovuti alla difficoltà di trovare il tempo per fare la lavatrice, all'inutilizzo degli abiti per uscire, agli scossoni che le nostre abitudini avevano ormai subito ponendoci questioni nuove di fronte alle quali eravamo temporaneamente perduti. Di solito, l'ultima settimana era quella dell'epifania. Nei casi fortunati questo riguardava anche il lavoro in sala, dove la ricerca quotidiana poteva maturare e dare frutti preziosi. Più in generale aveva a che fare con l'improvvisa consapevolezza che quella che si stava vivendo era una esperienza dalla durata stabilita, che fuori di lì il tempo aveva continuato a scorrere e che a breve si sarebbe dovuti tornare nel flusso, nelle città, nel rumore, in quel mondo che improvvisamente appariva privo di corpo, privo di danza. Alla paura coincideva un desiderio fortissimo di danzare, di trattenere ogni istante, di incamerare una atmosfera, di ricordare gli odori. E di accumulare materiali per coltivare la ricerca da soli. Appunti, disegni, schemi di sequenze, *haiku*, commenti del maestro. Decine, e negli anni centinaia di pagine che raccolgono indizi eterogenei e talvolta incomprensibili a occhi esterni, eppure spesso precisi e dettagliati. Materiali che conservano il mistero di una tensione tra corpo e parola: tra la presenza del maestro penetrata nella carne di coloro che lo hanno seguito e che, senza imitarlo, lo riconoscono dentro di loro, e la sua filosofia della danza che ha lasciato tracce nei suoi scritti, e nei quaderni dei suoi allievi<sup>21</sup>.

### *L'immagine del corpo. Iwana regista cinematografico*

Nel 2006 si chiudeva il progetto *Spanning the Cernturies*, il ciclo pedagogico più strutturato nella lunga esperienza di insegnamento di Masaki Iwana. Sarebbero seguiti *Verda Utopio 2006-2011* – poi diventato un festival sempre con base presso La Maison du Butoh Blanc – e *re-Be 再存 2011-2016*, dove ha iniziato ad affiancarlo la danzatrice Moeno Wakamatsu (sua ultima moglie), che ha anche intrapreso una

<sup>21</sup> Nell'appendice *Appunti da un quaderno di lavoro*, che riporta alcune pagine delle mie annotazioni di allieva, questi due livelli saranno intrecciati attraverso i riferimenti in nota relativi ai testi più recenti in cui Iwana è tornato attraverso la scrittura sui temi che aveva sempre trasmesso oralmente nei laboratori.

attività pedagogica autonoma presso La Maison<sup>22</sup>. Iwana ha poi proposto un atto finale ai suoi cicli di laboratori intensivi in Normandia con *Eternity* 永遠 *The Last International Butoh Workshop*, l'ultimo seminario li tenuto dal maestro nell'estate del 2018. Questa fase della sua pedagogia si accavalla al grande progetto degli ultimi anni di Iwana, quello del cinema, che prende corpo con l'inizio della scrittura del primo film, *Vermilion Souls*<sup>23</sup>, la cui progettazione dura diversi anni e la presentazione è del 2008, e si sviluppa con la realizzazione di altri tre lungometraggi<sup>24</sup>: *A summer family* (2010)<sup>25</sup>, il secondo film del "butoh artist" Masaki Iwana; *Princess Betrayal* (2012)<sup>26</sup>; e *Charlotte-Susabi* (2017)<sup>27</sup>, realizzato, recita la presentazione, dal "filmmaker of the body".

<sup>22</sup> Al crowdfunding organizzato per la sopravvivenza de La Maison du Butoh Blanc dopo la scomparsa del suo fondatore hanno contribuito amici, allievi e collaboratori. Nei frammenti video che hanno inviato si presentano col loro nome e la loro provenienza. Spiegano poi cosa è stato per loro l'incontro con la casa, con gli insegnamenti di Iwana e, negli ultimi anni, con quelli di Wakamatsu. A parlare sono persone di lingue, culture ed età diverse. In riferimento a *Spanning the Centuries*, il montaggio di queste testimonianze è stato diffuso col titolo *Spanning the generations*: <<https://www.youtube.com/watch?v=FQDM472qPMQ>> (18/06/2023).

<sup>23</sup> Gli interpreti, perlopiù danzatori, sono Hiroshi Sawa, Mohamed Aroussi, Valentina Miraglia, Yuri Nagaoka, Moeno Wakamatsu, Koshô Nanami, Yuta Takihara, Taku Furusawa, Ryoichi Negishi. Sono disponibili sul sito testi del regista e commenti di critici alla pagina <<http://www.moeno.com/iwanabutoh/vs.php>> (20/05/2023).

<sup>24</sup> Quando si è ammalato Masaki Iwana stava lavorando al suo quinto film, *The Music Box of Nyon*, basato su un saggio autobiografico pubblicato in lingua giapponese nel 2007: si tratta di un diario che va dal 28 febbraio al 31 dicembre 2001 e propone quell'anno 'vissuto da un danzatore butô'. Il titolo del volume è lo stesso del lungometraggio incompiuto (per il cui completamento Moeno Wakamatsu sta raccogliendo fondi e aiuti), mentre il sottotitolo lo presenta come *Saggio celebrativo in occasione della realizzazione del film Vermillion Souls*.

<sup>25</sup> Con Moeno Wakamatsu, Yumiko Yoshioka, Masaki Iwana, Sumire Morohoshi Theatre Himawari (Mayu). Altre informazioni alla pagina <<http://www.moeno.com/iwanabutoh/sf.php>> (20/05/2023).

<sup>26</sup> Realizzato insieme al cineasta Masaki Tamura, il film ospita Akiko Taumi, Yuri Osawa, Koshô Nanami. Trailer e materiali alla pagina <<http://www.moeno.com/iwanabutoh/pb.php>> (20/05/2023).

<sup>27</sup> Il cast è composto da Clara Elena Cuda, Monsieur d'Dée, Mamoru Narita, Hiroshi Okazaki, Yuri Osawa, Ai Suzuki, Kyoko Takahashi. Trailer, recensioni e altri materiali alla pagina <<http://www.moeno.com/iwanabutoh/su.php>> (20/05/2023). In apertura, il film è annunciato come presentato da "Solitary Body", la definizione che dà il titolo all'ultimo libro di Iwana ma che è anche il contenitore di una serie di attività artistiche, come accade con altre sue formule.

In particolare nei primi due film, la presenza degli allievi è molto forte, e in tutti e quattro c'è la danza, ci sono corpi extra-quotidiani che portano nella narrazione la loro qualità al tempo stesso reale, come sa essere solo il corpo, e rarefatta, attraverso la trasmutazione messa in atto dalla danza. Sempre è riconoscibile il suo Butō così come l'ambientazione della casa in Normandia: la sala-studio, gli allenamenti e i laboratori, l'albero spezzato e vuoto rimasto eretto nel giardino, la natura che circonda la fattoria e quest'ultima, con i suoi muri di mattoni, le vecchie porte in legno e ferro, le scale a pioli, le pareti nude di pietra. E in tutti i film il corpo è al centro sia del racconto, con i misteriosi rapporti interpersonali, la sessualità, le deformazioni, sia della visione, coi suoi movimenti che lo proiettano al confine tra vita esteriore e vita interiore. Negli anni la tecnica cinematografica e il meccanismo narrativo messi a punto dal regista si sono affinati e così l'interazione tra danza e recitazione, tra realtà e finzione, e si è assottigliata l'impronta di un vecchio cinema dove, insieme con l'immagine, resta visibile il suo supporto come è evidente nei primi due lungometraggi, entrambi in bianco e nero. Nel primo film, *Vermilion Souls*, questo dialogo tra il corpo dei personaggi e il corpo del film si infila anche tra le pieghe della diegesi. I protagonisti, quattro personaggi affetti da varie deformità fisiche o spirituali, sono malati di porfiria, malattia che impedisce loro di esporsi alla luce. L'oscurità delle riprese, oltre a tradurre in immagini la poetica del regista, ha costituito una sfida tecnica e caratterizza tutto il film, che vede i suoi protagonisti confinati e in attesa di una morte che desiderano, ma che sarà l'istituzione a decidere per loro, dimostrando il controllo che il potere esercita sulle vite e ancora di più sulle morti, quelle zone lasciate scoperte dalla coscienza degli individui che ne allontanano il pensiero malgrado l'ineluttabilità. C'è una politica della morte, e anche una sua estetica in un film tutto incentrato sull'idea di un corpo che vuole impossessarsi della sua fine, abitarla, assorbirla nella vita come un suo doppio. Si tratta di un tema che attraversa da sempre la ricerca corporea di Iwana e che spiega la sua scelta di appartenenza al Butō, come scrive in un testo del 2010 di cui cito un lungo brano in cui, nel segno della morte, la ricerca di quel corpo materiale individuato nella danza si sovrappone a quella dell'immagine del corpo sperimentata nel cinema.

Il danzatore butō è un performer: quello che fa è dal vivo, irripetibile e tridimensionale. Perché mai dovrebbe dedicarsi al cinema, un'espressione bidimensionale e riproducibile prodotta da uno strumento meccanico [...]?

Io ho riflettuto sulla *morte*, l'elemento caratterizzante del film (o potrei dire della fotografia). [...] Nella fotografia l'immagine impressiona la pellicola e si fissa rimanendo per sempre immutabile. Ciò che fino a un istante prima era vivo, nell'attimo in cui viene catturato dalla fotografia riceve una sentenza capitale e comincia a vivere una morte eterna<sup>28</sup>. Allora un film, concatenazione di immagini fisse, è un'inondazione di morte. [...]

Ma ora parliamo del Butō. Da molto tempo si dice che *il Butō contiene la morte*. Adesso io sto cercando di collegare la *morte* della pellicola cinematografica con la *morte* nel Butō, in modo da poter spiegare, non dico la necessità, ma quantomeno le ragioni che portano un danzatore butō a dedicarsi al cinema.

Quando danzo il Butō o quando vedo altri danzarlo, mi capita di percepire la dimensione della *morte*. Posso esprimere questa sensazione con la frase: *l'attimo in cui il corpo sta osservando*, un tempo strettamente legato a me ma lontano dalla quotidianità. Nella quotidianità accade costantemente di osservare con gli occhi, qui si tratta invece del *corpo che osserva*. Ci sono momenti in cui il corpo, pur rivelando in pieno il suo interno, sprofonda in una quiete e immobilità assoluta, altri in cui ogni cosa viene cancellata e il corpo è completamente privo di peso, flessibile e sottile. Si tratta di istanti lontani dalla realtà quotidiana o che non esistono in essa perché per la società, il sistema, le istituzioni che danno forma alla realtà quotidiana non hanno bisogno di istanti in cui *il corpo osserva*, anzi tali istanti disturbano e impediscono il regolare funzionamento della quotidianità [...].

Dentro il corpo esistono o si nascondono aspetti a noi sconosciuti, come gli istanti in cui il corpo osserva. Il danzatore butō riesce in qualche modo a intuirli e alcuni di loro possiedono persino la tecnica per estrarli e mostrarli al pubblico. Possiamo forse chiamare *morte* questi aspetti sconosciuti? Se il termine *morte* può sembrare troppo romantico, possiamo parlare di materialità all'interno del corpo, ovvero di un corpo *intriso di materialità*. [...] Quindi il *danzatore butō* è un altro modo di chiamare una persona che, pur vivendo, possiede dentro di sé il meccanismo che permette di estrarre consapevolmente la morte dal suo interno e consapevolmente riesce a staccare ed espirare questa pellicola di morte<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> L'ultimo film di Iwana, *Charlotte-Susabi*, si conclude col protagonista che trova una vecchia macchina fotografica e, per testimoniare la trasformazione fisica del personaggio di Charlotte che per tutto il lungometraggio era apparso senza gambe e che alla fine si trasforma in una strana sirena, le scatta una fotografia che fa il rumore di uno sparo. L'immagine diventa nera e vediamo poi il ritratto di Charlotte senza capire se è viva o morta.

<sup>29</sup> Masaki Iwana, *Il corpo che osserva: il cinema e la 'morte', la 'morte' nel Butō*.

Questo stato del corpo che Iwana chiama *morte* caratterizza la presenza della danza nella sua cinematografia e si intreccia con la morte dei personaggi creando una stratificazione tra gli elementi narrativi e il lavoro dei protagonisti. Questi ultimi si consegnano alle immagini attraverso un processo che fa loro esplorare il passaggio dall'oscurità degli strati profondi in cui cercare la danza alla luminosità dell'esposizione a cui li invita la pratica performativa. Tornerò su questo, che sta alla base della definizione del Butō Bianco il quale costituisce un orizzonte imprescindibile per osservare la produzione cinematografica di Iwana, proprio a partire dal primo film dove gli elementi sono tutti presenti e in qualche modo distinti, quindi perfettamente riconoscibili.

I personaggi di *Vermilion Souls*, dunque, non possono esporsi alla luce, che brucia la loro pelle e penetra nei loro corpi, come se questi fossero meno consistenti degli altri corpi, meno densi. Come la pellicola cinematografica (vale la pena ricordare che questo film è girato in analogico), la loro materia reagisce agli impulsi luminosi, risponde all'esposizione trasformandosi all'istante. Corpi-pellicola, su cui si produce l'immagine, e pellicola-corpo, che non si limita a registrarne la figura ma vuole coglierne la presenza, catturarne l'energia, rifletterne la danza. Il rapporto tra corpo e immagine qui si gioca sul piano stesso della materia, prima ancora che su quello della forma.

Alcuni interpreti di *Vermilion Souls* sono danzatori che il regista ha incontrato nei suoi laboratori intensivi. Il film inaugura anche quel sodalizio artistico e personale con Moeno Wakamatsu (non propriamente una sua allieva, ma presente in alcuni workshop in Normandia dove si era trasferita per una sorta di lunga residenza artistica) posto al centro del secondo film, *A summer family*. Qui la realtà e la finzione si mescolano continuamente e appaiono delle scene dei laboratori: momenti di improvvisazione degli allievi, danze in sala e in natura, ma anche alcune cene sulla lunga tavolata posta in giardino col gruppo italiano che serve il cibo, e i balli notturni della festa dell'ultima sera di workshop. Ci sono anche dei momenti in cui Iwana è ripreso mentre commenta gli esercizi o spiega alcuni principi del suo metodo. Del resto, nel film (che racconta una storia in parte affine alla sua esperienza biografica ma con dei risvolti fantastici e *noir*) lui interpreta se stesso, così come Moeno Wakamatsu, con la quale gira lunghe scene erotiche in una versione documentaristica e molto ravvicinata. La dan-

zatrice Yumiko Yoshioka<sup>30</sup> recita la parte della precedente compagna del maestro dalla quale ha avuto una bambina poi trasferitasi con la madre a Tokyo. Soprattutto, *La Maison du Butoh Blanc* interpreta se stessa, senza i camuffamenti e gli allestimenti che la trasfigurano negli altri lungometraggi. *A Summer Family* è il film più autobiografico e quello che maggiormente intreccia le tecniche della documentazione con quelle della finzione. Nella operazione di montaggio si assiste all'innesto tra una sorta di archivio personale fatto di riprese dal vivo (del sesso, dei workshop, delle cene con gli allievi, alcuni dei quali sono stati anche coinvolti per aiutare nella realizzazione cucinando e aiutando la troupe installata alla Maison) e di scene girate *ad hoc*, alcune realistiche e altre immerse in una visione deformata della realtà (in particolare in relazione alla bambina, di cui non si vede mai il volto e che nelle ultime scene appare come un inquietante essere soprannaturale, probabilmente il fantasma di una piccola morta).

Il terzo film, *Princess Betrayal*, è a colori. Anche qui si intrecciano scene documentaristiche e scene più finzionali ma non si tratta dei diversi piani dell'esperienza del regista (quello interiore e quello reale), ma di un dialogo tra il presente e il passato del personaggio principale della storia: una attrice e scrittrice ultraottantenne a cui viene dedicata una intervista e su cui viene realizzato un film, e la quale ricorda eventi della sua giovinezza quando, durante la guerra, è stata torturata, e poi imprigionata in un luogo isolato dove un militare quotidianamente arrivava per nutrirla, prendersi cura di lei, lavarla, farci l'amore, fino alla morte di lui e alla sua disperata e affamata solitudine dalla quale riuscirà a fuggire. Le scene del passato sono girate in una stanza della Maison e i muri, gli oggetti, la luce costruiscono un mondo sospeso il cui centro è il corpo della giovane. Qui la danza è una conseguenza

<sup>30</sup> Yumiko Yoshioka è una danzatrice butō molto nota che ha condiviso con Masaki Iwana una lunga amicizia ma non il percorso, che la ha vista tra i membri della compagnia Ariadone di Carlotta Ikeda e Kō Murobushi fin dalla fondazione nel 1974; con loro ha presentato in Francia le prime performance di Butō per il pubblico europeo. Nel 1988 fonda a Berlino il gruppo tatoeba THÉÂTRE DANSE GROTESQUE con Minako Seki e delta RA'i e inizia una sua personale ricerca che la porta a mettere a punto un approccio alla danza chiamato Body Resonance. Fonda ancora altri *ensemble* nel corso degli anni Novanta restando attiva soprattutto in Germania e sviluppando una filosofia, un metodo coreografico e una strategia di insegnamento che diffonde attraverso performance e laboratori presentati in diversi paesi del mondo.

della sua presenza carnale e poetica. Nel finale del film si consuma una vendetta verso un simbolico responsabile delle torture e delle catastrofi nucleari che, in modo diverso, tornerà nella pellicola successiva, *Charlotte-Susabi*, il lungometraggio più complesso di Masaki Iwana.

In questo film molto lungo, in parte in bianco e nero e in parte a colori, pieno di scene d'azione e anche di effetti speciali, si intersecano tutti i piani esplorati precedentemente dal regista e di nuovo si mescolano sogno, realtà e immaginazione. Attorno a quella del protagonista – un performer giapponese attivo a Parigi interpretato dall'artista, musicista e danzatore Mamoru Narita – ruotano le storie di una serie di personaggi realistici (come la donna di cui si innamora) e inquietanti (come la ragazza senza gambe che costituisce il fulcro immaginifico del film), vivi (come due sopravvissuti a un disastro nucleare) e morti (come la giovane moglie suicida, che costituisce un altro richiamo alla biografia di Iwana). L'identificazione del personaggio principale col regista è chiara, e si esplicita nel momento in cui questo mostra il video di una sua performance alla donna che non ha potuto assistervi e vediamo nello schermo del suo computer la ripresa del celebre spettacolo *Habillé d'eau* degli anni Ottanta in cui Iwana danzava seminudo su una spessa lastra di vetro esponendo il suo corpo a un rischio molto concreto<sup>31</sup>. Le lastre costituiscono un filo rosso del film sia in termini narrativi che simbolici, e la pellicola sembra esplicitare gli strati nascosti della creazione della performance originale trasfigurandola attraverso una visione a posteriori. È per acquistare le lastre che il personaggio del film conosce la protagonista femminile. È su una lastra simile poggiata su dei bicchieri che la moglie (sempre nel film) era salita per impiccarsi, ed è in questo schema che Iwana (nella realtà) aveva disposto la scena della sua rischiosa performance, lavorando, oltre che sulla difficoltà concreta, sul conflitto interiore tra il compito di lasciarla intatta e il desiderio di frantumarla. Nelle riprese d'archivio mostrate nel film Iwana rompe la lastra (diverse volte ai suoi allievi ne aveva parlato come di un "fallimento"). Nel film, questa doppia pulsione caratterizza le scene erotiche che si svolgono tutte sui vetri poggiati sui bicchieri

<sup>31</sup> La ripresa mostra la performance parigina del 1989, probabilmente nella versione presentata alla Fondation Boris Vian di cui esistono delle fotografie scattate da Jean-Marie Gourreau pubblicate in Sylviane Pagès, *Le butô en France. Malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 92.

nelle stanze fatiscenti di un luogo abbandonato in cui riconosciamo la Maison. Le scene di sesso interpretate dagli attori sono qui girate in una versione cinematografica, ma comunque il corpo resta il vero protagonista del film, con la sua esposizione, la sua materialità (soprattutto in rapporto con la delicatezza del vetro in particolare contrasto con la furia dell'atto sessuale), e la sua dolorosa anomalia (vanno ricordate le continue apparizioni del personaggio mutilato il cui nome dà il titolo al film e da cui il protagonista è ossessionato). Un corpo spinto a un limite come è per Masaki Iwana quello del performer, abitato dalla danza intesa come condizione, grado di intensità, sempre meno separata dal resto delle azioni e partecipe a tutti i gradi della rappresentazione filmica, da quello narrativo a quello estetico a quello puramente poetico. "Filmmaker of the body" si definisce del resto Iwana, che non ha mai abbandonato la sua attività di performer e pedagogo e per il quale il corpo è sempre un corpo di danza: non un corpo che danza ma composto di danza intesa come esposizione della propria condizione fisica e mentale. Un corpo fatto di carne e immaginazione, di materia e poesia, di desiderio e di storia personale e collettiva.

*Il Butō Bianco e la linea verticale: pratica e pensiero di un danzatore solitario*

In molte tradizioni teatrali asiatiche il performer è percepito come un medium tra le divinità e gli spettatori, e il suo sapere, fortemente radicato nella tecnica, è del tutto svincolato dalle sue proprie passioni o emozioni. La linea verticale di Masaki Iwana, quella relazione con dio, quale che sia la sua definizione o identità, che sostanzia la sua ricerca di danza, va però osservata in assenza di una tradizione sia religiosa che teatrale. Siamo nel territorio dell'invenzione. La sua pratica – che conserva l'idea di un dialogo con forze superiori – attua la stessa rinuncia alla psicologia, alla soggettività, all'espressione dei sentimenti umani, ma la trasferisce in una dimensione fortemente personale. Sembra un paradosso, uno dei tanti di fronte ai quali ci ha posto il Butō sin dalle sue origini, con le sue tensioni tra tradizione e avanguardia, tra Oriente e Occidente, tra corpo e scrittura, tra improvvisazione e coreografia. Quando Iwana fonda il suo Butō Bianco porta alle estreme conseguenze la tensione tra la ricerca di un corpo oggettivo e l'inven-

zione di una personale via alla danza: la sospensione dell'ego e insieme il riconoscimento della propria unicità. Rifiutando l'esposizione diretta ai maestri ma nutrendosi dei loro scritti, dei loro spettacoli e della loro concezione del corpo e del movimento, inizia una ricerca caratterizzata dalla solitudine come condizione assoluta e necessaria del danzatore. Il suo ultimo libro, *Solitary Body* (2021), costituisce il testamento del suo lungo faccia a faccia con la realtà del proprio corpo, un confronto continuo e duro al quale, grazie alla nascita del Butō, ha potuto dare il nome di danza. Scrive in uno dei testi raccolti nel volume:

Dobbiamo tornare a essere soli. Dobbiamo creare da soli l'espressione del nostro viso. [...]

Il fondatore del Butō Tatsumi Hijikata un giorno disse: «Quel che noi abbiamo smarrito negli ultimi tempi sono la tenebra, l'immobilità, il silenzio». È proprio così: gli uomini temono la tenebra e hanno subito cominciato ad accendere le luci tanto che adesso non conoscono il buio fino all'arrivo del mattino. Per paura di stare fermi si muovono senza ragione senza capire che al contrario niente è più fecondo dell'immobilità [...]. E qui rivolgo la mia esortazione alla solitudine a tutti voi, uomini e donne che formate questa nostra società. Non esiste niente di più duro del vivere da soli, ma è così che potete far vostri tutto il tempo e lo spazio e ogni piega delle vostre emozioni<sup>32</sup>.

La solitudine, la tenebra, l'immobilità e il silenzio sono stati i cardini della ricerca di Masaki Iwana sul Butō Bianco, apparentemente contraddittorio all'Ankoku Butō di Hijikata di cui invece vuole essere una «difesa filosofica», come scriveva nel 1989:

My White Butoh is not intended as an antithesis to 'ankoku butoh' (black butoh or the dance of darkness) of Tatsumi Hijikata, the founder of butoh. Rather, by using the word 'white' I stress the philosophical advocacy of ankoku butoh: a butoh dancer must completely expose the 'darkness of his own existence'. In this interpretation, I amplify it and assert that such exposure should be so complete that it comes under the 'white sun', meaning a perfectly clear and cloudless light<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Masaki Iwana, *Invito alla solitudine*.

<sup>33</sup> Masaki Iwana, *Butoh Blanc (White Butoh)*. Cito dalla pagina About Butoh del sito di Iwana a cui ho fatto riferimento (cfr. nota 9). Il testo è anche raccolto nel volume Masaki Iwana, *The Intensity of Nothingness. The Dance and Thoughts of Masaki Iwana*, cit., p. 34. Una versione italiana (che non utilizzo perché opera dei tagli proprio nelle parti da me citate), è nell'antologia curata da Maria Pia D'Orazi, *Butō. La nuova danza giapponese*, Roma, Editori Associati, 1997, pp. 226-227.

Il danzatore butō deve esporre l'oscurità della sua propria esistenza, ed è questo a renderlo luminoso. A differenza del danzatore moderno che usa i movimenti per esprimere dei concetti, mettendo il corpo al servizio di qualcosa che viene formulato prima del movimento<sup>34</sup>, il danzatore butō «fa nascere una danza immanente al corpo, [...] lasciando emergere qualcosa che già esiste dentro di lui»<sup>35</sup>. Iwana parla di un insieme di esperienze, memorie, desideri e abilità fisiche che costituiscono il paesaggio interiore di ciascuno e che, essendo il Butō una forma artistica, devono essere oggetto di un montaggio per tradursi in una offerta al pubblico. Ma il Butō Bianco, continua, «vuole andare al fondo dell'essenza del Butō che è precedente alle forme e ai movimenti; vale a dire, perseguire le realtà della vita»<sup>36</sup>.

Il Butō Bianco vuole raggiungere la realtà della vita. Estrarla dagli abissi del corpo e renderla manifesta. Esporla alla luce. In questa ottica la nudità, l'immobilità, la solitudine non sono scelte estetiche, ma condizioni necessarie allo scopo, così come necessari sono la forza, la flessibilità e l'equilibrio: «Se questi tre elementi lavorano bene insieme, diventano movimento e il movimento può avere un rapporto con la danza»<sup>37</sup>. La danza non coincide col movimento ma per ricercarla si deve partire dallo studio dei suoi principi e relazionarli al proprio corpo. Questa è la funzione del training, perché se «la danza è “una realizzazione del proprio sogno attraverso il corpo”, bisogna prima conoscere molto bene il proprio corpo. Quando dico “il corpo”, intendo un corpo totale che comprende tutti i livelli: il corpo bio-scheletrico, lo spirito e l'intuizione»<sup>38</sup>.

La maggior parte degli scritti in cui Masaki Iwana elabora la sua concezione della danza sono stati prodotti in occasione di laboratori o festival. Si tratta di una scrittura aderente alla pratica intesa nelle due facce della pratica performativa e di quella pedagogia, legate tra loro anche dal punto di vista dell'utilizzo delle stesse immagini. Gli impulsi misteriosi da cui sono scaturiti gli assoli più celebri del danza-

<sup>34</sup> Sul rapporto tra Butō e Modern Dance si veda il contributo di Alessandra Cristiani al presente Dossier.

<sup>35</sup> Cito dalla pagina web *About Butoh*. La traduzione è mia.

<sup>36</sup> *Ibidem*. Traduzione mia.

<sup>37</sup> Masaki Iwana, *About our dance*. Anche in questo caso cito (e traduco) dal sito <<http://www.moeno.com/iwanabutoh/butoh.php>> (20/05/2023).

<sup>38</sup> *Ibidem*.

tore diventano, in sede di laboratorio, elementi concreti analizzati nei vari aspetti che li compongono e nelle funzioni che possono svolgere sollecitando una specifica condizione corporea, una modalità di rapporto con lo spazio, un meccanismo fisico, un paesaggio interiore. E soprattutto diventano elementi osservati in altri corpi – quelli degli allievi – con le loro caratteristiche, i loro immaginari, i loro limiti, le loro storie. Osservandolo in questo specchio multiforme in cui sono passate decine di persone molto diverse tra loro, Iwana ha riconosciuto e affinato il suo metodo e ha distinto il livello oggettivo da quello personale con l'ambizione di sollecitare l'individuazione della propria via alla danza in ogni singolo allievo. Danzatore-creatore, inventore di una tradizione, mai disposto, come amava ripetere citando Hijikata, a nutrirsi dell'eredità altrui. Solitario e solista, come inevitabilmente è stato lui.

Alla luce della sua ricerca, appare forse comprensibile la sfera di influenza di questo maestro apprezzato come uno dei maggiori protagonisti del Butō di seconda generazione ma praticamente ignorato dagli studi e dalle ricognizioni di quello che per molti è identificabile come un 'genere' di danza, all'interno del quale Iwana non si è mai riconosciuto. La sua influenza è stata profonda e sotterranea soprattutto in Europa non solo perché qui ha agito con maggiore continuità, e di certo non esclusivamente per il fascino esotico che i danzatori giapponesi hanno esercitato sulla scena occidentale a partire negli anni Ottanta e Novanta, quando diversi performer del Butō di seconda generazione si sono trasferiti qui e le grandi compagnie riconducibili alla sua 'genealogia' hanno iniziato a essere ospitate con regolarità nei grandi festival di tutto il mondo<sup>39</sup>. Iwana ha seminato in modo diverso, muovendosi ai margini, e ha trovato, in particolare in Italia<sup>40</sup>, una ricettività

<sup>39</sup> Faccio riferimento in particolare ai due *ensemble* storici più celebri e più spettacolari (e ancora attivi): i Dairakudakan fondati nel 1972 da Akaji Maro, da cui sono germinate diverse compagnie tra cui i Sankai Juku di Ushio Amagatsu, nati nel 1975. Rimando invece alla *Routledge Companion to Butoh Performance* (edited by Bruce Baird and Rosemary Candelario, London/New York, Taylor & Francis Ltd, 2019) per una mappatura degli sviluppi del Butō in diversi paesi occidentali a partire dalla presenza di alcuni maestri.

<sup>40</sup> Si veda il saggio di Maria Pia D'Orazi, *The Concept of Butoh in Italy. From Ohno Kazuo to Kasai Akira*, *ivi*, pp. 262-275. È significativo che in questa ampia ricognizione sul Butō Iwana figuri solo nel saggio di D'Orazi che ne ricostruisce il passaggio in Italia.

particolare al di fuori dei contesti istituzionali. Oltre che i danzatori (e una pioniera nell'organizzare laboratori è stata in tal senso Rossella Fiumi a Orvieto), la sua ricerca interessava artisti attivi in processi di sperimentazione che coinvolgevano il teatro e la danza insieme con il lavoro sullo spazio e sulla poesia, mobilitando il corpo su un terreno nuovo e diverso dalle culture della scena che li avevano preceduti (penso a Marcello Sambati che grazie a Maria Inversi ha accolto i primi laboratori di Iwana nel suo spazio, il Teatro Furio Camillo di Roma, e all'ambiente che gravitava intorno a lui e comprendeva presenze come Daria Deflorian, Fabrizio Crisafulli, Giovanna Summo). Forse anche grazie a questi primi incontri, e lavorando poi con radicalità e autonomia al suo progetto formativo e artistico, Iwana è riuscito nell'intento di lasciare una eredità che non consiste in una forma, che non si configura come una trasmissione diretta o la continuazione lineare di un metodo, e i cui destinatari rifiutano la definizione di danzatori butō sfuggendo al rischio che questa diventi una etichetta<sup>41</sup>.

«Il Butō non esiste e non è mai esistito in nessun luogo», scriveva nel 1995. «Niente è più lontano dal Butō che un concetto immobile e usato come una categoria»<sup>42</sup>. Il Butō pensato come categoria è una contraddizione in termini perché questo è formato da espressioni molto diverse tra loro. Quindi non esiste da nessuna parte e allo stesso tem-

<sup>41</sup> Penso in particolare a due artiste attive oggi sulla scena romana il cui rapporto col Butō è emblematico della modalità di questa consegna. Una è Silvia Rampelli, che con la compagnia *Habillé d'eau* ha riconosciuto il ruolo di Iwana ma rifiutato con forza l'assimilazione del suo lavoro nell'ambito del Butō (cfr, le pagine in cui ne parla in *Il corpo insorto nella pratica performativa di Habillé d'eau*, a cura di Ada D'Adamo, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012). L'altra è Alessandra Cristiani, tra i fondatori del gruppo Lios nel 2000, parte, fin dalla rifondazione del 2002, della compagnia guidata da Rampelli (e unico membro fisso in venti anni di continui cambiamenti della formazione), e parallelamente autrice di un percorso originale di solista che inserisce nell'ambito della "danza performativa". Se nel caso di Cristiani il rifiuto è meno netto e i riferimenti al maestro frequenti – soprattutto nelle dichiarazioni relative alla sua poetica e nel suo metodo pedagogico – anche nel suo caso si assiste a una forte personalizzazione e a una difficoltà di auto-definizione del proprio lavoro, affine ai principi di quello che Iwana ha trasmesso sotto il nome di Butō ma lontano dalle forme in cui questa danza si è cristallizzata e diffusa.

<sup>42</sup> Masaki Iwana, *Butoh has never existed anywhere*, in *The Intensity of Nothingness*, cit., pp. 39-42; trad. it. (da cui cito) in *Butō. La nuova danza giapponese*, cit., p. 208.

po esiste ovunque, esiste in quanto «tendenza che incarna il margine dell'oscillazione, vuoto e disperazione fra l'esistenza e la non-esistenza del Butō. Una "tendenza" che cerca di rendere le cose più potenti, reali, profonde e totali»<sup>43</sup>. Tale tendenza, secondo Iwana, appare inaspettatamente in alcuni momenti, spesso lontana da quello che definisce il «Butō visible». È al «Butō invisible» che bisogna guardare, soprattutto perché sfugge a ogni tipo di definizione. E al corpo invisibile. «Corpo nuovo» lo chiama nei suoi scritti più recenti. Un corpo sommerso che possiamo raggiungere e svegliare, un corpo più reale di quello apparente che possiamo rendere manifesto, agendo sull'involucro che lo – e che ci – imprigiona.

Non è il corpo-contorno che voglio vedere. Voglio vedere il corpo che appare spingendosi al limite della resistenza, il corpo che balza fuori come grido di desiderio quando è esposto al pericolo. Insomma voglio vedere il *nuovo corpo* che si sveglia per la prima volta da un lungo sonno quando il corpo-contorno viene aperto in due. Altrimenti che bisogno ci sarebbe di danzare<sup>44</sup>?

È questo nuovo corpo l'obiettivo della ricerca della danza. Diverso per ognuno e in cui ognuno è inesorabilmente solo. Un corpo che contiene la morte, che attraverso essa riesce a manifestare la vita, e che da vivo può fare esperienza della morte consegnandosi all'immagine. Un corpo interno che si espone nella performance senza rinunciare alla relazione orizzontale con gli spettatori, ma al tempo stesso tracciando la linea verticale che lo mette in relazione col suo proprio dio.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>44</sup> Masaki Iwana, *Il corpo senza scopo, il corpo inutile*.

## APPUNTI DA UN QUADERNO DI LAVORO AGOSTO 2005

### Appendice

*[Il 2005 è l'ultimo anno in cui ho partecipato ai laboratori intensivi alla Maison du Butoh Blanc, in Normandia. È stato un anno particolare perché ha segnato il tentativo di un passaggio da una relazione col maestro basata sulla formazione ad altre forme di collaborazione. Il gruppo Lios, di cui sono stata tra i fondatori nel 2000<sup>1</sup> e che seguiva con assiduità Masaki Iwana dalla metà degli anni Novanta, è rimasto alla Maison dopo la conclusione del laboratorio per lavorare alla creazione di uno spettacolo da lui diretto. La performance non è mai andata in scena, ma il lavoro ha costituito una delle esperienze più intense vissute dai Lios insieme a questo maestro e ha anche sancito una profonda trasformazione nel rapporto con lui. Forse, per alcuni, un distacco e la conquista di una maggiore autonomia. Ho scelto di estrapolare delle pagine dal quaderno di quell'anno perché gli appunti sono i più nitidi e compiuti. Conoscevo da molto tempo il linguaggio e il metodo di Iwana che in quel momento si stavano trasformando per me in una lingua e in una strategia di lavoro di cui potevo cogliere con immediatezza gli elementi fondamentali e collegarli ad altre suggestioni che all'inizio del percorso apparivano criptiche e sconnesse le une dalle altre. Probabilmente li stavo anche personalizzando. Gli appunti sono dunque molto fedeli, ma la selezione istintiva che mi ha condotto ad annotare qualcosa e a omettere altro, la traduzione italiana che ho fatto all'impronta (conservando frammenti in inglese che in questa trascrizione ho uniformato) e la modalità con cui ne ho fissato la memoria sono senz'altro il frutto di ciò che in quella fase del percorso mi interessava trattenere. Riporto qui solo le pagine relative ai*

<sup>1</sup> Il gruppo, una sorta di collettivo composto da sette solisti, è stato attivo dal 2000 al 2011 formato da Flavio Arcangeli, Alessandra Cristiani, Maddalena Gana, Manuela Giovagnetti, Samantha Marenzi, Marie-Thérèse Sitzia, Stefano Taiuti. Con sede al Teatro Furio Camillo di Roma, la compagnia ha organizzato per tutto l'arco della sua vita il festival *Trasform'azioni* (Cfr. *Trasform'azioni – rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, a cura di Samantha Marenzi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010). Dopo lo scioglimento, diversi progetti sono stati portati avanti da cellule del gruppo che hanno continuato, e continuano, a collaborare tra loro.

*primi giorni di laboratorio indicative di come si entrasse direttamente nel vivo del lavoro indipendentemente dal fatto che tra i partecipanti potevano esserci allievi alla prima o seconda esperienza e danzatori molto esperti, e di come Iwana utilizzasse gli esercizi per porre i partecipanti direttamente di fronte a dei temi centrali su cui tornava poi di giorno in giorno condividendo la sua concezione della danza sempre a partire da una dimensione concreta. La filosofia scaturiva rigorosamente dalla pratica. Ometto (con una eccezione di cui spiegherò in nota le ragioni) i commenti di Iwana alle singole danze, sebbene fossero chiarificatori per chi osservava, e costituissero il fulcro della formazione per chi li riceveva spesso senza comprenderli a pieno ma dedicando poi giorni di lavoro al tentativo di incarnarli in modo intuitivo. Il corredo delle note costruisce un dialogo tra il linguaggio e i temi che Iwana affrontava in sala, e la loro ripresa nella scrittura attraverso i frammenti dei testi più recenti raccolti nel suo ultimo libro, Solitary Body, del 2021<sup>2</sup>.]*

Domenica 31 luglio.

Dopo la sessione mattutina di training si entra nel lavoro di danza. Il primo esercizio è “la candela che si scioglie”. Per realizzare questa immagine in modo convincente sono necessarie forza e flessibilità e la migliore guida per il movimento è respiro. Dopo che la candela si è sciolta e siamo a terra lavoriamo sulla parte superiore del corpo: poggiare la testa o una spalla e srotolare la schiena a terra [compiendo una sorta di capriola all’indietro] mantenendo lo stesso ritmo del resto dell’azione, una vertebra dopo l’altra. Se il ritmo dello scioglimento della candela era molto rarefatto, questa seconda parte deve mantenere la stessa velocità, il che richiede un grande controllo dell’equilibrio e del peso. Questo esercizio di danza ci mostra la necessità del training e ha a che fare con l’attenzione: dobbiamo organizzare il corpo in base ai nostri limiti di forza e di flessibilità, e in base al controllo dell’equilibrio. È un esercizio che ci fa capire cosa significa il training per un danzatore butō il quale, a differenza degli altri danzatori, non lavora solo col movimento.

<sup>2</sup> Cito tali frammenti dalla traduzione italiana degli estratti del volume presentata per la prima volta nel presente Dossier.

Esercizio delle “foglie nell’acqua stagnante”. Bisogna lavorare sulla materia del corpo (*body texture*) per realizzare questa immagine che è molto contrastante: la foglia è molto leggera, l’acqua stagnante sembra immobile ma ha un intenso movimento interno.

Nessuno può insegnarci la danza butō, forse solo la natura. Questa del workshop è una occasione per avere una guida e per esplorare le possibilità della danza anche attraverso il lavoro degli altri: non studiare ma scoprire possibilità. Quello che possiamo studiare e imparare sono i principi del movimento, non la danza, che ciascuno deve esplorare in se stesso.

Ci sono nel lavoro alcuni elementi importanti che corrispondono a scelte intuitive, come la posizione iniziale. Ad esempio, iniziare in piedi o a terra è completamente differente non solo per quello che si vede da fuori, ma perché da una attitudine scaturisce una danza piuttosto che un’altra. [...] Ma la posizione iniziale non è solo la nostra postura, è anche la collocazione che scegliamo all’interno della sala. Centrale, laterale, avanzata o arretrata rispetto al pubblico. Non dobbiamo dimenticare che il lavoro sulla danza è sempre anche un lavoro sullo spazio. Un tema importante è come lavorare con lo spazio, come costruire con esso una relazione<sup>3</sup>. Se la velocità con cui ci muoviamo corrisponde a un ritmo organico del corpo mentre compie quella azione, danzare nello spazio risulta facile e quasi naturale; se invece la velocità (lenta o rapida che sia) è intenzionale la nostra danza si riduce a movimento e non ha alcuna relazione con lo spazio. Nel nostro corpo esistono già diverse velocità naturali (il sangue, il respiro, la crescita dei capelli e le unghie, ecc.), dovremmo imparare ad ascoltarle.

<sup>3</sup> C’è un esempio in tal senso costituito dalle sculture di Giacometti, che Iwana ha spesso utilizzato come modelli di esercizi di danza mirati alla percezione della verticalità e alla consapevolezza del rapporto del corpo con lo spazio. Vi si sofferma nel testo *Preliminari della danza*, dove scrive: «Se non ricordo male agli inizi degli anni Novanta a Parigi era stata organizzata una grande mostra di Giacometti che anch’io ho visitato. La prima cosa che ho pensato di fronte ai gruppi scultorei di Giacometti è stata: “la sua scultura è lo spazio stesso”. Giacometti assottiglia la figura umana fino all’estremo e la fa ergere nello spazio: in quel momento sono riuscito a capire che la sua creazione non è solo la scultura ma anche lo spazio intorno e dietro di essa. Significa che anche lo spazio espositivo è un elemento indispensabile alle sue opere». Per Iwana questo resta un esempio di come il danzatore debba produrre lo spazio attorno a lui e renderlo un elemento indispensabile delle sue performance.

Quindici minuti da “*Animal position*” (quadrupedia), “*just stand up*” (semplicemente, alzarsi in piedi). In questo esercizio è evidente come un intero immaginario si può aprire semplicemente da una posizione del corpo. Sono due posture (a quattro zampe e in piedi) in mezzo alle quali ci sono moltissime possibilità. Se pensiamo alla posizione d’arrivo come a un traguardo e abbiamo fretta di raggiungerlo perdiamo delle occasioni. Ci sono più possibilità per arrivare in profondità, l’importante è non scegliere la strada più semplice. Si può percepire con questo esercizio l’apparizione del paesaggio interiore del danzatore: solo con una posizione del corpo dovremmo leggere un immaginario. In questo senso 15 minuti per questa danza (che a molti di voi sembrano lunghissimi) sono molto pochi. Quel paesaggio ha bisogno di tempo per essere percepito ma può sempre manifestarsi anche solo stando in profondità nella posizione: la danza è sempre un’esposizione del nostro stato mentale e corporeo.

Esercizio dell’“alga” che ci fa lavorare su una posizione importante, quella in piedi. L’alga è mossa dall’acqua, quindi il nostro movimento deve essere passivo. Non ci muoviamo, siamo mossi. Per realizzare questa immagine il problema concreto è come nascondere il peso e l’appoggio. Probabilmente le due gambe devono diventare una sola e in qualche modo dobbiamo evitare di essere troppo stabili, perché questo è il principale ostacolo per realizzare dei movimenti passivi. Essere mossi è molto diverso da muoversi, l’utilizzo dei muscoli e la gestione dell’equilibrio devono cambiare modalità.

Con ogni esercizio scopriamo diversi aspetti o problemi della danza. Invece di *esprimere*, dobbiamo cercare la possibilità per *realizzare* qualcosa. Anche attraverso dei semplici esercizi di danza dovremmo poter vedere qualcosa di intimo del danzatore, forse una dualità, poiché al fondo di qualcosa può apparire qualcosa d’altro. Artaud parlava di un’ombra, un doppio, uno spirito forse. Se affrontiamo una immagine in modo superficiale non arriviamo a trovare la sua ombra, il suo doppio. Dobbiamo usare questa dualità per mostrare la nostra presenza ogni volta che danziamo. [...]

Per lavorare sulla danza libera formiamo dei gruppi e ogni giorno ce ne sarà uno che danza. Possiamo utilizzare gli stessi componenti dei gruppi di cucina. Oggi danza il gruppo francese.

Lunedì 1 agosto.

Il primo esercizio di danza è “*string of fragrance*”, un filo di profumo<sup>4</sup>. Il tema è come, a partire da una sensazione, realizzare la tessitura del corpo. Lo spirito personale e l'intenzione sono fondamentali ma se prendono il sopravvento sulla dimensione corporea e sulle indicazioni concrete contenute nell'immagine la danza rischia di essere troppo soggettiva. Bisogna analizzare le immagini come materia. Cos'è una fragranza, come si muove, come appare? Forse è trasparente. In che senso forma un filo o una corda? Se pensiamo agli oggetti concreti ci accorgiamo che la zona del corpo più importante per realizzare questa immagine sono i punti di appoggio sotto i piedi: se sono molti e l'equilibrio della posizione verticale cambia di continuo si può danzare senza “fare niente”, quindi può passare lo spirito.

“*Animal position – ‘just’ stand up*”. Proviamo a cogliere tutto ciò che sta in mezzo tra queste due posture. Dalla posizione si può arrivare a includere un grande paesaggio interiore. In quel caso ciò che si vede da fuori è molto più grande e misterioso del corpo in una data posizione. Se una danza funziona non possiamo distogliere lo sguardo dal danzatore, che evidentemente sta vivendo, non muovendosi. Una delle cose più importanti della nostra ricerca è come innescare questo tipo di fenomeno.

Le azioni fisiche devono essere collegate al nostro spirito, altrimenti sono solo movimento privo di origine e di motivazione. Una strategia valida è quella di porsi un limite, poiché se ci misuriamo con

<sup>4</sup> Nel testo *Il corpo senza scopo, il corpo inutile*, Iwana usa l'esempio della fragranza per spiegare la nozione di questa importante dimensione corporea. Prendendo ad esempio la danza di una partecipante al workshop in cui ha prodotto questo scritto, afferma: «Se una persona che non si è allenata fisicamente possiede un desiderio eccessivo, in un attimo il corpo va in rovina. In altre parole *non fare niente è meglio*. Ma questo *non fare niente* non è semplice come sembra. Se anche non facendo niente si vede qualcosa, questa è la prova che c'è qualcosa che si è sedimentato dentro il corpo. [...] Per trasmettere a tutti i partecipanti il senso della sua danza ho parlato del *corpo senza scopo* su cui hanno riflettuto i maestri del Butō della generazione precedente. Il nostro mondo è saturo di scopi ed espedienti per raggiungerli: quanto ciò ha lacerato e logorato i nostri corpi e spiriti! Ma il corpo necessariamente deve creare un tempo diverso da questo dove si muove senza scopo e direzione come una fragranza che si diffonde nell'aria. Anche la danza che teorizzo, anch'essa senza scopo né direzione, ha più o meno la stessa tendenza [...]».

un limite reale e lo fronteggiamo con onestà l'azione che ne deriva è fisica, ma anche organica<sup>5</sup>. [...]

“*Rolling as heavy oil*”, rotolare come un olio pesante. L'entità materiale di questo modello è molto densa. Possiamo immaginare del catrame liquido o del bitume. Per muoverci con questa condizione fisica dobbiamo essere trainati dal centro. Questi materiali non possono muoversi da soli, né facilmente staccarsi da terra. Se arriviamo al nostro limite, come facciamo a muoverci? Questo è un tema per affrontare il quale possiamo aggiungere una variante all'esercizio: mentre rotoliamo, quando siamo veramente entrati nell'immagine, proviamo ad alzarci in piedi come olio pesante, o come una persona chiamata olio pesante<sup>6</sup>, e avviciniamoci al muro. Bisogna trovare una motivazione per alzarsi e per avvicinarsi al muro senza interrompere l'immagine e trasformare la danza in mero movimento. Dovremmo cercare di non usare il muro ma di lavorarci insieme, sono due cose molto diverse. Non accontentiamoci di un approccio facile. Ad esempio possiamo lavorare a un millimetro di distanza dal muro e lasciare che, attraverso questa tensione, il muro appaia, si mostri, e che appaia così anche la nostra danza come altro polo della tensione.

“*Free dance*”. L'esperienza ci serve a evitare gli elementi non necessari. Cos'è la danza? Quali sono le differenze tra la danza e condizione quotidiana? Cosa ci spinge a mostrarci attraverso essa? Senza altro possiamo prelevare qualcosa dalla vita quotidiana, che nella

<sup>5</sup> Risuonano in queste parole i principi di tanta ricerca teatrale del Novecento di cui probabilmente Iwana era in parte consapevole. Se Antonin Artaud è un riferimento dichiarato, anche per via dell'influenza che ha avuto su Tatsumi Hijikata e sui suoi allievi diretti (cfr. il mio *Foundations and Filiations: the Legacy of Artaud in Hijikata Tatsumi*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, cit., pp. 142-149), di altri riferimenti che appaiono molto evidenti (come quelli al lavoro e al linguaggio di Grotowski) andrebbe verificata l'intenzionalità da parte di Masaki Iwana, che sicuramente ne conosceva seppure indirettamente l'esperienza.

<sup>6</sup> Questa doppia possibilità era spesso indicata da Iwana. Si trattava di scegliere se lavorare sulla materia rendendo il più possibile il corpo affine all'oggetto e operando una trasformazione radicale che lo rendeva irriconoscibile, oppure se introiettare tale lavoro facendolo passare attraverso la propria sensibilità e usandolo come caratteristica del proprio corpo danzante. In questo secondo caso l'invito non era quello a interpretare l'esercizio o a fornire una versione concettuale o psicologica, ma di cercare all'interno della dimensione umana la qualità corporea e poetica dell'olio pesante, o degli altri modelli proposti.

vita quotidiana è assopito. Se non abbiamo un grande talento e delle particolari abilità fisiche, abbiamo bisogno di un centro, di un nucleo (*core*). Un nucleo molto concreto può essere il limite. “*Core*” possiamo intenderlo come nocciolo, osso, fulcro, nodo del corpo e della danza, per questo la sfida al limite fisico è una buona chiave d’accesso, perché riduce il corpo e il movimento all’essenziale. Questo non vuole dire che non si può danzare senza porci dei limiti, ma in quel caso bisogna essere davvero molto “ricchi”. [...]

Martedì 2 agosto.

È necessario cogliere il senso specifico di ogni esercizio, che altrimenti è inefficace. [...] Il nostro obiettivo non è interpretare queste immagini ma analizzarle come materia e farle agire sul nostro corpo in modo che lo conducano a un confronto onesto coi suoi limiti e lo allenino a sviluppare un dialogo concreto con l’immaginazione<sup>7</sup>. [...] Per danzare è necessario combinare due elementi: l’immaginazione – che appartiene anche al proprio spirito – e la ricerca della materia. Gli esercizi servono a praticare questa combinazione. Non sono importanti i movimenti che facciamo per realizzare una immagine.

“*Peel off the wall*”, scrostare, spellare il muro. Mantenendo questa immagine in realtà possiamo danzare qualsiasi cosa, oppure possiamo, più letteralmente, lavorare su questo processo dello scrostamento e sperimentarlo come stato legato al lasciar andare. Si tratta dell’energia che hanno gli oggetti abbandonati, molto diversa da quella che li pervade quando hanno una funzione e sono inseriti nella vita quotidiana. Anche lavorare con una energia bassa può produrre una forte intensità.

<sup>7</sup> Aggiungo io questa frase che rielabora commenti del maestro più asciutti e da me annotati in modo schematico. In diverse sedi, negli scritti e nei laboratori, Iwana ha parlato della danza come processo di materializzazione dell’immaginazione (del danzatore) in immagine (percepibile dal pubblico). Molti esercizi di danza da lui proposti sollecitano questo processo che il danzatore deve far diventare un meccanismo basandosi sulle sue caratteristiche e potenzialità. Alcuni danzatori hanno uno spirito più forte e flessibile del corpo, per altri è il contrario, ciascuno deve individuare – anche grazie alle indicazioni e ai commenti del maestro orientati perlopiù in questo senso – la sua via alla danza non in termini di stile ma di metodo. In *Preliminari della danza* Iwana scrive: «Prima di riflettere sul rapporto tra danza e Butō, indago il rapporto tra movimento e danza. La danza è cosa diversa dal movimento perché in essa interviene, in tutti i significati possibili, l’immaginazione. L’immaginazione è necessaria per chi si esibisce ma deve essere presente anche da parte di chi osserva [...]».

Ad esempio, lavorare su questo abbandono dell'oggetto può insegnarci molte cose. Il flusso di movimento del corpo o degli oggetti è molto diverso: pensiamo alla caduta e proviamo a cadere come oggetti. Questi ultimi, quando cadono, sono molto precisi.

“*Animal position*”. Man mano che ripetiamo questo esercizio possiamo scoprirne degli strati più profondi. Ad esempio, pensare alla posizione in piedi come risultato e non come scopo. In secondo luogo, possiamo imparare ad aspettare. L'attesa è fondamentale: aspettare che qualcosa emerga dal corpo, al di là delle nostre intenzioni. L'attesa è strettamente connessa con la produzione di un tempo e di uno spazio interiori, senza i quali noi possiamo anche aspettare, ma non accadrà niente. Alcune parole che possono guidarci per poter trovare qualcosa all'interno dell'esercizio sono: nessuna aspettativa e nessuna direzione prestabilita, lasciar andare, dimenticare. [...]

“*Japanese Ghost*”, il fantasma giapponese<sup>8</sup>. È appeso. È trasparente. La base è invisibile. Dobbiamo tenere noi stessi nella posizione in piedi ma senza mostrare il peso. Lavorando sulle mezze punte, che ci permettono di limitare il punto d'appoggio e di rendere l'equilibrio più instabile e dinamico, il rischio è di accumulare molta tensione sulle spalle. Oltre al peso, dobbiamo rendere invisibili le spalle e lo sforzo fisico. E dobbiamo uccidere gli occhi. Renderli di cristallo. Mettere dei

<sup>8</sup> Quella del “fantasma giapponese” era una immagine ricorrente nei laboratori di Masaki Iwana. Nel suo progetto di spettacolo per il gruppo Lios, gran parte del lavoro era basato su questa suggestione perché molti personaggi della celebre leggenda a cui era ispirata la *pièce* (Hoichi, il senza orecchie) erano spettri di antichi samurai. Per lavorarci Iwana ci aveva fornito le fotocopie di molte immagini della tradizione giapponese (come è noto letteralmente affollata di fantasmi) in cui riconoscere delle caratteristiche: l'assenza delle gambe, la consistenza del corpo, la direzione del movimento, l'atmosfera, l'intenzione. Quando, nel 2021, una parte dei Lios si è riunita (a dieci anni dallo scioglimento del gruppo) per dare vita a una rassegna in omaggio al maestro scomparso l'anno prima e interrogarsi su come maneggiarne l'eredità, ha scelto questo titolo. Giunta alla sua terza edizione negli spazi della Lupa a Tuscania, *Japanese Ghost* (curata da me insieme con Alessandra Cristiani, Maddalena Gana, Stefano Taiuti) comprende laboratori, performance, mostre, proiezioni, momenti di studio, progetti di creazione destinati a giovani danzatori. Dopo la prima edizione ho dedicato alla rassegna una riflessione dal titolo *Pratiche di memoria e esercizi di trasmissione. L'esempio di Japanese Ghost, un progetto sull'eredità di Masaki Iwana*, in *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, Volume dodicesimo, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri, 2021, pp. 88-102.

cristalli al posto degli occhi. Trasformare gli occhi e l'espressione fino a farli diventare una parte del corpo. Ogni parte del corpo deve essere un foglio bianco, se c'è già qualche colore la nostra esposizione è disturbata, non è limpida.

Mercoledì 3 agosto.

“*Peeled wall*”. Continuiamo a lavorare sull'oggettività. Quanto è chiara la nostra volontà di esporre la nostra danza? Sono necessarie sia la nostra intensità interna, sia la chiarezza del messaggio rivolto all'esterno. In questo senso, una parte importante di questo esercizio è quella di cadere come un oggetto.

“*Animal position*”. Stavolta aggiungiamo altre tre parole come immagini da inserire all'interno del processo dell'alzarsi in piedi dalla quadrupedia: un sorriso cinico, una lacrima di sangue, un momento di congelamento. In quindici minuti il lavoro è quello di raggiungere la posizione eretta. Possiamo dimenticare le tre parole, ma forse da qualche parte durante la danza queste possono apparire.

L'obiettivo della ricerca è quello di trovare la propria danza. Ognuno ha un solo modo, non c'è che quello. Passare attraverso l'imitazione significa allontanarsi dalla propria danza.

“*Pollen*”, il polline. Un movimento passivo che richiede un preciso meccanismo corporeo. È qualcosa di molto leggero, mosso dalla brezza, che non sa dove sta andando. È importante in questo esercizio – che ci porta a salire, scendere e oscillare senza un senso logico – aprire la gola, altrimenti il corpo, in particolare quando è in piedi, mantiene un aspetto intellettuale<sup>9</sup>. [...]

<sup>9</sup> Questo è un aspetto importante del pensiero di Masaki Iwana, che commentando le forme di danza contemporanea ha sempre sottolineato la dimensione sociale, intellettuale e culturale del corpo danzante mentre il Butō lavora su una corporeità non istituzionalizzata, misteriosa, selvaggia, slegata dagli schemi normativi di salute, bellezza, produttività, abilità. L'esempio più chiaro è nel testo *Il corpo solitario*, in cui parla di Pina Bausch considerandola «la più grande danzatrice del XX secolo accanto a Tatsumi Hijikata. Ciononostante non riesco a nascondere il mio disagio di fronte al fatto che i corpi dei danzatori non riescono a liberarsi dell'odore di istituzione e di cultura. Per quanto spruzzati d'acqua o sporchi di fango, questi rimangono corpi istituzionalizzati, corpi che godono del consenso della maggioranza, in altre parole corpi immersi nella cultura. Se consideriamo questo aspetto, non c'è alcuna possibilità di paragone con Hijikata, questa è la mia conclusione». Iwana prosegue motivando su queste basi il suo lavoro esterno alle istituzioni, girovago, artigianale, indipendente

“Free dance”, danza libera di gruppo. Improvvisazione collettiva dei Lios<sup>10</sup>. C’è una grande difficoltà: si tratta di un gruppo i cui membri si conoscono tra loro molto bene. La stessa trappola che ciascuno di voi subisce su un piano individuale (quella di scivolare in un meccanismo di danza che già conosce, di cui ha sperimentato l’efficacia e che gli impedisce di trovare l’onestà di quel momento), voi dovete affrontarla anche e contemporaneamente su un piano collettivo. La fiducia e la conoscenza che ci sono tra di voi rischiano di non farvi svelare il vero desiderio di danza, la necessità individuale, e di impedirvi di presentarvi semplicemente per chi siete. Ogni volta che si danza ciò che va svelato è il desiderio profondo di essere lì in quel momento. Una nota sui momenti più dinamici della vostra danza. Al di là dell’abilità ormai acquisita da ognuno, e quindi del fatto che un lavoro dinamico funzioni, il problema è sempre cosa vi porta a iniziarlo. Da dove nasce, dove risiede la sua necessità, cos’è che vi spinge a trasformarvi da qualcosa a qualcosa d’altro, che vi sposta da un ritmo a un altro. È questo che rende più o meno autentico quel momento: se qualcosa non ha radici non riesce a convincere.

(seppure diffuso su scala mondiale), collegando la concezione del corpo alle relative modalità produttive della danza.

<sup>10</sup> Come detto, il gruppo Lios ha frequentato con continuità i seminari in Normandia, intervallati da workshop invernali più brevi organizzati a Roma, soprattutto in occasione della rassegna *Trasform’azioni*. I suoi membri lo hanno inoltre seguito singolarmente in diverse città d’Italia e d’Europa. Al completo o in cellule, il gruppo italiano ha costituito una anomalia nei laboratori intensivi di Iwana sia per la sua dimensione collettiva (sebbene composta da sette solisti in una organizzazione senza leader) sia per l’assiduità, rafforzata dal fatto che nelle edizioni in cui potevano essere presenti solo alcuni membri, i materiali e i temi del lavoro venivano poi condivisi al loro ritorno attraverso l’allenamento comune e l’ordinario lavoro di ricerca svolto dal gruppo nella sede del Teatro Furio Camillo a Roma. Per diversi anni, considerata la confidenza acquisita con la casa e le sue regole, il gruppo ha contribuito all’organizzazione pratica e logistica dei seminari, e alcuni membri, come Alessandra Cristiani, hanno svolto in qualche edizione il ruolo di assistenti. Per chiudere il paragrafo sui quaderni, riporto un commento diretto di Masaki Iwana all’improvvisazione dei Lios (da cui in quell’occasione mancava solo Cristiani) del 3 agosto del 2005, significativo del modo in cui il maestro indirizzava il lavoro degli allievi più “anziani” e dell’oggettività delle sue considerazioni che non coincidevano mai con un giudizio di valore ma avevano lo scopo di indirizzare ogni singolo danzatore, con sempre maggiore integrità, verso la sua danza personale, qui complicata dalla sperimentazione di un secondo livello destinato alla ricerca di una danza corale basata sugli stessi principi.

Alessandra Cristiani

BUTŌ E DANZA MODERNA: UN DIAGRAMMA  
DI MASAKI IWANA

Nell'agosto del 2000, quando ero impegnata come allieva e assistente di Masaki Iwana e lavoravo al mio progetto di tesi di laurea su di lui<sup>1</sup>, ho ricevuto la versione aggiornata di un testo dal titolo *The Human as a Material Entity. Contemporary Butoh and Nakedness*, che il maestro conservava nel suo archivio personale e che aveva rimaneggiato diverse volte fino a questa versione datata Roma, 7 marzo 1999. Tre anni dopo, in una forma ancora rivista dall'autore, il saggio sarebbe apparso nella raccolta di scritti *The Intensity of Nothingness*<sup>2</sup> pubblicata dalla sua Maison du Butoh Blanc, utilizzata in quel caso come casa editrice. Qui farò riferimento alla versione fotocopiata, aperta da un foglio con un grande ideogramma e la scritta «For Alessandra, from Masaki». Il testo è accompagnato da un diagramma che ponendo a confronto il Butō con la danza moderna fa emergere, a volte dialetticamente e altre per contrasto, una articolata filosofia del corpo e del movimento.

<sup>1</sup> Il contributo qui proposto, la cui presente versione è il frutto di una collaborazione con Samantha Marenzi che ringrazio, rielabora un capitolo della mia tesi di laurea *Masaki Iwana e la tradizione del Butō Bianco. The intensity of nothingness: una metodologia della danza*, discussa nell'a.a. 2000-2001 presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Dalla tesi sono stati tratti diversi scritti, in particolare il lungo estratto *Masaki Iwana e la tradizione del Butō Bianco. Metodologia della danza* apparso in *Trasform'azioni – rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, a cura di Samantha Marenzi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, e gli articoli *La "raison d'être" del Butō; Un'«originaria esposizione al mondo». Una metodologia spirituale; Body Landscape*, pubblicati rispettivamente nei volumi nono (2018), decimo (2019) e tredicesimo (2022) di *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, AkropolisLibri.

<sup>2</sup> Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity. Contemporary Butoh and Nakedness*, in *The Intensity of Nothingness. The Dance and Thoughts of Masaki Iwana*, Réveillon, La Maison du Butoh Blanc, 2002, pp. 7-20.

### *La proposta di Masaki Iwana*

Nel panorama della danza convenzionalmente intesa, il diagramma di Masaki Iwana rappresenta un'interessante proposta attraverso cui collocare criticamente la sua ricerca artistica rispetto alla danza moderna, alla danza contemporanea e all'Ankoku Butō di Tatsumi Hijikata<sup>3</sup>.

Il diagramma propone un confronto, quando non una esplicita contrapposizione, tra la metodologia sperimentale del Butō Bianco (definito anche Butō contemporaneo per distinguerlo dalla forma originaria di cui eredita i principi) messo a punto dall'autore, e le caratteristiche strutturali della danza moderna: «I will explore 'contemporary' butoh, or simply 'butoh' as I will call it hence forth, in contrast to modern dance»<sup>4</sup>.

Nella definizione di contemporaneo è racchiusa una parte importante del pensiero di Iwana, che ha rifiutato di adottare lo stile di Hijikata proprio in quanto capace di interfacciarsi e di incidere sul suo tempo, ed è questa caratteristica che il danzatore, attivo nella generazione successiva e in un contesto culturale diverso, vuole mantenere viva, pensando al Butō come sempre contemporaneo in quanto in grado di rigenerarsi nell'esperienza dei singoli danzatori e alla loro relazione – spesso critica – con la società e coi modelli culturali dominanti del loro tempo.

Se il pensiero e la pratica dei precursori e dei pionieri della Modern Dance sono stati da tempo raccolti e sistematizzati, lo stesso secondo Iwana non può dirsi del Butō neanche in relazione alla sua fase fondativa. «What is butoh itself? It is almost impossible to answer in words. This is partly because of butoh's relatively short history and the consequent lack of any generally accepted definition»<sup>5</sup>. Il problema

<sup>3</sup> Tatsumi Hijikata (1928-1986) è stato il fondatore dell'Ankoku Butō, danza delle tenebre. Attivo sulle scene dalla fine degli anni Cinquanta fino ai primi anni Settanta, si è poi dedicato alla messa a punto di un metodo coreografico. In particolare su questa ultima fase si veda il Dossier *Butoh-fu. Dance and words*, a cura di Samantha Marenzi, «Teatro e Storia», n. 37, 2016, pp. 49-150.

<sup>4</sup> Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity. Contemporary Butoh and Nakedness*, p. 2; cito (da qui in poi) dalla versione conservata nell'archivio personale del maestro di cui lui stesso mi ha fornito una copia dedicata.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 3.

dunque non è solo legato alla breve distanza temporale ma alla natura di un linguaggio performativo che non si è cristallizzato e trasmesso attraverso una tecnica determinata e uno stile univoco. La definizione stessa del Butō rimane problematica ed è dunque sui principi e sulla concezione del corpo e del movimento che è possibile attuare un confronto diretto tra i linguaggi.

Da quanto ho potuto trarre dalle numerose conversazioni avute con Masaki Iwana tra il 1999 e il 2000 ovvero nel periodo in cui, in qualità di sua assistente, ho seguito da vicino le evoluzioni del suo pensiero e della sua pratica, la Modern Dance dal suo punto di vista può considerarsi conclusa nell'esplorazione delle sue dinamiche e delle sue concezioni organizzative. Secondo Masaki Iwana, il momento più rivoluzionario e interessante si intravede per la Modern Dance agli inizi del Novecento, quando l'attenzione nello scoprire le possibilità comunicative del corpo garantiva un atteggiamento di innocenza e di sperimentazione da parte dei coreografi<sup>6</sup>. Nella fase iniziale la Modern Dance si manifestava con grande slancio e grande coraggio, alimentandosi del vivo dialogo con la sfera del desiderio, terreno oscuro in cui il corpo e lo spirito si muovono all'unisono, in cui l'uno rimanda all'altro costantemente, avvalendosi della natura esplorativa dell'impulso. Il desiderio come campo magnetico tra forze in azione, che in alcune esperienze coreutiche costituisce il motore della ricerca nella sua fase germinale, diventa un elemento di indagine consapevole e strutturale per i primi danzatori butō i quali proprio attraverso la sfera del desiderio, e tramite un lavoro sulla sensibilità ai moti interni del corpo, iniziarono a esplorare un'altra natura dell'uomo da tradurre in danza. Una esperienza trasformativa che rivela gli strati più profondi del corpo gettando le basi di una danza dell'essere invece che dell'apparire<sup>7</sup>. A questa differenziazione nell'essenza con le forme tradizionali e convenzionali, segue un rigoroso lavoro di scoperta delle modalità adeguate a contenere la nuova energia corporea: «A fiere destre to transform

<sup>6</sup> Iwana si è soffermato a lungo su questo aspetto in un workshop tenuto a Catania dal 23 al 28 giugno del 2000. Elaboro il suo pensiero sulla base dei miei appunti oltre che sui dialoghi avuti con lui su questi temi dopo le lezioni.

<sup>7</sup> Parafraso la conclusione dell'analisi sul ruolo dell'erotismo nell'elaborazione dell'Ankoku Butō di Hijikata in Jean Viala, Nourit Masson-Sekine, *Butoh. Shades of Darkness*, Tokyo, Shufunomoto, 1991, p. 64.

the body which forms the basis of Hijikata's further experimentation with technique»<sup>8</sup>.

Una volta che le molteplici esperienze dei danzatori e dei coreografi della Modern Dance sono state acquisite e sistematizzate, ogni sua forma soggettiva è stata codificata e istituzionalizzata e mai più rimessa in discussione come è nell'organicità del vivente<sup>9</sup>. Su queste macro-differenze, si articola il dettagliato diagramma che va analizzato dunque non seguendo un'impostazione meramente tecnica, ma includendo una lettura critico-teorica che tenga conto degli sviluppi e delle ramificazioni del Butō e della sua concezione del corpo e del movimento.

La principale distinzione posta dal grafico determina una zona, quella in alto, di dominio del Butō indicata come *Mainly contemporary butoh's domain*, e una seconda zona, situata in basso e contrapposta alla prima, in cui prevale l'azione e l'influenza della danza moderna: *Mainly modern dance's domain*<sup>10</sup>.

Il grafico pone il lettore di fronte a un sorprendente paradosso: una forma di danza storicizzata, qual è la Modern Dance, si confronta con la nuova danza giapponese la cui definizione è ancora *in fieri* e che può già indicare la via per una danza del futuro: «my sole objective in creating the diagram was to clarify my own thinking on how butoh and Modern Dance can coexist and how all of us can elevate our own dancing»<sup>11</sup>. Non solo un gioco di opposizioni dunque, ma un processo utile alla definizione di una forma e di un pensiero colti nel pieno della loro elaborazione che si chiariscono con maggiore efficacia per contrasto, e una riflessione sulla nozione stessa di danza alla luce della nascita di questo nuovo linguaggio che ne mina in parte i presupposti.

Dal grafico, seguendo i raggi di una ipotetica circonferenza, si osserva che a una macro-zona dedicata alle componenti fisiche primarie

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Da una conversazione inedita con Masaki Iwana in occasione del suo workshop a Catania del novembre 1999.

<sup>10</sup> La distinzione non si addentra negli sviluppi della Post-modern Dance, che secondo diversi storici non è mai riuscita a imporsi concretamente, rimanendo un fenomeno culturale americano isolato del Ventesimo secolo. Neanche rispetto al Butō lo schema entra nel merito delle diverse articolazioni, essendo incentrato sui principi che guidano questi due approcci al corpo e non sugli stili e sulle tecniche specifiche.

<sup>11</sup> Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity*, cit. p. 5.

del corpo nel Butō (*Physical elements*), ne corrisponde un'altra, speculare alla prima, che comprende le stesse componenti nella Modern Dance. La linea divisoria orizzontale tratteggiata e il piccolo cerchio disegnato al centro, inducono a pensare che non si tratti di una vera e propria demarcazione tra i due ambiti. In questo caso ciascun raggio acquista significazione attraverso entrambi gli elementi indicati ai suoi poli, che vanno considerati opposti ma non contraddittori. Ad esempio, un unico raggio passando per il centro unisce *Natural rhythm & speed* con *Intentional rhythm & speed*; *Producing of time & space* con *Occupying time & space*; *Inner landscape* con *Pursuit of forms & movements*. La natura del Butō e la natura della Modern Dance si mostrano nella loro complementarità. La danza, secondo una delle tante definizioni suggerite da Masaki Iwana nei suoi workshop, è un'intenzionale e naturale espressione del corpo. Intenzionale, come è nella concezione della danza moderna, e naturale, come è stata in alcune esperienze germinali di questo linguaggio e come è nel Butō, che non rinuncia a tale condizione pur restando un fenomeno performativo.

Per Masaki Iwana la danza e il movimento non sempre coincidono. Possono fondersi nel momento in cui si esplora il corpo in tutte le direzioni simultaneamente, dando cioè nuovo fondamento al movimento stesso. La questione da porsi riguarda la provenienza del movimento, da dove sorge e in che modo prende vita. La differenza da lui messa a fuoco è quella tra un movimento dettato e condizionato da un tempo e uno spazio esterni (*Occupying time & space*) e un movimento vissuto e prodotto dall'interno in uno spazio e tempo interiori (*Producing of time & space*). Quest'ultima dimensione si manifesta all'esterno senza seguire criteri estetici e formali e appare come un movimento organico a cui partecipa tutto il corpo. Perché il movimento si traduca in danza bisognerebbe attuare uno scambio tra le due dimensioni e quindi includere la dimensione fisica e quella interiore del corpo: «What is dance? I believe that it is the 'bodily realization of dreams and desires'. As simplistic as it may seem at first, this definition becomes very complex once you consider what the body is»<sup>12</sup>.

La danza moderna lavora e disciplina il corpo con il fine di cristallizzarlo in forme, livellando l'apporto creativo del singolo dan-

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 2.

zatore. La forma è il bello portato alla perfezione, di conseguenza dal punto di vista dell'attuale mercato dello spettacolo viene stimato l'ingegno coreografico più dotato: «Accordingly, more sophisticated methods developed by more capable choreographers are more convincing. And dancers are required day in day out to try to crystallize techniques to demonstrate such sophisticated methods»<sup>13</sup>. È un approccio che si basa sull'idea che la danza sia uno strumento per esprimere un concetto alla cui realizzazione sono asserviti i movimenti dei danzatori. Si tratta quindi di movimenti “esterni”, che non trovano l'origine e la motivazione nel corpo e non si radicano nella sua materialità.

Fondamentalmente bisogna distinguere ciò che è ideale – e dunque da raggiungere – da ciò che è naturale – che quindi appartiene e trova dimora nel corpo. Rispetto a un muoversi ideale, per la maggior parte regolato da norme, il corpo nella sua qualità naturale è più flessibile e libero. Al di là di movimenti e forme che chiunque può avvicinare, applicandosi con un po' di studio, esiste un'altra dimensione, speciale in ognuno, che sostanzia la presenza del danzatore ed è il *Self*, l'io nella sua essenza più intima, privata, personale<sup>14</sup>.

Nel diagramma si trova la voce *Presence* nella porzione di cerchio designata come: *Dancing = what body recognizes*. L'area riporta quelle modalità operative che indagano la realtà e la natura del corpo. Si possono considerare delle vere strategie il cui scopo è lavorare il corpo nella sua struttura e stratificazione interna. Il meccanismo corporeo è qualcosa di organico, di motivato. Se riusciamo ad intercettarne il funzionamento e da interno renderlo esterno, vivendolo e allargandone il raggio d'azione durante la performance, siamo a un passo dalla nostra danza. In breve, dalle direttive di Masaki Iwana arriviamo a qualcosa che è nostro. La danza è ricercare qualcosa, prendere dalla nostra profondità. Bisogna saper attingere dal proprio *Self*, dall'*Inner*, dal proprio mondo interiore profondo, affinché la danza sia autentica.

Il corpo non è un mezzo, una funzione atta a veicolare contenuti altrui, già stabiliti in precedenza. In questa direzione va intesa l'opposizione stabilita nel diagramma tra *Mechanism of becoming or self-de-*

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>14</sup> Considerazioni di Masaki Iwana, durante il workshop tenuto a Napoli dal 4 al 7 luglio del 2000.

*veloped methods* che Iwana collega al Butō, e *Skill to fully use body or externally provided method* per la Modern Dance.

La tecnica consiste in un bagaglio di informazioni standard, che viene tramandato. È quindi materiale esterno, non rispondente e non ricavato dalle necessità del corpo. Il metodo sviluppato personalmente è un processo organico, personale, che parte da un carattere corporeo specifico.

Il movimento non va preso dall'esterno; è interno a noi, in noi: «Many of you have been taught that dance is a collection of movements and forms. To me, however, movement and form are mere results that spring naturally after realizing the 'nature' within oneself through dance»<sup>15</sup>.

In tal senso secondo Masaki Iwana il Butō ha rappresentato rispetto alla Modern Dance un riavvicinamento alla realtà del corpo, e alla verità che ciascuno porta dentro di sé. «Dance is a sort of verity, a reality», ha detto una volta ai suoi allievi<sup>16</sup>.

### *La materia del corpo*

Masaki Iwana introduce alla comprensione di una qualità Butō del corpo attraverso degli esempi molto concreti, la cui efficacia deriva dalla capacità di imprimere in immagini l'aspetto teorico della nuova danza giapponese.

Nel testo a cui sto facendo riferimento come fonte primaria del suo pensiero sono riportate la maggior parte di tali esemplificazioni. Molte altre, o delle loro varianti, provengono dai workshop in cui il maestro, in base alle caratteristiche degli allievi incontrati di volta in volta, trovava nuove immagini e metafore per rendere chiara la sua concezione della danza. Un esempio efficace tratta del lancio di una palla contro un muro<sup>17</sup>. Questa nel ritornare indietro attraversa uno spazio e im-

<sup>15</sup> Masaki Iwana, *Letter to Participants at the SAPA* (Summer Accademy for Performing Arts), Sofia, July 2001, Chania, Crete, in Archivio Masaki Iwana.

<sup>16</sup> Dagli appunti presi durante un workshop intensivo presso La Maison du Butoh Blanc in Normandia, estate 1998.

<sup>17</sup> Quanto segue è la rivisitazione delle spiegazioni date da Masaki Iwana nel workshop tenuto a Catania dal 4 al 9 novembre 1999, uno dei primi tenuti in Sicilia.

piega un tempo. Chi compie l'azione dovrebbe rispettare questo spazio e questo tempo, attendere per avere di nuovo la palla ed effettuare altri lanci. Applicato alla danza vuol dire scoprire di un movimento il suo respiro, ascoltarne il ritmo intrinseco e armonizzarlo con quello esterno, ossia danzarlo. Se il danzatore ha fretta di concludere la sua azione, rischia di ridurla a un mero meccanismo. In tal caso diventa paragonabile a un uomo d'affari, condizionato dai ritmi schiacciati della produzione, interessato esclusivamente alla velocità del risultato, piuttosto che alla realtà del processo per ottenerlo.

Per ricordare agli allievi dei suoi laboratori che il movimento del corpo è stato derubato<sup>18</sup> della spontaneità della sua esistenza fisica fino a perderne le tracce, Iwana si procura un sacchetto di plastica, lo stringe tra le mani e lo poggia a terra. Appena lasciato l'oggetto inizia a riaprirsi lentamente, accrescendo di volume. L'oggetto sembra respirare organicamente. Il movimento è polimorfo e le sue forme accennate sembrano le pieghe momentanee di un materiale morbido, causate da una spinta interna, da un soffio costante. In realtà delle forze meccaniche, delle leggi fisiche, agiscono al suo interno, il che equivale a dire che la busta di plastica si muove di un moto proprio, interagendo con lo spazio circostante, ma senza una intenzione o una volontà. Dei fattori esterni collaborano con delle dinamiche interne facendolo avanzare nelle sue evoluzioni. Questi differenti aspetti temporali e spaziali esistono anche nel corpo umano: «The most characteristic is that the body as a living entity contains external nature within. Further, it has the natural rhythm and speed of a material entity»<sup>19</sup>.

Tornando all'opposizione tra la Modern Dance e il Butō, prendo in prestito un altro esempio usato da Masaki Iwana nei laboratori. Iwana incide due fogli di forma uguale. La carta è differente. Dal punto di vista della materia un foglio è sottile e bianco, l'altro è spesso e opaco. Rendersi conto della loro differente natura e delle rispettive qualità

Ho motivo di credere che Iwana abbia introdotto appositamente degli esempi semplici per partecipanti che sapeva essere perlopiù digiuni del suo personale approccio al Butō.

<sup>18</sup> «The body is constantly violated by things like development of technology», Tatsumi Hijikata, *Demon God Who Dances on Stage of the Darkness: Mr. Hijikata Tatsumi*, «Mainichi Graphics», February 1969, p. 19.

<sup>19</sup> Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity*, cit. p. 5.

specifiche vuol dire scoprire e rifondare per se stessi la comprensione di che cosa è il corpo. Di fronte a dei lavori coreografici moderni il pubblico può essere gratificato dalla bellezza estetica ma rischia spesso di non percepire la realtà del corpo del singolo danzatore e per questa ragione non riuscirà a stabilire un contatto profondo con lui.

Secondo Masaki Iwana il pubblico deve poter dare risposta a una domanda fondamentale che rivolge in prima istanza e implicitamente al performer: «Who are you»<sup>20</sup>? Non è una domanda di natura psicologica perché, come abbiamo visto, include la specificità della materia stessa del danzatore, la sua consistenza fisica e spirituale, la sua singolare corporeità insieme con la sua sensibilità e la sua storia.

Per il danzatore si tratta al momento della danza, di un continuo interrogarsi, che lo obbliga ad esserci ad ogni istante, trasmettendo una presenza chiara, che non attivi, ma provochi delle sensazioni precise. Scrive Maria Pia D'Orazi: «La prima differenza che il Butō stabiliva fra sé e qualsiasi altro genere di danza era il tipo di coinvolgimento che richiedeva ai suoi spettatori: l'attivazione di un livello di ricezione completamente fisico ed emotivo»<sup>21</sup>.

Ed è questo il vero significato della danza per Masaki Iwana, difeso nell'opposizione stabilita nel grafico tra *Felt by audiences and dancers* per il Butō, *Understood by audiences and dancers*, per la Modern Dance.

Il corpo come materia e la materialità del corpo intesa come sua diretta enunciazione avevano costituito uno dei nuclei centrali della ricerca di Tatsumi Hijikata. «Since at the very beginning butoh dancers refused to express something on the stage, this refusal meant that the human being became a sort of substance which reveals itself, just like

<sup>20</sup> Questo è un concetto che Iwana ha affrontato nel workshop primaverile, a maggio 2000, presso La Maison du Butoh Blanc in Normandia. Nel corso del tempo avrebbe messo a punto le domande fondamentali da porre a coloro che volevano avvicinarsi al suo metodo di danza: Chi sei? Da dove vieni? Hai un tuo metodo? Hai delle intenzioni oscure? Domande le cui risposte potevano sorgere nel corso di anni di lavoro, ma che indirizzavano la ricerca sin dal primo incontro con la danza.

<sup>21</sup> Maria Pia D'Orazi, *Uno scheletro che brucia fino a diventare carbone*, in *Butō. La danza sulla linea di confine*, Roma, La Moderna, 1997, p. 16 (Catalogo per la manifestazione "Butō in immagini: trenta anni di storia" organizzata in collaborazione con l'Istituto Giapponese di Cultura in Roma).

water, wood, stone, or wind»<sup>22</sup>. Seppure personalizzandola, Masaki Iwana porta avanti l'indagine e la metodologia di Tatsumi Hijikata.

L'immagine del corpo nel Butō così come è stata recepita dalla maggioranza del pubblico d'Occidente viene associata quasi esclusivamente a delle provocatorie e crudeli manifestazioni di violenza e di erotismo, quelle che per Masaki Iwana rientrano nell'ambito definito *Evil intentions*, come è indicato nel grafico. È una definizione che rientra nella categoria *Total aspect of life* come campo di indagine del Butō e che si contrappone, sul versante della danza moderna, a *Partial aspect of life (Affirmative, such as good intentions or moral)*.

Muovendosi all'interno dei valori e delle necessità di una società, che costantemente lavora ad affermarsi come fortemente stabile e in-crollabile, la danza non può che condividere e contribuire alla realizzazione di uno sguardo positivo sulla realtà stessa<sup>23</sup>.

L'importanza di questo discorso risiede nelle conclusioni che ne derivano, ossia che per la Modern Dance si può parlare di un corpo parziale (*Material=Dancing entity=Partial body*; nel cono in basso rispetto al grafico), in quanto è portata a esprimere una sola versione della realtà umana; mentre il Butō si interessa a un corpo totale (*Material=Body as a living entity=Total body*; nel cono della zona superiore del grafico), che abbraccia appunto l'intero spettro della vita inclusi i suoi aspetti oscuri. In questa ottica le *Evil intentions* rappresentano l'altra faccia di ciò che è considerato il reale, e, riportando il pensiero di Masaki Iwana, i primi danzatori Butō accentuarono tale aspetto per ristabilire una visione completa del vivente. Le *Evil intentions*, che Iwana considera una qualità necessaria del danzatore, intervengono a completare lo scibile umano slacciandolo dalla visione funzionale alla società e conquistando un ruolo fondamentale nello svelamento della natura umana: «So it was inevitably natural that butoh dancers themselves tended to shade their expressions in this way, not seeing it as dark but merely as another hue of a total existence»<sup>24</sup>.

Alla luce di queste affermazioni si spiegano le espressioni: *Living*

<sup>22</sup> Maria Pia D'Orazi, "Body of light": the Way of Butoh Performer, in *Japanese Theatre and the International Stage*, edited by Stanca Scholz-Cionca and Samuel L. Leiter, Leiden, Brill, 2000, p. 294.

<sup>23</sup> Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity*, cit. p. 3.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

*entity*, riferita alla concezione filosofica del corpo nel Butō, e *Dancing entity* per il corpo come è usato dalla Modern Dance. Alla prima è associata la nozione *Total Opening necessary*, alla seconda *Crystallization necessary*. Qui a scontrarsi sono due approcci alla creazione completamente distanti per la radicalità dei presupposti e, allo stesso tempo, due diverse epistemologie di vita. Ne scrive Iwana in un testo del 1995 dal titolo *Invitation to Butoh*: «This opposition of prescribed and ready-made “culture” is sustained not by the body as a functional object as demanded by society but the body as a living and changing sculpture fashioned by life itself»<sup>25</sup>.

Non siamo più nella logica della complementarità ma dell'opposizione, esplicitata dalla contrapposizione principale posta dal grafico: quella tra *Human being* come *Thing* o *Material entity*, e *Person* come *Citizen*. Spiega Masaki Iwana nel testo correlato al diagramma: «This is not to say, however, that a part is inferior to the whole or that the ‘person’ living within the institution is less important than an individual “human” as a “material entity”. What’s important is that there is a primal and substantial difference between the total body for butoh and the body for Modern Dance»<sup>26</sup>.

### *Oltre la società. Un corpo che ingloba natura e cultura*

Una delle principali differenze sottolineate da Masaki Iwana tra la Modern Dance e il Butō è dunque la concezione del corpo e del movimento in relazione alla società. Se quello della danza è un corpo positivo, socialmente accettato, esteticamente apprezzato, nella cultura del Butō si assiste alla riscoperta di un corpo oscuro, che pur relazionandosi al suo tempo vi agisce criticamente non tanto in termini di messaggi da veicolare ma nel modo stesso di stare al mondo. Interrogato sulle dinamiche culturali e industriali del suo paese d'origine, Masaki Iwana ha così sintetizzato l'atteggiamento dei danzatori butō all'interno della società: «I think it's not “anti” but rather “beyond”. Beyond means standing on the side of life... We (Butoh dancers) want to stand on a

<sup>25</sup> Masaki Iwana, *Invitation to Butoh*, in *The Intensity of Nothingness. The Dance and Thoughts of Masaki Iwana*, cit., p. 37.

<sup>26</sup> Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity*, cit. p. 4.

wider attitude; a side of the universe, including insects, animals, plants, etc., being more close to nature»<sup>27</sup>.

Si tratta della ricerca di un contatto pieno e intenso con la vita, della possibilità di attivare uno scambio con ciò che è reale, a maggior ragione nella nostra epoca in cui la tecnologia ne sta sfumando i confini. Tendenzialmente il danzatore *butō* sceglie di stare lontano fisicamente e spiritualmente dalle convenzioni sociali e dal progresso indisciplinato; dedica un'attenzione profonda allo studio del carattere naturale del corpo e motiva con ragionato sentimento una ricerca funzionale a intercettarne le sottili manifestazioni. Lavora su una corporeità che sfugge alle definizioni, al giudizio estetico o morale, alla misura, alla produttività: «*Butoh* is an ineffable kind of behaviour produced by the body itself, possessing neither name nor form»<sup>28</sup>.

Allargando il discorso in una prospettiva più ampia, secondo quanto sostiene Iwana, oggi si tende a quello che egli definisce un *Olympionic spirit*<sup>29</sup>, un comportamento superficiale in base al quale acquisisce valore unicamente ciò che può rientrare nella categoria del progresso. Sono favoriti l'andare avanti, l'espandersi, l'essere più abili, più veloci, raggiungere la perfezione. In questa corsa non trova posto un'altra possibilità, più vicina e maggiormente fedele alle dinamiche reali della vita. Iwana si riferisce all'aspetto altrettanto insopprimibile dell'indietreggiare, dell'attendere, del rinunciare, del perdere influenza: altri volti dell'esistenza umana che sperimentiamo quotidianamente. Acuto osservatore della natura umana, catturato dalle sue molteplici tipologie, Masaki Iwana ne privilegia una sulle altre: la categoria degli anziani. Contemplandoli nei loro atteggiamenti, trova nella qualità dei loro gesti il segreto di ogni movimento. Hijikata aveva aperto la strada in tal senso, indagando la fragilità di vecchi e malati come elemento fondamentale della danza, rivalutando le posture e le attitudini degli avi e considerando il corpo, in particolare anziano, come una sorta di deposito di memoria.

Secondo Iwana le persone anziane posseggono un bene prezioso:

<sup>27</sup> Eri Misaki, *Masaki Iwana, Butoh Dancer, Choreographer*, «New York Dance Fax», March 1998, pp. 19-21.

<sup>28</sup> Masaki Iwana, *Invitation to Butoh*, cit., p. 2.

<sup>29</sup> Quaderno di lavoro inerente al workshop tenuto a Catania, dal 4 al 9 novembre 1999.

vivono con familiarità ed esperienza il loro corpo. Gli anziani potrebbero insegnarci a retrocedere, a non investire smisuratamente le proprie energie, a conoscere e rispettare le possibilità del proprio corpo. Un accordo psicofisico, che dovrebbe essere costante nell'attività di un danzatore: «A living entity does not consist only of such aspects as advance and expansion. Rather, a living entity's substance is more apparent in contractions, perishing or withering»<sup>30</sup>.

In natura, ogni organismo vivente nel momento in cui, per l'azione del tempo, comincia a modificare le proprie sembianze, rende maggiormente visibili l'interno e le strutture che l'hanno sorretto. Nel campo dell'umano, le persone anziane cominciano a vivere con maggiore giudizio il loro corpo. I loro movimenti si fanno attenti, delicati, lenti, a suggerire la strada da percorrere: ottenere una danza delicata e sottile, l'unica capace di raggiungere il corpo nella sua struttura più remota. Un rallentare dell'intenzionalità espressiva, che nel lavoro di Masaki Iwana si incentra nella riscoperta dell'azione più prossima al corpo, quella del respiro. Il soffio vitale indaga il corpo gradualmente, momento per momento, percependolo nella sua realtà organica. Di conseguenza rende superfluo l'impiego della forza muscolare, fine a se stessa.

Affinché un movimento possa essere performato, è necessario che le sue caratteristiche primarie di qualità e quantità, trovino equilibrio in una terra di mezzo. Si legittima, così, il movimento nella sua natura reale, vale a dire ambigua, in quanto non deve né troppo mostrare, né troppo nascondere. Non si seguono i dettami dell'espressione pronta ad alterare la naturalità di un'azione, spingerla al massimo, pur di renderla funzionale, efficace, attraente, ma si evidenzia un'altra zona e modalità di esistenza per il movimento, nel suo manifestarsi. Sottrarre, trattenere invece di aggiungere, per arrivare all'essenzialità del movimento considerato dal Butō. Retrocedere, fino alle soglie della vita, fino a percepire il nulla e abitare la sua intensità. Dal punto di vista tecnico, questa attitudine è rintracciabile nel grafico in corrispondenza del raggio più obliquo. Il confronto – e anche questa volta è meglio parlare di vera contrapposizione – si stabilisce tra *Regression, limitation* per la danza Butō, e *Advance, expansion* per la Modern Dance.

<sup>30</sup> Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity*, cit., p. 9.

Sull'«intensità del nulla» Masaki Iwana ha elaborato un pensiero articolato oltre che una buona parte della sua metodologia, e una immagine di danza su cui ha costruito performance e laboratori. La formula ha dato il titolo alla sua raccolta di scritti e resta forse la definizione più aderente alla sua poetica. La prendo qui in esame a partire da un documento redatto all'incirca nello stesso periodo del grafico che stiamo analizzando. Si tratta di *Masaki Iwana Butoh Workshop. "The Intensity of Emptiness"* del 14 aprile del 2000, che si rifà al precedente *The Intensity of Nothingness* del 31 dicembre del 1999, presentato come programma di sala in occasione della partecipazione a un festival di Tokyo dello stesso anno. Fondamentalmente il contenuto dei due testi non varia se non per una scelta diversa di alcune parole e nel voler spiegare o semplificare maggiormente dei concetti evidentemente ritenuti troppo ermetici.

La sostituzione più importante è quella tra i termini nulla (*nothingness*) e vuoto (*emptiness*): uno più astratto e uno più concreto. Il vuoto è il nulla dal punto di vista spaziale, il nulla è il vuoto dal punto di vista temporale. Non è questa la sede per leggere tali affermazioni sullo sfondo della filosofia Zen e sulla relativa concezione del Nulla, di cui il danzatore è naturalmente consapevole. Proviamo qui a restare ancorati alla dimensione corporea e alla pratica della danza nell'ambito della quale Iwana elabora e ricolloca queste nozioni.

In entrambi i testi il vuoto è raffigurato dall'immagine di un vortice al cui passaggio violento ogni cosa viene rasa al suolo, come inglobata in una grande spirale. Dal punto di vista della esperienza umana, attraverso la dinamica del vuoto-vortice si può focalizzare, per riflesso, una determinata condizione psicofisica, la dimensione energetica derivata da uno sfinimento corporeo, che interviene, per esempio, dopo una forte turbolenza o agitazione emotiva. Ci si avvicina così alla percezione del vuoto/nulla tramite il sentirsi svuotati, come stato energetico mentale; e tramite una sensazione di saturazione, rilevata da uno stato fisico: il vuoto/nulla come uno stato di grazia che contiene una pienezza e uno svuotamento. L'intensità del nulla e l'intensità del vuoto racchiudono l'intuizione di una Verità ultima o di una Verità prima che ci comprende, alla quale si giunge per condizioni limite, nella vita come nella danza: «È questo continuo scavalcare se stessi, questo continuo porsi nudi di fronte alla propria essenza che significa per me Butō Bianco. Oltre le tenebre della pro-

pria esistenza, sotto il sole bianco della consapevolezza», afferma il danzatore<sup>31</sup>.

In termini performativi, la condizione psico-fisica più prossima alla percezione del vuoto/nulla è l'immobilità nell'attesa come danza silenziosa alla quale partecipa tutto il corpo. Si danza nel corpo prima ancora che con il corpo. Si ha il massimo di intensità nel minimo di attività. Nell'immobilità si ritorna alla fonte dell'attività interiore. Tale danza per essere visibile, tangibile nella sua asciuttezza, nel suo fremito, deve radicarsi in una impetuosità, in una violenza interiore, deve essere come un grido trattenuto. Si determina il vuoto non come un'assenza, ma al contrario come una presenza dinamica inespressa; è il *qui ed ora* alla sua massima potenza. Una sorta di totale immersione che produce un'apertura, un'ampiezza, un allargamento delle possibilità percettive. Il corpo nell'atto di una completa ricezione dell'altro da sé. Una passività attiva. Un accogliere e al tempo stesso un voler essere accolti da uno spazio e un tempo percepiti come assoluti ed eterni.

Per eccellenza il vuoto/nulla è dunque, nella concezione di Iwana, l'essenza, il centro, il cuore delle cose. Nell'immobilità e nell'attesa si è identici a se stessi. Danzando l'immobilità, si percepisce il vuoto come una condizione di azzeramento e totalità insieme, il luogo di origine di ogni movimento e che comprende in potenza tutti i movimenti, qualcosa per cui si è mossi al desiderio della danza.

Il vuoto in Masaki Iwana è una rinuncia al voler fare, al voler essere, per essere solamente, eliminando ogni volontà che regola, misura e non permette alla vera sostanza che noi siamo di manifestarsi. Il vuoto coincide con la massima espansione dell'energia interna del corpo. Scaturisce dall'azione e la contiene. Nel vuoto si rimane sospesi tra ciò che è stato fatto e quello che potrebbe accadere. Il *tra* consiste in una tensione nella quale ci percepiamo e ci conosciamo nell'immobilità. Possiamo ascoltare il silenzio che il corpo stesso produce. Il vuoto è attesa, è silenzio. Al silenzio assoluto corrisponde la massima attivazione dell'energia, perché lì l'energia dimora. Tale energia raggiunge le articolazioni avvolgendole; rendendole maggiormente fluide, donando loro elasticità. Quello che è un piacere fisico conforta la mente

<sup>31</sup> Cfr. Rossella Battisti, *La danza di Masaki, signore del Butō*, «L'Unità», 3 marzo 1995; l'articolo è redatto in occasione della performance *Yomotsu Hirasaka (Il Pendio che divide la Vita dalla Morte)*.

e ciò favorisce un rilassamento muscolare, una morbidezza delle ossa, una generale disponibilità.

Nella dimensione della danza questa assenza apparente dell'azione, corrisponde in realtà ad un enorme lavoro interno: tendini, muscoli, ossa si coordinano tra loro per sostenere, mantenere, evolvere la postura del danzatore. La parte razionale, l'intelletto, non interferisce perché impegnata nell'osservare il corpo, senza reagire emotivamente, ma distanziandosi. In questo modo può generarsi un'innata potenza fisica; si manifesta un'energia interna. La danza è da ricercare nel movimento interno al corpo. Questa dolcezza, questo piacere che informa di sé la struttura più profonda del corpo, libera, rende disponibili nello spirito.

Siamo in presenza di uno stato corporeo ideale in cui le possibilità dell'azione sono infinite perché si intensifica l'ascolto dell'interno di sé e dell'esterno a sé, in una loro quasi fusione. Lo scarto al movimento è dato dall'insorgere di un desiderio profondo, dall'intensità di una motivazione, che realizza l'unica azione possibile.

Nel vuoto dell'azione si verifica l'immensità del nulla. L'intensità del vuoto/nulla, dello spazio infinito e del tempo smisurato, questo acuirsi produce la sola danza che possa rappresentarci totalmente e intimamente.

La realizzazione del vuoto avviene, secondo Masaki Iwana, nell'improvvisazione. Con "allenare l'improvvisazione" nel Butō Bianco si intende allora la capacità del danzatore di saper cogliere tra i molti elementi a disposizione, l'unico, il solo realmente efficace non solo per lo spettatore, ma per proseguire lo scavo nella propria natura interiore, intercettata da una motivazione di partenza e obiettivo finale della ricerca di danza.

*La vera confessione del corpo*<sup>32</sup>: "can you believe your body?"

Il regno dell'espressione è composto da codici, simboli, convenzioni attraverso cui l'artista afferma la propria appartenenza a un mondo sistematizzato dove il danzare viene concepito come parte dell'istituzione poiché il movimento veicola significati riconducibili a quel

<sup>32</sup> Masaki Iwana ha usato questa espressione in un laboratorio tenuto a Catania nel 2001.

sistema di codici. Masaki Iwana stabilisce un'opposizione tra questo corpo espressivo, educato ed istruito a muoversi secondo delle normative artistiche predeterminate e delle tecniche consolidate, e l'esistenza di un corpo profondo, apparentemente caotico, non regolato da leggi sempre uguali a se stesse che possono essere percepite risvegliando e indagando a fondo la zona magmatica e coagulante di tutte le emozioni e memorie che, una volta evocate, informano e strutturano il corpo: «What is important is that, in butoh, the manifestation of these inner elements and trasformation from one to another are not expressed through techniques; rather, they have already been present within the dancer's body and are actualized out of their dormancy»<sup>33</sup>.

Secondo il danzatore, si riscontrano nell'arte della danza una certa confusione e una scarsa consapevolezza di che cosa sia il vero linguaggio del corpo, rispetto alla messa-in-forma delegata all'espressione. Quando emerge il corpo? Quando è invece preceduto dall'intelletto come volontà regolatrice?

Iwana spiega come nella seconda metà degli anni Settanta i danzatori Butō cominciarono a mostrare dei corpi nudi, un colore bianco per la pelle quale unico rivestimento scenico e a rispettare il movimento molto lento in sinergia con il respiro vitale del corpo. In sintesi il loro era un atteggiamento che si opponeva agli artefici eccessivi, agli abbellimenti e alle finzioni richieste, in generale, dall'espressione e anche ai modelli e ai ritmi imposti dalla società a cui le forme espressive appartengono. Ne rifiutavano la superficialità e ricostruivano il corpo di danza a partire da una sorta di grado zero. Un foglio bianco.

Riguardo al terreno dell'espressione, Masaki Iwana introduce il concetto chiave di *Time lag*, letteralmente fuso orario, da intendersi come una dimensione sottile giocata tra il pubblico e il performer attraverso la quale il tempo di realizzazione del danzatore entra in sintonia con le capacità di fruizione dello spettatore. Fuso orario come sfasamento temporale che si concretizza nella danza.

La dilatazione del tempo nella danza, serve a enfatizzare la presenza reale del corpo, quella naturale e necessaria. Lo spettatore osservando una performance di danza, vi riconosce un altro corpo; scopre un'altra dimensione del corpo; ne intuisce un diverso spessore. Gra-

<sup>33</sup> Masaki Iwana, *The Human as a material Entity*, cit., p. 8.

dualmente gli spettatori sono messi nella condizione di poter seguire gli snodi organici di un corpo danzante, leggendoli in profondità. Il corpo come sostanza materiale, che vive del suo processo organico in quanto ne riproduce la vita, è una grande avventura, un viaggio di possibilità per chi danza, e per chi guarda. Bisogna affidarsi al corpo, al suo naturale flusso di movimento, costante e completo nelle sue parti visibili e invisibili.

Il tempo performativo così fruito porta l'attivazione di processi interiori, rivelati attraverso delle trasformazioni fisiche, delle fenomenologie corporee del performer: *Transformation*, come è indicato nel grafico in opposizione a *Expression*, che appartiene al dominio della Modern Dance. Quindi non le forme, non l'invenzione di segmenti espressivi con un inizio, un climax centrale e una conclusione a sorpresa, ma l'ambiguità costante di un movimento le cui possibili evoluzioni sono già presenti all'inizio del percorso e allo stesso tempo imprevedibili. Un movimento la cui lettura non può essere univoca e che, malgrado sia compiuto volontariamente e ripetuto davanti a un pubblico, conserva una dimensione naturale e non intenzionale: un «meccanismo organico»<sup>34</sup>. In tale movimento, in tale ancoraggio nella corporeità più profonda, il già acquisito lascia spazio al nuovo, al mai visto, all'irripetibilità dell'accaduto: «The individual body of a human as a material entity may possibly reveal forms and movements heretofore never seen, but can the dancing entity nurtered within the norms do the same?»<sup>35</sup>.

È necessario trovare la danza del corpo prima che l'intenzione intervenga; attingere a delle fonti interiori, localizzate in zone oscure e sconosciute. Allora, la danza può accogliere un processo di reale trasformazione e farsi offerta e confessione non nel senso di una soggettività che si mostra, ma in quello di una essenza complessa, contraddittoria, molteplice, che si rivela: «I expose my true self, which means that I don't need to be a man on stage, that I can be a woman, an animal or whatever»<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> È la definizione che Masaki Iwana utilizza nel testo (redatto nel 1992 e poi rivisto per la pubblicazione) *The Body and Dancing at the Core of Being Left Behind*, in *The Intensity of Nothingness*, cit., pp. 21-30: 26.

<sup>35</sup> Masaki Iwana, *The Human as a material Entity*, cit., p. 7.

<sup>36</sup> Reiko Shiga, *Contemporary Currents in Dance – Ten Questions to Dancers – Part 7: Masaki Iwana*, «Ai Press», October-December 1997, p. 1.

In questa molteplicità dove la dimensione fisica è ormai indistinguibile da quella spirituale, in questa scoperta di altri stati e altre presenze radicate nelle profondità e risvegliate dalla danza, nella confessione della materia che coincide con l'individuazione del vero sé, è possibile credere al proprio corpo? «Can you believe your body?»<sup>37</sup>, chiedeva Iwana ai suoi allievi. Credere anche nel senso di affidarsi alla sua intelligenza, diversa da quella razionale. Osservarlo e ascoltarlo nella sua fenomenologia e assecondarlo nei suoi movimenti non intenzionali. Scoprirne la dimensione passiva e la sostanza misteriosa che irrorà la sua materialità.

Per comprendere questa dimensione possiamo affidarci a una immagine di danza, e a uno schema utilizzato da Iwana per individuare le strategie utili a innescare questo tipo di relazione col corpo.

L'immagine è il "miraggio", qualcosa di indefinito nei contorni e nelle direzioni: «First, a mirage is vague, blurred and unstable in its contour and scope. A building in a mirage loses its third dimension, but at the same time, it is not instantly two-dimensional either thanks to the blur, creating a wondrous effect. Of course, I am referring to this phenomenon relating not to the external shape of our dance but to desire-and a shape deriving from desire»<sup>38</sup>.

Il *Mirage* rappresenta, in qualche modo, un'alternativa alla forma, alla rappresentazione canonica della realtà, non più univoca, ma ricca della compresenza di più stratificazioni. È la presenza del danzatore, il manifestarsi del *Self* con i suoi infiniti rimandi al passato come al presente, a legittimare e favorire un'inclinazione all'astrazione.

Per Masaki Iwana si tratta di una qualità poetica dell'artista, per cui il suo fare non descrive, non interpreta, ma evoca e richiama qualcos'altro: «When inner, hidden elements are fully actualized, the dancer's (or the human's) qualities as a material entity, the perfection of his or her ambiguity-will grow in abstractness. And when two hidden elements simultaneously awaken and become actualized, duality emerges»<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Attorno a questa domanda si è articolata una parte del workshop intensivo che si è svolto alla Maison du Butoh Blanc in Normandia nell'estate del 1998.

<sup>38</sup> Masaki Iwana, *Butoh – A Vector Crushed by One's Own Teeth* (1989), in *The Intensity of Nothingness*, cit., pp. 33-36.

<sup>39</sup> Masaki Iwana, *The Human as a material Entity*, cit., p. 9.

Nel grafico che introduce *The Human as a material Entity*, il tema è sintetizzato opponendo *Abstract images and duality* in riferimento al Butō a *Concrete, singular images* per la Modern Dance. Attraverso il *Mirage* viene a focalizzarsi una modalità corporea del danzatore come soggetto passivo del suo stesso movimento; un movimento nel quale realtà e immaginazione si confondono: «a mirage offers a real image and a false image at once. This duality may also be called multiplicity or multiyaredness. Inside all of us are interaction and conflicts between mutually contradictory elements, which in fact make up each of us. In dance, what is false and what is real is no longer a question»<sup>40</sup>.

A un livello sottile che implica l'attivazione del sistema nervoso vegetativo e della struttura ossea, si attua un lasciarsi trasportare da dei segnali propriocettivi, degli impulsi, che viaggiando a un livello profondo dell'esistenza fisica, garantiscono l'autenticità dell'espressione di quello che abbiamo definito il vero sé, dove il corpo è sia materiale che impalpabile, sia astratto che concreto.

Nello schema a cui ho accennato, Masaki Iwana ha evidenziato sei condizioni necessarie affinché emerga il corpo nella sua interezza, il corpo totale: 1) *Waiting*; 2) *To Forget*; 3) *To Give up*; 4) *To Accept*; 5) *To Face the risk*; 6) *Opening*. Di alcune ho già detto, ma rivederle all'interno di questa sequenza è efficace per comprendere tutti gli aspetti che conducono alla confessione del vero sé e alla ricerca della verità corporea.

Il punto numero 1 (*Waiting*) consiste nell'attesa, l'attesa della motivazione profonda che guida il nostro muoverci, offrendo l'unica danza possibile e necessaria. Un ascolto spesso disatteso e preceduto da una volontà nel fare che comporta artificialità. L'attendere è allora assimilabile a un meccanismo organico e corporeo da sviluppare, in quanto limita il ricorso a forme conosciute alle quali si è educati. L'attendere impone al corpo un passo indietro rispetto al linguaggio convenzionale della danza, non tanto perché la si voglia contestare totalmente, ma essenzialmente perché si crede che solo in un regredire dell'espressione si possa ritrovare un movimento necessario che manifesta la sostanza del corpo.

Punto numero 2 (*To forget*): dimenticare di ogni patrimonio tecni-

<sup>40</sup> *Ibidem.*

co; azzerare ogni competenza. Dimenticare è liberare il corpo dal controllo della mente. Se si è troppo diligenti nel ricordare ogni elemento o criterio funzionale alla costruzione di una danza, questa non si rivela realmente.

Punto numero 3 (*To give up*): abbandonare ogni considerazione di noi stessi, ogni emulazione, ogni progettualità nel risultare esteticamente belli. Lasciare la presa della mente sul corpo fino a scoprirlo come un oggetto, qualcosa che si muove secondo leggi in parte indipendenti dal nostro controllo.

Punto numero 4 (*To accept*): ricevere e lasciarsi modificare dal mondo interno, racchiuso dal corpo, e dal mondo esterno filtrato dal corpo.

Punto numero 5 (*To face the risk*): di fronte a un pericolo, il corpo sceglie istantaneamente come comportarsi. Il danzatore migliore è colui che, intuitivamente e intenzionalmente, fa in modo di ritrovarsi in situazioni estreme, instabili; situazioni al limite di una soluzione motoria, per svegliare l'intelligenza del corpo e trovare la sua danza oggettiva. Provocare delle reazioni corporee per avere esperienza della vera natura.

Punto numero 6 (*Opening*): apertura intesa come elasticità mentale nell'essere estremamente ricettivi, enormemente disponibili. Essere liberi mentalmente e duttili fisicamente.

Stabilita l'importanza di queste sei voci vien da sé che un discorso intorno alla forma, attraverso il Butō, deve essere reimpostato. Alla chiarezza di un singolo messaggio delegato all'espressione convenzionalmente intesa, va sostituita la compresenza di più dimensioni implicate in un divenire, con la preziosa premessa di poter attingere e comunicare ciò che noi siamo. L'aspetto straordinario della metodologia del Butō risiede nell'aver affinato le capacità esplorative del performer, nell'aver indicato il corpo come l'unico luogo depositario di un'arte sempre nuova e da scoprire. Dal punto di vista pedagogico, bisogna ritornare a un corpo oggettivo, naturale, organico, libero, per conquistarsi un corpo soggettivo, personale. Il corpo nell'unità di questi due aspetti crea infinitamente.

Non esiste una danza valida per tutti, ma ognuno porta dentro di sé l'unica danza possibile. L'arte della propria danza, intendendo per arte la maestria nel manifestarsi di fronte al pubblico, dipende dall'elaborazione di un metodo pratico e performativo.

Nella metodologia di Masaki Iwana è fondamentale avere una necessità, un desiderio da sondare e raggiungere. Riconoscere le proprie abilità e i propri punti deboli è di vitale importanza. Vanno entrambi indagati, ispezionati e convertiti in una conoscenza e consapevolezza del sé scenico e delle sue risorse performative. Entrambi ci indirizzano nella ricerca e nella creazione di un corpo capace di una vera confessione attraverso cui il danzatore stesso scopre e rivela la sua più profonda natura.

Masaki Iwana  
IL CORPO SOLITARIO  
ESTRATTI

Traduzione di Daisuke Kurihara  
Apparato redazionale di Samantha Marenzi

*[Il volume Solitary Body apparso nel 2021 è il testamento di Masaki Iwana. Ne ha seguito l'edizione fino agli ultimi giorni della sua vita. Raccoglie scritti sulla danza, appunti sulla pedagogia e sugli spettacoli, ma anche testi sulla sua malattia. In vista di una traduzione integrale in italiano di questi e di altri scritti del danzatore giapponese, abbiamo scelto qui di proporre alcuni estratti del volume corredandoli di un apparato essenziale di note<sup>1</sup>. I testi scelti sono tratti dalla prima parte del libro: Corpo, Danza, Butō. Le altre tre parti, che non trovano spazio in questi estratti, sono Dalla scena, Diario della malattia e Critica e interviste<sup>2</sup>.*

<sup>1</sup> Dove non diversamente indicato le note sono della curatrice. Saranno di volta in volta segnalate le note dell'autore [N.d.A.] o del traduttore [N.d.T.].

<sup>2</sup> Questo l'indice completo del volume: Prefazione. Parte 1 – CORPO, DANZA, BUTŌ: *Il corpo solitario; La nostra danza; Preliminari della danza – Il Butō è danza?, Danza e movimento, Movimento come spettacolo, Nello stile di Giacometti; Equivoci intorno al Butō; Il corpo, ovvero il 'nuovo corpo'; Il corpo senza scopo, il corpo inutile; La competizione; Il corpo che osserva: la 'morte' e il cinema, la 'morte' nel Butō; Le leggi della natura; Invito alla solitudine; Affermazioni di un vecchio critico della danza; Il Butō del desiderio e dell'equivoco: l'avanguardia giapponese che ha entusiasmato la Francia; Il teatro Mandapa a Parigi e l'attività dopo il trasferimento in Europa – Impressioni del Mandapa, L'arrivo in Europa e l'incontro con il Mandapa, I frutti delle esibizioni al Mandapa, Attività a Parigi, Due concetti dello spazio del Butō, Comprensione e ricezione del Butō in Francia.* Parte 1 – Apparati: *Il Butō; I tre pilastri del Butō.* Parte 2 – DALLA SCENA: *Il palcoscenico – Il suono e la musica nella danza, La luce, L'atto di cadere; Appunti dalle lezioni – Dalla città, dalla campagna, dalla montagna, Danzare lo spirito in ombra (Bruxelles), Vivere la verticalità (Bruxelles), Frammento di un appunto (Salonicco), Una prostituta chiamata*

*Oltre che dal lavoro di Daisuke Kurihara, che ha collaborato con altri danzatori come traduttore – spesso in simultanea in occasione di laboratori e conferenze –, questa pubblicazione è stata possibile grazie alla disponibilità e all'autorizzazione di Moeno Wakamatsu, danzatrice e vedova del maestro, che ringrazio e con la quale sono in atto diversi progetti legati alla memoria e alla trasmissione dell'esperienza di Masaki Iwana (Samantha Marenzi)].*

### *Il corpo solitario*<sup>3</sup>

Vi ringrazio per essere venuti a questa manifestazione. Circa cinquant'anni orsono anche io ho studiato qui sulle alture di Hiyoshi. In seguito, nell'ultimo anno dell'epoca Showa (1988), ho lasciato il Giappone per trasferirmi in Francia dove vivo tuttora. L'anno successivo, nel 1989, morto l'imperatore Hirohito è iniziata l'epoca Heisei e così mi sono autodefinito *l'assente dell'epoca Heisei*.

Questi 20 anni di attività come danzatore butō in Francia non sono stati affatto mirabolanti. Anche se finora ho lavorato in oltre 100 città di 40 paesi, non ho svolto altro che l'attività per così dire di un artista girovago che viaggiando di città in città si è dedicato con pazienza a piccoli lavori. Aggiungo che in questi lunghi anni un po' alla volta ho consolidato la mia fede nella danza solitaria e nell'improvvisazione.

*Rudere (Torino), Il gesto che fa uscire all'esterno (Torino), Inoki e Muhammad Ali (Bruxelles), Equilibrio insaziabile (Milano), Il maestro che ha imparato, Non-danza, contemporaneo, Butō (Ca' Colmello); Appunti dagli spettacoli – Nanamari riproposto dopo 23 anni, Tour in Dordogna con un musicista improvvisatore, Il corpo esposto al pericolo, Il Butō e la comprensione, Danza, cinema, tette; Eccetera – Oggi ho visto Cigni, performance solitaria di Ikuya Sakurai, Ricordo di Kazuo Ōno, Ho sognato Hijikata, Butō: a sostegno dello spettacolo di Daisuke Yoshimoto del 4 luglio al teatro Sogetsu. Parte 3 – DIARIO DELLA MALATTIA. Parte 4 – CRITICA E INTERVISTE: Critica – Masaki Iwana, il ragazzo con lo specchio va alla guerra contro il Giappone del dopoguerra di Yoshiyuki Kitazato; Interviste – Intervista a Masaki Iwana, il danzatore Butō che non si lascia inquadrare di Juju Alishina, Alla ricerca del Butō che non c'è, intervista di Takashi Morishita. Postfazione.*

<sup>3</sup> Testo pubblicato sul dépliant di *The Return. Lo spirito dei 365 giorni*, sessione di Butō organizzata come evento di benvenuto delle matricole della Keio University il 13 giugno 2012. In calce porta la data e il luogo della stesura: Masaki Iwana, Normandia Meridionale, Francia, 4 giugno 2012.

Comunque sia l'unica cosa che posso dire è che non è stato un lavoro eclatante.

Anche se l'affermazione potrebbe risultare fastidiosa, questa mia situazione mi avvicina molto alla mia personale immagine del Butō e per questo motivo credo di poter scrivere le righe che seguono.

A differenza del Giappone e dell'America, in Europa i titoli di una persona contano molto: grazie a questi è più facile ottenere lavori, in particolare quelli che si fregiano del riconoscimento dello Stato o delle amministrazioni locali. Sin dal principio non mi sono sentito di adattarmi a questa realtà e di conseguenza mi trovo ancora a fare il girovago.

Quindi nonostante i miei lunghi anni in Francia io non godo di alcun riconoscimento da parte di chi si occupa di danza o cultura nelle istituzioni pubbliche. Tuttavia nei vari paesi ci sono persone che credendo nel mio modesto lavoro mi invitano a esibirmi e ciò mi ha permesso di continuare a lavorare in questi oltre venti anni.

Ma entriamo nel merito. Recentemente ho visto il film *Pina* di Wim Wenders: eccellenti coreografie, danzatori ben allenati. Nella misura in cui è riuscita a proiettare dentro le lacerazioni della società il corpo che danza, rimasto fino ad allora prigioniero delle scene, possiamo considerare senza dubbio Pina Bausch la più grande danzatrice del XX secolo accanto a Tatsumi Hijikata.

Ciononostante non riesco a nascondere il mio disagio di fronte al fatto che i corpi dei danzatori non riescono a liberarsi dell'odore di istituzione e di cultura. Per quanto spruzzati d'acqua o sporchi di fango, questi rimangono corpi istituzionalizzati, corpi che godono del consenso della maggioranza, in altre parole corpi immersi nella cultura. Se consideriamo questo aspetto, non c'è alcuna possibilità di paragone con Hijikata, questa è la mia conclusione.

Quanto sto per esporre sono mie personali valutazioni e rappresentano le ragioni della mia attività di girovago. Chi lavora dentro la cultura è sottoposto alle sue tacite esigenze, inconsapevolmente ne percepisce in anticipo l'odore e finisce per autodisciplinarsi, per dirla con un termine usato in Giappone.

Per sfuggire a questo pericolo ho capito che è necessaria quella *solitudine* che ci tiene separati da consociazioni e istituzioni. (Noto che per me i concetti di *solitudine* e di *isolamento* sono differenti. Se *isolamento* ha un sapore aristocratico, la *solitudine* si tinge dei malevoli colori della fecondità, del lamento e della miseria del vivere).

Oltre alla solitudine un altro elemento importante nella mia immagine del Butō è il contenuto della danza. Danzare un tema, danzare un sogno, danzare una storia: tutte queste forme sono state ammesse, ma tra le innumerevoli ragioni per danzare probabilmente l'unica di cui ci siamo dimenticati è *il corpo*. Questo succede perché la cultura non desidera tanto il corpo quanto la rappresentazione che si realizza attraverso il corpo. Io invece voglio danzare il corpo in quanto tale, e per di più un corpo nuovo, non inquinato dalla cultura, il corpo appartenente solo a me stesso.

Quindi posso forse dire che “l'uomo solo che danza un corpo nuovo” esprime la mia attuale idea di danza e di Butō. Anche in futuro desidero continuare a vivere la solitudine e danzare il mio nuovo corpo.

Concludo con qualche parola sul film che sto realizzando.

Un danzatore può esibirsi anche per strada senza spendere un soldo. Ma anche questa forse è solo un'illusione: così potente è diventato infatti il controllo esercitato dalla cultura<sup>4</sup>.

D'altro canto il cinema recente, nonostante richieda comunque una certa quantità di finanziamenti, gode di una libertà paragonabile al cinema o all'*off jazz* degli anni Settanta. Così a partire dagli anni 2000 ho cominciato a realizzare dei film. Quest'anno sono riuscito a completare il mio terzo lungometraggio *Uragiri Hime (Princess Betrayal)*. Fare cinema autoprodotta è difficile ma non penso che questo sia un limite perché anche il film stesso può diventare un corpo solitario.

### *La nostra danza*<sup>5</sup>

Per prima cosa voglio parlarvi di che tipo di esercizio bisogna svolgere. Poiché la danza è *la realizzazione dei propri sogni attraverso il corpo*, innanzitutto occorre conoscere bene il proprio corpo. Quando

<sup>4</sup> Nel 2012 – l'anno di questo testo – usciva il terzo lungometraggio girato da Iwana, *Princess Betrayal*. L'immagine del danzatore indipendente girovago richiama il film successivo, *Charlotte-Susabi* (2017), il cui protagonista compie un lungo viaggio esibendosi come performer e musicista nelle piazze e nelle strade di diversi paesi del mondo.

<sup>5</sup> Una nota riporta: «Testo scritto nel 2009 a beneficio di coloro che partecipano per la prima volta alle nostre lezioni». E in calce: Atene, 16 febbraio 2009. Si tratta evidentemente di uno dei tanti scritti redatti da Iwana in occasione dei suoi laboratori o per gli allievi, o per registrare aspetti importanti del lavoro e accoglierli nella sua elaborazione teorica. La Grecia è uno dei paesi in cui ha insegnato più a lungo e con maggiore continuità.

parliamo di corpo ci riferiamo alla sua totalità, dal corpo biologico fatto di ossa e muscoli fino al livello dello spirito e dell'intuito.

La danza non coincide con il movimento in quanto tale ma ha comunque molteplici relazioni con esso per cui occorre conoscerne le funzioni. Spesso paragono il corpo a un edificio: analogamente a un edificio gli elementi del corpo sono 1) la solidità, 2) la flessibilità e 3) l'equilibrio che si regge sui due elementi precedenti. Se questi tre fattori si combinano bene nasce il movimento ed è possibile instaurare una relazione con la danza.

Prima di iniziare a studiare la danza bisogna allenare il corpo che è un importante strumento musicale della danza. Si tratta degli allenamenti come lo stretching per acquisire flessibilità e forza centrale, il power training e gli esercizi di equilibrio. Lo scopo di questi esercizi è lo stesso: allenando la parte inferiore si libera dallo sforzo la parte superiore e in questo modo si prepara il corpo.

Passiamo agli esercizi di danza. Per mettere in moto a sufficienza le funzioni del corpo io ho ideato più o meno cinque movimenti di danza fondamentali. In realtà si tratta di gesti elementari che incontriamo spesso nel nostro vivere quotidiano, come camminare, alzarsi (e rimanere) in piedi, accovacciarsi, rotolare sul pavimento, girare su se stessi e così via. Questo è il primo esercizio. Se non si è in grado di fare bene queste che sono le basi, quando si danza si soffrono le conseguenze.

Passiamo al punto successivo: pensiamo a quali sono le condizioni che permettono al movimento di diventare danza. Il movimento da solo non basta a trasformarsi in danza: i prerequisiti della danza sono i sogni o ricordi o desideri che si innestano sul movimento. Per questo motivo a volte anche l'immobilità può diventare danza. Anticipando un po' il discorso la danza è l'azione del corpo che trasforma in immagini concrete l'immaginazione della mente. In altre parole occorre essere in grado di realizzare dipinti usando il corpo.

Gli esercizi che servono allo scopo sono, per esempio, danzare un soggetto narrativo (per esempio un anziano salmone carico di uova che risale il fiume lottando contro la corrente), danzare un soggetto sensoriale (danzare la sensazione dello scollamento), danzare la materia (la consistenza materica) senza dipendere solamente dal movimento e dalla forma (danzare la fragranza, danzare il ristagno), e ancora danzare sensazioni intuitive che non sembrano aver modo di diventare oggetto di danza (una prostituta chiamata *Rudere*, pescare il silenzio, e così via).

Infine è necessario l'esercizio dell'improvvisazione. L'improvvisazione è un esercizio assolutamente indispensabile per rendere liberi l'anima e il corpo ma, diversamente da quanto ritenuto dai più, non si tratta di fare quello che pare e piace. L'improvvisazione è un lavoro con cui si sceglie con precisione l'azione istante per istante mettendo in funzione un numero sempre maggiore di antenne sensoriali e cognitive. Se attraverso l'esercizio aumentiamo queste antenne le nostre azioni in apparenza frutto di casualità avranno sempre più carattere di necessità ovvero di naturalezza.

Desidero concludere parlandovi di due importanti questioni.

Primo. A differenza di chi pratica la danza tradizionale o classica, in un certo senso noi siamo dilettanti. Siamo dilettanti se l'osservazione si fonda su parametri come i canoni artistici o i livelli tecnici. Il danzatore professionista finisce per non soddisfare questi parametri artistici o tecnici se anche per un solo giorno trascura gli allenamenti, quindi l'esercizio è qualcosa di irrinunciabile.

Ovviamente anche per noi l'esercizio è importante, ma poiché non abbiamo determinati canoni o livelli tecnici da soddisfare, in questo senso possiamo rimanere dei dilettanti. Ma questo non significa che la nostra danza sia facile, anzi è assolutamente il contrario. È estremamente difficile. È difficile perché i fondamenti della nostra danza non si trovano nella tecnica e nei relativi livelli ma all'interno di noi stessi.

Queste espressioni possono essere difficili ma proviamo a sostituire il termine "noi stessi" con il termine "concretezza". Per esempio, noi non possiamo competere con un professionista nell'esecuzione di un passo imparato da qualche parte che non ci sia possibile fare nostro.

Inoltre possiamo danzare in sintonia con la musica ma a meno di non avere un senso del ritmo molto buono non possiamo creare qualcosa degno di essere visto dal pubblico.

Questi due esempi, ovvero un passaggio di danza imparato altrove o il danzare insieme alla musica, a meno che non si siano cristallizzati da un punto di vista tecnico si possono considerare degli elementi presi in prestito, ovvero senza concretezza. Cosa bisogna fare allora? Trovare dentro di noi ciò che è concreto, ciò che non viene giudicato secondo il livello tecnico (conseguentemente nella nostra danza non ci sono competizioni con vincitori e vinti, non ci sono classifiche) e danzare ciò che si è trovato con tutto l'impegno possibile, oppure generosamente. Questo è il significato di "danzare noi stessi" o "danzare il

nostro corpo”. Se qualcuno non è ancora convinto lo invito a verificare tutto questo attraverso l’esercizio della danza.

Seconda questione. Spesso ci sono persone che affermano di voler danzare per dare sollievo a se stessi. Per quanto mi riguarda questo può essere benissimo un punto di partenza, ma mantenere questo atteggiamento fino alla fine è un problema. Infatti danzare non è qualcosa che si può fare da soli. È indispensabile che ci sia qualcuno che osservi, che assista. Occorre accettare che quel che facciamo diventi, in parole semplici, una performance o, per usare un’espressione che amo, uno spettacolo. Quindi per metà è dare sollievo a noi stessi, per l’altra metà è dare sollievo, rendere felici e possibilmente emozionare gli altri. Se trascuriamo questo aspetto, tutto si riduce a un’azione egoistica volta esclusivamente alla soddisfazione personale.

In una danza che ha le caratteristiche che ho esposto, non è possibile riuscire ad affermarsi facilmente nella società, diventare famosi o guadagnare molto. Questo perché la società vuole sempre costruirsi dei canoni e con questi criteri fare delle classifiche. In pratica per la società la danza è una merce a cui è possibile assegnare un prezzo. Per questo motivo chi desidera procedere nella nostra danza deve avere una grande determinazione, essere pronto a rinunciare alla fama e a escludersi da giudizi e competizioni. Se c’è qualcuno disposto a danzare anche a queste condizioni, lo invito a venirci a trovare.

### *Preliminari della danza*<sup>6</sup>

#### Il Butō è danza?

Si discute sempre se il Butō sia danza o qualcos’altro. Potremmo anche discuterne bevendo un bicchiere di vino, ma poiché ai nostri giorni guardando il Butō ci si può imbattere in qualcosa che potrebbe essere scambiato per danza moderna o contemporanea, credo sia bene affrontare con cura la discussione. Una delle principali ragioni è che coloro che sono considerati i fondatori del Butō sono morti e non è più possibile vedere il Butō *originale* (qualunque cosa voglia dire) e così

<sup>6</sup> I frammenti raccolti sotto questo titolo riassumono, come indica una nota dell’autore, le osservazioni e le considerazioni fatte agli allievi di un workshop tenuto a Lugano.

gli attuali danzatori Butō sono costretti a lavorare imitando ciò che hanno visto e sentito.

Una volta il poeta e critico Fumiaki Nakamura ha detto: «Il *butōka* [chi pratica il butō] non è un danzatore di butō ma un *butōista*». Potremmo sostituire questo termine poco familiare con *seguace del pensiero del Butō*. In altre parole il Butō non è tanto una danza quanto un pensiero e i suoi seguaci sono chiamati *butōka*. Qui la cosa si fa complicata: non possiamo andare avanti senza capire in che cosa consiste questo pensiero del Butō. Coloro che oggi si fanno chiamare *butōka* sono tutti gettati allo sbaraglio in questa tenebra. Ma riflettiamoci bene: lo stesso Tatsumi Hijikata non è nato *butōka*. Procedendo sulla sua strada si è semplicemente ritrovato a chiamare “Butō” ciò che danzava. In pratica Hijikata è riuscito a trovare a tentoni e a trarre a sé il Butō che ai suoi tempi era ancora immerso nella tenebra. Solo in seguito è diventato per la prima volta un *butōka*. Noi *butōka* attuali, compreso me stesso, non dobbiamo trascurare questo lavoro perché solo allora diventeremo per la prima volta dei *butōka* nel significato di seguaci del pensiero del Butō.

#### Danza e movimento

Prima di riflettere sul rapporto tra danza e Butō, indago il rapporto tra movimento e danza. La danza è cosa diversa dal movimento perché in essa interviene, in tutti i significati possibili, l’immaginazione. L’immaginazione è necessaria per chi si esibisce ma deve essere presente anche da parte di chi osserva (aggiungo che l’immaginazione è un prodotto della ragione mentre l’immagine già esiste come prodotto del senso della vista).

La confusione nasce dalla stretta relazione tra danza e movimento. Talmente stretto è il legame che spesso i danzatori stessi finiscono per cadere nell’illusione che il movimento sia l’essenza della danza. Ma fermiamoci a riflettere: è possibile pensare anche a una danza dell’immobilità. Una danza in cui non ci si muove è assolutamente plausibile: questo perché anche l’immobilità può essere carica di immaginazione (esiste anche il punto di vista per cui “un corpo è in movimento anche se immobile”, ma non approfondisco in questa sede; è una verità che diventa immediatamente evidente danzando).

Cambiamo discorso. Ripetendo uno stesso movimento, un po’ come nella danza postmoderna americana degli anni Sessanta, non

dico 30 volte, né 100 volte, ma un migliaio di volte, avviene la trasformazione dalla quantità alla qualità per usare un linguaggio materialistico. In questo momento per la prima volta nasce la danza. È il raro istante in cui un movimento ripetuto si trasforma in danza.

Posso citare un raro esempio in cui la ripetizione del movimento si è trasformata in danza durante un mio workshop. Circa 25 anni fa un giovane designer inglese, avendomi spiegato che non era capace di fare niente, cominciò a strisciare sul pavimento del mio laboratorio nella Normandia meridionale e a leccarlo. All'inizio gli astanti cominciarono a ridacchiare ma dopo una decina di minuti, quando aveva ormai leccato una buona metà del grande laboratorio, qualcuno iniziò a piangere commosso. Si era realizzata una perfetta fusione tra movimento e danza<sup>7</sup>.

#### Il movimento come spettacolo

Anche una volta compresa la differenza tra danza e movimento, non è possibile immergersi subito nella danza. Questo perché quasi tutti quelli che in genere si definiscono principianti danzano “per conto proprio” e si muovono “per conto proprio”. Non c'è spazio per l'intervento dello spettatore (il pubblico). In una parola, sono “chiusi in se stessi”, isolati. A questo punto io propongo, anche se il termine è un po' strano, la *danza movimento*: cerco di verificare il processo attraverso il quale il movimento che non è danza è mostrato al pubblico. In altre parole: *movimento come spettacolo*.

Qui ci concentriamo innanzitutto su come mostrare il movimento al pubblico. Naturalmente sia lo sguardo che la direzione del corpo si aprono verso il pubblico. E anche se ciò non accade, anche soltanto la consapevolezza deve essere rivolta al pubblico. Spesso ci sono artisti di palcoscenico che in nome della *coscienza interiore* oppure di un *motivo interiorizzato* rivolgono la recitazione o la danza verso il loro interno, chiudendosi: secondo me è sbagliato. Solo nel momento in cui ciò che era interiorizzato si manifesta all'esterno si crea uno spettacolo. Qualcuno potrebbe storcere il naso alla parola “spettacolo”, ma lascia-

<sup>7</sup> Segue questa breve nota: «Annotazione di Makiko Suruga: leggendo queste righe ho riflettuto su come anche chi non ha abilità o è immaturo può creare un'opera che genera emozione e su come dovremmo vergognarci quando imitiamo la forma superficiale di un'opera senza conoscerne la genesi e le riflessioni dell'autore».

temi dire che un'interiorità che non si apre verso il pubblico per me non vale assolutamente niente.

Sembra (ma non è certo) che Akaji Maro<sup>8</sup> abbia detto: «Il Butō non è qualcosa di antisociale, è spettacolo». Personalmente non ho letto l'articolo in questione quindi non so quale fosse il vero senso di questa affermazione, ma per me il Butō, pur rimanendo qualcosa che si oppone o resiste alla società (ciò che io chiamo “cattive intenzioni”<sup>9</sup>), rimane sempre e comunque uno spettacolo. Se fosse altrimenti, tanto varrebbe nascondersi tra i monti e dedicarsi all'ascesi.

Se apriamo il cuore e il corpo agli spettatori, nasce uno scambio tra noi e il pubblico e questo cambia la geometria del movimento. Inizia infatti un palleggio di energia e lo spaziotempo in cui è immerso il corpo (anche se non è altro che il corpo secondario) si ingigantisce. Contemporaneamente, e questo è ovvio trattandosi di uno spettacolo, bisogna stare attenti al controllo del respiro o a come regolare i suoni generati dai colpi sul pavimento. E poi mi stavo dimenticando di una cosa importante. Questo è qualcosa di cui ci accorgiamo subito osservando: se per un po' di minuti ci muoviamo con i gesti legati a un determinato motivo, in maniera naturale lo spettatore percepisce il significato. Il significato guida l'immaginazione, quindi il movimento si trasforma subito in danza. Per questo quando io chiedo di fare *movimento come spettacolo* a molti suggerisco di esibire *frammenti di gesti*. In pratica *tradendo* i movimenti fatti precedentemente sia il danzatore che lo spettatore impediscono che il significato germogli. Insomma sono queste le cose a cui fare attenzione per passare poi finalmente alla successiva fase, la danza.

<sup>8</sup> Akaji Maro è uno dei più noti danzatori butō giapponesi. Formatosi come attore e ancora attivo nel cinema giapponese e internazionale (nota è la sua partecipazione a *Kill Bill* di Quentin Tarantino), è diventato allievo di Tatsumi Hijikata nel 1966 e nel 1972 ha fondato la compagnia Dairakudakan, famosa in tutto il mondo, e da cui sono germinati molti gruppi e progetti che hanno sperimentato e diffuso diverse declinazioni del Butō.

<sup>9</sup> La traduzione del termine utilizzato da Iwana sarebbe “malignità”, o “volontà del male”. Quando si esprimeva in inglese parlava di “evil intentions” riferendosi al Butō come a una danza che sin dalle sue origini aveva saputo includere anche gli aspetti oscuri del corpo e della vita, come la morte, la malattia, la devianza, e che questo ne preservava la dimensione avversa ai canoni imposti dalla società. Ci pare che qui faccia riferimento a questo significato, per cui scegliamo di tradurre con la locuzione “cattive intenzioni” [ringrazio il traduttore per i serrati confronti sulla scelta di questa e altre parole].

Nello stile di Giacometti

È terminato il workshop di Butō di Lugano. Ho scritto per tre notti consecutive e concludo con questo testo. A questo punto sarebbe giusto che io scrivessi su temi come “che cosa è la danza”, ma di fronte ai miei amici grandi danzatori schierati su Facebook mi vergogno e quindi rinuncio a parlarne.

Mi permetto solamente di aggiungere qualcosa a quanto dicevo ieri su come dobbiamo aprirci nei confronti del pubblico. Se non ricordo male agli inizi degli anni Novanta a Parigi era stata organizzata una grande mostra di Giacometti che anch'io ho visitato. La prima cosa che ho pensato di fronte ai gruppi scultorei di Giacometti è stata: «La sua scultura è lo spazio stesso».

Giacometti assottiglia la figura umana fino all'estremo e la fa ergere nello spazio: in quel momento sono riuscito a capire che la sua creazione non è solo la scultura ma anche lo spazio intorno e dietro di essa. Significa che anche lo spazio espositivo è un elemento indispensabile alle sue opere.

In quel tempo stavo riflettendo sul tema “concentrazione e tensione” e di fronte alle opere di Giacometti mi sono detto: «Ecco la quintessenza della concentrazione». Quando parliamo di concentrazione generalmente intendiamo “focalizzare la nostra consapevolezza su un singolo oggetto”, tuttavia nelle opere di Giacometti la concentrazione rende la sostanza talmente rarefatta che finisce per non avere più un centro e in questa rarefazione la sostanza si espande nel vuoto ovvero nello spazio esterno: questo è ciò che ho intuito.

Da quel giorno mi sono impegnato a convincermi che attraverso la concentrazione il centro o il fulcro diventa così sottile e così evanescente che, paradossalmente, la sostanza del nostro corpo finisce per corrispondere allo spazio in espansione che include il corpo stesso. In questo modo possiamo ottenere la concentrazione senza provare tensione. In altre parole, per quanto possa sembrare strano, sono la rinuncia e l'abbandono il metodo principale per ottenere la concentrazione.

A proposito del tema dell'*aprire noi stessi* voglio citare il concetto dell'*occhio distaccato* elaborato da Zeami nel trattato *Kadensho*<sup>10</sup>. È un

<sup>10</sup> Il *Kadensho* (*Trattato sulla trasmissione del fiore*, o *Fūshikaden*, *Trasmissione dello stile, della figura e del fiore*), composto da sette libri, è il principale trattato sul teatro Nō redatto da Zeami Motokiyo agli inizi del 1400 (ma editi solo nel Nove-

concetto che in inglese è tradotto *detached eye* ma credo che andrebbe bene anche *third eye*. Il fatto è che da un certo momento in poi, quando mi impegno ad aprire il corpo e il cuore al pubblico, ho cominciato a percepire che in fondo allo spettatore esiste un terzo occhio ovvero me stesso, e questo occhio osserva ogni mio singolo gesto e movimento. Questo significa che ciò che in apparenza è l'azione di aprirsi al pubblico, in realtà è un'ininterrotta conversazione e uno scambio di segnali con un altro me stesso che mi osserva dalla distanza. E allora stare soli sulla scena non è più così terribile, si riesce in una certa misura a oggettivizzare la presenza del pubblico. Ho compreso che per fare questo trasformo in globi di vetro i miei due occhi e in occhio vero la fronte che unisce le tempie. E credo che la vista si sublima quando *colpisce l'eternità come una freccia*<sup>11</sup>.

### *Equivoci intorno al Butō*<sup>12</sup>

Ho ricevuto il libro *Le butō en France, malentendus et fascination*<sup>13</sup>: non l'ho ancora letto ma il titolo non è affatto male. Specialmente se riuscirà a dissipare gli equivoci insorti sul Butō in Francia e in Europa, questo testo diventerà un nuovo punto di riferimento per lo sviluppo del Butō in Francia (anzi perfino in Giappone). Questo perché qui in Francia dove vivo ormai da quasi 30 anni, anche se si trovano tanti libri fotografici sul Butō, con l'eccezione di *Butō(s)*<sup>14</sup> (2002) cu-

cento). Si tratta dei «primi e unici testi teorici sull'arte del Nō» attraverso cui Zeami tramanda gli insegnamenti del padre Kan-ami (Cfr. Paola Cagnoni, *Introduzione alla trattatistica di Zeami*, «Il Giappone», vol. 7, 1967, pp. 41-49: 41). Durante i laboratori, Zeami era un riferimento ricorrente di Masaki Iwana, che lo citava spesso riguardo ai principi della relazione tra il danzatore e il pubblico.

<sup>11</sup> Sebbene Masaki Iwana abbia sviluppato un approccio quasi scientifico all'analisi del movimento e della danza, spesso il suo linguaggio procede per immagini. Questo modo di scrivere corrisponde a una concezione, a un modo di pensare il corpo. Non è metaforico, è molto concreto, malgrado la sua apparente illogicità.

<sup>12</sup> Il testo porta in calce la data 28 luglio 2017.

<sup>13</sup> Sylviane Pagès, *Le butō en France, malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la danse, 2015. Iwana fa riferimento a una versione giapponese per le edizioni della Keio University.

<sup>14</sup> *Butō(s)*, sous la direction de Odette Aslan, Béatrice Picon-Vallin, Paris, CNRS Éditions, 2002.

rato dalla storica Aslan non sono stati mai pubblicati studi seri e coloro che vogliono praticarlo o studiarlo non hanno potuto fare altro che osservare i frammenti di spettacoli Butō venuti dal Giappone e cercare di interpretarli a modo loro.

Secondo me sono due i principali equivoci intorno al Butō: uno riguarda *il mito di Hiroshima*, l'altro *il Butō del lignaggio*.

Per quanto riguarda il primo equivoco, non sapete quanto ha continuato a cruciarmi fino a oggi. Appena qualche anno fa un articolo di un quotidiano locale sulla città in Normandia dove vivo, parlava del «Butō, la danza giapponese generata dall'esplosione di Hiroshima». Chiamai immediatamente il giornale chiedendo di ritirare l'articolo: se avevano da ridire mi intervistassero direttamente. L'autore dell'articolo non sapeva assolutamente niente del Butō e si era limitato a ripetere la consolidata diceria, sentita chissà dove, che «il Butō è nato dal trauma di Hiroshima».

Quando nel 1983 danzai in *Hukku ofu 88: Keshiki e no itton no kamigata* (*Hook Off 88: Una tonnellata di capelli nel paesaggio*) di Tatsumi Hijikata, gli chiesi qual era il rapporto tra Hiroshima e il Butō. Mi rispose: «Hiroshima con il Butō non c'entra niente, come non c'entrano il buddismo e lo shintoismo». Dal 1945 alla fine degli anni Cinquanta, quando nacque il Butō di Hijikata, era passata una decina d'anni e quindi potrebbe esserci una coerenza dal punto di vista cronologico. Tuttavia Hijikata veniva dalla regione del Tohoku e oltretutto all'epoca le informazioni sull'atomica di Hiroshima erano rimaste a lungo insabbiate dal governo giapponese e dall'ABCC (la commissione americana di indagine sulle conseguenze della bomba atomica) e quindi non era tanto facile venire a conoscenza dei fatti. Ma soprattutto è nella terra e nelle genti del Tohoku che Hijikata ha scoperto ogni singolo gesto e movimento della sua danza e questo mi permette di affermare con certezza che non esiste alcun rapporto con Hiroshima. Basta pensare all'uso dell'*izume*<sup>15</sup>: nel ritardo con cui i bambini iniziano a camminare o all'esposizione delle loro mani al freddo troviamo elementi ispiratori

<sup>15</sup> La cesta usata per portare i neonati non soltanto in casa ma anche nei campi all'aperto. Grazie all'alto grado di isolamento termico poteva essere usata anche sotto la neve. Mentre lavoravano ogni tanto i genitori controllavano dentro la cesta per vedere se il bambino stava bene [N.d.A.].

del Butō di Hijikata, per non parlare poi della posizione *ganimata*<sup>16</sup> che è considerata la base della sua danza.

Come è nato allora l'equivoco *Butō = Hiroshima*? Secondo me, per quel che mi ricordo, bisogna risalire a un articolo di J.M.A.<sup>17</sup>, giornalista culturale, pubblicato su un quotidiano francese alla fine degli anni Ottanta che trovò immediata e ampia diffusione. Qui non possiamo ignorare anche l'indole e la cultura dei francesi: forse proprio per il loro amore per le facili correlazioni e per le tesi a forte impatto sim-

<sup>16</sup> Piuttosto che la posizione a gambe divaricate [secondo il significato corrente nella lingua giapponese, N.d.T.], con questo termine Hijikata indicava la tipica camminata dei contadini del Tohoku che trasformò in stile di danza. Il carico portato sulle spalle dai contadini provocava l'allargamento verso l'esterno delle ginocchia e lo spostamento del baricentro fuori dai piedi: questo faceva emergere il centro (il bacino) in contrapposizione con l'abbassamento del corpo. Per maggiori dettagli consiglio la lettura della postfazione dal titolo *Ankoku Butō* di Nario Goda al libro fotografico Mitsutoshi Hanaga, *Butō: Nikutai no shururearisuto tachi*, Tōkyō, Gendaishokan, 1983 [N.d.A.]. [Nel saggio Nario Goda, importante critico tra i primi a interessarsi al lavoro di Hijikata, ricostruisce il percorso del danzatore a partire da *Kinjiki* del 1959 descrivendo l'evoluzione concettuale del suo Butō e individuando l'introduzione della posizione a gambe divaricate *ganimata* nello spettacolo *Nagasu kujira (La balenottera)* del settembre 1972. In quell'occasione, scrive Goda, avviene «una scoperta che, per quanto apparentemente semplice, determinerà non solo l'evoluzione dell'*Ankoku Butō* negli anni Settanta, ma anche consentirà all'*Ankoku Butō* di affermarsi a livello mondiale: la posizione *ganimata*. Ponendo il baricentro all'esterno delle gambe, sollevando così la parte interna, naturalmente le ginocchia si aprono verso l'esterno e il corpo affonda. È l'opposto del balletto dove il danzatore si alza sulle punte facendo galleggiare il corpo che viene quindi portato in un mondo fuori dalla realtà. Quando dico che è l'opposto non sto affermando che il *ganimata* riporta il corpo alla realtà: far affondare il corpo implica una sua traslazione nell'irrealtà analoga a chi lo solleva stando sulle punte dei piedi. Se nel balletto il corpo sollevato sulle punte permette di creare idealmente un altro palcoscenico 15 cm sopra il palcoscenico reale, il *ganimata* lascia immaginare un altro palcoscenico 15 cm sotto il palcoscenico reale: questo palcoscenico immaginario è il luogo dell'*Ankoku Butō*». (N.d.R. Ringrazio Daisuke Kurhiara per la traduzione di questo brano)].

<sup>17</sup> Iwana si riferisce probabilmente a Jean-Marc Adolphe, uno dei primi giornalisti francesi a interessarsi al Butō, sulla cui ricezione da parte della stampa della fine degli anni Settanta rimando a Sylviane Pagès, *Le butō en France, malentendus et fascination*, cit., in particolare alle pp. 49-52. La stessa autrice ricostruisce il collegamento tra il Butō e l'atomica a partire dalla pagina di «Libération» (firmata Corine et Rémy, 3 febbraio 1978) dedicata allo spettacolo *Dernier Éden* di Kō Murobushi e Carlotta Ikeda. Pagès argomenta ampiamente la tematica nel capitolo «*Né sur les cendres de Hiroshima*...?», *ivi*, pp. 113-140.

bolico, l'idea venne accolta senza troppi interrogativi e gli appassionati francesi del Butō la fecero propria con entusiasmo. Come ho già scritto, la completa assenza in Francia di una pur minima riflessione teorica sulla natura e sulla storia del Butō ha sicuramente contribuito a consolidare il binomio *Butō = Hiroshima*.

Secondo equivoco: quello che chiamo il Butō del lignaggio ovvero, più concretamente o più tendenziosamente, il preconetto e il relativo equivoco che il Butō corrisponda all'Ankoku Butō (e alla sua discendenza). Il già citato giornalista J.M.A. nella seconda metà degli anni Ottanta aveva girato per il Giappone vedendo le esibizioni dell'Ankoku Butō, in particolare del gruppo Dairakudakan e dei danzatori a esso vicini. Senza dubbio ne era rimasto affascinato e quindi immagino che si sarà detto: «questo è il Butō». A questo riguardo io non ho obiezioni, anzi ammetto che all'epoca alcuni spettacoli avevano un certo vigore<sup>18</sup>.

Ma il Butō non è solo l'Ankoku Butō e le sue derivazioni.

Rompendo un silenzio durato 15 anni, nel 1974 Kazuo Ōno riprese l'attività con il leggendario spettacolo *La Argentina* al Daiichi Seimei Hall ed è sempre stato in seguito circondato da danzatori che hanno condiviso il suo percorso; Akira Kasai, dopo l'intensa attività negli anni Settanta, nel 1979 si trasferì in Germania per studiare l'euritmia ma anche in quel periodo toccarono l'apice danzatrici e danzatori come Hiroko Horiuchi che sublimò in mito il suo quieto eros o Kunishi Kamiryo che superando i limiti della parola e della danza disarticolò il Butō consolidato<sup>19</sup>. Da un certo punto di vista, questi artisti testimoniano la presenza di un *Butō individuale* diverso dal Butō

<sup>18</sup> Tra gli spettacoli della compagnia Dairakudakan che mi sono rimasti impressi nella memoria posso citare *Arashi* e *Ranchu Jingi* rappresentati nell'ormai scomparso Nihon Seinenkan nel quartiere di Aoyama a Tokyo. Non ho invece visto il molto acclamato *Kai-in no uma* (presso il Tamagawa kasenjiki) [N.d.A.].

<sup>19</sup> Sia Kamiryo che Horiuchi si sono formati con Akira Kasai presso la sua scuola Tenshi Kan. Il primo ha poi a sua volta fondato una scuola chiamata Saraham Kam frequentata da molti giovani danzatori anche come luogo di scambio e di performance. La sua danza, spesso ispirata alla cultura scintoista, si rifà alla dimensione religiosa e grottesca del *kagura*, l'antica danza sacra con connotazioni sciamaniche eseguita nelle offerte agli dei. La danza di Horiuchi, che si allontana dall'afflato mistico della sperimentazione del suo maestro, è onirica ed erotica. Cfr. Jean Viala, Nourit Masson-Sekine, *Butoh. Shades of Darkness*, Tokyo, Shufunomoto, 1991, p. 165.

collettivo di gruppi come Dairakudakan, Ariadone, Hakutobo, Sankai Juku, Maijuku<sup>20</sup> e indicano come in quella temperie era iniziata una trasformazione stilistica del Butō.

A questo aggiungo personalmente la grande obiezione/domanda: «Si possono definire danzatori butō solo quei danzatori che siamo già abituati a collegare al Butō, che possiedono una sorta di diritto acquisito?» Nessuno a suo tempo ha definito né definisce oggi “danzatori butō” artisti come Gilyak Amagasaki<sup>21</sup> che si è collocato completamente fuori del Butō e ciononostante è uno dei danzatori a più forte connotazione Butō<sup>22</sup>, o Seiji Shimoda<sup>23</sup> che ha continuato con dedi-

<sup>20</sup> Si tratta delle maggiori compagnie fondate da allievi di Hijikata e spesso generate l'una dall'altra: Dairakudakan, nata nel 1972 per iniziativa di Akaji Maro, ha visto la partecipazione di Ushio Amagatsu che nel 1975 ha fondato Sankai Juku, e di Kō Murobushi che nel 1974 ha fondato Ariadone con Carlotta Ikeda. Le altre due compagnie sono successive: Hakutobo nasce nel 1987 grazie al musicista Shizune Tomoe, che nel 1984 aveva iniziato a studiare con Hijikata e messo a punto poco dopo il suo Tomoe Butō Method su cui è basata la sua attività di coreografo. Maijuku è il gruppo diretto dal 1981 da Min Tanaka, di formazione danzatore classico e moderno, anche lui vicino a Hijikata negli anni Ottanta e fondatore di un metodo noto in tutto il mondo come Body Weather, una strategia di movimento su cui si basa il progetto della Body Weather Farm, nata nel 1985 nel villaggio di Hakushu vicino Tokyo, dove si sono formati nel tempo moltissimi danzatori giapponesi e occidentali.

<sup>21</sup> Gilyak Amagasaki è un performer di strada che si è esibito in tutto il mondo lavorando sull'empatia col pubblico occasionale della piazza e portando la sua danza di preghiera in diversi luoghi colpiti da catastrofi, dal Ground Zero newyorkese alle zone colpite dallo tsunami nel 2011 in Giappone. Ancora molto anziano e malato, è apparso in diverse occasioni con performance in seggiola a rotelle, circondato da molti spettatori che lo conoscono e lo seguono da anni.

<sup>22</sup> È difficile definire cos'è la *connotazione butō*, ma come dirò in seguito potremmo affermare che ha connotazione butō «una danza che incorpora il paesaggio interiore specifico a ogni corpo individuale, si connota per una *malevolenza* separata dai temi positivi o dal senso comune del bello, che prende forma grazie a un metodo personale e particolare che non dipende da metodi preesistenti». Con *malevolenza* non si vuole indicare una volontà intesa al male opposta alla ricerca del bene: è da intendersi come un termine generico comprendente quella parte dell'esistenza che tende a rimanere nell'ombra, come la malattia, la vecchiaia, la morte, le ferite, la disabilità [N.d.A.].

<sup>23</sup> Tra i più attivi esponenti della Performance Art giapponese, Seiji Shimoda ha animato eventi e progetti caratterizzati da una commistione di linguaggi, dalla poesia alla musica al video alla danza. Diverse volte arrestato per le sue performance nudo all'aperto, ha avuto un impatto molto forte sulla scena artistica giapponese e dagli anni Novanta ha iniziato a portare i suoi lavori in musei di tutto il mondo e a dirigere festival in Giappone caratterizzati dalla presenza di molti artisti internazionali.

zione a lavorare sul corpo per estrarne la poesia: del resto essi stessi non farebbero mai niente al mondo per farsi considerare membri del villaggio Butō e farsi attaccare l'etichetta del Butō.

Cambiando leggermente discorso, ho sentito (sottolineo che l'ho solo sentito dire) che Akiko Motofuji, moglie di Tatsumi Hijikata, dopo la morte del marito per un certo periodo diceva: «La parola “butō” è un'invenzione di Hijikata e non la si deve usare senza autorizzazione». Sembrano parole senza senso ma in realtà aveva ragione. In fondo prima di Hijikata la parola “butō” si usava solo nel significato di “ballo di società” come quelli organizzati nel Rokumeikan sotto Kaoru Inoue<sup>24</sup>. Hijikata cambiò completamente il senso del termine e ne fece un proprio marchio di fabbrica. È la stessa cosa di quando diciamo *Nintendo* e con questo indichiamo la consolle di gioco ideata all'azienda Nintendo. Il termine inizialmente fu usato dalle persone che erano vicine a Hijikata e un po' per volta si è diffuso. Io stesso, nove anni dopo aver cominciato a danzare, per alcuni miei motivi ho cominciato a definire Butō la mia danza. Quindi nel senso più stretto il vero Butō è solamente quello di Hijikata e tutti gli altri danzatori butō non fanno altro che prendere in prestito da lui questo termine: allora credo giusto che chi lo usa, al posto di pagare un diritto per l'utilizzo, faccia quantomeno ritorno alla riflessione che portò Hijikata a pensare il Butō.

Una decina di anni fa la studiosa del Butō Kazuko Kuniyoshi<sup>25</sup> pubblicò il frutto di faticose ricerche con il titolo *Le genealogie del Butō*. Il testo doveva sicuramente avere un notevole valore ma mi ricordo che io, che sono una malalingua, lo derisi dicendo: «Non si tratta delle genealogie del Butō ma del Butō del lignaggio». Avendo cominciato a danzare dagli anni Settanta io avevo già una lunga car-

<sup>24</sup> Kaoru Inoue è stato Ministro degli Esteri del Giappone nell'epoca Meiji. Fece costruire a Tokyo il palazzo Rokumeikan (completato nel 1883) per accogliere gli ospiti di stato stranieri [N.d.T.].

<sup>25</sup> Kazuko Kuniyoshi è autrice di importanti studi sul Butō, tra cui *Butoh in the Late 1980s*, *Performing Arts in Japan Now*, vol. 1, Sydney/Tokyo, Japan Foundation, 1995, e il più recente *Yume no isho, Kioku no tsubo (Buyo to Modernism)*, Tokyo, Shinshokan, 2002. Non siamo riusciti a trovare il contributo sulle genealogie del Butō a cui fa riferimento Iwana, ma va ricordato che questo termine veniva utilizzato già nel volume a lui noto *Butō(s)* del 2002 (cit.) il cui secondo capitolo era proprio dedicato a *Généalogies et outsiders* (pp. 51-196).

riera nel Butō tanto che nell’“albero genealogico del Butō” a un certo punto della prima metà improvvisamente compare il nome “Masaki Iwana”, ma nello stesso schema quasi tutti gli altri danzatori o gruppi sono danzatori del *Butō del lignaggio*. Erano invece quasi del tutto assenti quei *danzatori autonomi e taciturni* che all’epoca attiravano la mia attenzione. Voglio dire che, allo stesso modo in cui Hijikata ha cercato a tentoni nel buio il “Tatsumi Hijikata del futuro”, il Butō dovrebbe avere come punto di partenza non genealogie e maestri ma l’individuo.

Da questo punto di vista il Butō scoperto da J.M.A. è una parte e non il tutto. E proprio questo è, accanto al fenomeno Hiroshima, l’altro equivoco che affligge il Butō. Da quando sono arrivato in Francia nel 1988, J.M.A. mi ha visto danzare un po’ di volte. Mi ricordo che continuava a dirmi: «La tua danza è eccellente ma non è Butō». Se voleva dire che “io non potevo essere interamente incluso entro gli steccati del Butō” posso persino considerarlo un complimento, ma allo stesso tempo queste parole provano la ristrettezza della sua concezione del Butō. Invito J.M.A. a ridefinire il Butō da un punto di vista più attuale: è più giovane di me di dieci anni, non è ancora troppo tardi. A scanso di equivoci aggiungo che c’è chi esalta (diciamo così) la mia danza definendola “danza spirituale”: non scherziamo. Sul palcoscenico uno spirito senza forma vale quanto una pietanza disegnata. Puoi metterci tutta la spiritualità che vuoi, ma la danza non può esistere senza la *gestualità* che la rende visibile al pubblico.

Aggiungo un episodio indicativo degli equivoci sul Butō in Francia. Quando dico a qualcuno (evidentemente non persone qualsiasi ma esperti in qualche misura della cultura giapponese o legati al teatro): «danzo il Butō» oppure domando «conosci il Butō?», ancora adesso mi capita spesso di sentirmi rispondere: «Beh, sì, lo conosco ma ormai ne ho visto abbastanza». Il Butō conosciuto da queste persone è quello di Carlotta Ikeda, Kō Murobushi, Sankai Juku, Kazuo Ōno o al massimo quello di Min Tanaka, non hanno alcun interesse a indagare oltre. Questo succede non soltanto a causa dell’inclinazione dei francesi a essere *à la mode* (per cui finita una moda se ne disinteressano totalmente), ma anche perché, come ho ripetuto più volte, in Francia manca una riflessione sistematica sul Butō e non c’è modo di comprenderlo se non assistendo occasionalmente a spettacoli o sfogliando raccolte fotografiche. Quindi le parole: «beh, sì, il Butō lo conosco» si fondano

sull'impressione sbagliata che il Butō consista in uno, oppure due o tre stili che ne rappresenterebbero l'essenza e la totalità e non esista nient'altro. Nessuno si degnerebbe di ascoltare chi dicesse, come me: «il Butō è una condizione a connotazione Butō che si genera in un istante». Va da sé che il problema non riguarda solo il pubblico del Butō ma anche giornalisti e critici.

Quando arrivai in Francia nel 1988 insegnavo in uno studio affittato a Rue Bisson nel XX arrondissement di Parigi e mi riferivano che chi abitava vicino mi derideva dicendo: «quel Masaki si dà tante arie ma pare che in Giappone non abbia praticamente mai danzato in un grande teatro». Per fortuna oggi nessuno dice cose del genere, ma all'epoca in Francia nessuno comprendeva il significato di danzare in piccoli teatri o gallerie, o peggio in fabbriche abbandonate, edifici in rovina o per strada: i francesi dovevano ancora superare il grande limite della "religione del teatro" che dai tempi di Isadora Duncan li portava a escludere che un artista del palcoscenico potesse abbassarsi a danzare a piedi nudi per strada.

D'altro canto conservo il ricordo di molte persone che, dopo che avevo danzato al Procréart nel XIX arrondissement<sup>26</sup>, mi rivelarono il loro stupore che «si potesse fare danza anche in un posto del genere».

Oggi nel 2017 il "Butō" non si limita più al Giappone, all'America o all'Europa ma è diffuso in tutto il mondo. Ma questo "Butō", se mai il Butō ha o ha avuto un ideale, non è più il Butō basato, come ai tempi in cui noi abbiamo cominciato, su *paesaggio interiore, cattive intenzioni, metodo personale*. È diventato uno strano oggetto in cui si sfocano i confini tra Butō e Ankoku Butō, Butō e Danza Moderna, persino tra Butō e corpo in movimento: è rimasto solo uno scheletro fatto di corpi dipinti di bianco e bizzarri movimenti di mani e piedi. Ma in fin dei conti io non ho il diritto né sento il dovere di dichiarare: «tutto questo non è Butō».

<sup>26</sup> Si tratta di una associazione dedita al teatro e alla musica fondata nel 1985 nel pieno del Goutte d'Or (quindi più probabilmente nel XVII arrondissement e non nel XIX come riportato nel testo), quartiere ad ampia prevalenza di residenti nordafricani e subsahariani e considerata dalle politiche cittadine tra le "zone sensibili".

*Il corpo, ovvero il “corpo nuovo”*

Poiché il Butō non è democratico, se da una parte esistono rare persone dotate di talento o capaci di imporre la loro presenza o danzare attraverso l'intuizione, dall'altra la gran parte delle persone non può fare altro che studiare. Lo studio consente di svilupparci, migliorarci e correggerci, tuttavia questi sono solo per così dire concetti astratti mentre solo pochissimi riescono a raggiungere vette assolute. Ciononostante continuiamo a danzare: perché ci piace. E allora potrebbe capitare, quando abbiamo già abbandonato, tradito, rinunciato e dimenticato noi stessi, che forse a noi arrivi qualcosa. Affidandoci a questa esile speranza anche oggi danziamo.

La lezione di oggi. Ci sono persone che, pur non essendo affatto dotate, posseggono nel corpo la *solitudine / tristezza assoluta*, oppure *l'eternità*. Si tratta di un fatto straordinario che basta da solo a mostrare *da dove vengono* queste persone. Per questa ragione chi riesce a individuare e concretizzare sin dall'inizio da dove viene, è capace di danzare assai precocemente. D'altro canto chi non riesce a comprendere se stesso e continua a confondere abilità e tecnica, finisce per perdere l'abilità su cui si basa la tecnica e ha difficoltà a trovare la danza: questo succede perché l'abilità proviene dal proprio corpo particolare ed è appunto ciò che mostra da dove proveniamo.

È finito il primo giorno del corso residenziale invernale di Butō. Come al solito, dopo le vacanze i corpi dei partecipanti sono un po' fuori forma e quindi non valeva la pena far riferimento agli ultimi assoli. Così ho cambiato il taglio alla lezione e ho proposto questo argomento: *riusciamo a vedere il corpo?*

Esistono danze senza movimento e danze con movimento. C'è chi danza con la gestualità mutuata dall'Ankoku Butō e chi propone una danza che potremmo forse definire fondamentalismo corporeo. Tutto è possibile e legittimo, ma quello che mi interessa è il fatto di vedere o meno *il corpo*.

Il corpo in quanto tale è un oggetto materiale chiaramente definito la cui esistenza nessuno può confutare, ma quando parlo del *corpo* che io voglio vedere mi riferisco alla possibilità di mostrare, vuoi per un istante vuoi per un dato periodo di tempo, un certo aspetto che rimane invisibile nella quotidianità. Ultimamente lo chiamo *il corpo nuovo*.

Un corpo nuovo non solo per lo spettatore ma anche e soprattutto per il danzatore.

Se vogliamo rimanere nell'ambito del fondamentalismo corporeo, si tratterebbe non di una semplice idea ma di continuare l'azione finché il corpo stesso si trasformerà in strumento che risuona, se ci riferiamo all'Ankoku Butō invece si tratterebbe della capacità della sua caratteristica gestualità di mostrare qualcosa di così cristallizzato da trasformarsi, dentro noi spettatori, in immaginazione.

Osservare la danza da questo punto di vista può presentare aspetti ostici, ma a volte capita di trovare la risposta direttamente ai nostri piedi. Bisogna innanzitutto porre lì il corpo con sincerità, aspettare, rinunciare, dimenticare, accogliere l'ambiente circostante, a volte esporre il corpo a ingiustificabili rischi.

Quando scrivo queste cose mi accorgo che potrei farmi capire anche sostituendo il termine *corpo* con *corpo nudo*. Se dico corpo nudo, posso intendere il corpo che nuota o che si immerge nella vasca o che fa l'amore. Ma deve esserci un *corpo nudo* diverso da tutto ciò: questo diventerà il *corpo nudo della danza*.

Secondo giorno della seconda settimana del corso residenziale di Butō. Mia moglie è andata per lavoro in Italia con mio figlio e per una decina di giorni mi godo la tranquillità di stare da solo a casa. Ieri ho parlato della capacità di *vedere il corpo*. Oggi continuo la riflessione e scrivo qualche riga su cosa significa *vedere l'azione* nella danza.

A volte si discute sul fatto che nel Butō ci si muove lentamente o che non esistono movimenti veloci: credo che non ci sia niente di più stupido. Velocità e lentezza sono solamente manifestazioni superficiali: il nocciolo sono invece le forze si contrappongono e si combattono all'interno del corpo.

Il movimento al rallentatore delle macchine fotografiche digitali consiste nel tagliare sottilmente una stessa immagine in 2 o 3 inquadrature che vengono poi collegate: ciò ovviamente diluisce la qualità dell'immagine. In una danza di grande intensità penso che le forze interne al corpo si scontrano, si spingono e si premono in modo tale che muoversi diventa difficile: di conseguenza il movimento richiede tempo e diventa lento.

Questo d'altronde non significa che un movimento veloce escluda il contrasto di forze. Per esempio quando il corpo passa improvvi-

samente da una posizione bassa a una alta, non si genera solamente il contrasto, squisitamente interno al corpo, tra la massa e l'energia muscolare, ma entrano in gioco l'equilibrio precario o la contrapposizione tra direzione del corpo, gravità, l'aria circostante: anche questo è il risultato del contrasto tra elementi. Quindi chi dice: «nel Butō i movimenti sono lenti» ha un concetto di lentezza senza reale contenuto.

Cambio leggermente discorso. Voglio riflettere sulla possibilità di *vedere l'azione* a seconda del modo con cui un movimento A si collega a un movimento B. Per esempio un cambiamento elementare di posizione che si può avere quando una persona sdraiata si alza in piedi può essere più o meno convincente a seconda del modo in cui si danza.

Se una persona è sdraiata, le condizioni e le ragioni possono essere molteplici: c'è chi dorme, chi è morto o svenuto, chi è immobilizzato da una ferita, chi è così stanco da non volersi muovere. Ma se arriva il movimento successivo in cui ci si alza in piedi, allora deve esistere una qualche causa.

Eliminiamo il corpo di chi è morto, perché fondamentalmente non è in grado di muoversi: negli altri casi il corpo si muove perché esiste un motivo. Per esempio immaginiamo qualcuno che stava sonnecchiando e svegliandosi all'improvviso si chiede: «Dove mi trovo ora? Ora è mattina o sera?» mentre il suo corpo sente la necessità di guardare intorno a sé. Subito dopo, questo stato si collega all'azione dell'alzarsi in piedi. È una sequenza che noi svolgiamo quotidianamente, quindi quando qualcuno danzando non riesce a farlo e attacca senza mediazione il movimento A al movimento B, mi sentite sempre borbottare: «Non capisco».

Forse mi sono dilungato su questioni poco interessanti. Ma se ci pensiamo bene, la danza o il comportamento nascono dalla stratificazione di questi elementi. E se la loro qualità sarà alta, per la prima volta forse saremo capaci di *vedere l'azione* della danza.

### *Il corpo senza scopo, il corpo inutile*

Manca solo un giorno alla conclusione di questo corso residenziale invernale di Butō. La vostra danza comincia ad avere contorni definiti e anche per me è diventato più facile darvi la mia opinione.

Oggi ho trovato molto interessante ciò che ci ha mostrato la partecipante venuta da Hong Kong. Il suo corpo è così rigido che non riesce a eseguire a dovere nemmeno un *plié*, ma per la prima volta l'ho trovata affascinante. Stava semplicemente seduta sul pavimento con le gambe in avanti, una leggermente piegata, guardando davanti a sé. Pian piano gli occhi vuoti hanno fatto trasparire il suo *paesaggio interiore*. Poi ha sporto in avanti il corpo, come a cercare qualcosa, ma è evidente che non stava desiderando niente in particolare. Corpo sottile, desiderio sottile, sguardo sottile: lei aveva semplicemente collocato il suo corpo in questa situazione, e questo è bastato a far passare 15 minuti.

Paradossalmente attraverso questa danza il tempo prima vago ha assunto contorni definiti. Il suo successo consiste semplicemente nell'aver evitato esagerazioni. Il desiderio di danzare viene sempre posto sul piatto della bilancia accanto alle condizioni del corpo di quella persona. Se una persona che non si è allenata fisicamente possiede un desiderio eccessivo, in un attimo il corpo va in rovina. In altre parole *non fare niente è meglio*.

Ma questo *non fare niente* non è semplice come sembra. Se anche non facendo niente si vede qualcosa, questa è la prova che c'è qualcosa che si è sedimentato dentro il corpo. Nel caso della persona in questione c'erano *impurità* del corpo, anche se non fino a quel punto; ma comunque sia possiamo affermare che oggi ha lavorato bene.

Per trasmettere a tutti i partecipanti il senso della sua danza ho parlato del *corpo senza scopo* su cui hanno riflettuto i maestri del Butō della generazione precedente. Il nostro mondo è saturo di scopi ed espedienti per raggiungerli: quanto ciò ha lacerato e logorato i nostri corpi e spiriti! Ma il corpo necessariamente deve creare un tempo diverso dove si muove senza scopo e direzione come una fragranza che si diffonde nell'aria.

Anche la danza che teorizzo, anch'essa senza scopo né direzione, ha più o meno la stessa tendenza; tuttavia poiché il mio carattere è ostinato per cui se non faccio niente non sono tranquillo, non sono capace di creare una danza evanescente come quella della partecipante di Hong Kong. Qui entra in gioco l'*intensità del nulla*, concetto che ho scelto come titolo della mia seconda raccolta di saggi<sup>27</sup>. Si tratta

<sup>27</sup> Masaki Iwana, *The Intensity of Nothingness. The Dance and Thoughts of Masaki Iwana*, Réveillon, La Maison du Butoh Blanc, 2002. La prima raccolta è *Shōzoku*

di fare fino al limite qualcosa che non ha alcun significato e alcun valore.

Un concetto simile al *corpo senza scopo* è quello di *corpo inutile*. Anche questo è estremamente affascinante. Nel nostro mondo solo ciò che è utile è ritenuto degno di rispetto, ma credo che l'inutilità sia veramente affascinante. Una persona inutile, una invenzione inutile: bastano queste cose a rendere più semplice la vita della persona in questione e anche degli altri. In effetti mi sembra che i nostri maestri del Butō abbiano detto: «evita di diventare famoso: è così triviale».

Nota:

*Danzare nudi* è difficile, perché per noi la nudità non appartiene alla natura ma al nostro modo di vivere. Se noi vogliamo mettere in opposizione la nudità alla natura, anche la nudità deve diventare natura, deve diventare oggetto. Ma non è così facile.

Nota:

#### IL CORPO NUOVO

Non è il corpo-contorno che voglio vedere. Voglio vedere il corpo che appare spingendosi al limite della resistenza, il corpo che balza fuori come grido di desiderio quando è esposto al pericolo. Insomma voglio vedere il *nuovo corpo* che si sveglia per la prima volta da un lungo sonno quando il corpo-contorno viene aperto in due. Altrimenti che bisogno ci sarebbe di danzare?

(Fine del secondo giorno del corso residenziale di Butō)

#### *La competizione*

Nel mondo contemporaneo dove ogni cosa si fonda sul principio della concorrenza anche la danza non fa eccezione. In questo momento i danzatori dell'Opera di Parigi sono in piazza per opporsi all'innalzamento dell'età pensionabile. Questa protesta, di cui non sto a discutere il merito, mostra con chiarezza che il balletto è un prodotto integrato nelle istituzioni. Ma questo non significa che tutte le forme di danza lo

siano. È come se la linea di partenza della gara dei 100 metri della danza non fosse perpendicolare alla direzione di corsa: la linea di partenza è invece tracciata all'interno dei singoli danzatori e la direzione di corsa è differente per ciascuno: ognuno è del resto libero di far vedere o meno tale linea. Ma dirò di più, non esiste alcuna necessità di mettersi sulla linea di partenza di una gara. Per quale motivo? Perché *buono* e *cattivo* sono solamente insignificanti metri di giudizio definiti da quel concentrato di soggettività che è l'insignificante animale chiamato essere umano. Tanto vale avere come giudici l'acqua, il fuoco, pesciolini, farfalle, conchiglie...

*Il corpo che osserva: il cinema e la "morte", la "morte" nel Butō<sup>28</sup>*

Qualche anno fa sul canale NHK ho visto un servizio sul ritrovamento della registrazione audio degli ultimi momenti di vita di un condannato a morte. Sullo schermo si vedeva girare un nastro da 6mm in un grosso registratore di vecchio modello da cui proveniva la voce del condannato. Si sentiva in dettaglio il suo ultimo messaggio alla sorella e la voce che durante l'ultimo banchetto cantava *Il sole tramonta sui prati fioriti*. Probabilmente era un documento degli anni Cinquanta. Ascoltandolo questa voce che si combinava al fruscio del nastro, avevo avuto l'impressione che quella voce e quei suoni provenissero dal regno dei morti e mi si rizzarono i peli su tutto il corpo.

Spesso mi chiedono perché un danzatore butō come me (solo) adesso si è messo a girare film. In effetti è una domanda che io trovo pesante. Il danzatore di butō è un performer: quello che fa è dal vivo, irripetibile e tridimensionale. Perché mai dovrebbe dedicarsi al cinema, un'espressione bidimensionale e riproducibile prodotta da uno strumento meccanico, e addirittura realizzare ben due lungometraggi<sup>29</sup>?

Io ho riflettuto sulla *morte*, l'elemento caratterizzante del film (o potrei dire la fotografia). È la stessa cosa della registrazione audio del condannato di cui parlavo prima. Nel film (fotografia), nel momento

<sup>28</sup> Il testo porta in calce: Bassa Normandia, 14 agosto 2010.

<sup>29</sup> Al tempo di questo scritto, Masaki Iwana aveva girato *Vermilion Souls* (2008) e *A summer family* (2010). Negli anni successivi avrebbe realizzato *Princess Betrayal* (2012), *Charlotte-Susabi* (2017), e *The Music Box of Nyon* rimasto incompiuto.

in cui si sente lo scatto viene catturato il corpo in carne e ossa ma alla fine l'immagine decorticata dal corpo è lasciata cadere nella soluzione di sviluppo. Nella fotografia l'immagine impressiona la pellicola e si fissa rimanendo per sempre immutabile. Ciò che fino a un istante prima era vivo, nell'attimo in cui viene catturato dalla fotografia riceve una sentenza capitale e comincia a vivere una morte eterna. Allora un film, concatenazione di immagini fisse, è un'inondazione di morte.

Il ricordo è qualcosa di diverso dalla pellicola cinematografica o dalla fotografia. Se mi ci impegno sono capace di ricordarmi il paesaggio dei ciliegi in fiore nel parco Nogeyama a Yokohama che ho visto 60 anni fa, nell'aprile 1951. Sotto i ciliegi in fiore passeggiava una decina di soldati americani e ognuno aveva attaccato a sé, come una cicala, una *only*<sup>30</sup> magrolina. Finché sarò vivo questo ricordo vivrà per sempre nella mia memoria: anche dopo 60 anni non è morto. Forse questi ricordi cominciano a camminare da soli e mescolandosi ad altri ricordi possono dar forma a nuovi ricordi, fantasie e illusioni: anzi forse questo processo è già iniziato nell'interno molle della memoria.

Ma ora parliamo del Butō. Da molto tempo si dice che *il Butō contiene la morte*. Adesso io sto cercando di collegare la *morte* della pellicola cinematografica con la *morte* nel Butō, in modo da poter spiegare, non dico la necessità, ma quantomeno le ragioni che portano un danzatore Butō a dedicarsi al cinema.

Quando danzo il Butō o quando vedo altri danzarlo, mi capita di percepire la dimensione della *morte*. Posso esprimere questa sensazione con la frase: *l'attimo in cui il corpo sta osservando*, un tempo strettamente legato a me ma lontano dalla quotidianità. Nella quotidianità accade costantemente di osservare con gli occhi, qui si tratta invece del *corpo che osserva*. Ci sono momenti in cui il corpo, pur rivelando in pieno il suo interno, sprofonda in una quiete e immobilità assoluta, altri in cui ogni cosa viene cancellata e il corpo è completamente privo di peso, flessibile e sottile. Si tratta di istanti lontani dalla realtà quotidiana o che non esistono in essa perché per la società, il sistema, le istituzioni che danno forma alla realtà quotidiana non hanno bisogno di istanti in cui *il corpo osserva*, anzi tali istanti disturbano e impediscono il regolare funzionamento della quotidianità (in altre parole la società e

<sup>30</sup> Nel dopoguerra le *only* erano le prostitute che si dedicavano a un solo cliente straniero [N.d.A.].

le istituzioni cercano di imprigionare nel tempo meccanico dell'orologio il tempo organico che scorre in noi).

Dentro il corpo esistono o si nascondono aspetti a noi sconosciuti, come gli istanti in cui il corpo osserva. Il danzatore *butō* riesce in qualche modo a intuirli e alcuni di loro possiedono persino la tecnica per estrarli e mostrarli al pubblico. Possiamo forse chiamare *morte* questi aspetti sconosciuti? Se il termine *morte* può sembrare troppo romantico, possiamo parlare di materialità all'interno del corpo, ovvero di un corpo *intriso di materialità*. È definibile come *corpo intriso di materialità* il corpo che si avvicina alla composizione coerente e complessa tipica di ciò che è materiale (le *cose*), a partire dagli animali e dai vegetali per arrivare ai minerali. Consentitemi di chiamare *morte* questo stato del corpo.

Quindi *danzatore butō* è un altro modo di chiamare una persona che, pur vivendo, possiede dentro di sé il meccanismo che permette di estrarre consapevolmente la morte dal suo interno e consapevolmente riesce a staccare ed espirare questa pellicola di morte.

### *Le leggi della natura*<sup>31</sup>

Oggi è stato il primo giorno del seminario di *Butō* a Bruxelles. Il piccolo laboratorio ha accolto oltre venti persone: sono passato dal movimento alla danza di movimento e poi alla danza vera e propria, e come chiaro esempio di questa ho chiesto di danzare la *fragranza*.

Anche oggi, come al solito, metà dei partecipanti non ha danzato la *fragranza* in quanto tale ma il *concetto di fragranza*. Io non voglio negare la possibilità di danzare il concetto, ma in questo caso a meno di possedere la *tecnica* che faccia evocare all'immaginazione del pubblico la *fragranza* non è possibile dire che si è danzata la *fragranza*<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Nell'originale il titolo di questo testo è accompagnato dal termine inglese *Providence* che ha reso più complicate le scelte di traduzione, inizialmente orientate verso *La Provvidenza*, e poi decise verso una traduzione più letterale dal giapponese e, ci è parso, più aderente al linguaggio di Iwana e al contenuto dello scritto. La parola *provvidenza* torna però nel testo come ordine superiore legato alla natura più che al divino.

<sup>32</sup> Masaki Iwana proponeva spesso questo esercizio che invitava a indagare un movimento senza scopo e senza una direzione definita, e un corpo trasparente, im-

D'altronde il fondatore del Butō, Tatsumi Hijikata, usava l'espressione *diventare* che suggerisce come nel momento in cui *noi diventiamo fragranza*, la fragranza non è più oggetto posto fuori da noi ma viene incorporato dentro di noi: superata la distanza tra soggetto e oggetto, tra il danzatore e il suo oggetto si instaura una relazione di complicità.

Comunque un piccolo numero di partecipanti mi ha mostrato sin dall'inizio la danza del *diventare fragranza*. Osservandoli mi sono ricordato dell'antica espressione *leggi della natura* [*o provvidenza naturale*, N.d.T.]. Movimenti senza forzature di mani e piedi, del tronco e delle gambe, capacità di afferrare gli elementi fondamentali dello spazio (se lo spazio nel senso primario è il corpo stesso, per la precisione intendo qui lo spazio nel senso secondario). Il corpo che danza in accordo con le leggi naturali non è un corpo banale, ma l'esatto contrario.

Un partecipante danzava con le spalle, i gomiti e i polsi così precisamente inseriti nello *spazio invisibile* da ricordare un dipinto di Klimt. Dalla lezione di ieri io ho imparato che è proprio quando è in sintonia con la provvidenza naturale che la danza riesce a tirar fuori la personalità del danzatore.

### *Invito alla solitudine*

Questa settimana, lunedì e mercoledì, ho visto su France3 le due puntate del documentario *La mise à mort du travail*<sup>33</sup>. Pare che a spingere gli autori sia stata la notizia che negli ultimi 2 anni almeno 25 dipendenti di France Telecom si sono suicidati. Anche io avevo già sentito questa notizia da un mio amico parigino e avevo pensato: «Alla fine anche la Francia è diventata come era il Giappone una decina d'anni fa».

Il documentario prende la vicenda di France Telecom come punto di partenza ma non fa approfondimenti sull'azienda: mette in luce vari

palpabile e imprevedibile, che sia fisicamente sia come concezione condensava molti aspetti della sua idea di danza.

<sup>33</sup> Uscita nel 2009, *La mise à mort du travail* è una serie documentaria francese del giornalista Jean-Robert Viallet su idea di Christophe Nick divisa nelle tre parti *La destruction. L'aliénation. La dépossession*. È valsa al regista una accusa per diffamazione da parte della Carglass (che ha perso la causa), il premio Albert-Londres per gli audiovisivi, e il Prix du Syndicat français de la critique de cinéma et des films de télévision come miglior documentario.

casi piccoli e grandi, dalle confessioni di un dipendente di un supermercato agli eccessi con cui una grande azienda forma i propri impiegati commerciali, e si conclude con sarcasmo con una animazione pubblicitaria della Toyota che in Francia è considerata un punto di riferimento per le strategie aziendali.

Io sono un danzatore butō e non so assolutamente niente della situazione dell'economia e di strategie aziendali, e del resto non ho alcun interesse per questi argomenti. Inoltre non sono bravo con il francese per cui quando guardo questi programmi mi concentro solo sulla gestualità, l'atteggiamento, il modo di parlare e le espressioni delle persone. In questo modo, anche se in maniera vaga, prende forma come un miraggio il messaggio che la trasmissione vuole comunicare.

È evidente la differenza di atteggiamento e del modo di parlare tra chi impone il lavoro (anche se queste persone a loro volta non sono altro che burattini di un potere ancora più grande) e le persone a cui il lavoro è imposto. I primi mostrano un eloquio fluido che non conosce interruzioni e non concede spazi all'interlocutore, anche se, usando la tecnica del bastone e della carota, alternano momenti in cui parlano con il sorriso ad altri in cui con stoccate rapide e taglienti impongono la propria opinione. Anche quando restano in silenzio, continuano a osservare e a studiare l'avversario; però io sentivo che era un silenzio appreso su un manuale.

Le persone a cui il lavoro viene imposto invece hanno una parlata incerta e spesso le frasi si interrompono. Non voglio essere frainteso: la differenza non dipende (o non dipende solamente) da un dislivello di capacità. Anzi quelli non fanno altro che attenersi a un manuale e per questo sono così fluidi come acqua che scorre su una lastra, questi invece cercano di dare una risposta con il proprio cervello e perciò spesso la riflessione blocca la parola. Del resto la nostra società è organizzata come una lastra su cui l'acqua deve scorrere senza ostacoli.

Una dipendente di un supermercato cerca di risolvere per via giudiziaria il problema dell'usura fisica e psicologica causata dall'eccesso di lavoro. Le sue parole sono estreme e scarse: «O vinco la causa o mi suicido». Invece un quadro di una grande impresa che non può sopravvivere nel suo ambiente se non continua a competere e a vincere mostra nervosismo, insicurezza e disorientamento. Infine un altro parla con enfasi esagerata per mostrare la propria capacità di opporsi ai suoi dirigenti.

Quale è il messaggio di questo documentario? Il programma vuole suonare un campanello d'allarme nei confronti di un sistema imprenditoriale dove, dietro a belle parole come *lavoriamo per la massima soddisfazione dei nostri clienti* si nasconde una realtà fondata su una competizione eccessiva dove si vuole e si deve perseguire ogni minimo aumento del profitto. E la competizione non riguarda solamente, come è ovvio, le imprese, ma anche i dipendenti la cui partecipazione alla distribuzione dei profitti e il cui status è definito proprio dal successo o dall'insuccesso nella competizione interna. Per essere vincitori e aumentare il profitto non importa se giovani impiegate perdano i capelli, se colleghi e sottoposti si gettino da una finestra: il sistema imprenditoriale riesce a osservare tutto questo senza battere ciglio.

Non sarà più il tempo di parlare in maniera globale dei mali del capitalismo, ma forse rimane la necessità di parlare dei mali del capitalismo finanziario. Non c'è alcuna ragione di obiettare nei confronti dell'abbondanza materiale e di uno stile di vita che ci permette di goderne. Per noi che siamo cresciuti quando mancava tutto, il sentimento di gratitudine è anche maggiore. Ma nel momento in cui il denaro comincia a circolare vorticosamente senza aver alcun legame con la vita reale, allora forse la *società* è già finita. Dietro alle belle parole delle aziende, i consumatori non sono altro che le vittime sacrificali della ricerca del profitto e della competizione.

Il vecchio signor Ardoin, barbiere e nostro vicino di casa scomparso qualche anno fa, una volta mi disse: «In Francia si stava bene fino agli anni Ottanta. In seguito non c'è stata una cosa che sia andata per il verso giusto». Sono parole pesanti: non è un caso se proprio dagli anni Ottanta ha fatto la sua comparsa in tutto il mondo questo mostruoso fenomeno sociale.

Ritorniamo al documentario. Se da una parte nelle aziende francesi per vincere nella competizione viene imposta un'aspra formazione interna, si organizzano anche attività di carattere ricreativo per evitare di essere battuti dallo stress: ridere ad alta voce, scambiarsi regali, gare di baci esagerati e così via. Ma anche in questi momenti i dipendenti sono un gregge dove c'è sempre un leader. Qualche minuto di risate forzate, poi si torna alle postazioni di combattimento con espressioni opache che ancora conservano il ricordo di sorrisi tirati.

Dobbiamo tornare a essere soli. Dobbiamo creare da soli l'espressione del nostro viso. Se siamo tristi il nostro volto sia triste e se vo-

gliamo arrabbiarci, arrabbiamoci. Gli intervalli tra una parola e l'altra che interrompono le frasi delle persone a cui il lavoro è imposto: che male c'è in essi? Anzi, questo è il modo di parlare veramente sano. La forma suprema di questi intervalli è il silenzio: dove avete abbandonato e dimenticato il tempo fecondo del silenzio?

Il fondatore del Butō Tatsumi Hijikata un giorno disse: «Quel che noi abbiamo smarrito negli ultimi tempi sono la tenebra, l'immobilità, il silenzio». È proprio così: gli uomini temono la tenebra e hanno subito cominciato ad accendere le luci tanto che adesso non conoscono il buio fino all'arrivo del mattino. Per paura di stare fermi si muovono senza ragione, senza capire che al contrario niente è più fecondo dell'immobilità: ci siamo scordati che la cultura giapponese si è sviluppata avendo l'immobilità come asse portante? Infine l'equivoco che l'eloquenza, il continuare a parlare senza fine ci faccia stare meglio. Ricordiamoci le parole di Kirkegaard: «Solo chi sa tacere veramente è in grado di agire veramente».

E qui rivolgo la mia esortazione alla solitudine a tutti voi, uomini e donne che formate questa nostra società. Non esiste niente di più duro del vivere da soli, ma è così che potete far vostri tutto il tempo e lo spazio e ogni piega delle vostre emozioni. Significa diventare ricchi nel significato più vero. Nella solitudine nessuno vince o perde, ma se proprio dobbiamo trovare un vincitore, è colui che è solo.

Moeno Wakamatsu  
IT IS NOT FOR NOTHING

Lettera

23 Agosto 2021, La Perrotière

Care Samantha e Alessandra,

Sono molto contenta dell'evento organizzato da Lios e ho sentito Alessandra [Cristiani] e Stefano [Taiuti] che mi sono sembrati soddisfatti<sup>1</sup>.

Qui a La Perrotière abbiamo fatto una piccola performance dedicata a Masaki, la prima allestita in studio dopo la sua scomparsa. È stato poco prima della nuova ordinanza del COVID [...]. C'erano anche Lê Quan Ninh<sup>2</sup>, e Yukiko Nakamura<sup>3</sup> (forse la conoscete, ha vissuto per un po' a La Perrotière). Ci siamo esibiti insieme. Non ho potuto dare ampio risalto all'evento a causa dei cambiamenti della situazione del COVID, per cui si è trattato di una piccola performance intima, ma sono venute alcune persone del posto che conoscevano Masaki da quando

<sup>1</sup> La lettera è indirizzata a me e ad Alessandra Cristiani e si inserisce in uno scambio di idee e di informazioni sui progetti relativi all'eredità di Masaki Iwana che in questo periodo hanno iniziato a prendere corpo. L'evento a cui si fa riferimento (organizzato da alcuni ex membri del gruppo Lios sciolto da tempo) è la prima edizione di Japanese Ghost (La Lupa, Toscana, luglio 2021), una rassegna curata da Alessandra Cristiani, Maddalena Gana, Samantha Marenzi e Stefano Taiuti dedicata proprio alla riflessione sul lascito pedagogico e artistico di quello che è stato per i quattro ideatori un importante maestro.

<sup>2</sup> Percussionista attivo nell'ambito dell'improvvisazione musicale, ha suonato in diverse performance di Masaki Iwana col quale ha collaborato a lungo. Intrattiene una relazione privilegiata con la danza dei generi più diversi con particolare interesse per il Butō. Attualmente collabora con Moeno Wakamatsu.

<sup>3</sup> Danzatrice considerata tra le più radicali della sua generazione, inserisce la sua ricerca in quello che viene definito post-Butō. Dopo una formazione in America nelle diverse tecniche della danza moderna e contemporanea incontra Masaki Iwana e intraprende un cammino personale nell'ambito della performance.

aveva comprato la casa qui, e abbiamo parlato a lungo dopo le performance. Anche Moh [Aroussi]<sup>4</sup> è riuscito a venire.

Alla fine ho anche dato l'annuncio della morte di Masaki con articoli su due giornali locali, non avevo avuto il tempo e lo spazio mentale per farlo fino ad ora.

Un mese prima di morire Masaki aveva parlato di un festival di danza, era un suo desiderio e mi diceva «perché invece di organizzare un funerale non apri lo studio e inviti tutti a danzare?» e io dicevo «perché al posto di un funerale? Perché non proviamo a farlo prima che tu muoia? Prova a farlo prima di morire. Molte persone lo desidererebbero. Il funerale si può fare solo dopo»<sup>5</sup>. Purtroppo il COVID e la progressione molto veloce della sua malattia non lo hanno reso possibile. Vorremmo riuscire a fare questo festival commemorativo nel 2023, perché speriamo di girare l'ultimo film di Masaki, *The Music Box of Nyon* (rimasto incompiuto), nel 2022. Per il festival, forse potremo chiedere ad alcuni dei vecchi studenti di Masaki di tenere dei workshop. Sarà aperto alla partecipazione del pubblico, ma potrebbe anche essere un piacere per noi assistere alle lezioni e alle danze degli altri (se ci sono posti disponibili dopo aver permesso la partecipazione del pubblico). Credo che a Masaki piacerebbe che le persone si riconnettano tra loro e che si divertano.

[...]

Riguardo al contributo all'archivio di Masaki proveniente dal vostro evento, voglio ringraziare davvero Lios per questa solidarietà. Vorrei provare a preservare il luogo, la casa in Normandia. Per molte persone è un luogo di grande memoria o di grandi incontri.

A settembre inizierò a fare alcune riparazioni ai muri di pietra, al tetto che perde, ecc., nella parte in cui vorrei mettere tutte le cose di Masaki. La costruzione degli arredi per il magazzino/esposizione e del sistema di stoccaggio avverrà molto più tardi, penso di dover prima esaminare tutto e fare l'inventario. La prossima volta che potrò recarmi

<sup>4</sup> Mohamed Aroussi è un attore e danzatore che ha studiato e collaborato con Masaki Iwana e ha preso parte come interprete al suo primo film, *Vermilion Souls* (2008), e con un ruolo minore al quarto, *Charlotte-Susabi* (2017).

<sup>5</sup> Masaki Iwana ha affrontato una malattia. Sapeva di dover morire, e ha vissuto gli ultimi mesi scrivendone sia in testi destinati alla pubblicazione, sia in frammenti pubblici diffusi via social nella forma di lettere a suo figlio.

in Giappone, cercherò di trovare macchine per il trasferimento di videocassette VHS NTSC da portare con me per salvare i vecchi documenti video di Masaki (tutti in formato cassetta giapponese), da trasferire in dati digitali. Alla fine, quando sarò pronta, chiederò a tutti i suoi amici di inviare qualsiasi video o documento che possano avere di Masaki, e potremo iniziare a costruire una videoteca.

Il grande problema è che tutto questo non può avvenire immediatamente e sapete che qui in campagna ci sono animali che vivono in casa. Nel tetto ci sono le donnole, e dove non ci sono le donnole ci sono i topi. Ho davvero paura di lasciare le cose per molto tempo in una zona disabitata, ma forse troverò un modo per avvolgerle nella plastica finché non riusciremo a organizzare il sistema di stoccaggio. Masaki aveva messo libri e poster nella stanza molto umida al piano di sotto, e ora stanno letteralmente marcendo. L'altro giorno ho scoperto che molte copie di *Intensity of Nothingness* erano completamente danneggiate dall'umidità. Masaki aveva anche molti libri giapponesi di cui voleva fare una biblioteca [...]. Ci sono anche foto importanti di grande formato in stanze molto umide. Questo mese inizierò a portare almeno tutti questi libri dalle stanze più umide al secondo piano della casa, poi l'unica preoccupazione saranno gli animali. Devo anche chiedere a un amico in Giappone di andare a trovare il progettista/editore del libro e di fare una copia di backup delle pubblicazioni (*Intensity of Nothingness* e *Solitary Body* e tutti i cataloghi dei film di Masaki) su un disco rigido esterno, in modo da poterne tenere una in archivio, se mai verranno ristampati. Pubblicare privatamente è piuttosto costoso – l'ultimo libro *Solitary Body* è costato quasi 6000 euro per l'editing/design e la stampa – ma se riusciamo a tradurlo potremmo ristamparlo in traduzione.

Inoltre, i suoi costumi... Recentemente ho cercato e non ho trovato nessuno dei suoi costumi per i suoi importanti lavori di danza. È possibile che siano stati messi da parte per essere utilizzati nelle riprese del film. Penso che nel prossimo anno o due dovremo esaminare tutto quello che c'è in casa. Ma prima dobbiamo trovare soluzioni organizzative e di stoccaggio per evitare che si danneggino ulteriormente. Forse la cosa positiva è che a Masaki piacevano le cose invecchiate dal tempo, come le cose in decomposizione e le carte mangiate... Quindi forse fa parte del suo lavoro, il fatto che il tempo e la natura trasformino ciò che resta. E nulla può essere conservato

per sempre... Ma i pensieri delle persone che sperano di conservarlo il più a lungo possibile – questi pensieri li trovo preziosi, non è per niente.

Scusate per il lungo messaggio.

Un grande abbraccio

Moeno

