



Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Dipartimento delle Arti

Margherita De Giorgi

«TO BE RENEWED AGAIN».  
Esperienze di butō in Europa: Yvonne Pouget,  
Imre Thormann e Xavier Le Roy

Arti della performance: orizzonti e culture  
n. 2

AP

**AlmaDL**  
University of Bologna Digital Library





Arti della performance: orizzonti e culture  
n. 2 -2012

**Arti della performance: orizzonti e culture**  
**Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini**

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2012

**n. 2**

**«To Be Renewed Again».**

**Esperienze di butō in Europa: Yvonne Pouget, Imre Thormann e Xavier Le Roy**

**di Margherita De Giorgi**

ISBN 9788898010059

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

**Matteo Casari**, ricercatore confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

**Gerardo Guccini**, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Margherita De Giorgi

«TO BE RENEWED AGAIN»

Esperienze di *butō* in Europa: Yvonne Pouget, Imre Thormann  
e Xavier Le Roy



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 2

## Indice

### V Introduzione

#### 1 I. Complessa storia di un nome

2 I.1 Butō significa «danza»

3 I.2 Una, tante vicende (etimologiche)

8 I.3 Oscurità, parte prima. Non-topografia di un «corpo recessivo»

18 I.4 Oscurità, parte seconda. Teatro come pretesto, corpo come contesto

#### 28 II. Un secolo tra lumi e ombre: il Giappone e la modernità

28 II.1 «l'umanesimo ha poco a che fare con un senso globale dell'umanità»

33 II.2 Migrazioni estetiche. Dall'era Meiji agli anni Sessanta del Novecento

33 II.2.1 Una nuova tradizione?

42 II.2.2 Le avanguardie: breve storia di un corpo ritrovato

54 II.3 Hijikata, Mishima

55 II.3.1 Scrittura, danza e guerra. Testi per due uomini d'azione

65 II.3.2 Nikutai no hanran

#### 74 III. Eresie europee

77 III.1 Pellegrinaggio all'amore. Il butō di Yvonne Pouget

80 III.2 Body-language of poetry, ovvero una danza umana

85 III.3 Dare corpo al trauma

89 III.4 Danza, voce, canto: l'immaginario oggettivato

96 III.5 La produzione

96 III.5.1 Il viaggio. La smorfia della vita

101 III.5.2 Hoch oben weites Blau e Identità. Pellegrinaggio all'amore

110 III.6 Imre Thormann. «Butō has to come»

114 III.7 La «natura» come metodo. Tra Noguchi Taiso, Alexander technique e butō

118 III.8 «Standing as an answer». Dove l'equilibrio è quasi disequilibrio

122 III.9 Dove e quando nasce il butō? Radiografie di uno spettro

127	III.10 <i>Composizione e produzione</i>
130	III.10.1 <i>Le prime performance. Gebrannte Erde e Steinzeit</i>
134	III.10.2 <i>The False David, Voyager e Parallel Fall</i>
143	IV. <i>Forma mentis, forma corporis. Esperienze</i>
146	IV.1 <i>L'organo desiderante, o sulla definizione del vivente</i>
151	IV.2 <i>Verso un corpo senz'organi</i>
159	IV.3 <i>Una testimonianza d'altre circostanze. Ri-fare butō secondo Xavier Le Roy</i>
171	IV.4 <i>Ultime note sul desiderio di attualità</i>
177	<i>Conclusioni</i>
180	<i>Postfazione di Matteo Casari</i>
184	<i>Appendice. Conversazioni con gli artisti</i>
184	I. <i>Conversazione con Yvonne Pouget. Monaco di Baviera, 14/06/2011</i>
231	II. <i>Conversazione con Imre Thormann. Pisa, 10/05/2011</i>
261	III. <i>Conversazione con Xavier Le Roy. Italia-Francia, 16-23/05/2011</i>
269	<i>Bibliografia</i>
278	<i>Sitografia</i>
279	<i>Videografia</i>
281	<i>Abstract</i>
282	<i>Profilo autore</i>

Se in una mano un destino s'accenna,  
la vita vedi, dentro un corpo, intiera:

(Edoardo Sanguineti)

## Introduzione

Nel contesto performativo attuale, a distanza di più di cinquant'anni dalla nascita, il *butō* sconta ancora le conseguenze di una difficile definizione. Tra di esse vi è una messa a margine rispetto al campo delle arti, le cui ragioni spaziano da un'estrema considerazione di unicità nei confronti dei suoi fondatori, fino ad anche delle diffidenze sulla qualità generale dei loro eredi. Una lettura più attenta degli studi in merito, per lo meno in Europa, rivela tuttavia un *impasse* di fondo che poco favorisce l'analisi, tanto più alla luce della diffusione capillare di questa pratica. Il punto dolente verte sull'interpretazione del modello di corporeità attorno al quale il danzatore *butō* lavora, nonostante l'ideologia e finanche l'estetica cui esso rimanda siano state a loro modo largamente esposte. Ciò comporta l'insorgere di ostacoli non da poco, al momento di valutare le modalità di allenamento e di composizione da parte degli artisti e, infine, la loro qualità in scena. L'essenza del *butō* pare avere «la forma dell'acqua», ovvero risolversi in un che d'indicibile; in qualcosa che pertiene per lo più l'esperienza del performer, la sua alchimia fisiologica ed intenzionale, delle quali allo spettatore arriva solo un enigma percettivo.

Un occhio più esperto riconoscerà in ciò le caratteristiche di una relazione spettacolare non esclusiva del *butō*, che può sfumare dalla sottile sospensione dell'incredulità a un vero e proprio «shock» sensoriale del pubblico. Riconoscerà anche l'ambiguo confine tra l'autoreferenzialità di un registro espressivo e l'impossibilità (quasi) totale di «dire» il gesto, di ricondurlo vivo nel dominio della scrittura. Si tratta, in effetti, dell'ennesima declinazione di un problema che si ripropone al mutare delle ideologie e dei modelli estetici di epoca in epoca. In specie, nel *butō* la questione tecnica pare inabissarsi a fronte di una presenza di particolare impatto, mentre la lettura critica si scontra in modo simile con un (alto) grado d'intraducibilità di quanto avviene nel corpo in scena. Arrestarsi qui, però, significa cedere in qualche modo rispetto alla complessità di uno specifico linguaggio corporeo, le cui teorizzazioni non mancano ma necessitano di aggiornamento critico.

La ragione di tale silenzio, a ben vedere, non consisterebbe nella necessità di costruire un apparato interpretativo *ad hoc* per il singolo artista. Risiede piuttosto nel fatto che, in linea di principio, il potenziale di leggibilità del lavoro di un *butōka* (danzatore *butō*) non è conforme ai canoni classico-moderni e finanche post-moderni della nostra tradizione euro-americana. La quale

cosa, in questo caso, equivale a dire che lo stesso modello anatomico e psicologico su cui essi si fondano è soggetto alla particolare intenzione de-costruttiva del *butō*. L'intenzione dello stravolgimento è infatti alla base della sua eclatanza visiva e si riconferma nella ricerca poetica di quanti s'identificano nella, o s'ispirano alla, figura del *butōka*. Si tratta dunque di un presupposto valido per questo fenomeno nel suo complesso, cui convergono o divergono esiti pratici di volta in volta più o meno efficaci. Questi ultimi, vale a dire i modelli di corporeità che ne derivano, non sono un assunto a priori ma si trovano a loro volta *a monte* delle innumerevoli variazioni e commistioni in cui il *butō* oggi si declina. Sono prototipi, strategie e intenzioni incarnate in metodo. Sono livelli di presenza psicofisica che si manifestano nella loro totalità e anche brutalmente, laddove la nostra tradizione spesso li rintraccia più sfumati, latenti o convergenti verso linguaggi più *intelligibili*. Proprio per tale ragione è innegabile che non solo le motivazioni già citate, ma pure ben altre concorrano ad ostacolare l'attribuzione di un chiaro contorno al *butō*. Alcune tra le più forti, non a caso, provengono dal suo interno e giustificano di ritorno la pluralità di pratiche corporee che esso usa, «sfrutta», fagocita contro una possibile canonizzazione. Nondimeno, nel momento in cui – come accade – il *butō* viene sbilanciato verso suggestioni esotiche oppure verso l'eccezionalità di pochi danzatori irripetibili, risulta difficile individuare la costanza di tale tradizione. Essa al contrario esiste e proprio *in virtù* delle problematiche appena esposte. Più ci si avvicina alla radice ideologica della sua nascita, meno è plausibile la sintesi del *butō* in una o più scuole uniformi. Possiamo parlare di diversi stili metodologici tanto quanto (e forse anche più che) estetici; di pratiche assimilate che, per lo meno ad oggi, resistono a una tradizione lineare – ovvero tra maestro e allievo, basata sull'imitazione. Non per questo, tuttavia, la escludono. Essa, al contrario, viene sovente usata come strumento fondamentale, o cornice atta ad innescare un processo di auto-apprendimento.

Di conseguenza, parlare del *butō* oggi e in questi termini non significa dimenticare il suo lato storico. Implica però reimpostarne l'indagine, la rilettura con il senno e con i saperi di poi – sul corpo, su dinamiche estetiche, politiche e sociali. Il presente lavoro procede sia secondo un punto di vista teorico, riallacciandosi alle radici della tradizione tramite studi già esistenti, sia secondo uno più pratico, lasciando la parola ad alcuni protagonisti della scena. Il primo viene perseguito nei primi due capitoli, principalmente sondando la cornice storica e antropologica del fenomeno e

problematizzando i fronti culturali di «Occidente» e «Oriente» nel Giappone del secondo dopoguerra. Risulta così possibile isolare alcuni stereotipi o vizi interpretativi protrattisi nel tempo, benché di essi si riconoscano quantomeno le ragioni d'essere.

Delineando la produzione di due *butoka* europei, Yvonne Pouget e Imre Thormann, nel terzo capitolo il punto di vista estetico-ideologico assume poi connotati più pratici e attuali, in grado di avvalorare o ribaltare la prospettiva storica in cui il *butō* è solitamente inserito. Tale accostamento permette di rintracciare complesse dinamiche interne di continuità e rottura con il lavoro di Hijikata Tatsumi e di Ōno Kazuo; allo stesso modo si evidenzia, però, anche la forte consonanza o porosità del lavoro del *butoka* rispetto all'attualità culturale europea. Entrambi i risvolti di questa pratica sarebbero conseguenza di dinamiche più profonde rispetto a ciò che attestano gli stereotipi critici: riguardano un particolare metodo compositivo, della drammaturgia del gesto e della presenza scenica. L'intento di fondo vuole essere pertanto la restituzione di un proprio statuto identitario a quest'arte e, identificandone i punti d'indeterminazione, confermarne la vitalità più che attuale.

Col procedere dell'indagine pare via via più chiaro quanto sia necessario evitare la deriva verso l'idea di *sintesi di origini culturali determinate* – concetto già nettamente eurocentrico – per rimanere coerenti alla missione. Nella maggior parte dei casi, sia nella critica che nell'ambito pratico, essa riattiva una tendenza a schiacciare il fenomeno nei termini di esotismo o misticismo; di paradosso culturale post-moderno; di forma di danza intimistica, di espressione del sé. Tutti questi «miti» hanno una loro componente di verità, ma sono falsati da tale tensione verso *il compimento di un'identità* – contro il quale l'arte del *butoka* recalcitra più di altre. Il distanziamento da ciò porta invece alla luce una compresenza di fattori costitutivi nella pratica e nella poetica del danzatore, che non si risolvono né in opposizioni dialettiche, né in semplici «collage».

«La provocazione dell'interculturalità, lungi dal voler assurgere a modello assoluto o da idolo inviolabile, può fungere altresì come strumento di controllo o segnavia per verificare la capacità di un pensiero di accogliere l'altro, di lasciarsi interessare e permeare o eventualmente, una volta vagliate le differenti ipotesi criticarlo e mostrarne le inconsistenze» (Ghilardi 2011: 57).

In tal senso il concetto di «eresia europea» attribuito al *butō* dal danzatore Kasai Akira funge, si vedrà, da filtro preliminare. La nozione di «transfert interno» (nostra licenza) designa invece in linea di massima il tipo di rapporto che vige, in questa forma di danza, tra una partitura virtuale e sinestetica, in dialogo con diversi «livelli di coscienza», e lo sviluppo di una particolare qualità del gesto. La dimensione cui rimanda non è semplicemente psicologica, bensì pulsionale, rintracciabile nell'*ankoku* (tenebra) a contatto con la dimensione materica del *corpo di carne* (*nikutai*) e resa visibile attraverso un'altra dimensione corporea: lo «*shintai* (corpo) danzante». La questione interpretativa dell'*ankoku* tocca dunque il cuore di un metodo di auto-apprendimento; d'una ricerca estetica e d'una ribellione, radicate nella libido, alle forme di controllo incorporate dalle autorità vigenti. Essa s'inserisce nei fenomeni di reazione al generale processo di naturalizzazione e riduzione del gesto alla soggettività, che anticiparono il gradiente interdisciplinare e performativo nell'arte del secondo dopoguerra. Per molti versi, anzi, ne rappresenta l'apice.

L'analisi sulle radici dell'«eresia europea» si volge all'attualità e nuovamente al Vecchio Continente proprio attraverso Yvonne Pouget e Imre Thormann. Le loro opere sembrano parlare chiaramente, ponendosi come tramite effettivo e controverso fra teoria e pratica, passato e presente. Ciò avviene per lo più nella conferma di prima mano delle considerazioni precedenti, ma anche nel rovesciamento deciso di prospettive identitarie date per scontate. In Pouget il percorso di auto-formazione è stato preponderante; l'ha portata allo sviluppo di un training plasmato su di sé, fondato su ricerche sulla somatizzazione del trauma, al quale ha dato il nome di *body-language of poetry* (linguaggio del corpo poetico). Altrettanto si può dire di Thormann, la cui continuità diretta e prolungata con *butōka* delle prime generazioni ha comunque comportato una simile ricerca. Già formatosi in tecnica Alexander, nella sua lunga residenza in Giappone gli è parso necessario integrare il proprio metodo per l'allenamento corporeo. È così approdato al *body-work* di Noguchi Michizo (*Noguchi Taiso*, o Tecnica Noguchi).

Nelle interviste condotte ai due artisti ci si sofferma sul percorso formativo di ciascuno, sulle ragioni di tale approdo e su che tipo di concezione sia stata elaborata sul *butō*, sulle sue origini e sulla sua condizione attuale. Vengono messi in relazione la poetica e il processo compositivo, traendone conseguentemente quale funzione abbia ai loro occhi il *medium* scenico. Grazie a

questo materiale, a partire dalle loro personali declinazioni, è stato possibile sperimentare una prima sintesi della particolare gestione del corpo e dell'immaginario. Al momento del confronto con le considerazioni sul training di Hijikata, i metodi dei due artisti hanno poi mostrato coerenza rispetto alla sua testimonianza teoretica. A partire da ciò, indichiamo al cuore della complessa pratica del *butō* un allenamento del sé corporeo (richiamando il lavoro di Shepher-Hughes e di Lock del 1978) a quella che qui chiamiamo «dissociazione intima», una polverizzazione dell'entità soggettiva coinvolta nella *significazione sentita* (parafrasando De Kerckhove, 2000 e Ottaviani 2002: 97-111) in molteplici altre. In tale visione del soggetto danzante, dinamiche logiche e razionali cooperano e sono comprese in un campo di produzione significante più ampio. Di fatto, ciò implica un allenamento (del sé) corporeo che permetta di guidare l'emersione di processi solitamente ritenuti inconsci o, meglio, strettamente pulsionali. Se ricondotti efficacemente alla coscienza vigile, tali processi vanno ad ampliare il campo di consapevolezza del performer, in un percorso di autoapprendimento attraverso il fisiologico. Di conseguenza emerge l'affinità con le cosiddette discipline somatiche, i cui fondatori significativamente parlano non di intervento curativo in senso stretto, bensì di insegnamento. In ciò consiste la prima conclusione teorica dell'indagine. Sotto questa luce si comprende la continuità essenziale che Pouget intesse con il *butō*, pur discostandosi esplicitamente dalla sua linea più ortodossa. Posizioni simili si mostrano in Thormann proprio in virtù della formazione in *Alexander technique*, nonostante il suo percorso formativo in seno alla danza sia virato poi molto più in continuità con la tradizione e con il *butō fu* di Hijikata Tatsumi.

Tutti questi aspetti risultano utili ad impostare una proposta sintetica di corporeità, fenomenologica e prototipica, mutuata dal *butō* e alcune riflessioni sul suo profondo legame con saperi provenienti dall'Europa. Attraverso le opere di Michel Bernard e l'esempio pratico della produzione di Xavier Le Roy nei suoi contatti con il *butō*, nel quarto e ultimo capitolo si traggono due importanti conclusioni su quanto esplorato. Si delinea in primo luogo un modello alternativo all'anatomia medica, sulla quale si basano tradizionalmente le discipline umanistiche e, in particolare, la tradizione performativa euro-americana moderna. Esso trae origine dalle concezioni di *corpo-macchina* e di *organismo*, succedutesi lungo lo sviluppo del pensiero filosofico europeo, per poi propendere più decisamente verso il campo scientifico moderno, nel XIX secolo. La

nozione di organismo portata avanti da studiosi di scienze naturali si è infatti affrancato dalla soggettivazione, da psicologismi e da relative gerarchie o dicotomie tra mente, spirito e corpo. Pensatori come Georges Canguilhem, Kurt Goldstein e Judith Schlinger così come Deleuze e Guattari vengono messi in relazione e ripensati da Bernard per formulare un'idea fisiologica e gnoseologica a un tempo della corporeità in movimento. Su questa base è possibile finalmente riallacciarsi all'idea di corpo proposta dal *butō*, che è notoriamente frutto di una pratica e non di postulazioni a priori.

Sondandone infine l'essenza e la «sopravvivenza» al di là delle connotazioni estetiche di superficie, grazie al contributo di Le Roy si fa ancor più evidente la dicotomia *interna* al fenomeno-*butō* già espressa dai *butoka* – seconda importante conclusione cui arriviamo. Essa intercorre tra la decostruzione del gesto, che trattiene la sovversione originaria di Hijikata e della sua *danza delle tenebre*, e l'istituzionalizzazione di uno stile attraverso il rapporto tra maestro e allievo. La prima prende le distanze dalla tradizione lineare, ma si riconnette all'*essenza* della discontinuità tecnico-ideologica operata da Hijikata rispetto al suo contesto artistico di appartenenza. Inoltre, tali linee complementari rimandano a un'effettiva differenza estetica e metodologica sviluppata dai primi maestri nella loro fase matura e di separazione.

In sintesi, l'«eresia europea» identificata storicamente da Kasai rispetto alla cultura dominante riguarderebbe, oggi, il *butō* stesso. Colto da un lato all'interno della propria corrente, dall'altro rispetto a un contesto performativo più ampio, il fenomeno non è però più visto al centro di una dicotomia o di una diatriba tra Occidente e Oriente. Al contrario, si evidenzia all'interno di una costellazione di pratiche in continuità, forse in virtù di un medesimo movimento di ritorno globalizzato nei confronti della cultura euro-americana, che la sta cambiando dal suo interno. Vi è, in questo insieme, una simile evoluzione che porta spontaneamente diverse pratiche al dialogo e pure ad attingere più o meno consapevolmente a dimensioni somatiche già consonanti al *butō*, come mostra in modo esplicito Le Roy. Ciò è possibile poiché il ripensamento estetico e ideologico della corporeità, del quale esso è probabilmente stato la più radicale espressione storica, oggi pare affacciarsi con maggiore diffusione e consapevolezza nel campo delle arti.

Tale approdo incarna senz'altro una visione non esaustiva di questo microcosmo performativo così particolare. In primo luogo, perché l'entità dell'apporto di Hijikata e di Ōno rispetto ad altri fattori

costituenti la scena attuale rimane in fin dei conti un aspetto non del tutto definibile. Poco discutibile, tuttavia, rimarrà soprattutto fintanto che per il *butō* non sussisterà un apparato interpretativo aggiornato. In questa sede abbiamo scelto di non fuoriuscire dal campo teatrologico, pur sbilanciandoci più volte verso altri territori. Necessità di economia hanno impedito un ulteriore approfondimento della materia nel campo degli Studi Somatici, che tuttavia reclama a gran voce una trattazione. Il *butō* non è un stile di danza diverso, ma un diverso modo d'intendere il corpo e la danza. Leggere in modo efficace il lavoro del *butoka* significa, a tutti gli effetti, promuoverne attivamente lo sviluppo attraverso una chiara dialettica fra eredità, tradizione e sovversione.

La realizzazione di questo volume è stata possibile grazie al sostegno e al contributo di numerose persone. Al Prof. Matteo Casari, che è stato riferimento fin dalla prima stesura, e al Prof. Gerardo Guccini rivolgo la mia riconoscenza per aver accolto le mie ricerche nella presente collana. Desidero inoltre ringraziare il Prof. Enrico Pitozzi, per il notevole supporto nelle vesti di correlatore; la Prof.ssa Elena Cervellati, responsabile dell'Archivio Kazuo Ohno del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna; il Prof. Giovanni Azzaroni, Direttore Scientifico di «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi» e tutti coloro, tra i docenti e i colleghi, che mi hanno seguita lungo il percorso accademico e personale. Un grazie particolare va a Yvonne Pouget, a Imre Thormann e a Xavier Le Roy per la disponibilità e l'entusiasmo con i quali hanno condiviso saperi ed esperienze, senza cui l'indagine non avrebbe preso vita. Concludo ringraziando la mia famiglia e i miei cari, fonte di crescita e risorsa costante cui dedico questo lavoro.

Trieste, 29 settembre 2012

## I. Complessa storia di un nome

“Alors ne me refusez pas de me dire l'objet, je vous en prie, de votre fièvre, de votre regard sur moi, la raison, de me la dire (...) de me la dire sans même me regarder”.

Bernard-Marie Koltès

Se nominare significa segnare un confine, dare forma a un coagulo di significati, la questione del nome, nel *butō*, si mostra particolarmente avvincente. Implica far fronte già in questo microcosmo linguistico alle medesime dinamiche che ne hanno segnato nascita e sviluppo a livello globale, fino alla sua condizione odierna. In breve, si traduce nella necessità di valutarlo dal principio come un'area di tensioni, intrecci e riverberi tra diverse entità e fattori linguistici, politici, sociali; implica, poi, tentare di adeguare un discorso teorico al loro modo di operare. In primo luogo si fa fronte al fatto che il *butō* che conosciamo oggi non è un concetto monolitico, un'estetica o un'idea fondativa unitaria. Con tutta probabilità, del resto, non lo è mai stato. Il termine in sé è già un sistema che trattiene diversi tempi della storia culturale, non solo nipponica. Uno di essi è certamente quello «semplice», circolare, della tradizione antica. È per lo più astrabile, certo, con un filtro artificioso; eppure tale dimensione fa parte delle sue risonanze, quantomeno valoriali. A partire dalla cosiddetta modernità giapponese, tuttavia, il termine non può esser colto che per le connotazioni spurie.

A questo livello il gioco di tempi si fa complesso, nel momento in cui nuove costellazioni di senso orbitanti attorno a «*butō*» si presentano da subito al plurale, ovvero eterogenee, ambigue. Altrimenti dette, sono alchimie mutevoli che riguardano la *persona* del performer. Cosa più importante, ci dicono i percorsi di Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo nella loro interezza, è che tali pluralità significanti – ovvero gli specifici linguaggi del corpo – emergono consapevolmente a posteriori rispetto alla pratica artistica. Si tratta d'incarnazioni di esperienze somatiche singole, processi con effetto retroattivo, che assumono su di sé una *cornice* teatrale grazie a una determinata intenzione. In perfetta linea con

«[Un] concetto di modernità [che] non si presenta quindi come un luogo di una sedimentazione di senso già avvenuta, definita una volta per tutte, ma come laboratorio “liminare” di forme inedite che appaiono e scompaiono, che si contraddistinguono e si integrano» (Ghilardi 2011: 124)

Se ai tempi della storia collettiva si aggiungono, allora, quelli intrinseci della *persona* di ogni danzatore<sup>1</sup>, dalla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso a questa parte, «*butō*» è un termine sì giapponese, ma esplosivo; cerchiamo dunque di recuperarne qualche frammento fondamentale.

### 1.1 Butō significa «danza»

Alla lettera «danza del calpestio», designa genericamente danze nipponiche di origine rurale. Come nota Katja Centonze, la radice *bu* si riferisce all'atto di danzare con la parte superiore del corpo; *tō* identifica in senso più proprio, nella formalizzazione verbale *fumu*, l'atto di battere o scalciare col piede (Centonze 2002: 151-165). Il calpestio appare sia tipico delle danze arcaiche che richiamano il mito del *kagura* osceno di Ame no Uzume<sup>2</sup>, sia legato a doppio filo con l'attività quotidiana dei risicoltori. Il rapporto del termine con la dimensione rituale, atavica e rivoltosa della danza – in quanto gestione del corpo extra-quotidiana – riguarda nello specifico celebrazioni di morte e rinascita, tra cui gli *yamabushi kagura* (Centonze 2002: 153)<sup>3</sup>. A sottolineare come l'attribuzione di un'unica origine a questo fenomeno non sia possibile neanche da un punto di vista etimologico, la stessa studiosa altrove afferma:

- 
- 1 «La esperienza della integrazione tra corpo e coscienza è considerata un punto di arrivo essenziale nelle arti che, come il teatro e la danza, si fondano sulla impossibilità di separare il soggetto che crea dalla materia o dall'oggetto della creazione stessa. Questo aspetto della condizione performativa è diventato però centrale, nella seconda parte del Novecento, con l'affermarsi di un tipo di spettacolo consacrato alla propria natura di accadimento spazio temporale, di evento affacciato su un presente assoluto nel quale l'azione fisica del performer è concepita come una esperienza sempre più vincolata alla propriocezione e alla coscienza attiva del corpo nell'esclusivo “presente” della performance. Il corpo non è stato più inteso come mezzo della manifestazione di una intenzionalità psicologica ed emotiva ma come luogo primario nel quale si realizza la simultaneità di azione, emozione, motivazione e intenzione; dunque un presente che coincide con il campo corporeo di esperienza vissuta, o in altri termini, con l'esclusività di un tempo in-corporato» (Ottaviani 2002: 100).
  - 2 Secondo la mitologia *shintō* il mondo (ovvero il Giappone stesso), caduto nelle tenebre per la fuga della dea solare Amaterasu dentro una grotta, venne salvato dall'intervento di Ame no Uzume, che con una danza estatica e discinta fece ridere le miriadi di divinità convenute. In Amaterasu, allora, la curiosità sopraffecce l'orrore per gli atti del fratello Susano e, affacciata a vedere quel che accadeva, venne trascinata fuori dalla grotta. Il calpestio sarebbe emblematico di un insieme di archetipi di movimenti capaci di suscitare riviviscenze rituali (e rurali) in contesto urbano, nei quali il *butō* trova molta della sua forza. Per approfondire i miti fondativi del Giappone si veda il *Kojiki* nella trascrizione di Villani (2006) e le loro riscritture teatrali da parte di Zeami.
  - 3 È d'interesse notare come queste pratiche siano «rimaste particolarmente radicate nel tessuto culturale del Tōhoku [terra natale di Hijikata Tatsumi]. In specifico tra i repertori di questi *kagura* emergono gli *uramai*, le danze esoteriche, e quindi riservate ai soli *yamabushi*, che vengono eseguite solo nell'oscurità della notte e sono il luogo di distorsione e capovolgimento grottesco di quelli essoterici, gli *omotemai*» (Centonze 2002: 153).

«Il termine *butō* non si riferisce solo alla danza rivoltosa di Hijikata, ma indicava in origine una danza di movimenti cerimoniali che si eseguiva in Giappone alla fine delle celebrazioni di felicitazione a corte. La definizione rinasce nell'epoca Meiji quando, scelta in contrapposizione a *buyō*, la danza come intesa in Giappone, viene adoperata per tradurre la parola inglese *dance*, o il *Tanz* tedesco» (Centonze 2008: 125)<sup>4</sup>.

«*Butō*» fa dunque parte, dal punto di vista etimologico, di un preesistente patrimonio autoctono che i maestri contribuirono a rivoluzionare completamente. Si tratta di un apporto e di un rapporto significativi, come vedremo, nel quadro dei sistemi culturali cui si confrontarono per tutta la loro vita.

## 1.2 Una, tante vicende (etimologiche).

Ciò non basta e ci conduce a uno dei fulcri della questione. Se avviciniamo lo sguardo alla lunga ricerca intrapresa da Hijikata e Ōno è impossibile non rilevare un altro scenario, estremamente dinamico e dalle numerose facce. Non si può più parlare di un generico *butō* in quanto Forma di danza, abbiamo detto, quanto piuttosto d'un insieme di modalità d'intendere e connotare la forma (somaticamente e linguisticamente, ovvero dal punto di vista dell'esperienza e da quello drammaturgico, comunicativo). Questo appare plausibile fin dagli albori della sua comparsa e non per una mera incompiutezza della missione pedagogica dei maestri. Se è vero che Hijikata fu l'effettivo architetto del *butō*, ad esempio, il primo sprone attivo alla sua insofferenza verso gli stili codificati della danza d'Espressione gli arrivò dal carisma «narcotico»<sup>5</sup> di Ōno, che non avrebbe mancato di chiamare maestro. Parliamo dunque di una ben precisa qualità fisica in atto, più che d'una tecnica. Ora, questo avvenne ben prima di dare vita alla sua inedita pratica e soprattutto di

---

4 L'era Meiji (1868 – 1912) coincide con la brusca apertura e adesione nipponica alla cultura d'oltreoceano, che avrebbe non a caso portato alle tensioni del secondo dopoguerra. Le rilevazioni di Centonze introducono un'interessante questione: la traducibilità del termine e la portata significativa delle sue stesse traduzioni. Si tratta di armi a doppio taglio nell'opera interpretativa che la cultura occidentale ha operato, in maniera per lo più coatta, in particolar modo a partire dalla stagione avanguardista nipponica. Sfileremo l'argomento nel corso del capitolo.

5 «Nell'autunno del 1948 a Tokyo vidi una meravigliosa performance di danza, traboccante di lirismo, da parte di un uomo con indosso una camicia femminile. Il suo fendere l'aria col mento, lasciò un'impronta duratura su di me. Per anni questa danza narcotica rimase nella mia memoria. Quella danza è stata ora trasformata in un veleno mortale, e di cui una cucchiata contiene tutto quel che è necessario a paralizzarmi». (Hijikata in Fraleigh e Nakamura 2006: 21). Si trattava di una collaborazione tra la coreografa Andō Mitsuko e l'allora quarantatreenne Ōno Kazuo, il quale si stava affermando come migliore interprete dell'*Ausdruckstanz* (danza d'Espressione), che praticava dagli anni Trenta con Eguchi Takaya. Per Hijikata, vedremo, il compagno di ricerca fu un transfert indispensabile allo sviluppo di un metodo che lavorasse dal profondo sulla capacità immaginifica del corpo; non a caso lo avrebbe trascinato consensualmente, negli anni a venire, dentro la sua opera di sfibramento dei linguaggi corporei, per raggiungere quella che era per lui la dimensione oscura della danza.

darle un nome. Ciò si lega in alcuni modi, a nostro avviso, al fatto che la sua ricerca di lì alla fine degli anni Sessanta avrebbe assunto nomi differenti, prima e dopo essersi consacrata a quello per cui è passata alla storia. Più che verosimilmente ad ognuno di questi (*Dance Experience*, *ankoku buyō*, *ankoku butō* e poi, più avanti, *kabuki del Tōhoku*) corrisposero un determinato livello di coscienza e una relativa, sempre più aderente e meno vaga qualità di presenza fisica. Nessun termine va pertanto sottovalutato perché considerato provvisorio. Ciascuno di essi identifica, invece, come vedremo, una precisa posizione estetica e politica rispetto al contesto di piena adesione (anche per contrasto, nella cultura *underground*) al sistema culturale capitalistico. Questo ci permetterebbe di individuare, pure se con un inevitabile margine di indeterminazione, il variare dei ruoli e dell'importanza delle fonti esterne (per lo più europee) nell'elaborazione di una nuova «genuina» danza Giapponese. La *danza delle tenebre* (*ankoku butō*) coniata da Hijikata rappresenta una frattura epocale, la scintilla originaria di un nuovo fare artistico; tuttavia è precisamente *una* e a sua volta frutto di numerosi passaggi e ripensamenti, il discrimine tra i quali venne retrodatato dallo stesso maestro di ben nove anni<sup>6</sup>. Proprio per la sua estrema singolarità è emblematica, forse inarrivabile: non è, né può più essere esaustiva in se stessa di ciò che il *butō* implica, specie nel contesto attuale. La più immediata conferma di ciò si trova nell'esperienza di Ōno Kazuo in quanto suo collaboratore più stretto. Immersosi a lungo nell'oscurità del compagno, proseguì la sua vita e carriera secondo ritmi e motivazioni ben differenti. Il suo *butō*, sebbene necessariamente sostenuto dal talento coreografico di Hijikata, non si volle risolvere nella stessa radicalità e avrebbe acquisito, invece, un afflato sempre più spirituale e lieve – certamente anche per l'avanzare dell'età. Di conseguenza neppure la sua virtù dovrebbe essere confusa con l'unica via maestra e originaria, né tantomeno avvalorare l'ipotesi di una sua persistenza effettiva negli anni a venire.

Ciò nonostante, nel domandarci che cosa sia stato il *butō* ieri e cosa significhi oggi<sup>7</sup>, non possiamo

6 Il termine appare per la prima volta nella locandina dello spettacolo *Reda santai* (*I tre stati di Leda*), per l'evento inaugurale della Società di Leda del 10 giugno del 1962, ma in modo tutt'altro che definitivo. La sua consacrazione a poetica vera e propria dell'artista avviene nel 1968, in occasione di *Hijikata Tatsumi to nihonjin: nikutai no hanran*, meglio conosciuta come *La ribellione del corpo*. In questo periodo l'artista stesso retrodata la nascita dell'*ankoku butō* al 1959, con lo spettacolo *Kinjiki* (*Colori Proibiti*, o *Amori Proibiti*) in cui aveva danzato assieme al giovanissimo Ōno Yoshito, figlio di Kazuo (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 109).

7 In linea generale, Centonze pare esprimere l'opinione più realistica e adeguata. È necessario tenere conto di una modalità estetica e di prassi duttile, aperta ai più diversi orientamenti, nei cui confronti le prese di posizione tecniche e teoriche non possono che divergere (Centonze 2001: 158).

che procedere mettendo dapprima in causa l'influenza dei due coreuti sull'immaginario internazionale. Alla base del fenomeno vi sono in definitiva, a nostro parere, due visioni ed eredità essenzialmente diverse, risalenti al *butō* della prima generazione. Su di esse hanno proliferato e continuano i loro percorsi, non senza contaminazioni interne, la seconda e la terza. Trattasi degli approdi personali di Hijikata e di Ōno, proprio perché la loro attività pedagogica più forte ebbe inizio dopo la loro separazione. Su tale base si evidenziano due aspetti; il primo, facilmente confermabile da molti performer contemporanei, riguarda la maggior popolarità del genere al di fuori del Giappone. Il secondo è l'impronta che questa diffusione ha assunto e seminato, particolarmente in Europa. La *tournee* europea di Ōno Kazuo e alla sua consacrazione francese fornirono, infatti, una prima vivida impressione. La conseguenza «negativa» di tale incontro è stata forse sottovalutata, in virtù della rivoluzione estetica di cui l'evento fu catalizzatore. Non di meno, essa consiste in una certa tendenza a far convergere l'universo-*butō* attorno alla sua poetica e a suggestioni estetico-filosofiche (più o meno) pertinenti il suo vissuto. L'influenza per lo più estetico-culturale di Ōno, che pure esiste, permea principale l'ambiente non professionistico o esterno, forse proprio perché meno tecnica. L'eredità tecnico-culturale odierna, al contrario, è maggiormente rinviabile alla lezione pratica di Hijikata, innanzitutto attraverso i suoi allievi diretti. In effetti, nonostante il *butō* rimanga meno conosciuto proprio in patria, proprio lì ha connotato molte tendenze dell'attuale scena performativa contemporanea (Centonze 2005: 83-97). D'altro canto la preponderanza della figura di Ōno non è frutto della sola «mistificazione» operata dalla critica europea. Concorre sicuramente il fatto che Hijikata non abbia lasciato mai il proprio Paese, trascorrendo la fase matura della sua ricerca nel tentativo di dissotterrare le radici genuine della tradizione. A impedire, ancor più della sua volontà, una fuoriuscita diretta del suo lavoro al di fuori del Giappone fu infine anche la sua morte prematura, nel 1986. Oltre che direttamente fruibile, è però plausibile credere che Ōno sia stato più consono alla sensibilità nel Vecchio Continente – essendo mosso da un forte afflato metafisico e da un credo cristiano che non dobbiamo sottovalutare. In questo senso, si potrebbe porre sulla scia di grandi personalità che, da Sada Yacco a Mei Lan Fang, ne avevano già incarnato anche la fascinazione per l'esotico<sup>8</sup>.

8 La Francia ha avuto un ruolo principe nell'accoglienza e nella diffusione del *butō* a livello internazionale, fin dalla fine degli anni Settanta. Aslan nota come l'accoglienza di Ōno al *Festival di Nancy* nel 1980 non sia privo di anticipazioni, sulla scia di un gusto per l'esotismo in continuità almeno con la grande stagione di fine Ottocento e delle Avanguardie Storiche. Due anni prima, al *Festival d'Automne*, avevano presenziato Ashikawa Yoko e Kobayashi Saga, al posto del maestro Hijikata, e Tanaka Min. Queste rappresentano la prima esperienza col genere, dopo diverse proposte nipponiche in seno alla contaminazione e a una certa drammaticità espressiva. Aslan, inoltre, pone chiaramente la questione di un possibile schiacciamento della portata del *butō* nei

Il terreno su cui, con l'avvento degli anni Ottanta, il *butō* di Ōno e il suo mito fiorirono era pertanto più che fertile, ma non preparato a comprenderne il substrato tecnico. Per farlo oggi, occorre recuperare i ruoli originari di ciascun maestro nell'elaborazione della *danza delle tenebre*, da cui prese vita la loro seconda carriera. Intento ben realizzato da Kuniyoshi Kazuko (in Aslan e Picon-Vallin 2002) da un punto di vista storiografico e che integriamo in questa sede con alcune valutazioni sulla presenza scenica. Esiste infatti una differenza qualitativa tra la strutturalità di Hijikata e l'afflato poetico di Ōno che riguarda da vicino la loro persona, non semplicemente la loro più o meno marcata – e sempre presunta – «giapponesità» o «universalità», etichette critiche tutt'altro che innocue. Questa qualità si nota innanzitutto a livello di prassi: composizione e, naturalmente, trasmissione di saperi. È rischioso confonderla con la compatibilità e maggiore visibilità che l'uno ha avuto rispetto all'altro sui palcoscenici d'Europa, anche se sicuramente concorse al suo verificarsi. Furono innanzitutto la reticenza e la morte di Hijikata, infatti, ad avere una ricaduta notevole sull'immagine di entrambi i maestri. Ōno si trovò a sostenere la portata del lascito della prima generazione artistica proprio nel momento della sua ascesa alla ribalta mondiale. È plausibile che tale convergenza di fattori abbia poi portato alla fama un Hijikata altrimenti molto più restìo ad esibirsi. Per contro a costui, in quanto figura mitica e lontana vennero inizialmente forse accostati il non-metodo e la spiritualità carismatica di Ōno<sup>9</sup>, percepiti da vicino, laddove non era ancora ben chiaro o efficacemente spiegabile in che cosa consistesse l'unicità del *butō* e del suo lavoro di coreografo. Venne più semplice riferirsi a un'interiorità in qualche modo spiritualizzata – non sempre in modo esplicito o per diretta attribuzione, ma senz'altro consolidando una matrice interpretativa di fondo.

Parlare di metafisica del corpo in Hijikata, tuttavia, è arduo. Pur ammettendo sia esistita in relazione e al *Tōhoku*, quindi in periodo tardo, fatichiamo a definirla come tale. L'artista, infatti, non trascese mai da un lato l'empirico del training, né dall'altro separò in modo netto la danza dal modo di condurre la propria esistenza, vale a dire in seno a un profondo ateismo e anti-idealismo.

---

termini di reazione alla sciagura atomica, in base alla considerazione che ne diede, al tempo, Roland Barthes nella presentazione dell'esposizione *MA. Espace Japon al Festival d'Automne*. In questa sede si condivide la congiuntura operata da Aslan alle questioni politiche e culturali del Giappone moderno, oltre che alla tragedia nucleare, rimandando le origini della sua crisi identitaria all'era Meiji (Aslan e Picon-Vallin 2002: 23-24). Sylviane Pagès offre un'analisi della ricezione del fenomeno in Francia nella sua tesi di dottorato (2009). In Savarese (1992) inoltre, si approfondiscono i rapporti storici tra il teatro dell'Asia e oltre con l'Europa.

9 «La danza deve essere astratta [...]. Per questo si danza insieme all'anima. Penso che non si debba diventare troppo abili. Quando si è troppo bravi si perde il nesso con i fenomeni naturali. Se fai così, sei un tecnico. Quando si è troppo abili all'improvviso cambiano gli obiettivi. Non si raggiungono completamente. Va bene anche essere meno bravi. Ma riflettete su come danzare per far pensare agli altri che valga la pena di vivere» (Ōno in D'Orazi 2001: 35).

Assieme al mito del genio, in questo primo momento di fama, andò dunque a posarsi una patina d'indeterminatezza su quella che invece si stava sviluppando, in particolar modo per Hijikata, come una ricerca meticolosa, radicata nel fisico e non priva di prospettive programmatiche. Essa, lo vedremo nel corso di tutto il discorso, fu pionieristica nel proprio scarto di pensiero sul corpo in movimento (o semplicemente del suo funzionamento «in vita»). A tal punto sembra necessario premettere, per lo meno a grandi linee, i connotati di questa dimensione inerente il corpo così come la intendiamo.

Attraverso una molteplicità di approcci, ravvisiamo il *somatico* innanzitutto come punto di vista divergente da quello strettamente logico-linguistico e che indaga la realtà attraverso il filtro del corpo come *soggetto*. L'entità corporea si pone come fulcro di una pratica linguistica tutta propria, alla base di quella culturale in senso stretto ma non traducibile in essa. Si affranca dalla pretesa di controllo egemone che l'intelletto ha sempre rivendicato, in specie nella tradizione occidentale, definendo il funzionamento corporeo come mera manifestazione passiva del sé. Nel parlare di somatica ci riferiamo dunque a una visione integrata delle potenzialità del corpo e intellettive della persona a partire dalle sue caratteristiche intrinseche, non nella sua astrattezza e fissità clinico-anatomica. Gli Studi Somatici (*Somatic Studies*) concentrano il loro interesse, in sintesi, nell'intreccio tra le funzioni svolte dalla cosiddetta *mente* e il ruolo attivo giocato dalla struttura corporea nell'elaborare la fisiologia e i caratteri della persona, a loro volta frutto di vissuto e contesto. Disciplina recente e incline alla trasversalità, abbraccia o influenza numerose pratiche corporee, terapeutiche e non, assieme a saperi mutuati dalla medicina, dagli studi sulla psiche, dalle neuroscienze, da filosofie europee ed extraeuropee. Il concetto chiave su cui si basa la visione del corpo come senziente è l'*incorporazione*, ovvero il processo per cui esperienze, conoscenze e condizionamenti provenienti dal contesto in cui la persona vive vengono assimilati, sedimentati e rielaborati in modo peculiare (Shepher-Hughes e Lock 1978). Il sistema psico-fisiologico, giunto a un primo livello di complessità, concorre a sua volta nei processi via via più sofisticati di elaborazione di un'identità incarnata. Ciò naturalmente comporta la possibilità di ripensare la storia culturale presente e passata attraverso un punto di vista fino ad ora sommerso: voce propria ed efficace, crediamo, per comprendere il *butō* nella sua portata più rivoluzionaria. Conclusa la dovuta digressione si arriva dunque ai nostri giorni, in cui si può incorrere –

impropriamente, per lo più da parte del grande pubblico e della critica non specializzata – nel valutare Ōno come fissa incarnazione, icona del *butō* di Hijikata e, quindi, garanzia a un tempo di *una* tecnica e di *una* continuità che non sono esistite, per lo meno in questi termini<sup>10</sup>. Al contrario, valutando il loro rapporto a partire dalla reciproca differenza, si spiega meglio il motivo per cui numerosi *butoka* delle generazioni successive hanno voluto connotare in maniera personale non solo la pratica, ma lo stesso nome della loro danza<sup>11</sup>. Questa stessa pluralità di cui abbiamo parlato poco innanzi è il propulsore della sopravvivenza di tale genere nel tempo, poiché esso si fonda sulla frattura e sulla discontinuità radicali rispetto al contesto socio-culturale. A patto che si accompagnino a profondità e rigore.

### I.3 *Oscurità, parte prima. Non-topografia di un «corpo recessivo»*<sup>12</sup>

Il discrimine qualitativo appena posto ci interesserebbe forse un po' meno, se non fosse prima di tutto intimamente legato alla concezione e alla gestione del corpo e poi – immediatamente dopo – percepibile dal pubblico come *idea*<sup>13</sup>. Ciò ne fa non solo una pretesa di qualità, ma soprattutto una soglia di demarcazione tra una presenza fisica efficace al punto di essere riconosciuta come *butō* e altre meno intense, o proprie di pratiche performative differenti. Al di là di stilemi più apparenti che vi si attribuiscono è evidente l'esistenza, nel *butō*, di una particolare intensità della presenza e del gesto che può mostrarsi, eventualmente, nonostante (se non in virtù di) una qualità di movimento o d'una modalità spettacolare eccentriche rispetto alla sua stessa «apparenza più consueta». Questo perché l'intenzione decostruttiva del linguaggio gestuale consueto ne è il fondamento. La duttilità estrema della presenza è infatti l'obiettivo stesso della pratica; per mantenere la sua coerenza essenziale, essa sarebbe pertanto votata ad evolversi per rotture e discontinuità. Tale paradosso non mancherà d'essere oggetto di approfondimento.

10 Se è pur vero, come abbiamo detto, che Hijikata trovò nella persona di Ōno una fonte e uno stretto collaboratore, non bisogna sottovalutare la loro separazione quasi totale tra il 1968 e il 1977, momento in cui il secondo si ritirò dalle scene, ma certamente non dalla sua ricerca.

11 Il volume *Butō(s)* conta, tra i numerosi pregi, quello di suggerire la problematica del *butō* e di un «*postbutō*» a partire dai punti di distanza tra i due maestri (Aslan 2002: 16-17). Tuttavia, pare avere difficoltà a mantenere approcci interpretativi distinti, attingendo talvolta un po' vagamente alla stessa «giapponesità di fondo» che altrove mette in discussione, per giustificare alcune consuetudini estetiche. Nondimeno, oltre a fornire ampio spazio all'analisi del movimento e dei *training*, offre numerose schede monografiche e una utile genealogia della prima e seconda generazione di *butoka*, ivi compresi Murobushi Kō, Ikeda Carlotta e Furukawa Anzu, tra i maestri dei performer di cui si tratterà in seguito (Aslan 2002: 139).

12 Concetto che abbiamo ripreso da uno degli studi italiani di riferimento (Ottaviani 2002: 97).

13 Nell'utilizzo del termine, lo si rimanda specificatamente alla sua accezione empiristica del rapporto vedere-sapere. Tale precisazione si pone nel quadro di una rosa ampia di accezioni, ascriventi alla linea platonica ed idealistica, tradizionalmente applicate al campo estetico. La stessa sottolineatura si rivela doppiamente interessante nel ricordare come l'estetica, in quanto branca della filosofia, sia nata proprio nella Francia dei Lumi.

I presupposti all'azione di cui si è appena parlato si sono concretizzati fin dalle origini dell'*ankoku butō* in una notevole componente espressiva, in grado di resistere alle categorizzazioni e di sovvertire persino quanto può essere solitamente descritto come *provocazione*. Ciò è dovuto al fatto che la chiave di lettura, propria già di una modalità e non di un contenuto gestuale, per poter cogliere i livelli in cui il linguaggio coreografico si produce deve retrocedere dalla dimensione dell'azione a quella dell'intenzione. Ovvero, deve procedere dal «di fuori» al «di dentro» del corpo. La presenza scenica, dunque, non si limita a costituire in sé stessa i parametri fisici con cui presentarsi. Essa trascina pericolosamente ogni sua valutazione critica verso un punto di non ritorno, ovvero a una quanto più estrema temporaneità del suo costruirsi validamente attorno all'oggetto. Essendo l'oggetto e il soggetto (della danza) *processi* o produzioni ascrivibili a un'*entità*, è necessario promuovere un metodo d'analisi più duttile possibile, che si confronti non solo con gli esiti materiali e i contenuti, ma principalmente con le modalità di produzione degli stessi. Non solo ogni gesto è unico come la persona che lo incarna, ma è a sua volta impossibilitato a ripetersi uguale senza una precisa intenzione, che a sua volta va forgiata. Il *butō* ha un modo più perentorio di altri generi performativi di dimostrarlo, nonché di sollecitare una osservazione partecipata, poiché contatta lo spettatore quasi esclusivamente per cinestesia, attraverso la sua ricettività corporea.

A questo aspetto e livello dell'*enjeu* performativo, non a caso, si riconduce la *tenebra* evocata da Hijikata. Essa non è solo, o non è tanto, il lato oscuro dell'uomo come soggetto – come avviene anche nell'*Ausdruckstanz* (*danza d'Espressione*) –, ma l'insieme dei recessi, delle zone interne e non conosciute del *corpo come oggetto* e strumento d'arte e di sapere. Nel capire la consistenza di questo *ankoku* stiamo dunque entrando ancora una volta in un campo semantico a più fuochi, dove le assonanze verbali tra concetti sottendono a relazioni più ambigue tra essi e tra stati d'essere (che sono colti come performativi). Oltre che magistrale esempio, la ricerca di Hijikata Tatsumi si fa pertanto utile mezzo di comprensione.

È in primo luogo evidente che valori estetici dell'oscurità, della tenebra, dell'orrendo abbiano avuto per il coreuta un senso profondamente politico; in essi vi vedeva strade per sgretolare (via di dosso) i valori morali cari al capitalismo, primi tra tutti il culto della produttività come fine delle azioni umane e l'atletismo estetizzato del fisico che ne deriva. La sua genialità artistica risiede

nell'aver identificato forse per primo il corpo, non la mente, come luogo di iscrizione dei vincoli ideologici alienanti. La danza, ai suoi occhi, doveva essere innanzitutto il movimento di un'entità nell'atto di sovvertire queste regole incorporate:

«Quest'utilizzo del corpo denudato di ogni finalità al quale dò il nome di "danza" [*buyō*], lo vedo essere il nemico più detestabile e più tabù della nostra società produttivista. Se la danza che pratico ha qualcosa in comune nei suoi principi col crimine, la pederastia, la festa e il rituale, è precisamente perché, nella maniera più ostensibile, essa è l'atto stesso di un'esibizione, di fronte alla suddetta società della produttività, di questa assenza di fine. [...] – ch'essa trovi il suo punto di partenza dalla semplice lotta con la natura o in un'attività propria dell'essere umano, crimine e pederastia compresi [...]» (Hijikata in Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 120).

L'interrogativo si pone su *come*, per lo meno nel suo magistrale caso, questo processo avvenisse. Le sue parole ci portano a due conclusioni: il materiale della danza era per Hijikata qualcosa privo di finalità, quindi profondamente extra-teatrale, addirittura extra-artistico. Inoltre la spasmodica commistione di stili diversi, votata alla loro implosione, verteva appunto nel risveglio di questo gradiente oscuro del corpo, la sua reattività non specializzata; ogni linguaggio coreutico era buono fintanto che serviva a proseguire nello scavo in profondità della dimensione somatica. Dopodiché, con un controllo formidabile della propria persona, veniva rimasticato e distrutto – salvo poi riemergere, anche a distanza di tempo, qualora fosse necessario dal punto di vista drammaturgico. In ciò consiste la protesta costante all'alienazione, senza soluzione di continuità tra la professione artistica e la conduzione della vita. Finché si trattasse di descrivere i suddetti processi in quanto contaminazione, in effetti, potremmo condividere l'affiancamento della ricerca di Hijikata alla stagione postmoderna. Rimane tuttavia il fatto che si tratta del paradosso di un corpo vivente, innanzitutto, e che le modalità di questo, non del pensiero su di esso, vengono elette a metodo pratico. Si tratta di una fondamentale differenza con il pensiero avanguardista e post-avanguardista euro-americano cui, dall'inizio del XX secolo a quegli anni, il Giappone si era pesantemente adeguato.

Rimaniamo ancora sulle potenzialità corporee indagate da Hijikata, prima di indagare la sua complessa relazione con il contesto. Ci può aiutare nella messa a fuoco una tale differenza: una

pratica basata sull'intelletto può, più o meno arbitrariamente, dimenticare o rimuovere una continuità col passato in virtù del progresso, volendo limitarci alla sensibilità euro-americana. La stessa cosa non può essere affermata se, come fulcro del tempo, si considera la dimensione somatica – anche *cerebrale* – dunque la reversibilità della memoria incarnata<sup>14</sup>. In questa dimensione si trovano degli spunti che possono evidenziare i semi di un inevitabile ritorno alle origini autoctone, non solo prima del *kabuki del Tōhoku* degli anni Settanta, ma proprio all'inizio della sperimentazione di circa quindici anni precedente.

Per coglierne meglio la profondità partiamo nuovamente dalla questione etimologica. Centonze opera un rilevante collegamento tra la rivolta teatrale dell'*ankoku butō* e la specificità del pensiero nipponico sul corpo (Centonze 2002: 155-158). Fulcro di tale relazione è *nikutai*, ovvero il corpo (*tai*) di carne (*niku*). Nella pluralità di termini traducibili con l'italiano «corpo» (nello specifico *karada, nikutai,shintai*), il suo campo semantico è riferibile alla natura anarchica di uno strumento della danza che sia «fatto di carne, di nervi, di muscoli e ossa, vale a dire il fisico materialmente inteso» (Centonze 2002: 155). Associabile al francese *viande (niku)*, la studiosa lo assimila all'espressione «*das phänomenale Leib*» di Erika Fischer-Lichte e ne propone una traduzione italiana proprio in «corpo di carne» (in inglese, *carnal body*) (Centonze 2010: 111-141). Il corpo così oggettivato sembrerebbe contrapporsi a *shintai*,

«corpo riconosciuto socialmente, in quanto si definisce solo all'interno di un sistema di ruoli e categorie sociali [poiché il primo] è il corpo dell'istinto, dell'impulso, della percezione pura, della sensualità e dei sensi. Il suo carattere di carnalità lega l'uomo alla sfera biologica, alla sfera animale, alla natura, al caos, all'*ankoku*. [...] Essendo soggetto al cambiamento nel tempo, la peculiarità del *nikutai* risiede nel suo carattere di caducità e corrottabilità» (Centonze 2002: 155).

Quest'ultima riflessione desta punto d'interesse al di là di una definizione compiuta; insinua una sottile separazione da quello che altrimenti rispecchierebbe, in tutto e per tutto, il ben noto *social body*, che appartiene al nostro sguardo<sup>15</sup>. Scende in campo, infatti, la dimensione del tempo, di cui

14 In termini consonanti, Ottaviani parla di «temporalità anomala» (Ottaviani 2002: 97-98).

15 Nel loro lavoro, Shepher-Hughes e Margaret Lock prendono in analisi la complessità del sistema-corpo individuando tre aspetti cooperanti a formare, insita in esso, un'identità: *body-self*, traducibile con *il sé corporeo, social body*, ovvero il *corpo (del) sociale*, e *body politic*, ovvero il *corpo politico*. Mentre al primo compete la relazione tra esperienza percepita e la sua elaborazione, al terzo «la regolazione, sorveglianza e controllo dei corpi (individuali e collettivi)», il *social body* riguarda il livello

la metamorfosi corporea non è sola epifania ma entità creatrice. Ne consegue che, nella danza di Hijikata, non vi siano mai polarità somatiche fisse e che ciascuna caratterizzazione operi una propria modalità d'essere non tanto interdipendente, quanto ibrida fin (quasi) dal sorgere dell'intenzione. Lo *shintai*, nello specifico, non è trattato come sovra-strato di codici e di consuetudini, ma in quanto *corpo sistemico (systemic body)*, «*der semiotische Körper*» (Centonze 2010: 116-117). Ne consegue che è colto proprio nella sua dimensione di interconnessione e soprattutto di *reattività* particolare rispetto al contesto, non solo o non tanto a fronte di un'adesione a modelli di riferimento. La prima attività può diventare modalità (performativa) più autonoma, riattivandosi e interagendo con un *nikutai* altrettanto consapevole. Ovviamente il corpo sociale ne verrà influenzato, de-formato – mentre non è così facile ammettere il contrario, almeno teoricamente: vedremo, tra breve, il perché. Si noti infine che l'oggettività fisiologica del *corpo di carne* appare molto più materica rispetto alla concezione del sé corporeo; ciononostante, in quest'ultima il corpo viene già visto come entità senziente, in ogni suo livello di determinazione tanto quanto nel suo complesso.

Compare ancora, dunque, il campo dell'oscurità: non solo dei recessi del corpo ma dell'ambigua natura di essi, del loro continuo mutare. Come mostra la brillante intuizione di Marcello Ghilardi, l'oscurità può essere addirittura colta come paradossale *kata* – forma o cornice che delimita una dimensione informe –, filiazione di un violento innesto del Giappone nella cosiddetta modernità:

«L'uomo non è più solo testimone che “i salici sono verdi, i fiori sono rossi”, come recita una celebre espressione buddhista, ma è *anche* ammutolito spettatore di una potenza distruttiva da lui stesso creata, inimmaginabile fino a pochi decenni prima. La costruzione di un nuovo *kata* che inauguri una nuova tradizione non può prescindere dalla considerazione attenta di una tale cesura (Ghilardi 2011: 174)».

A sua volta la cesura rispetto alla tradizione, lo vedremo in seguito, implica però l'impossibilità di rimarginare una lacerazione tra il corpo, il gesto e la con-clusione di un'identità. Come fu possibile, per i *butoka*, arrivare a tali posizioni attraverso l'esperienza corporea della danza?

---

di significazione simbolica dell'individuo rispetto alla cultura di appartenenza, laddove «[...] il corpo è *artefatto [artifact]* sia fisico che culturale [e] non è sempre possibile capire dove la natura finisce e inizia la cultura, nelle equazioni simboliche» (Scheper-Hughes e Lock 1987: 7, 8, 19 *passim*).

Innanzitutto vi è un momento, nell'allenamento di Hijikata, in cui «Il corpo (*nikutai*) prima di poter essere uno strumento è un fine da raggiungere attraverso sperimentazioni» (Centonze 2002: 155). Questo ci riconduce immediatamente alla ricerca della seconda metà degli anni Cinquanta, suggerendo la consistenza un punto di vista diverso rispetto al nostro postmodernismo. Centonze poi prosegue: «Lo *shintai* di un danzatore deve essere come un contenitore (*utsuwa toshite no shintai*); esso deve essere vuoto di contenuto e di significato» (Centonze 2002: 155-156). Si noti come non si parli nello specifico di un vuoto statico, quanto piuttosto di un luogo privo sudditanza al *logos*, alla sua teleologia: *an-archico*, appunto. Possiamo così riassumere la problematica su tutti i suoi livelli di implicazione:

«[...] si può notare che se *physis* (da *phyein*, generare) e *natura* (dal verbo latino *nascor*) rimandano nel mondo greco e romano l'idea di “nascita”, del “nascere”, questo aspetto manca nel termine sino-giapponese *shizen*. [...] nel contesto giapponese [...] è meno interessante la domanda sul “che cosa” rispetto alla domanda sul “come”, attraverso l'impiego di termini vicini utilizzati come indicatori di diverse funzioni organiche e complementari. [...] L'atto dell'artista maturo deve essere un atto naturale, che appartiene alla natura (*shizen*), non la travalica o la supera ma al contrario si immerge pienamente nel suo flusso. Solo un atto che ha raggiunto la “spontaneità” è davvero energetico, e può comunicare animazione, tensione emotiva, vitalità. Ma non si può realizzare un atto di questo tipo se non per mezzo del corpo, o meglio di una “dimensione corporea” integrata con quella naturale» (Ghilardi 2011: 74,76,77, *passim*).

Traendo le fila da quanto detto e citato, si può avanzare l'ipotesi per cui nel vuoto di contenuto e di significato racchiuso nel corpo risiede e si manifesta una ricchezza significativa illimitata – precisamente il movimento tra le polarità caratterizzanti sopra considerato. Questa è altresì una visione della natura affine alle dottrine filosofiche più diffuse in Giappone e in specie allo *zen*<sup>16</sup>. Controllare questi processi metamorfici in cui consiste la «natura come spontaneità» di modo che, sebbene spinti ogni volta al limite, restino mossi chiaramente da una o più intenzionalità significa, allora, passare al secondo momento. Per Hijikata il *nikutai* qui diventa, da fine che era, strumento della danza<sup>17</sup>. Questa è la dimensione prima dell'arte coreutica, nel senso in cui a tale grado di

16 L'argomento è troppo vasto per venire sacrificato da qualche paragrafo. Volendo soffermarci sul lavoro del danzatore ne preferiamo cogliere soltanto qualche punto in forte continuità con il nostro argomento. Un utile riferimento siano Suzuki (1927-1949) e Hee Jin-Kim (2011).

17 Di per sé, il corpo materiale oggettivato fu al centro dell'interesse dell'artista, ma non ultimo orizzonte, proprio perché materia

profondità non vi è distinzione tra immaginifico e movimento fisico, poiché entrambi sono azioni basilari dello *shintai* danzante – cioè aperte al contatto con il *corpo di carne*. La danza è dunque informata da gradi di determinazione di consapevolezza fisica, raggiunta attraversando sensorialmente la dimensione somatica. Ciò che è definito nella dottrina filosofica come processo cognitivo per lo più intellettuale, trova nel *butō* una sorta di matrice corporea con funzionamento non analogo ma equivalente, che si smarca dal *dō* tradizionale tanto quanto ne attesta la validità del metodo, dall'appartenenza a un dato contesto culturale tanto quanto mette in luce reciproche assonanze. Tali consapevolezze vennero conseguite con la pratica fisica in momenti non determinabili, ma comprensibili già tra le prime denominazioni «*Dance Experience*» e l'assunzione del termine *ankoku butō*<sup>18</sup>.

Rimane un'ultimo aspetto da chiarire, per quanto possibile, ovvero in *quale prototipo (o prototipi) di corpo* sia ricondotto questo «*shintai* danzante». Partendo dal presupposto di muoverci alla soglia del non traducibile riprendiamo Centonze, la quale affronta la questione del movimento intimo in relazione a due termini. Citando Hijikata, introduce «*naru*» *shintai*,

«*shintai* in divenire, che si trasforma, che cambia. Il danzatore si deve concentrare» prosegue «sulle dinamiche di passaggio da una condizione all'altra. Per esempio, il corpo deve poter essere duro e freddo come una pietra o fluido come l'acqua. L'obiettivo della danza non è di riprodurre sulla scena la forma della pietra o dell'acqua. Quindi il danzatore non deve tenere a mente i lineamenti dell'oggetto, ma deve scoprire attraverso la pratica del corpo il suo stato d'essere [...]. Lo *shintai* deve superare i limiti formali e manifestare dinanzi al pubblico i passaggi latenti, i meccanismi organici della danza, le sue articolazioni» (Centonze 2002: 156)<sup>19</sup>.

---

inerte, passiva rispetto alla sua consunzione, priva di intenzione. Inoltre, fare di esso un fine ultimo e non un mezzo avrebbe implicato un'astrazione in negativo, ovvero un ricercare uno stato assoluto di morte in un corpo che, per quanto spogliato di funzioni, per quanto *nikutai*, si poneva sempre come interrogativo in quanto *abitato* dalla vita. Come sappiamo, la proiezione di astrazioni *sul corpo* venne rigettata da Hijikata in quanto modalità ideologica opprimente, in favore dell'emersione di dispositivi immaginifici *dal corpo* e dalla sua memoria.

18 Naturalmente non si ha la pretesa di condurre a linearità un processo così profondamente radicato nel somatico, pertanto reversibile e riattivabile in infinite porzioni di spazio-tempo, e comunque difficilmente trascrivibile. La stessa distinzione in due momenti è arbitraria e funzionale alla spiegazione.

19 Nella stessa sede, la studiosa conclude appropriatamente: «Da una riflessione sull'etimo del termine “metamorfosi” emerge chiaramente il *problema*\* della forma. Il prefisso “*meta*” implica il mutamento, la trasformazione, la successione, il superamento dei limiti. Il suffisso “*morphé*” addita la forma». \*Corsivo aggiunto da chi scrive.

Così connotato, *shintai* si intreccia con il concetto di *kanōtai*: i corpi possibili, in potenza (Centonze 2002: 156). Altrettanto interessante è l'approfondimento di *karada* che la studiosa opera altrove (Centonze 2010: 115-118)<sup>20</sup>. Laddove *shintai* è confinato nel campo filosofico, quest'ultimo designa il corpo in un senso più ampio, benché il significato tradizionale indichi il corpo morto (*shitai*, *dead body*). Rispetto al corpo di carne e al corpo «teoretico», dunque, *karada* identificherebbe il suo campo di senso muovendosi «in modo oscillatorio» (*in an oscillating way*) tra il primo e il secondo, tuttavia abbracciando *shintai* piuttosto che il *nikutai*» (Centonze 2010: 117). A seguire, si nota come la labile separazione tra questi ultimi tre e l'ambiguità, la molteplicità degli usi cui si piegano possa indicare una importante traccia caratterizzante del linguaggio nipponico, non tanto denotativo, quanto più connotativo e contestuale. Ancor più rilevante appare allora l'ipotesi secondo cui *karada*, in quanto etimologicamente *corpo morto*, sarebbe il fulcro originario dei problemi di indeterminazione nel tradurre le sfumature peculiari del pensiero giapponese sul corpo (Centonze 2010: 115-118). Ghilardi sviscera ulteriormente questo aspetto:

«Nishida [Kitarō] affronta l'impresa di costruire una filosofia giapponese con la consapevolezza che fare filosofia significa utilizzare un certo tipo di linguaggio e di strategie argomentative, anche se l'orizzonte entro cui si colloca – quello della cultura giapponese con le sue peculiarità, in particolare quella fornita dal buddhismo *zen* – mostra al tempo stesso i limiti e i difetti del linguaggio e delle argomentazioni che la filosofia europea, chiusa in se stessa, non ha potuto superare. Dunque, il problema dell'identità di contraddizioni non si esplica soltanto a livello etico-politico, ma si fonda nella stessa realtà. [...] Sembrerebbe infatti che non ci sia modo di dirimere la questione se il Giappone vada in direzione di una iper-occidentalizzazione o se sia in realtà sempre e comunque legato al “fondo d'immanenza” della propria tradizione [...]. Queste forme di riconoscimento di sé non sono solo accessorie, o elementi di disturbo [...]: una cultura si costituisce in modo decisivo anche in base al modo in cui si auto-riconosce (Ghilardi 2011: 56, 52)».

Fattore non da poco, nella tentazione di cedere a un certo schiacciamento interpretativo sulla sensibilità giapponese avvalendosi dell'esistenza d'una terminologia così ricca. A maggior ragione se, d'altra parte, nel trattare la questione del corpo metamorfico ma non imitativo, aperto anche

---

<sup>20</sup> Vengono ripresi gli studi di Uno Kuni, il quale non manca di interrogarsi sul problema della traducibilità: prova del fatto che da entrambe le sponde dell'oceano la questione è ampiamente sentita.

alla dimensione dell'inorganico, vengono ribaltati due valori cardine dell'estetica performativa tradizionale: la trasformazione dell'elemento visibile proiettata sulla superficie (sia nel caso dell'attore che della scena) e la funzione narrativa della stessa (Centonze 2002: 156-157). Nondimeno, afferma Centonze, l'intero mondo denotante e circolante attorno alla ricerca somatica di Hijikata segna, su queste basi, una differenza cruciale «tra l'espressione coreutica Europea o Americana e la performance d'avanguardia giapponese [in virtù del] modo in cui è concepito, il che conseguentemente conduce a differenze nella configurazione estetica e coreografica» (Centonze 2010: 114)<sup>21</sup>.

Ciò detto, è bene ammettere che quanto finora sottolineato non ha la funzione – né una reale possibilità – di rivelare il vissuto dell'artista essendo, appunto, discorso *sul* corpo e, d'altro canto, Hijikata scomparso. Nondimeno, può evidenziare il livello di complessità nella pratica del *butō*. La fenomenologia del soggetto danzante a partire dalla sua lezione concerne profondamente una dura messa alla prova dell'individualità, se non addirittura la sua «esplosione». Uno scarto dell'approccio logico-tassonomico sarebbe individuabile, ad esempio, riprendendo il discorso sull'oscillazione di *karada*. Nulla togliendo all'efficacia della spiegazione di Centonze è bene chiedersi, nel tentativo di avvicinare quanto più le dinamiche di un corpo danzante, se questa oscillazione bipolare non sia un'astrazione eccessiva, proprio in virtù dell'infinito insieme di modalità d'essere che ciascuna delle categorie può trattenere e a sua volta innescare. È forse preferibile parlare, specie nella dimensione intima della danza, di percorsi non solo e non tanto virtualmente spaziali, quindi individuabili secondo un qualche rinnovato schema «somato-topografico», quanto metamorfici e qualitativamente percepibili nel tempo. Sarebbero, insomma, emersione nuova rispetto al materiale di cui la coreografia già incarnata è composta. La modalità secondo cui l'intenzione s'incarna in gesto e la densità di entrambi concorrono a creare un contesto – secondo una modalità che effettivamente possiamo ritrovare, come abbiamo visto, nella sensibilità linguistica nipponica<sup>22</sup>.

21 Per la studiosa questa presa di posizione è, in effetti, l'*incipit* della riflessione.

22 Ancora una volta, diffidiamo dall'attribuire in modo assoluto la continuità con un pensiero tradizionale giapponese, dal momento che tali processi possono spiegare con un buon grado di coerenza anche altre forme coreutiche attuali. In effetti, ci stiamo avvicinando a concetti e riflessioni che contano, dalla fine degli anni Sessanta a oggi, numerosi e notevoli padri nel Vecchio Continente e, non a caso, in Francia. Vi si dedica una riflessione più approfondita nell'ultimo capitolo. Del resto, questa può essere sede in cui interrogarsi sulla natura intrinsecamente anti-occidentale (principalmente nel senso di anti-cartesiana) dell'arte coreutica, di cui il Novecento rappresenta la presa di coscienza *pratica*. Il rinnovato sguardo verso Est (ma non solo) sarebbe dunque, dal punto di vista storico e dei processi culturali, la maschera posta sopra alla *recessione* della tradizione

Ritorniamo, dunque, a quanto detto in precedenza: *butō* significa *danza*, intendendo una danza irriducibile a ulteriori definizioni se non da colui o colei che la pratica, poiché propria dell'intimità di un individuo che si «disloca» volutamente, operando continue differenze da sé. Un corpo non specializzato è innanzitutto un corpo il cui rapporto di identità con l'io è stato smorzato in favore di una compresenza di sé. Un'entità dotata di corpo che non s'identifica, bensì avvicina l'esperienza sensibile del suo gesto come alterità per *poi* incarnarla, dunque, cita se stessa. La citazione coinvolge una o più «porzioni di sé» mentre assume o assumono temporaneamente determinate identità. L'intenzione si mostra, se vogliamo, già intrinsecamente teatrale in questa dimensione microscopica della danza. Con l'allenamento, infine, arriva ad innescare *ad arte* questo movimento intimo; lo «rende» teatrale, ovvero danza, tramite appositi espedienti di *cornice*. Tirando le somme del discorso è evidente che si si divarichi allora una dimensione radicalmente solitaria della danza:

«La storia del Butoh è frammentata, fatta di cambiamenti e trasferimenti da Est ad Ovest e viceversa, ma è soprattutto storia di singole individualità che esplorano la propria danza senza accettare di riconoscersi in un movimento o in una scuola. L'unica alleanza che lega gran parte dei danzatori è il riconoscimento della eredità di Hijikata e della radicalità delle sue indicazioni intorno alla necessità di sperimentare personalmente la genesi del movimento: un aspetto questo che richiede un training particolarmente impegnativo e a volte rischioso» (Ottaviani 2002: 97)<sup>23</sup>.

Il che non condanna di per sé al solipsismo espressivo, ma implica un passaggio più lento e denso dal rapporto con l'alterità intima a quello con l'alterità del mondo circostante – analogo, viene da dire, al passaggio da *nikutai* allo *shintai* danzante. Ottaviani parla in questo senso di oggettivazione come frutto di un *decentramento* dell'io e non come proiezione dello stesso; riconduce queste modalità processuali significanti, riscontrabili nel pensiero strutturalista e post-strutturalista, già alla sensibilità antropologica nipponica (Ottaviani 2002: 105)<sup>24</sup>. Il fatto che tale processo sia

---

razionalistica: il «tramonto occidentale», non come intuito da Nietzsche ma incarnato in una fase della cultura collettiva. Tale posizione rende interessante, a nostro avviso, l'indagine sul tipo di ragione messa in opera oggi, negli studi somatici.

23 Ricordiamo che in questo quadro sono compresenti l'eredità di Hijikata e l'influenza di Ōno.

24 A seguire, nel testo: «In modo radicale il performer rinuncia a fare del proprio corpo il mezzo della espressione per farne il locus unico dell'azione; ma è solo attraverso un processo che possiamo chiamare di *oggettivazione* (posto alla base di tutte le metamorfosi che si producono nella performance) che avviene il passaggio dalla coscienza del corpo come locus dell'azione, al corpo come locus della coscienza attiva. È questo passaggio che ci permette di riconoscere nella scelta performativa del Buto

perfettamente integrabile all'attuale modo di pensare la danza euro-americana, sulla base di quanto detto sull'equipotenza tra il *dō* tradizionale e l'indagine somatica di Hijikata e di Ōno, sarà di qui a poco un interessante oggetto di studio. La densità da attraversare, in ogni caso, è la condizione che rende transeunte e non immediata, non ciclica ma reversibile, l'esperienza della danza. Per Maurice Merleau-Ponty essa è la materia, la «pasta» di cui siamo fatti noi e il mondo (Merleau-Ponty 1965, 1989). È l'*ankoku*, volendo cogliere anche quella che (per certi versi storicamente) è stata l'assunzione e l'inflizione su di sé di una vera e propria violenza fisica, criminosa perché deliberata, nel quadro della pratica artistica. Con ciò s'intende che Hijikata andò molto vicino allo sconvolgere, sul piano di realtà, il limitato rapporto tra individuo e pratiche culturali allora legittimate.

Nell'approcciare il *butō*, specialmente dal punto di vista pratico, è pertanto necessario accettare che si basi preliminarmente sull'esperienza di una frattura, anche venendo mossi dall'anelito pacificante percepito in Ōno Kazuo. La «frattura» dell'Io, più d'essere tratto biografico comune di due uomini vissuti in un'epoca drammatica, è con probabilità il nocciolo dell'attività metodica che i due danzatori svolsero nei primi anni di collaborazione. Il metodo consistendo nel contattare l'assenza di senso (logico) di un vissuto (traumatico o meno), per far emergere attraverso la sua somatizzazione un *surplus* significativo.

#### 1.4 *Oscurità, parte seconda. Teatro come pretesto, corpo come contesto*

Alla luce della specificità del lavoro di Hijikata, il *frame* teatrale ebbe un peculiare ruolo. Non servì solamente a identificare un genere artistico ma ad aumentare la portata di quest'abilità intima, non specializzante, che ebbe in Ōno uno specchio. Lo fece potenziando la loro presenza scenica – il presente scenico prodotto dal loro lavoro sul corpo – per marcarne ulteriormente la contingenza, invece che sublimarla in simbologie. Ne aumentò pertanto l'enigmaticità, invece che diluirla in contenuti. Questa trasgressione dei canoni di riconoscimento del soggetto danzante, sia a livello fisiologico che estetico, è ciò che per Hijikata accomuna la danza al gesto criminale e al rituale. È anche ciò che la mise in condizione di oltrepassare gli esiti di altre ricerche coeve, magari consonanti, ad esempio nel quadro della teatralizzazione delle arti visive. Il discrimine sarebbe

---

[sic] una risposta alla dispersione che nasce dalle proiezioni elettroniche della identità e dalle modificazioni intraprese dall'individuo contemporaneo nel suo disporsi – fisico, mentale, linguistico e comunicativo – nelle coordinate della rete». Su queste basi, la studiosa rintraccia la fondamentale peculiarità del *butō* proprio nella condensazione della coscienza percettiva attiva nel quadro della nostra contemporaneità, che potremmo definire *liquida* (Bauman 2000).

insito nel modello di corpo e d'azione proposto per sovvertire le leggi del quotidiano, altrove probabilmente più vincolato ai modelli vigenti che nei casi di cui ci occupiamo. I *tre corpi* (Sheper-Hughes e Lock 1978: 7-8) sarebbero stati individuati e sperimentati, ma non rivissuti dalle loro basi intenzionali. È utile ricordare, d'altro canto, come la portata performativa delle avanguardie non solo derivasse da quella storica europea ma avesse intensificato la sua radicalità, per lo meno in Giappone. A catalizzarne l'intensità sarebbe stata l'apertura esponenziale del Paese nel secondo dopoguerra alla cultura postmoderna d'oltreoceano. Questo, di pari passo con le insofferenze endogene, fece sì che contiguità e attriti tra avanguardia storica e post-avanguardia fossero più evidenti, anche perché più ravvicinati nel tempo<sup>25</sup>. Il Giappone fu, in sintesi, forse uno dei primi contesti di cui l'America e l'Europa recepirono più consapevolmente l'influsso, sebbene vincolati ancora da una visione ancora orientalista. La tumultuosa reazione al colonialismo culturale produsse esiti notevoli dal punto di vista estetico, che a loro volta rinsaldarono l'influenza verso le nazioni d'oltremare; merita pertanto addentrarvisi un po' più da vicino.

La sperimentazione di Hijikata assieme ad Ōno e ad altri danzatori, tra i cruciali 1959 e 1968, è per molti versi in linea con i movimenti *underground* che allora popolavano Tokyo. Lo stesso artista era propenso alle collaborazioni, nonostante fosse già in procinto di distinguere le proprie intenzioni dalle attitudini che la controcultura stava adottando. Proprio in virtù della caotica ma meticolosa definizione che in quegli anni Hijikata continuò a operare nei confronti della sua danza, mutando anche da uno spettacolo a quello successivo, troviamo lo scarto di cui era cosciente. Tale metodico caos parla precisamente di un corpo all'opera che vive, che esplora ed elabora, e di una mente che si adegua, si integra consapevolmente ad esso. Per capire il graduale distacco di Hijikata dai codici estetici d'oltremare bisogna innanzitutto ricordare che la prima formazione dell'artista era stata in seno alla *Neue Tanz* tedesca; ne era rimasto affascinato fin da molto giovane, in virtù del «virile rigore» che gli ispirava<sup>26</sup>. Una volta trasferitosi a Tokyo, dalla fine degli anni Cinquanta entrò in

25 Questo paragrafo si sofferma su uno dei momenti più caldi della controcultura e, conseguentemente, di teatralità diffusa, politica e non. Nel 1960, il governo Kishi Nobusuke firmò il rinnovo del Trattato di sicurezza con gli Stati Uniti, sancendo una nuova stagione di pesante allineamento e controllo politico a favore di Washington (2002: 141). Di qui in poi, la contestazione sviluppò gradualmente un rinnovato sapore nazionale, nell'intento di scardinare la cultura ufficiale con una più genuina e attuale espressione identitaria.

26 Ottenuto un diploma all'Istituto Tecnico della Prefettura di Akita e dopo un breve periodo di attività presso l'*Akita Steel Company*, Hijikata intraprese la sua prima formazione in danza, con un corpo già notevolmente segnato da una recente ustione sulla schiena, procuratasi al lavoro, e una gamba più corta dell'altra, segno delle sue turbolenze scolastiche. Scelse di prendere lezioni di *Neue Tanz*, importata in Giappone dai pionieri della generazione precedente, presso la Scuola di Masumura Katsuko. L'istituto seguiva l'impronta di Eguchi Takaya, che, assieme alla moglie Miya Misako, aveva seguito le lezioni di Mary Wigman a

contatto assieme ad Ōno con altri generi occidentali tra cui il *jazz*, il flamenco e il ballo da sala. Fruttuoso, sebbene breve, fu anche il rapporto con il danzatore Tsuda Nobutoshi, la cui ricerca già sondava nuove perturbanti frontiere rispetto alla lezione europea<sup>27</sup>. Hijikata poté così sperimentare nelle sue prime collaborazioni e supervisioni coreografiche una plastica forte nelle pose, nonché le potenzialità del corpo femminile. Fu tuttavia nel segno di un'estrema virilità che volle spezzare l'aderenza a tutti i codici, spettacolari e sociali. Poco dopo le due versioni del celebre *Kinjiki*<sup>28</sup> andò in scena il primo spettacolo di sua ideazione, *Hijikata Tatsumi Dance Experience* (luglio 1960), per il quale portò in scena tra gli altri l'assolo *Shushi (Seme)* e la pièce *Antai (Corpo Oscuro)*. Questa performance vide la partecipazione attiva di cinque liceali suoi allievi. Nel primo lavoro volle rapportare il potenziale del suo corpo in contrasto con il silenzio e l'immobilità; nel secondo esplorò la struttura compositiva dell'improvvisazione *jazz*. Evidente è la possibilità che sondasse gli elementi sonori come partiture di suggestione e sollecitazione fisica, senza vincoli formali forti. In *Antai* volle esporre alla crudezza della scena il materiale bruto di corpi giovani, vigorosi ma totalmente estranei alla danza, soggetti ai martellanti ritmi della quotidianità. I toni erano ludici, ruvidi e persino rudi nel procedere per collisioni (fisiche e d'insieme scenico a un tempo). Erano d'altronde gli stessi anni in cui, in parte per necessità economiche e in parte per ampliare il campo d'esperienza, maestro e allievi calcavano anche le scene di locali a luci rosse. L'intenzione fondamentale era proprio quella di sondare un corpo non abituato a particolari impulsi esterni. Hijikata lo voleva cogliere nel breve momento della sua *oscurità* prima dell'adattamento; voleva esibire un corpo «di cui aveva l'intuizione che, privato di ogni tecnica per proteggersi quando si presentasse in scena, avrebbe affrontato rapidamente una situazione critica» (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 117). In questa dimensione del sé corporeo

---

Dresda tra il 1931 e il 1933. Non soddisfatto, Hijikata decise di spostarsi a Tokyo e divenire allievo diretto di Eguchi nel 1946. Tre anni dopo si risolse a tornare indietro, ma forte di un fatidico incontro con la «danza narcotica» di Ōno (si veda la nota 5). Nei tre anni a venire lavorò nella compagnia di Matsumura, fino alla definitiva decisione di trasferirsi nella capitale. Hijikata divenne allievo di Andō nel 1952 e interprete nel suo *Unique Ballet* dal 1956 al 1958. Allo stesso tempo seguiva le lezioni cui partecipava Ōno, prendendo continui appunti. L'incontro con il suo ispiratore avvenne proprio grazie alla loro comune insegnante, nel 1954. Nello stesso anno ebbe luogo la prima collaborazione tra Hijikata e Ōno ne *Il Corvo*, coreografia di *Modern Dance* di Andō. Parallelamente, in questo periodo Hijikata diede inizio al tentativo di sviluppare uno stile che si discostasse dalla danza ufficialmente riconosciuta (D'Orazi 2001, 2008; Aslan 2002: 53-72). Si noti che Aslan parla di *Neue Tanz* presso la scuola di Matsumura, mentre in Aslan, in modo costante per questo stile, la si riporta come «Institut de Modern Dance de Matsumura Katsuko (élève [allievo] d'EGUCHI T.)» (Aslan 2002: 350).

27 Tsuda era stato in Germania dal 1937 al 1939, allievo a Berlino di Max Terpis. La cronologia e i titoli degli spettacoli a seguire, ove non indicato diversamente, sono tratti e tradotti da questo testo da parte di chi scrive.

28 La prima assoluta avvenne a maggio, mentre la seconda il 14 settembre all'Associazione Giapponese per la Danza, nello spettacolo *650 EXPERIENCE*.

«Hijikata voleva una sorta di faccia a faccia diretto tra la danza come tecnica d'espressione e ciò che è la storia e la temporalità di un essere, cosa che s'inscrive in fondo al corpo», «[Una] presa di coscienza del linguaggio corporeo specifico di cui la ragione non avrebbe saputo tenere conto, e del tempo che per forza di cose vi si iscrive, tempo dell'ombra che sarebbe come il negativo dei lumi della logica» (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 117).

Come nota di seguito Kuniyoshi Kazuko, tale abilità non necessitava di alcuna maturità tecnica; si pone, dunque, la non facile questione di come definire l'approccio compositivo e l'allenamento secondo l'eredità non di Hijikata solo, ma anche di Ōno Kazuo. È un fattore necessario a comprendere la prospettiva della pratica oggi e che amplieremo tra il terzo e il quarto capitolo. Ci si può avvalere, al momento, delle sue testimonianze successive; in esse appare come questo «giocare con la vita» di Hijikata nel training e in scena fosse a un tempo modalità politico-estetica e metodo per procedere nel lavoro.

Invece di ordinare del movimento geometrico, Hijikata portava a risvegliare – duramente – un repertorio sotterraneo di vissuti negli allievi, tramite i celebri esercizi riuniti poi nella cosiddetta *butō fu* (notazione di danza), allenando ad acquisire su di essi un controllo tale da poter comporre e sovrapporli in sequenze. Questo avveniva mantenendo i sistemi somatici costantemente aperti e duttili per l'elaborazione più complessa di altra «materia», non legata alla loro storia personale. Come indicato altrove<sup>29</sup> la guida offerta da Ōno avrebbe propenso per suggestioni meno scabrose, tendendo a concentrare il fulcro del movimento, quindi dell'*engagement*, a un livello più spirituale e meno fisiologico.

Ritornando alle prime performance, ancora più rilevante è il fatto che nello stesso anno, il 1960, Hijikata calcasse la scena con *Il Santo Marchese (Sei kōhaku)*, definito *ankoku buyō (danza delle tenebre)*. La dimensione della violenza, dell'erotismo depravato e del crimine si mostravano qui condensate e filtrate attraverso Donatien Alphonse François De Sade, patrono dei lumi oscuri della letteratura francese, la quale già risiedeva tra le sue principali fonti. L'ispirazione europea della performance, arma a doppio taglio per colpire l'ipocrisia della coeva occidentalizzazione nipponica, spiegherebbe anche l'adozione del termine *buyō*, inquadrando l'approccio di Hijikata ancora in seno alla cultura *d'avant-garde* d'oltreoceano. O forse sarebbe più corretto avanzare

---

29 Si veda la nota 9.

che, suggestionato da temi europei, il discorso somatico e coreografico avrebbe assunto connotati di *buyō*, sebbene in modalità assolutamente inedite. Pur propendendo per quest'ipotesi non vi è motivo di credere che vi fosse un'esclusività, quanto un'alternanza o un intreccio di convergenze a determinare di volta in volta il nome della danza. Il laboratorio pratico dell'artista ibridava dunque gli universi culturali più lontani, ma attivandoli a livello di modalità di condurre il corpo in scena, non in quanto entità astratte. Similmente a quanto è stato già detto «La conflittualità della cultura, innervata di concetti e modelli di diversa provenienza, è testimoniata proprio dalla disintegrazione di un corpo individuale e sociale, che deve danzare ed esporsi alla molteplicità pulsionale per potersi ritrovare, per sentirsi di nuovo vivere” (Ghilardi 2011: 175)».

La volontà era quella di travalicare il confine del sé con quanto di più lontano ed estremo s'incontrasse. Ad un livello più tematico ma pressoché mai narrativo, ciò si traduceva anche nella possibilità di usare gli stereotipi dell'esotico, creando notevoli giochi di specchi. Da tutti questi punti di vista il rapporto di allora con la cultura *jazz* fu di estrema importanza. Hijikata non abbracciò solo la peculiarità musicale ma, com'è comprensibile, la fisicità estroversa ed elettrica della danza e l'immaginario «selvaggio» che vi era sotteso<sup>30</sup>. È il caso de *Il Negro e il fiume – Nelle piantagioni di canna da zucchero* (1961, messa in scena di Ykemiya Nobuo) e *Hijikata Tatsumi, cantato attraverso il corpo da un oscuro Dixieland* (1961, seconda edizione de *Hijikata Tatsumi Dance Experience*). Ykemiya ricorda la grande libertà d'improvvisazione che lo aveva reso celebre, la sua capacità di spezzare le frasi coreografiche e finanche ogni gesto, di deviarli verso esiti imprevisi, sperimentando a fondo gli effetti di velocità o di lentezza, «contrastati erratici» (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 117-118 ).

Il fatto che l'artista si avvallesse di generi, tecniche e fonti differenti senza soluzione di continuità – non riconoscendosi neppure del tutto nel performer *jazz* – è confermato, appunto, dall'emergere di elementi determinanti per la sua *danza oscura* in situazioni performative ravvicinate nel tempo, ma strutturalmente differenti. Per comprendere un altro aspetto fondamentale di questo periodo,

---

30 Sempre nel 1960, Hijikata aveva partecipato a *L'ombelico e la bomba atomica (Heso to genbaku)*, film di Hosoe Eikō, che successivamente lo avrebbe immortalato errabondo nelle terre natali con i suoi scatti. La pellicola venne presentata in seno al progetto *Laboratorio del film di Jazz – Modern Jazz & Film*. Senza voler parlare strettamente di tributi e di tradizione, quanto più di effettiva affinità ed efficacia scenica, si ricorda come il rapporto tra improvvisazione jazz e *butō* sia una realtà diffusa ancora oggi (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 112-113).

ad esempio, dobbiamo tornare ancora al 1960 e al rapporto con la letteratura francese, questa volta tramite Jean Genet. Il confronto con questo autore deve aver avuto paradossalmente la sua parte d'influenza nella definizione dell'*ankoku butō*, data anche l'estrema vicinanza cronologica dei lavori interessati con la prima comparsa del termine – si tratta di pochi mesi. Già nel primo *Dance Experience*, in effetti, era apparsa una pièce intitolata *Note su Divine (Divinu shō)*, dedicata al controverso protagonista del romanzo *Notre Dame des Fleurs* (1952). L'anno successivo, la stessa figura ricomparve in due omaggi coreografici allo scrittore, *I Riti segreti d'un ermafrodita al pomeriggio – in tre capitoli*, e *Dolciumi – in quattro capitoli*. Nel secondo, Hijikata assunse la parte del gigolò Mimosa II, mentre attribuì a Ōno quella di Divine, incarnando personalmente i tratti di follia d'amore del primo per il secondo, figura poi santificata dalla propria morte. Andando al di là delle spoglie francesi troviamo, in questo quadro, due fattori di estrema rilevanza per avvicinare la natura dell'*ankoku butō*: l'*ermafroditismo* e il ruolo di Ōno nel rapporto con l'immaginario di Hijikata.

Per prima cosa è bene precisare la scelta del termine. Com'è noto la tematica dell'omosessualità, assieme alla pratica della promiscuità sessuale, fu parte rilevante nella ricerca dell'artista e tema sovente trattato in scena. *Ermafroditismo* pare tuttavia più adatto di *omosessualità* nel delineare le intenzioni e i processi sottesi nell'indagine somatica, a partire dalla dimensione strettamente individuale e, al contempo, di decentramento e polverizzazione dell'io di cui si è detto. Ripartiamo dal presupposto per cui il corpo intimo del danzatore non sarebbe semplicemente contenitore vuoto che accoglie passivamente (quasi un *ready made*), bensì luogo denso e senziente che, allenato, deturnerebbe modalità linguistiche e dinamiche sensoriali intrecciandole alle proprie, contingenti. Il rapporto con l'alterità si attiverebbe nei confronti di una parte femminile del sé (o una polarità femminile tra i sé) a partire da quella virile – che, abbiamo visto, veniva al contempo più che scandagliata. Ciò significherebbe, infine, guardare all'entità virile da una prospettiva virtualizzata: non come uno sguardo davanti al solo specchio, ma come attraverso una materia rifrangente per evitare la richiusura dell'identità.

Non vogliamo entrare nel merito di un'attribuzione di orientamento sessuale, magari sulla base della ricerca deliberata di condizioni fisiche promiscue di tutti i tipi da parte dei Hijikata e dei suoi allievi. Essa comunque dovrebbe tener conto dei matrimoni e della scelta di aver figli, da parte sua

e di Ōno. Ci limitiamo ad osservare come ciò ci riveli un'altra modalità creativa, al di là dell'uso dell'omosessualità in quanto pratica sociale «criminosa». Si tratta del rapporto tra immaginario, pulsione erotica e tabù, di cui Ōno fu il primo transfert. Rapporto che avvicina in modo non banale la genuina modalità produttiva del surrealismo al quale, non a caso, l'*ankoku butō* è stato associato<sup>31</sup>.

Questo legame troverà il suo ultimo apice in *Danza color rosa* (1965). In questa come in altre occasioni, il travestitismo dei due artisti in scena era volutamente imperfetto, «sbavato» e contrastante. Si mostrava come condensazione di un immaginario incarnato, intrinsecamente libidico, il cui primo impulso era la tensione verso la completezza, la pienezza di un nuovo essere<sup>32</sup>. Ricalcava in tal modo l'impossibile congiunzione con l'androgino, condizione ideale di un essere fuso con il suo oggetto del desiderio, riverberante nella scabrosità del pretesto letterario e scenico di cui la pièce si avvale. Non solo propria, ancora una volta, dell'ambiguità oscura del somatico e del libidico (*ankoku*), la danza si mostra infine come movimento profondo di un'entità portata dalla sua frammentarietà. L'emersione dalla tenebra, non a caso elemento estetico assai presente nel *butō*, segna la radicalità di questo moto in quanto portato dalla differenza e dalla mancanza, come gesto di vita fuori dal nulla, dall'indeterminato (ma non per forza dal vuoto):

«Messi a confronto con uno stato critico, i corpi dei danzatori cercavano come istintivamente di perdersi, a dissolversi nelle tenebre, luogo in cui la relazione all'altro si fa ambigua, s'inverte [...]. Le molteplici figure che i corpi esibiscono sono allora precisamente ciò che Hijikata chiamava *ankoku butō*, "danza delle tenebre"» (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 124-125)<sup>33</sup>.

31 Aslan e Picon-Vallin dedicano un capitolo specifico all'argomento, che riprendiamo nel paragrafo a seguire.

32 «[...] L'interpretazione non intendeva in alcun modo additare né affinare l'effeminatezza del personaggio. Si trattava piuttosto di non lisciare il lavoro, di lasciare a nudo le tracce dello sforzo, di mostrare uniti nello stesso corpo l'elemento virile con le sue scabrosità e l'altro sesso. Di mostrare che questo corpo ospitante i due sessi diviene, in se stesso, un sesso di nuova specie» (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 126).

33 L'autore, per lo meno nella traduzione francese, parla di un' «identificazione all'altro» sulla quale si pone un margine di cautela. Il concetto pare troppo forte, se riferito a una pratica così come descritta precedentemente. Inoltre, basandosi sui training pervenuti tramite gli allievi di Hijikata, si nota come difficilmente l'intenzione verte all'identificazione con l'altro in quanto persona, quanto piuttosto a un'immedesimazione fino all'*empatia percettiva con una condizione di alterità*. Peraltro essa non è esclusiva ma sovrapponibile ad altre. È ammissibile che quest'ultima sia una deriva posteriore rispetto alla modalità compositiva del periodo di cui stiamo trattando. In tale caso, sarebbe interessante notare come Ōno possa esserne stato per buona parte artefice (trattandosi impulsi espressivi non troppo distanti da quelli proposti nella *Modern Dance*). Se invece fosse stato influenzato egli stesso, a più riprese, anche dopo gli anni di ritiro, di utilità sarebbe il confronto anche con la tradizione del *nō* con la quale venne a contatto. L'immedesimazione spinta fino all'incarnazione (principio analogo al *monomane*) può rivelarsi un elemento in più per comprendere poetica e prassi alla base delle sue opere tarde, che lo consacrarono al grande pubblico, prima tra tutte *La Argentina shō* (*Omaggio a La Argentina*, 1977).

Arriviamo quindi al cuore del rapporto Hijikata – Ōno, ripartendo dalla fascinazione del primo per il secondo iniziata alla fine degli anni Quaranta. Si è detto plausibile che la presenza e la qualità espressiva del danzatore, non tanto la tecnica, avesse catturato il primo e che, per carpirne i dettagli, egli avesse deciso di seguirlo nei suoi studi, nella vita di ribalta e nelle prime contaminazioni. Ai suoi occhi Ōno emanava un'ancestrale purezza tragica e una trasparenza essenziale rispetto alla forma; lo sentiva pari per livello di profondità e sensibilità, parimenti permeabile. Gli apparve, insomma, come raro complemento della sua furia. Ōno, da parte sua, dovette avere motivazioni non distanti per accettare una collaborazione così stretta. Entrambi s'imbarcarono volentieri verso un cammino oltre la *Modern Dance* e i suoi codici<sup>34</sup>. Hijikata divenne non solo compagno di scena, ma soprattutto coreografo quasi esclusivo di lì al ritiro dalle scene di Ōno, nel 1968.

Fin qui, pur tenendo fermo il forte riferimento estetico che a sua volta Ōno rappresentava per il giovane partner, è possibile sostenere che l'artista più anziano fosse incarnazione del suo *ankoku butō*. Non in quanto allievo ma in quanto transfert: ovvero corpo vivo su cui vedeva animarsi le sue intenzioni, la sua partitura immaginifica, essendo incredibilmente ricettivo e consonante rispetto ad essa. Ad ogni modo questa simbiosi non durò oltre la metà del decennio. Secondo Kuniyoshi, a partire dallo spettacolo successivo a *Danza color rosa*, ovvero *Pomodoro* (1966), Hijikata si rese conto che la figura di Divine non era più indispensabile al suo lavoro. Da questo momento in poi, afferma lo studioso, Hijikata avrebbe elaborato una sorta di transfert interno, nutrito probabilmente dalle numerose seppur brevi visite al Tōhoku di quel periodo. Si tratta della sorella maggiore perduta nella prima giovinezza, venduta dalla famiglia in indigenza per prostituirsi in città e mai più rivista (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 127-128).

Si trova senz'altro qui *in nuce*, ancora prima della consacrazione dell'*ankoku butō* (1968) e della datazione della sua nascita al 1959, la rottura definitiva con la matrice europea e il filo rosso con la fase matura della sua ricerca per una danza intrinsecamente giapponese (*kabuki* del Tōhoku), che avrebbe caratterizzato tutti gli anni Settanta e Ottanta, fino alla sua morte<sup>35</sup>. Segnali inequivocabili,

34 Per approfondire la storia e le caratteristiche della *Modern Dance*, si veda il volume in italiano di John Martin (1991); Per quanto riguarda la *post-modern dance*, invece, si segnala la versione italiana di Sally Banes (1993).

35 Secondo Kuniyoshi «Il lavoro degli anni Settanta, a cominciare dal *Kabuki del Tōhoku*, si è sviluppato dal prolungamento del *butō* degli anni sessanta e di questo elemento strutturante dell'immaginario che aveva portato avanti. Si potrebbe persino dire che questo universo del Tōhoku natale servì essenzialmente da riscontro esemplare per condurre questa struttura al suo più alto grado di perfezione» (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin: 134).

questi, della suddetta retroattività della ragione logico-linguistica rispetto ad ogni aspetto della pratica di danza così concepita, dal livello più microscopico a quello d'insieme. L'entità emersa dall'oscurità intima di Hijikata, frutto di «una sorta di estraneità percepita nel suo proprio corpo e [di] questo desiderio potente di fare corpo con l'altro» che asseriva roderlo dall'interno mentre lavorava, per la quale arrivò a portare lo chignon da donna (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 127-128), non ebbe mai transfert paragonabili a quello che era stato Ōno nelle spoglie di Divine. Nondimeno, lo portò a riprendere e approfondire la ricerca in modo via via più esclusivo su corpi femminili e ad eleggere a feticcio l'allieva Ashikawa Yoko.

In ultima sede, torniamo al principio del nostro discorso con due appunti in più. Dal '68 in poi Hijikata intraprese un percorso via via sempre più essenziale e strutturato del suo *ankoku butō*; la sua prospettiva era quella di raggiungere un grado di stabilità (somatica, ma anche a livello di organizzazione della propria comunità artistica) tale da permettere una sorta di sovrascrittura comune, finalmente in armonia con spirito e corpo giapponesi. Su questa base l'artista andò sempre più confermando la sua lontananza dalla ribalta nevralgica della cultura capitalista. Fino alla fine, il suo Giappone rimase – in modo comunque utopico – irriducibile alla contaminazione, sempre più concentrato nei suoi recessi corporei (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 133). Ōno dal canto suo riprese nel 1977 la vita pubblica interrotta nel 1968, facendo i conti con il proprio passato. Lo fece pacificando una volta per tutte il suo rapporto di danza con l'alterità – non a caso «occidentale» – in *Omaggio a La Argentina*, tributo alla danzatrice Antonia Mercé, fonte inconsapevole della sua vocazione artistica di molti decenni prima. Il suo connubio con il Vecchio Continente e non solo, se ancorato soltanto a tale legame, potrebbe apparire poco saldo. È utile pertanto guardare a questa relazione alla luce di quanto trattato finora per Hijikata.

Nel tempo e nonostante la separazione<sup>36</sup> si mostrarono in Ōno dei temi simili e carissimi all'altro maestro, ma con sfumature sensibilmente differenti. Uno su tutti è proprio l'*alter ego* femminile che Ōno trovò nella Mercé. Il quale, innanzitutto, va visto in quell'afflato mistico che portò la particolare fede cristiana di Ōno a concepire un femminile ideale. Fonte del moto universale come danza d'amore e di sacrificio, esso si confonde a sua volta nella figura sacralizzata della madre. Le muse di Ōno, sebbene segnate nel profondo della memoria del corpo, rimasero sempre

---

36 Sebbene non totale: in *La Argentina shō*, come in numerosissime altre opere della maturità vi è un contributo coreografico di quest'ultimo.

paradossalmente distanti; pure incarnandone l'essenza, il suo *butō* pare più celebrarle estaticamente che interrogarle, metterle in questione. Si evidenzia un rapporto di oggettivazione della coscienza – per riprendere ancora Ottaviani – che ha tagliato in qualche modo definitivamente i ponti con la protesta danzata e solitaria dell'*ankoku*, ma forse anche proprio con la cogenza terrena. Si evidenzia forse, infine, anche il punto di aggancio con dimensioni metafisiche comprensibili per il panorama europeo, ma altrettanto vulnerabili al fraintendimento. Vi sono stati, dunque, nei due grandi maestri, un *butō* del corpo che ha scardinato ciò che veniva chiamato *spirito* e un *butō* dello spirito che andrebbe giustificare ciò di cui è fatto e capace il corpo. Entrambi hanno avuto la loro ragione d'essere in una particolare persona; il merito di Hijikata, rispetto al compagno, è forse di aver avuto un metodo più chiaro per indicare la radicalità che tale processo, solo per esistere, richiede<sup>37</sup>.

---

37 Posizione condivisa da Ghilardi (2011: 175). Non è tuttavia un'arbitraria attribuzione di merito il motivo per cui si sacrifica un'indagine altrettanto profonda della poetica di Ōno Kazuo. Vi sono ragioni di spazio e di stretta coerenza rispetto al discorso; inoltre, la sua opera è complessivamente già divulgata in maniera piuttosto esaustiva, in volumi facilmente reperibili. Uno su tutti è il testo steso a quattro mani da Kazuo e Yoshito nella sua traduzione inglese (2004). La stessa cosa non si può ancora dire per Hijikata, essendovi anche una cospicua parte di studi nipponici, tecnici e molto sottili, non facilmente reperibile in lingue europee.

## II. Un secolo tra lumi e ombre: il Giappone e la modernità

Non sarà forse condensata, in quelle chiazze taciturne, la cosa che gli Occidentali chiamano: “il mistero dell'Oriente”? [...] In verità, non esistono né segreti, né misteri: tutto è magia dell'ombra.

Junichiro Tanizaki

### II.1 «l'umanesimo ha poco a che fare con un senso globale dell'umanità»<sup>38</sup>.

Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo trovarono la loro compiutezza artistica alla luce di una duplice capacità: una coscienza critica in grado di formulare un proprio linguaggio drammaturgico, tutto particolare, in un'epoca di pesante massificazione dei processi culturali, mutuata dall'abilità d'elaborare il potenziale latente del somatico. Nonostante i contatti e le collaborazioni fossero frequenti, i due artisti non si riconobbero davvero appartenenti alle file d'avanguardia dalla quale, anzi, in special modo Hijikata prese ideologicamente le distanze. Si è anche visto come la differenza potesse risiedere, in fondo, in un modo diverso d'intendere il tempo, non progressivo o lineare, ma composto da moltitudini di durate insite nel corpo. L'esperienza di un particolare territorio corporeo – l'*oscurità* – si poteva tradurre per loro in una forma comunicativa profondamente espressiva, capace di sovvertire concatenazioni di giudizio che si basassero su una *consecutio* storica ed estetica solida<sup>39</sup>, dominante. Nota, infatti, Ottaviani:

«Con spettacoli dissacranti e provocatori Hijikata Tatsumi esprimeva, in modo più radicale di altri protagonisti delle avanguardie, il rifiuto di tutti i processi di modellizzazione che formano e in-formano il corpo affidandogli il destino di strumento semiotico e di contenitore. La sua critica era rivolta al mondo della danza e del teatro ma coinvolgeva direttamente la cultura giapponese, sia classica che moderna, nella importanza che essa attribuiva ai segni che modellano il corpo e sostengono ogni atto comunicativo. [...] aveva intravisto una condizione del corpo al di là, o prima, delle strutture incorporate, una condizione estranea o anteriore ai

38 Così intraprende Iain Chambers la propria revisione della cultura moderna di matrice europea (Pasquinelli 2005: 18)

39 Zygmunt Bauman (2000) definisce solida la struttura monolitica, totalizzante su cui si è fondata la nostra società in campo ideologico, economico ed epistemologico fino alla data simbolica del 1989, anno della caduta del muro di Berlino, che ha segnato la svolta decisiva verso l'attuale *liquidità*.

modelli teatrali e sociali, anteriore alla forma-formata e soprattutto anteriore alla stessa tensione alla forma. La sua azione di critica culturale si precisava negando quel tipo di intenzionalità comunicativa che nelle arti, come nella vita sociale, si affida alla forma o al modello e nello stesso tempo contribuisce a formarlo» (Ottaviani 2002: 101).

L'uso di dinamiche recessive in relazione al corpo, per l'appunto, non deve trarre in inganno su una presunta presa di posizione passatista. Sebbene sia plausibile che la crescente ossessione per la genuinità nella danza, degna di un atavico Tōhoku, abbia tinto l'animo di Hijikata di sfumature nostalgiche fino ad anche la scelta della solitudine, è chiaro che alla base di ciò concorsero ragioni di sopravvivenza. Tale condizione venne assunta dalla sua famiglia artistica in ordine da garantirsi un habitat in un sistema fisiologicamente ostile, ormai incompatibile: il Giappone del boom economico.

Le mire di Hijikata, tuttavia, non erano affatto prive di proiezione in un futuro. Si può dire, d'altronde, che la sua prospettiva esistenziale non combaciasse con quella comunemente intesa e che fosse profondamente segnata dalla sua esplorazione corporea. Con il presente, egli pareva identificare l'azione di mettere in movimento la materia assopita – il passato corporeo riattivato come memoria – aspirando a indagare, in tale modo, ciò che si trova oltre le attuali possibilità di comprensione. Quest'ultima dimensione sconosciuta nel suo pensiero poteva coincidere con ciò che si dice futuro; tuttavia veniva usato in quanto fattore che ritorna, a sua volta, a organizzare di conseguenza il presente. A saltare per sua mano, dunque, fu l'organizzazione della prassi in base a una temporalità progressiva, non l'ideologia sulla possibilità di mutamento. Quest'ultima, anzi, andò espandendosi in più dimensioni, non rintracciabili secondo griglie solide e infine strutturaliste. I modelli di riferimento di queste ultime, sebbene diversi, si basavano tutti su un principio «accumulatorio» della relazione uomo-mondo; su principio di azione diretta, per cui il gesto o il pensiero erano comunque espressioni della sola volontà intellettuale. Questo valga ancora a frenare l'identificazione dell'io metamorfico e corpuscolare cui il *butō* è affine, con la post-modernità intesa come sistema rizomatico piatto, di superficie, privo di temporalità sentite, ma solo meccanicamente prodotte.

Ottaviani ci viene in aiuto, nel delineare lo scarto tra questi modelli. Riprendendo Derrick de Kerckhove (2000), introduce il concetto di *significato sentito*. Ciò rinvia a qualcosa del quale si è spesso incoscienti, ma che determina la risposta globale dell'individuo alla quotidianità. Essendo precedente la logica, esso può essere più ampio del pensiero; in tale senso può tradurre con efficacia parte della materia «sapienziale» dell'in-corporazione. Nel *butō*, il processo che la costituisce non si fa per forza più intellegibile, ma viene senz'altro innescato e determina una particolare attivazione del corpo, in relazione alla sua temporalità percepita<sup>40</sup>. La non rintracciabilità dei suddetti processi nella Storia e nelle dinamiche culturali, così come concepite e imposte dal pensiero euro-americano, è pertanto una questione sulla quale non si può sorvolare. Chiama in causa non solo l'efficacia delle sue tassonomie e delle loro modalità di funzionamento, ma la stessa legittimità dell'uso di queste per la lettura di universi culturali altri, di entità individuali e collettive altre. Non è opportuno ignorare oltre le dinamiche di potere che vi sono connesse; le quali, di fatto, lasciano una ben più indelebile traccia della trascorsa e dell'attuale colonizzazione *geografica*, ovunque esse si siano radicate. Approdando al contesto artistico e politico di cui il *butō* delle origini è innegabilmente filiazione o deriva, non possiamo esimerci dal mettere in evidenza, innanzitutto, quali profondi ed intricati nodi antropologici quest'ultimo andò a sfilare. Tutto ciò non solo per ragioni storiche: parliamo di uno «sguardo occidentale» che, se davvero è ancora rintracciabile, oggi più che mai non basta a comprendere se stesso.

Apriamo la digressione con Iain Chambers, il quale parla di una necessità di rinnovamento profonda dello sguardo umanistico moderno, oramai arrogantemente arroccato su obsolete pretese di universalità. Se proprio non si è in grado di abbandonarne il concetto, afferma, urgente è la sua trasformazione «da una visione omogenea e unilaterale a un nuovo umanesimo creolizzato, capace di ospitare diversi sguardi» (Chambers in Pasquinelli 2005: 18). L'accusa va a colpire, senza riserve, la naturalizzazione operata dal pensiero «occidentale» moderno in favore di se stesso, ovvero la sua arbitraria assunzione di neutralità rispetto alle dinamiche «naturali» del cosmo, la quale lo connota, sotto molti aspetti, sin dai suoi albori. Tale presa di posizione

40 «La principale richiesta rivolta al performer è quella di accedere personalmente alla condizione da cui emerge l'azione-esperienza, al vissuto corporeo prima che questo diventi una interpretazione. Il performer si affaccia sulla transizione, la oscurità, per aderire alle risposte psicofisiche alle immagini che egli stesso attiva e abbandona. La performance non consiste nel raggiungimento dell'immagine o nella risposta fisica ad essa, quanto nella possibilità di restare in bilico all'interno del significato sentito, dunque prima che la "risposta di orientamento" intervenga ad aprire la strada ad un naturale esito di espressione e rappresentazione» (Ottaviani 2002: 110).

egemonica, infatti, avendo una base tautologica, finisce col non giustificare a sufficienza la propria assunzione di «neutralità», valore fondante il discorso stesso. Continua Chambers: «Forse la verità storica e politico-economica non sta nella *neutralità* del racconto, ma nella *giustizia* della complessità che la narrazione si trova a percorrere» (Chambers in Pasquinelli 2005: 19). Per *giustizia* s'intende non un mascherato ritorno alla veridicità assoluta, né la sua autografa giustificazione per sola coerenza interna – la *giustizia* del discorso. S'intende la coerenza rispetto alla suddetta pluralità di sguardi, ivi compreso anche quello insito nella narrazione scritta, rivolti per metà all'esterno e per metà all'interno di un con-testo.

Il quadro in cui queste riflessioni sono comprese si mostra come portato teorico di una prassi che possiamo rintracciare, per molti versi, proprio nella ricerca di Hijikata. Prende qui il nome di *occidentalismo* e rintraccia l'insieme di dinamiche di potere citate poc'anzi, tra il Noi occidentale e l'Altro colonizzato. Non si tratta di violenza estrema che si esaurisce in se stessa, bensì «violenza tenace ed opaca, che sfugge alla nostra attenzione – per stabilizzarsi nella quotidianità anonima di comportamenti e di insospettabili modi d'essere» (Pasquinelli 2005: 7). L'occidentalismo riassume una violenza lenta e silenziosa che, incarnata in profondità, va ad affliggere proprio la *significazione sentita*. È altresì la malattia da cui l'Occidente stesso è debilitato, avendo fatto dell'Altro lo specchio rovesciato del sé con la sua ossessione orientalista. Mortificando l'alterità nel momento della sua identificazione per definire la propria identità, ha condannato se stesso a una delega epistemologica sempre più vacillante (Pasquinelli 2005: 10).

Il caso del Giappone tra il XIX e il XX secolo, in questo senso, è estremamente emblematico e centro dell'interesse di Franco Mazzei (Pasquinelli 2005: 89-101). Lo studioso si pone il problema dell'adozione di uno o più metodi appropriati per delineare la reazione nipponica alla colonizzazione culturale occidentale, in specie tra l'era Tokugawa (1600 - 1868) e l'era Meiji (1868 - 1912). Nella nostra prospettiva ciò ci permette di evidenziare, in primo luogo, dei processi di scissione dell'immagine di sé attraverso l'altro, che in Giappone sembrano aver avuto un colpo di coda. Prima insiti nell'orientalismo proiettato dall'esterno, pervennero poi all'incarnazione d'un *auto-orientalismo*<sup>41</sup> come visione stereotipata e dissociata della propria identità, nel momento di

41 Il fenomeno designa l'assunzione, da parte di un popolo o di una comunità, di punti di vista per lo più stereotipati e negativi nei confronti della propria cultura, per lo più provenienti dalla prospettiva euro-americana. Il caso specifico del Giappone, nella sua cosiddetta modernità, viene efficacemente delineato da Toshio Miyake (2010).

adottare come modello di riferimento l'Occidente. Per le proprietà riflessive che queste dinamiche paiono comportare, il Paese del Sol Levante, al crocevia di due sguardi, potrebbe racchiudere il primo seme dell'occidentalismo non solo come violenza protratta, ma come sintomo di un *impasse* interpretativo proprio alla nostra *forma mentis*. In sintesi, si tratta di capire l'emersione di uno sguardo critico e di un discorso alieni, o forse strabici, che si volgono per la prima volta verso le forze che li ha destati, prendendo le distanze sia da quelle endogene che quelle esogene<sup>42</sup>. Superati da un lato l'approccio definito *emico*, ovvero calcante su un particolarismo irriducibile della specificità culturale e finanche sull'essenzialismo (vale a dire la valutazione della cultura come fenomeno naturale, ancorata a valori a-temporali); oltrepassati dall'altro quelli marxista e liberale, connotati entrambi da Mazzei come *etici*, aventi fulcro in una teoria della modernizzazione europea, si avanza la proposta di un approccio euristico (Mazzei in Pasquinelli 2005: 89-96)<sup>43</sup>. Quest'ultimo, forte di una lucidità non più rigidamente razionalista, bensì capace di comprendere le contraddizioni attraverso l'utilizzo coordinato dei punti di forza delle prospettive già esistenti, evidenzia dapprima i limiti di una concezione della modernità assoluta, proponendone di multiple. Di conseguenza, avanza in merito ad esse una visione storicistica come «incessante susseguirsi di sviluppo e formazione, costituzione e ricostituzione di una varietà di programmi culturali e modelli istituzionali moderni» (Mazzei in Pasquinelli 2005: 95-96)<sup>44</sup>. Tale punto di vista ci interessa nel momento in cui addita una specificità paradossale del rapporto tra Giappone e modernità, a cominciare dal fatto che quest'ultima sia un processo avvenuto in una civiltà *non assiale*, ovvero non caratterizzata da una «tensione fondamentale tra ordine trascendente e ordine mondano»<sup>45</sup>. Mazzei arriva a concludere che l'assenza di una tradizione universalistica ha permesso al Giappone, diversamente ad esempio dalla Cina, di «tradizionalizzare il nuovo senza radicalizzare il cambiamento», azioni in nuce nel concetto di *wakon-yōsai* (*spirito*

42 Anche in questo caso merita lanciare un rimando ai grotteschi stereotipi culturali su cui vertevano i *giochi di specchi*, come li abbiamo definiti, negli spettacoli di *jazz* di Hijikata a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. L'eccesso di cui si facevano carico può essere senz'altro un espediente premeditato per evidenziare questo punto di vista ideologico. Calando sull'inadeguatezza degli stilemi, Hijikata esasperava l'irriducibilità della persona incorporata ad essi. Ritorniamo ancora, pertanto, all'*ankoku*: emersione conturbante e imprevedibile della corporeità.

43 I due approcci sono anche definiti da Carol Gluck rispettivamente come «etnocentrismo dal di dentro» (*ethnocentrism from within*) e «etnocentrismo dal di fuori» (*ethnocentrism from without*). Può avere interessanti risvolti porre tali concetti in relazione – non di rispecchiamento palmare – anche ai rimandi tra il «di fuori» e il «di dentro» del corpo in azione, visti nel primo paragrafo.

44 L'autore riprende Shmuel Noah Eisenstadt (2000).

45 L'orientalista riporta anche la definizione originale, ovvero di *età assiale*, parafrasata in Eisenstadt dal sociologo da Karl Jaspers. In tal modo si indica il periodo di fioritura intellettuale delle grandi civiltà in epoca antica, avente il proprio epicentro attorno al VII secolo a. C..

*giapponese – tecnologia occidentale*) inteso dai riformatori in era Shōwa. Su questa base, la sua specificità culturale risiederebbe addirittura nel suo proporsi come società postmoderna senza mai essere stata moderna, «[tradizionalizzando] *il nuovo senza radicalizzare il cambiamento*» (Eisenstadt in Mazzei in Pasquinelli 2005: 96-97)<sup>46</sup>. Un'ultima stoccata mina, anche in questo caso, una possibile ricaduta tassonomica eurocentrica. Per l'orientalista «ormai da più parti, fuori dall'Occidente, si tende a considerare la “modernità” come un'*anomalia europea* e non una tappa in qualche modo obbligata nel cammino dell'umanità» (Mazzei in Pasquinelli 2005: 97-98)<sup>47</sup>. Vi è, insomma, uno sguardo di rimando cogente, che chiama a una revisione problematica della storia del Vecchio e del Nuovo Continente. Una volontà di riscrittura d'una narrazione più *giusta* con la pluralità delle entità culturali, il cui laboratorio fu di certo anche il secondo dopoguerra nipponico.

## II.2 Migrazioni estetiche. Dall'era Meiji agli anni Sessanta del Novecento

### II.2.1 Una nuova tradizione?

Com'è noto, le ragioni storiche dell'occidentalizzazione del Giappone vengono fatte risalire alla fine del XIX secolo, sebbene tappa recente di un percorso con origini ben più antiche<sup>48</sup>. Scambi e contatti intercorrevano da secoli, alternandosi con periodi di ferreo isolamento quale era stato, appunto, quello lunghissimo sotto il governo militare degli *shōgun* Tokugawa, conclusosi nel 1868. Per questa cultura già abituata all'assimilazione, l'assumere il modello d'oltreoceano fu nel complesso un successo controverso. Essenzialmente due furono i fattori principali nell'inasprirlo; l'involuzione conservatrice in atto dalla seconda metà degli anni Venti fino ai Quaranta del XX secolo, incentrata su una politica estera di colonizzazione e, a livello interno, di adeguamento della cultura ufficiale ai fini nazionalisti; la sconfitta bellica e la tragedia nucleare che a questa seguirono e che segnarono il tracollo morale del Paese. Tali drammatiche dinamiche gravarono su sulla *crisis* esistenziale di una nazione che andò adeguandosi dapprima, in modo coatto, ai miti di progresso cavalcati dall'ala nazionalista, in seguito e con enorme rapidità al liberismo post-bellico. Il che, avvenendo per iniziativa endogena e a lungo andare a livello di costume diffuso, portò a

46 In corsivo nell'originale.

47 Il corsivo è di chi scrive. Si vuole così portare l'attenzione sull'espressione che richiama in modo forte un'altra, «eresia europea», che per alcuni connota il *butō* stesso. Introduremo la questione a fine paragrafo, poiché sarà al centro del discorso nei capitoli a venire.

48 La colonizzazione culturale occidentale s'impose simbolicamente nel 1853, anno in cui l' Ammiraglio Commodoro Matthew C. Perry giunse con la flotta americana al porto di Tokyo, intimando di aprire il Giappone al commercio estero. La vera e propria apertura al mondo esterno sarebbe, in effetti, cominciata a partire dall'epoca Meiji, dal 1868 (Gatti 2002: 12-18).

contraddizioni difficili, anche se non mancarono esempi di fruttuosa riappropriazione dell'identità culturale. Il prezzo da pagare, in ogni caso, fu infatti lo smantellamento di strutture e di un'identità sociale di antichissima tradizione, in modo particolare quella rurale, a favore di un esponenziale aumento del tessuto urbano. Nel corso degli anni Venti si assisté ad una brusca accelerazione del fenomeno di adesione al modello «occidentale» in tutti i suoi aspetti. Il devastante terremoto di Kantō nel 1923 diede impulso a una radicale opera di riassetto delle città, che dovettero far fronte a un improvviso inurbamento dalle province. Si diffuse l'elettricità e con essa servizi, consumi e soprattutto consuetudini di vita mutarono radicalmente, ponendo le basi per la nascente società di massa. Inevitabilmente,

«I mutamenti nell'istituzione della famiglia e la riforma dello spazio agricolo che seguirono trasformarono i modelli tradizionali delle relazioni umane. L'antica struttura familiare decadde, e il nuovo codice civile definì nuovi rapporti tra uomini e donne, mariti e mogli. Una rapida urbanizzazione determinò la comparsa degli enormi *danchi*, o condominii, che misero fine agli antichi legami di vicinato e di paese. In questo modo, i Giapponesi erano lacerati tra l'ossessione per il "progresso" e il rifugio nella nostalgia» (Viala e Masson-Sekine 1988: 11).

La città andò confermandosi come centro produttivo, mentre il ceto operaio la classe più numerosa. Si moltiplicarono movimenti e organizzazioni di stampo marxista, che tuttavia non trovarono sufficiente consenso tra gli elettori; le prime elezioni universali del 1928 confermarono la linea conservatrice intrapresa dal Governo, con ampio appoggio del Parlamento. Ciò legittimò un'ulteriore limitazione della tolleranza nei confronti dei movimenti dissidenti. In particolar modo in seguito al tentato colpo di stato del 1930, la crisi politica e sociale aumentò e con essa il senso d'insicurezza del popolo giapponese.

Nel valutare le reazioni culturali a tali cambiamenti merita approfondire due punti di vista i quali, probabilmente, hanno legittimità proprio in funzione della loro apparente contraddittorietà. Vi è una tendenza, nella letteratura dedicata alle arti in questo periodo, a sottolineare i fattori, per lo più sociopolitici, di disagio e destabilizzazione dell'identità nipponica nell'adesione al modello occidentale<sup>49</sup>. Studi più recenti hanno voluto evidenziare, d'altro canto, delle esperienze di

49 Senza negare la verità cui questi studi attingono, sarebbe interessante metterli in questione riguardo a un orientalismo nascosto

rinascita di una fierezza espressiva tutta giapponese proprio in seno a questo periodo, capace di elaborare attivamente gli stimoli d'oltreoceano. In effetti, ciò avvenne per lo più nel campo ristretto delle arti sperimentali e, nonostante le apparenze, principalmente nell'anteguerra. Chi non si riconosceva nella cultura ufficiale parve necessariamente mediare il rapporto con la propria tradizione allontanandosi dal, o stravolgendo il, proprio punto di vista su di essa – con esiti che a posteriori, spesso, vennero valutati come «semplici» contaminazioni (Hackner in Centonze 2010: 63-75). Pare dunque delinearci, contro la cultura dell'«establishment», l'orizzonte di una nazione divisa: nell'esperienza diffusa dello straniamento, della miseria ma pure della resistenza di pratiche quotidiane tradizionali, da un lato; nella ricerca estetico-politica, elitaria, contro il controllo da parte delle ideologie e degli interessi dominanti, dall'altro, con una decisa presa di posizione anti-americana nel secondo dopoguerra. Nondimeno, tra cultura ufficiale liberale (massificata) e controcultura progressista (elitaria) si consolidarono da questo periodo in poi dei modelli interpretativi comuni della realtà, vale a dire finalistici – tipicamente «occidentali». Sebbene con conseguenze molto diverse, infatti, già nei primi decenni del XX secolo e fino al secondo Conflitto Mondiale, proprio quella strategia di assimilazione mossa sulla base di un orgoglio culturale atavico, assunto nel quadro ideologico nazionalista, avrebbe provocato nel territorio urbano un rigetto fino ad allora impensabile per la mentalità e i ritmi di vita tradizionali. I modelli basati su nuclei comunitari ridotti, primo tra tutti la famiglia, sarebbero stati sostituiti da quelli dello *wakon-yōsai* – fino a imporre i pregiudizi dell'auto-orientalismo. Esso veicolava l'idea inconscia di un occidente fantomatico che giudicava un Giappone da esso stilizzato. Il radicamento di tali modelli si sarebbe manifestato appieno proprio a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, assieme alla cultura *underground* e poi della contestazione. Il rischio di cadere nel paradosso era dunque comune, nel rinunciare alla propria sfera valori d'appartenenza per cavalcare l'onda di uno sfavillante Giappone moderno. Se quest'ultima oscillazione era propria, in ogni caso, di una classe borghese (allineata o contestatrice che fosse), non stupisce che gli esiti della controcultura attivista, in ambito sia estetico che politico ed economico, abbiano condiviso la stessa sorte di auto-estinzione di quelli d'Europa e d'America. Si può invece comprendere come la ricerca di materiale nella somatizzazione del disagio, della marginalità vissuta dalla maggior parte della

---

da un senso di colpevolezza, dopo le vicende di Hiroshima e Nagasaki. Queste ultime, lo si è visto, vengono immediatamente richiamate quando si parla delle arti nipponiche del XX secolo (nota 8). A condividere questo punto di vista sono, sebbene a gradi diversi, gli stessi Viala, Masson-Sekine (1988), Aslan e Picon-Vallin (2002) e Fraleigh e Nakamura (2006).

popolazione senza voce in capitolo, per quanto riguardava allora i processi interculturali, potesse avere nel *butō* una doppia valenza. La prima, più propriamente ideologica, verterebbe sull'idea di un'espressione artistica genuinamente popolare (a patto che non si voglia connotare quest'espressione di sfumature marxiste, con tutta probabilità mai esistite). Tale aspetto spiegherebbe anche il passaggio dall'*ankoku butō* al *kabuki* del *Tōhoku*, senza risolvere la ricerca somatica di Hijikata in esso. La seconda accentuerebbe la profondità della prima, in quanto tentativo di (ri)scrivere una storia estranea alle dialettiche importate e imposte, quindi nuovamente capace di segnare un cambiamento, sebbene al limite dell'invisibilità. Per Hijikata e la sua comunità artistica (in parte anche per Ōno) si trattò innanzitutto di garantirsi una sopravvivenza intelligente, sotterranea rispetto agli apparenti mutamenti: ritorniamo così, ancora una volta, alla «voce offesa» e al potenziale duraturo della sua *giustizia*<sup>50</sup>.

Tornando a spettro più ampio sulle dinamiche di allora, tra i principali fattori destabilizzanti vi fu anche la perdita di peso dei connotati tradizionali della monarchia assoluta. Ripristinata nel 1867, era stata premessa simbolica della nuova era Meiji, ma divenne via via poco più di un simulacro per celare il giogo filo-occidentale. Il governo imperiale era rimasto sempre diretta garanzia per linea dinastica della presenza divina nel mondo terreno, anche quando estromesso per due secoli dal potere dagli *shogun*. Il popolo giapponese era letteralmente, per estensione, il suo corpo; all'interno dei rapporti della comunità, il singolo aveva ragione d'essere come parte e in funzione di questa realtà più ampia. Il reggente, in quanto massima figura politica e spirituale, nonché incarnazione divina, sosteneva e assicurava da sempre l'armonia del meccanismo ed era il tramite tra «mondo celeste» e quello secolare (Gatti 2002: 12). Con l'imporsi della cultura euro-americana nel dopoguerra, l'inasprirsi dei toni conservatori da cui il trono era controllato, da un lato, e le tensioni sociali dall'altro, un popolo che nel corso di più di due millenni aveva consolidato una consapevolezza piuttosto collettiva si vide all'improvviso scaraventato in una forma di vita incentrata sull'individuo, minata nei suoi riferimenti morali e spirituali. Per la sempre più crescente massa urbana, proveniente dalle province, vennero di fatto tagliati i ponti con la verità più autentica di una spiritualità che permeava e conferiva pregnanza al quotidiano.

Sul piano più strettamente artistico si nota come in questi decenni le tendenze d'oltremare talora

---

50 Si riveda il paragrafo II.1.

si fossero intrecciate col contesto nipponico in contaminazioni più genuine. Nondimeno, sovente, esse sfociarono in adeguamento estetico superficiale. Lo sconvolgimento identitario vissuto dalla nazione, in effetti, strideva con il vitalismo promosso dalle alte sfere. Il *dictat* nazionalista proponeva ancora la tradizione classica come baluardo dell'orgoglio giapponese, ma ormai integrata alle dinamiche di potere d'oltreoceano, nonché dal suo pensiero filtrata. Avvalendoci di qualche conciso esempio è possibile comprendere più accuratamente la complessità di tali meccanismi. Laddove lo sguardo a Occidente aveva cercato di tradursi anche in un linguaggio più vicino al mutare degli eventi, a cavallo tra l'era Meiji e l'era Taisho troviamo esperienze come lo *Shingeki* (Nuovo Teatro), movimento teatrale a sulle orme del realismo europeo nato nei primi anni del XX secolo, e il *Sōsaku Buyō* (Danza Creativa) tra le primissime proposte, su matrice duncaniana e di Dalcroze, di liberazione espressiva del corpo in movimento. Tsubouchi Shōyō<sup>51</sup>, tra gli autori della riforma del teatro giapponese, dimostra come fosse esistito un slancio genuino, prima di venire piegato da ragioni nazionalistiche:

«Se il passato deve influenzarci, è necessario che sia esso stesso influenzato dallo spirito dell'età nuova. È il motivo per cui noi studiamo e imitiamo le vostre arti [...]. Certo, noi non vogliamo abbandonare le nostre arti tradizionali, noi vogliamo assimilarle allo spirito nuovo. Vedete che il nostro problema è doppio: dobbiamo innanzitutto integrare le vostre arti al nostro gusto nazionale, poi tornare alle nostre arti tradizionali con uno spirito e un punto di vista nuovi, affinché essi c'influenzino a loro volta. Solamente così potrà nascere una nuova arte nazionale» (Tsubouchi in Jacquot 1978 in Aslan e Picon-Vallin 2002: 11).

Si ponevano così le basi di una ricerca di sé nell'altro che avrebbe trovato nelle successive generazioni sviluppi più radicali, così come nello stesso *butō*. Nel passaggio a una cultura improntata sull'individuo, l'approdo al realismo portò una nuova luce sulle qualità emotive del corpo – anche sulla base di ricerche quali quelle di Stanislavskij, Mejerchol'd, Dalcroze e Isadora Duncan<sup>52</sup>. Ebbe luogo, in effetti, una liberazione dalle forme estremamente rigide e codificate di

51 Editore, autore e critico appartenente alla seconda generazione dello *shinabuki* di inizio secolo, tra i primi sostenitori della contaminazione con il realismo. La sua testimonianza è d'interesse doppio, essendo comparsa sulla rivista *The Mask* di Edward Gordon Craig. Dati i ben noti interessi del britannico per il teatro classico *nō*, Tsubouchi incarna uno di quei rapporti di reciproco studio approdato al di là della suggestione esotica che ci preme mettere in evidenza.

52 Per una panoramica organica del fermento artistico europeo dalla fine del XIX, nel quale spiccano tali personalità, si veda Schino (2003).

gran parte della tradizione. Essendo in esse la componente rituale molto forte, l'aderenza al testo di riferimento era fondamentale e il corpo (*shintai*) stesso si faceva immagine di esso, nel senso in cui il suo ruolo consisteva nell'illustrarlo, nel tra-scriverlo. Al performer, dunque, non era apparentemente concesso alcuno spazio per la dimensione introspettiva individuale: il suo corpo veniva mascherato da costumi e i movimenti si risolvevano in una estrema stilizzazione. Nel *kabuki*, ad esempio, come nel *nō*, i movimenti seguivano direttamente le parole, indicando azioni e sentimenti. Non si pensi, tuttavia, a forme d'arte scovre da sensibilità soggettive. Al contrario, l'artista era considerato virtuoso quanto più sapeva ritrarre l'iniziativa personale ad uno stadio costituente l'atto, ma precedente alla sua esecuzione. La maestria risiedeva nella capacità di veicolarlo con l'intenzione, nel limbo del suo costituirsi, manovrando pieghe quasi impalpabili della forma. Frutto di un lavoro tecnico incessante ma non risolvibile in esso, questo è il *fiore* di cui Zeami Motokiyo<sup>53</sup> parla. Il fiore è, del resto, anche ciò che il pubblico più attento è in grado di cogliere e ricerca nella rappresentazione. In conseguenza alla codificazione del *nō* avvenuta nel corso del 1400, il repertorio – com'è consueto in tutta l'Asia – è ben conosciuto dagli spettatori, essendo patrimonio accuratamente preservato fino ad oggi da modifiche estranee alle necessità dei teatranti stessi. Centrale e anzi fondante è la mediazione di colui che abita la scena; l'attore crea relazione, contesto, all'interno di un vincolo strutturale che, proprio perché condiviso, perde gravità e si fa sfondo<sup>54</sup>:

«La nozione di “corpo” assume così una connotazione più ampia, sfumata e allusiva, meno legata alla dimensione quantitativa e misurabile. Esprime non una “cosa”, ma un processo, una formazione in divenire, mai distaccata da una controparte invisibile e intangibile. L'intreccio e la relazionalità continua tra questi aspetti determina l'attualizzazione costante di forme (*xing*), che di volta in volta assumono concretizzazioni particolari e definite solo temporaneamente» (Ghilardi 2011: 78-79).

Affermazioni che in effetti sono in grado di comprendere anche la rivolta fisica operata dal *butō*,

53 Ci si riferisce alla traduzione italiana di Zeami (2003). Il fiore, come si sa, è anche un'immagine emblematica della poetica di Ōno Kazuo, in quanto espressione della bellezza tragica della soglia tra vita e morte. Tale aspetto avvala la consistenza dei rimandi del maestro con l'estetica del *nō*.

54 Si ripensi, a tal proposito, alle caratteristiche del linguaggio giapponese, nonché ai ruoli e ai significati fondamentalmente differenti sottesi al concetto di imitazione (*mimesis*) nel quadro del realismo «naturalizzante» occidentale e quello giapponese dell'imitazione (*monomane*) della natura. Qui, l'intento è di ri-produrla in modo contestuale, tramite l'incarnazione profonda di un altro codice. Vi è stato fatto accenno nel paragrafo precedente.

procedendo con un ragionamento a ritroso. Per le prime generazioni di sperimentatori, un abbandono (parziale o totale) di tali pratiche era imputabile all'imporsi di una visione del mondo che pareva eliderne le capacità comunicative. Si spiegherebbe così l'approdo verso altri orizzonti, che sarebbe stato necessario attraversare per assimilare e anche per esaurire. Fin qui è più che legittimo affermare che lo *Shingeki*, in principio e prima della sua manipolazione ideologica, avesse avuto il merito di liberare il gesto dalla pura mimica. Vennero ad esempio introdotte canzoni popolari e musica occidentale sulla scena, per favorire una dinamica espressiva. Da questa prospettiva di più o meno forte continuità, tuttavia, non si potrebbe comprendere appieno la radicalità della controcultura a partire dalla fine degli anni Quaranta. Fu l'esponenziale adeguamento al modello economico occidentale, a nostro avviso, a portare la cultura ufficiale alla perdita di contatto con il senso del fare artistico nella tradizione. La causa più profonda di questa frattura risiede senz'altro nell'apertura di un mercato massificato, in cui l'individualità appena sviluppata entrava a contatto con l'alienazione infelice e dove, nello specifico, la fruizione culturale si faceva d'intrattenimento «frontale» (quand'anche colto) e non più ugualmente partecipata. Inoltre, vi si intrecciarono ripercussioni da un lato in seno ad un senso d'inferiorità nei confronti dell'«Occidente», dall'altro dai fini di mantenimento del potere sempre più conservatore. La scena andò sempre più proponendo modelli di civilizzazione fortemente influenzati dalla morale borghese e finanche cristiana – riflesso di una censura, del resto, già in atto in ambito sociale almeno dall'inizio dell'era Meiji. Un recupero delle forme tradizionali in chiave realistica avvenne, quindi, anche al prezzo dell'edulcorazione o del soffocamento dei contenuti provocatori e triviali propri delle loro origini popolari<sup>55</sup>. Inoltre, la separazione tra forme teatrali in senso stretto e le forme di danza (*buyō*)<sup>56</sup> fa altrettanto riflettere sulla pesante revisione *di cornice* delle arti

55 Un caso tra tutti fu il *kabuki*. In esso il triviale, il grottesco, le allusioni sessuali subirono una forte censura; in tal modo vennero meno una genuina espressione di fisicità e di «topografia del corpo» tipicamente giapponese (cui non a caso Hijikata avrebbe poi guardato). In termini più ampi, ciò si tradusse anche nella diluizione dei «tipi» sociali che, in virtù dell'essere stereotipo, erano essenziali nel loro raccontare anche le bassezze umane, tanto quanto il teatro *nō* – che significativamente rimase come genere elevato – si era raccolto attorno a una dimensione più mitica e spirituale. I generi d'ispirazione europea che più si diffusero, invece (sebbene succubi di una certa egemonia del cinema), furono il balletto classico e un teatro di sapore realistico e intimistico, i quali cavalcarono un'ondata di facile voga esotica, ma con tratti interessanti. Il debutto de *Il Lago dei Cigni* con Anna Pavlova al Teatro imperiale di Tokyo nel 1922 indica senz'altro l'imposizione di un «gusto intercontinentale» che non si discostava di molto dall'estetica raffinata e stilizzata di una certa tradizione autoctona ma che, riveduto in termini di decoro e decenza tipicamente occidentali, avrebbe reso ardua la diffusione delle nuove correnti artistiche. Straniando *teatralmente*, di riflesso, il conflitto dialettico d'oltremare. Un approfondimento interessante della figura di Anna Pavlova in tale contesto è l'articolo di Silvia Mei (2010), mentre per quanto riguarda la tradizione teatrale nipponica si rimanda ai testi di Giovanni Azzaroni (1984, 1988). Per ulteriori informazioni di tipo generale, si vedano Viala e Masson-Sekine (1988) e D'Orazi (2001, 2008).

56 Centonze tratta brevemente il rapporto tra terminologia delle danze tradizionalmente intese e delle danze con connotazione occidentale (Centonze 2010: 57-58).

tradizionali giapponesi. Schiacciando la tradizione sull'ideologia, sul decoro borghese, di fatto si proposero simulacri di un passato rivisto invece di mantenere un dialogo con il tempo presente. Lo snaturamento fu in effetti doppio, poiché si tentò di trasporre delle tradizioni espressive in un tempo progressivo, finalistico, cui non erano proprie. Quel che bisogna comprendere è che si tratta di una perdita di contatto, che vogliamo definire *fisiologico*, con la complementarità dinamica delle forze sociali, spirituali e del *vissuto* di una nazione, in favore di quella fantomatica euro-americana.

Dunque vi fu un momento, all'inizio del XX secolo e probabilmente fino all'involuzione politica della fine degli anni Venti, in cui due concezioni lontane dell'interiorità e dell'intenzionalità attoriale cercarono di dialogare, di porre basi comuni. Questa dimensione ancora tutta magmatica, in ambito teatrale (e naturalmente cinematografico) venne effettivamente convogliata su spinta ideologica nel modello introspettivo proposto dal Vecchio e dal Nuovo Continente (Casari 2010a). Laddove l'attore svelava il soggetto nella sua profondità psicologica liberandosi di una codificazione impersonale, tuttavia perdeva l'intensità della sua presenza fisica. Nella matrice del realismo il gesto diveniva corollario – sebbene anche simbolico – di una rappresentazione basata sul registro verbale. Non si sottovaluti questo passaggio: testimonia l'imporsi, a lungo andare, di una visione naturalizzata della quotidianità e del mondo socializzato. Di questa, già in quanto imposizione *etnocentrica dal di fuori*<sup>57</sup>, un preciso tipo di teatro d'impronta tardo-naturalistica svolgeva il compito di fornire una rappresentazione nel modo più palmare possibile. Nei termini di presenza e di comunicatività in scena, specie a fronte di quel momento storico del teatro d'oltremare, venne a divaricarsi la corrispondenza tra consapevolezza artistica e sapienza tecnica del corpo, centrata sulla soggettività trasparente nel segno, cui si è già accennato in merito alle arti tradizionali. Una volta varcata la soglia dell'occidentalizzazione, ci si trova al di là di un *momentum* storico e culturale volto a modificare il funzionamento interno di un'entità collettiva. La presenza fisica dell'attore nelle forme tradizionali era stata, fino ad allora, garante di validità e d'efficacia dei valori ad essa connessi. A quale modello di riferimento poteva guardare, però, chi intendeva volgere lo sguardo in avanti rispetto al proprio patrimonio ma non si riconosceva in quello imposto?

---

57 Si veda la nota 43.

Fu precisamente l'*incorporazione* di strutture logiche, morali ed estetiche «occidentali» e il loro rovesciamenti nell'auto-orientalismo, ciò che la ricerca di Hijikata e Ōno congiunti mise in evidenza. Il loro lavoro sul corpo ne contattò il funzionamento e prese a «dirottarlo» in funzione delle proprie intenzioni, in seguito declinate secondo la specificità di ciascuno. Diversamente, la maggior parte dell'attività artistica sperimentale o dissidente finì con l'adeguare i propri mezzi per leggere la realtà alle griglie interpretative occidentaliste. Vale a dire che l'arte intesa come avanguardia, con la propria irriverenza licenziosa e visionaria, prese posto e agì *entro* la conseguente dialettica intestina di tipo *moderno*, contro un'eredità artistica di stampo realistico – la cultura ufficiale importata. Entrambe le «fazioni» trattenevano in sé, però, già una visione più o meno naturalizzata del corpo e della cultura, comunque già non riconducibili alle significazioni sentite autoctone e la cui portata, forse, non era ancora stata del tutto colta. In questo quadro, nel momento di trasmettere alle emergenti generazioni di artisti i saperi della tradizione sempre più diluiti e spuri, venivano a perdersi pertanto i nessi essenziali tra arte pratica e aderenza al contesto, tra sapere e azione efficace<sup>58</sup>. A lungo andare, ciò appare senz'altro come causa dell'impossibilità delle sperimentazioni autoctone a stare al passo con i ritmi dell'attualità, in modo da riappropriarsi di nuovi contenuti e di andare oltre la semplice trasposizione dei canoni tradizionali in un contesto differente. Fin dai primi anni del XX secolo, evidentemente, il tentativo era stato quello di porre la *significazione sentita* (parafrasando de Kerckhove) al passo con i mutamenti collettivi e, anche, di mutare il corso degli stessi. La progressiva radicalità assunta dalle file artistiche nei decenni a venire parla di un tentativo frustrato e sfociato, nel *butō*, in un profondo rigetto. L'orizzonte culturale cui le avanguardie appartenevano, infatti, doveva rimanere per forza un modello spesso distante. Non bastava guardare nuovamente al corpo attraverso la biomeccanica, la supermarionetta, Artaud:<sup>59</sup> mancava sovente il tempo per una compiuta incorporazione, per il radicamento e la sedimentazione di queste forme progettuali, delle esperienze loro sottese. L'artista che vi si cimentava – come, del resto, il cittadino chiamato a nuove forme di civiltà – procedeva probabilmente scisso tra due macroscopici sistemi di riferimento, per lo più senza appartenere né all'uno né all'altro.

58 In questi termini si può affrontare, dal punto di vista di Hijikata Tatsumi, un problema di fondo: sulle conseguenze estetiche e pedagogiche d'una danza del corpo giapponese, di una danza di un corpo occidentalizzato e, infine, di una danza del *corpo di carne*, non semplicemente ibrido.

59 I primi due sono concetti chiave della ricerca per un teatro nuovo, centrato sull'attore, rispettivamente per Edward Gordon Craig e per Vsevolod Mejerchol'd. Per approfondire le implicazioni di queste progettualità e i loro nessi con le culture d'oltremare si vedano Schino (2003) e Savarese (1992). Di Antonin Artaud si veda *Il teatro e il suo doppio* (2000).

### 11.2.2 *Le avanguardie: breve storia di un corpo ritrovato*

È bene iniziare riallacciandoci all'*impasse* di fondo sulle avanguardie in Giappone, per rintracciare qualche motivazione soggiacente alla sua presenza. In primo luogo è conseguente alla constatazione di un'assenza di categorie forti, nella tradizione, sugli statuti e sui generi dell'arte (del resto, per quanto riguarda la cultura nipponica, ciò non dovrebbe più stupire). A sua volta ciò comporta un ostacolo più sottile. Si fa evidente, nella letteratura critica, un'applicazione a posteriori di termini e definizioni tutt'altro che neutra e pure paradossale, poiché non solo esterna ma operata anche dall'*intelligenza* occidentalizzata autoctona. In termini più concreti riferiamoci a Centonze, che ricorda come il termine «belle arti» (*bijutsu*) non esistesse tradizionalmente. Esso venne introdotto nel corso dell'adeguamento culturale, non essendovi in precedenza la necessità di distinguerle rispetto alle cosiddette arti applicate (Centonze 2010: 35). Tutte queste pratiche erano investite, in effetti, della medesima cura estetica che da sempre era stata fonte di fascino al di là del mare. Nonostante gli evidenti problemi di traduzione dei termini, il fatto che per l'estetica giapponese non esista un concetto di «arte pura» può darci qualche indizio sul perché del proliferare delle cosiddette contaminazioni di generi, nonché del ruolo trainante che ebbe la sua controcultura, dal dopoguerra in poi, nello scardinare i preconcetti sul fare e sul prodotto artistico. Si tratterebbe di un'affinità con attitudini di antica origine, più che solo di una lezione ben appresa e perciò declinata in modo efficace. Per la studiosa, in effetti, il problema della trasposizione di tali e altre categorie è storicamente determinabile. Le prime generazioni di sperimentatori presero a prestito espedienti pratici e teorici da oltremare, tanto quanto vi si posero a distanza. Tra la loro autodeterminazione espressiva e la connotazione modernista che, in un momento di poco successivo, venne loro attribuita si trova uno scarto ideologico e metodologico di base che a lungo non è stato rilevato. Tale connotazione andò a influenzare a cascata, infatti, operato e interpretazioni nei decenni a venire (Centonze 2010: 35-40). Sarebbe così andata in parte offuscandosi, a livello di cronaca e poi di percezione diffusa, la reattività degli stessi artisti verso le arti europee e americane, più marcata rispetto a quelle tradizionali<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Puntualmente, si nota la circolazione di diversi termini a connotare la nuova prassi artistica, in contrapposizione ai circoli (*gadan*) d'arte ufficiale (*kokutai*): *shinkō geijutsu* o *shinkō bijutsu* (nuova arte), il controverso *zen'ei*, infine *abangyarudo*, questi ultimi impostisi in particolare nel dopoguerra. Dagli anni '60 fino ad oggi, il termine *abangyarudo* appare più largamente usato. È da notare che per alcuni critici dell'epoca, come Omuka Toshiharu, un'«equazione tra *zen'ei* e *abangyarudo* è troppo ambigua» (Centonze 2010: 39-40).

Occorre, tuttavia, una precisazione in più. Per quanto riguarda lo sviluppo di questi movimenti tra Europa e America, si può notare una sostanziale differenza tra le cosiddette Avanguardie storiche e le Neo-Avanguardie post-belliche. La si può descrivere nei termini di una generale maturazione, finanche di disillusione, nei confronti dell'impatto sulla realtà delle loro strategie «sovversive» pregresse<sup>61</sup>. È probabile che in terra giapponese, invece, laddove si cercasse di ricostruire l'identità e la dignità nazionale andate perdute, le ragioni anticolonialiste abbiano mantenuto nelle arti di allora un sapore più programmatico, «da manifesto» – anche, effettivamente, in un impegno a medio o lungo termine come quello della maturità di Hijikata. Eppure proprio il *butō*, più delle altre arti, operò quella corrosione attraverso cui i linguaggi (artistici ma non solo) dovevano passare per essere espropriati dal monopolio dei loro ruoli. Se non ebbe manifesti teorici come le Avanguardie, Hijikata realizzò senz'altro dei manifesti esperienziali del suo *ankoku butō* in *Kinjiki* (1959) e infine ne *La rivolta del corpo di carne* (1968). Un breve *excursus* storiografico può restituire alcune ragioni delle suddette dinamiche.

La penetrazione delle esperienze avanguardiste in Giappone avvenne in due ondate. La prima, che comprese tutti gli anni Venti e il periodo prebellico, guardò principalmente all'espressionismo tedesco – che avrebbe significativamente influito sulle nuove generazioni di danzatori e spianato il terreno per la rivoluzione di Hijikata e Ōno. Non mancarono influenze futuriste, costruttiviste e già i primi tratti del surrealismo francese. Tale bagaglio venne portato in patria per lo più da artisti nipponici vissuti all'estero, grazie ai contatti e alle traduzioni di opere e manifesti che spesso questi stessi curavano<sup>62</sup>. Si resero in tal modo via via più accessibili autori tra cui Artaud, De Sade, Lautreamont, diversi testi surrealisti e in seguito Bataille, oltre a Genet. Tra le primissime forme artistiche di dissidenza appare significativa l'opera di Murayama Tomoyoshi. Dagli studi in filosofia

61 Dalla metà degli anni Settanta, con l'imporsi del post-capitalismo e del suo libero mercato l'arte intraprese, pure anche recalcitrando, il suo definitivo percorso di adesione ai nuovi sistemi economici sia nel Vecchio che nel Nuovo Continente. Le arti performative seguirono di poco questo cammino aperto da quelle visive. Fu così che, nell'ultima «stagione ribelle», le derive più estreme rifiutarono persino lo statuto di arte. Prese il via in ultima istanza la corrosione o, meglio, il *détournement* delle dinamiche produttive e non più semplicemente la contestazione frontale. Nelle sue opere, Guy Debord indica con *détournement* dello spettacolare il rovesciamento delle dinamiche capitalistico-funzionali contro il sistema stesso, tramite *azioni* che sfuggano alle categorie del suo linguaggio e, pertanto, abbandonino una forma di opposizione frontale dello stesso. Si veda Debord (2008). Questa, se si vuole, è una prospettiva più vicina al pensiero di Hijikata; Centonze (2009) approfondisce, in effetti, il rapporto tra Situazionismo e *butō* attraverso la figura di Murobushi Kō.

62 È questo il caso del surrealismo, che forse più di altri movimenti avrebbe trovato consonanze col panorama artistico del dopoguerra. Già a partire dalla fine degli anni Venti, autori come Breton, Aragon, Eluard entrarono in contatto con artisti (Kitazono Katsue, Ueda Tamotsu e Ueda Toshio) che si sarebbero occupati della loro traduzione, nonché della pubblicazione di un proprio manifesto surrealista, la A NOTE 1927 (Aslan e Picon-Vallin 2002; Centonze 2010: 33-59; Hacknerin Centonze 2010: 63-75).

condotti a Berlino approdò alla pittura, poi alla danza. Recatosi a Dresda, sarebbe stato il primo di una generazione di danzatori ad approcciare la *Neue Tanz* di Mary Wigman. Nel corso dei primi anni Trenta lo avrebbero seguito altri, tra cui Ishii Baku, Eguchi Takaya e la moglie Miya Misako, poi rimasti più marcatamente in seno alla lezione espressionista<sup>63</sup>. Una volta rientrato a Tokyo nel 1923, Murayama diede vita al suo «costruttivismo consapevole», meglio conosciuto sotto le spoglie del collettivo MAVO (1923-1925). Il gruppo portò avanti l'insegnamento espressionista, accostandolo però a concezioni performative di sapore costruttivista, dada e anarcoide; vi unì design, esposizioni e rappresentazioni teatrali, infrangendo le barriere tra arte e letteratura. Dopo questa breve esperienza, la maggior parte degli esponenti MAVO si aggiunse alle file del gruppo *Sanka*<sup>64</sup>. A ulteriore prova della vitalità del contesto Murayama cavalcò, di lì in poi, diversi movimenti e progetti, dedicandosi anche a studi teorici sulla danza; ad oggi, si conferma in tal modo pioniere di un approccio verso le arti che sarebbe andato consolidandosi nei decenni successivi. Fu attivo durante tutto il periodo di riorganizzazione della scena culturale del Paese, dall'emersione delle prime individualità fino alla successiva scissione tra il filone borghese votato a «l'arte per l'arte» e la controparte proletaria politicamente impegnata<sup>65</sup>, per la quale propense.

In questo panorama il «movimento» venne di sovente inteso sia come forma di organizzazione collettiva, sia come pratica sovversiva rispetto alle ideologie dominanti. Sulla medesima base si diffuse la commistione dei generi e dei registri espressivi. Murayama sembra pertanto mostrare come l'*engagement* totale del corpo risultasse la risposta più diretta contro un sistema non accetto. L'intento comune era resistere a modelli che inquadravano l'individuo e la cultura collettiva in dinamiche di massa doppiamente alienanti (in virtù dei ruoli sociali con cui connotavano l'individuo e perché imposte ai Giapponesi dall'esterno) tacciandosi, al contrario, come libertarie e civili. La danza fu dunque tra le forme espressive a reagire per prime, quasi assurgendo a incarnazione del subbuglio ideologico. La volontà di un proprio spazio sociale si traduceva nella rottura dei tracciati tradizionali, in un ribaltamento dei codici e dell'ordine che vi stava dietro, primo tra tutti la separazione della vita e dello spazio quotidiano dall'arte. La reazione

63 Evento rilevante in tal periodo fu la tappa in Giappone di Harald Kreutzberg nel 1934, che fornì a maestri e allievi esperienza diretta del metodo Wigman. Tuttavia, le personalità più intraprendenti avrebbero rifuggito la riproposizione di una scuola di tal tipo, preferendo collaborare in eventi e progetti transdisciplinari e non identificarsi, appunto, con la sola attività coreutica.

64 Per approfondire l'argomento, si veda Weisenfeld (2001).

65 L'autore opera questa divisione funzionale nel campo specifico della letteratura. Tuttavia, trattando di seguito lo stesso MAVO nonché i rapporti d'influenza e di reazione al futurismo e al dadaismo, pare mostrare come queste dinamiche potessero espandersi a macchia d'olio tra le arti, a maggior ragione in una stagione di prolifica sperimentazione.

doveva coinvolgere l'artista in quanto individuo completo e non solo come tassello di un contesto di classi o fazioni interdipendenti – in questo caso le avanguardie o, più in generale, la contestazione. In caso contrario si sarebbe adeguato, alla stregua di un qualsiasi professionista, all'interno dei meccanismi sociali.

Il corpo, dunque, primissima sostanza dell'individuo, annientava la distanza tra reazione e metafora, ripensando il rapporto con regole sociali latenti sotto i termini di civiltà e libertà. Tale passaggio, anche se ancora per lo più concettuale, è di grande rilevanza e rappresenta la continuità nascosta tra un tale uso trasversale dei generi artistici e le sperimentazioni di Hijikata ed Ōno. Grazie ai due maestri, da un'esplosione dei linguaggi nel quotidiano si sarebbe giunti a una sorta di implosione, venendo questi ultimi colti non dall'esterno (della scena), ma nella dimensione fisica in cui vengono elaborati. Fino alle prime sperimentazioni dei due, come si vedrà, in questo senso non vi era modello anatomico più sviluppato o esplorato che quello «occidentale». Per tale motivo, l'elaborazione di una *danza delle tenebre* sarebbe sfociata, per lo meno in Hijikata, nel recupero di una forma coreutica che si plasmasse addosso e, anzi, venisse prodotta da e informasse di ritorno una corporeità giapponese.

Frattanto, nell'anteguerra, così come la performance e le provocazioni si diffondevano al posto del realismo nelle arti visive e nel teatro, la *Neue Tanz* esplorò le corrispondenze tra emotività e corpo; infranse le regole del bello e del decente in favore della «verità del fisico», si fuse di sovente con altri generi. Allo stesso modo la letteratura, importata e poi prodotta, portava sempre più alla luce erotismi torbidi e sessualità ambigue: come in Europa, espressionismo e surrealismo fornirono esempi di esplorazioni del vissuto latente nel corpo, vale a dire l'identità somatica in tutte le sue anomalie e alterità. Con il ritorno in patria della prima generazione di danzatori, in sintesi, si venne a creare un terreno fertile capace in definitiva di resuscitare in seguito al secondo conflitto mondiale, in seno alla soggettività o alla collaborazione tra individualità. Nell'immediato dopoguerra gli stessi Ōno e Hijikata avrebbero intrapreso la loro carriera su queste basi, ma significativamente in un momento in cui la contestazione avrebbe risvegliato un nuovo interesse per le dinamiche collettive e per il rapporto tra individuo e identità culturale.

Arriviamo, ora, a un'altra importante riflessione. Prima di procedere è necessario, infatti, andare a chiarire il ruolo della cosiddetta vocazione colonialista delle avanguardie, europee e non, nel

radicamento di una prospettiva orientalista. Tale dinamica, si è detto, ha connotato pesantemente l'interpretazione dei fenomeni culturali del Giappone novecentesco. Possiamo ritrovare proprio in questa esuberante attività la prova dell'attitudine di cui Hackner parla, disinvolta e non dogmatica nei confronti delle lezioni europee. Per lo studioso non si tratta di sudditanza ma semmai di consapevolezza e fors'anche di critica nei confronti di una marginalizzazione, che non era «solo una costruzione a posteriori adottata dagli studiosi, ma [...] una realtà che influenzava la coscienza e, di lì, il modo in cui artisti e scrittori esprimevano se stessi» (Hackner in Centonze 2010: 64). Paradossalmente, proprio se considerata in termini di *differenza*, la sensibilità di tale generazione può dialogare a un equipollente livello di profondità espressiva con, ad esempio, futurismo, dadaismo e surrealismo. Ciò avviene nel momento in cui essa va a intrecciarsi con materiale mutuato da una dimensione extra-artistica (e non, quindi, in modo manieristico, già a una corrente con il suo linguaggio codificato) e a procedere per rotture di cornice, per prorompere in nuove realtà<sup>66</sup>.

Tale dignità si mostra due volte valida dal momento che, nota Hackner, l'atteggiamento dei colleghi del Vecchio Continente non era altrettanto aperto e propositivo. Influenzato per lo più da un primitivismo esotico (dadaismo e surrealismo), anche se «urbanizzato» e «meccanizzato» (futurismo), oppure dalla tradizione classica (come avveniva dalla seconda metà del secolo precedente anche da parte dell'intelligenza borghese), parve vedere oltremare solo un riflesso del proprio operato. Sul suo suolo, invece, si diffuse più che altro a livello di costume un'altra ondata di voga esotica<sup>67</sup>, fino ad almeno gli anni della grande crisi economica. Specificità comune a questi movimenti, senz'altro in seno all'orientalismo, sarebbe proprio il fatto che «L'avanguardia

66 Il rapporto nipponico con il Surrealismo merita un discorso a parte, proprio perché meno identificabile con le dinamiche avanguardiste nei loro sviluppi in Europa. Se effettivamente il suo manifesto, l'immaginario letterario ed estetico furono matrice importantissima in Giappone, questa portò i suoi frutti mentre il movimento europeo stava proseguendo verso l'istituzionalizzazione (che avrebbe poi spaccato il gruppo, dal 1930, al momento dell'adesione al Partito Comunista). Come abbiamo detto, in Giappone il Surrealismo si declinò, per certi versi, in quanto modalità di composizione evocativa, sulla base di una più marcata interdisciplinarietà di mezzi espressivi, spalancando già le porte all'arte del dopoguerra. «[...] il Surrealismo in Giappone combatteva non solo le nozioni sociali stabilite e divenute sistemi, ma soprattutto la psicologia stessa del temperamento. Il Surrealismo è rimasto ancora oggi la chiave delle "sregolatezze" dell'arte moderna giapponese [...]» (Le Soualc'h in Aslan e Picon-Vallin 2002: 27).

67 Sebbene non fossero mancati, fin dalla seconda metà del XIX secolo e specie nelle arti visive, coloro che avevano appreso importanti lezioni estetiche e soprattutto mutuato nuovi punti di vista – primi tra tutti, gli Impressionisti. In questa rosa d'influenze è bene riconoscere, naturalmente, la presenza non solo dell'Asia ma anche di tutta la vena più o meno sotterranea dell'Africa e della cultura «negra», che operò un'infiltrazione ad ampio raggio. Si tratta d'un filo conduttore, estetico, attraverso cui venne elaborata la concezione di un'*oscurità selvaggia* così come poteva essere intesa in Occidente, rintracciabile ad esempio nelle *Demoiselles D'Avignon* di Picasso (1907) nell'Espressionismo e finanche nell'avvento della generazione del jazz «bianco» degli anni Trenta in America. Abbiamo già visto come queste declinazioni, spesso stereotipate, abbiano avuto la loro parte nella ricerca sull'*ankoku* per Hijikata.

vuole condurre e non seguire», conclude lo studioso, quindi «espandere la [propria] sfera d'influenza più che ricevere nuove idee» (Hackner in Centonze 2010: 71, 73).

In sintesi, rispetto al suo stesso passato e al pur consimile contesto internazionale, una peculiarità fondamentale dell'arte nipponica del XX secolo si delinea in questa lotta intestina di sguardi, tra occidentalismo e auto-orientalismo, cui inevitabilmente si è sovrapposta la prospettiva orientalista dall'esterno. In termini di *significazione sentita*, ciò ebbe dei risvolti complessi da dipanare. Si avanza l'ipotesi, ad esempio, per cui si sarebbe radicato un sistema di riferimento di matrice freudiana per l'interiorità inconscia, per la soggettività, come conseguenza dei mutamenti socio-culturali ma anche, successivamente, come loro concausa. D'altro canto, proprio questo tipo di linguaggio e l'immaginario che vi ruota attorno devono essere stati caratterizzati dalle medesime incongruenze di cui si è detto per il concetto di avanguardia, rispetto al contesto reale. Tale impatto sulla sensibilità giapponese non rivelò semplicemente l'inconscio come una zona ancora inesplorata; entro certi limiti, forse, ne determinò la comparsa con tali caratteristiche, poiché prima d'allora tale dimensione non aveva mai avuto modo (o necessità) di svilupparsi come modalità di linguaggio, al di là della gravidanza che avevano le relazioni sociali nel connotare l'individuo. Essa s'incastonò, per così dire, come elemento doppiamente straniante: perché già sublimazione culturale e perché, per di più, struttura di una *Weltanschauung* aliena. Se è indubbio che la dimensione dell'individualità sia stata sicuramente dischiusa<sup>68</sup>, essa ha continuato a collidere nel tempo con una vocazione profondamente sovra-individuale della società nipponica. A questa si sono intrecciate le conseguenze della guerra e i sintomi tipici di una collettività massificata. Le dialettiche tra soggettività e collettività si riproposero e vennero amplificate sia in nome del *wakon – yōsai* e attraverso il teatro intimistico, sia nell'assunzione di un quotidiano assoluto come spazio-tempo dell'arte nuova. Esperienze come quella surrealista, infatti, costituivano un precedente nell'attingere alle risorse nascoste della corporalità; antiborghese o meno che fosse, tuttavia, la progettualità era propria di un contesto esterno e pure lo schema psicologico cui si rifaceva.

Se tutto ciò contribuì a sconvolgere l'identità individuale e sociale giapponese il *butō* vi oppose, in

68 In proposito, Centonze riprende Peter Eckersall a proposito dello *shutaisei*, ovvero un radicale individualismo e senso del sé maturato nell'ambiente artistico e letterario, specie in contrasto con la cultura del secondo dopoguerra, «[il quale] aprì una nuova dimensione nelle espressioni artistiche e politiche» (Centonze 2010: 42). Il concetto pare in continuità con le problematiche sociali di cui si è trattato poco sopra.

termini non esclusivi ma inediti, l'oggettivazione della coscienza nella pratica del corpo, segnando così una rottura con le dialettiche dominanti. Oggettivazione che, del resto, sarebbe stata pure la risorsa principale per la sopravvivenza del *gradiente surreale come modalità pratica sovversiva*, particolarmente consona alla sensibilità degli artisti in Giappone.

Si è detto in precedenza che valutare il rapporto tra il Paese colonizzato e l'«Occidente» soltanto in termini di assoggettamento sarebbe un'impropria ricaduta vittimistica. A partire dal XX secolo, in compresenza all'allinearsi e alle difficoltà comunicative, infatti, vi fu l'opera di diverse personalità capaci di rilanciare una proposta attuale e critica verso le forme di potere endogene ed esterne, anche se da condizioni di marginalità e opposizione sempre più difficili. Si tratta di una componente che ha avuto il dovuto spazio d'indagine in tempi più recenti e nella quale lo stesso Murayama può essere inserito. Per meglio comprendere quanto detto, conviene avvicinarsi ancora ad alcune esperienze concrete di questo violento ma prolifico innesto d'oltreoceano. Anche nel valutare la dimensione cosiddetta inconscia non tanto in senso stretto, quanto più oggettivamente come inedita area di potenzialità espressiva – ovvero, *materiale* di ricerca pratica – si possono tirare le fila di una ricca *interiorità* (ovvero *oscurità*) extra-artistica divaricatasi in un preciso momento storico. Se fatta funzionare autonomamente – come avrebbe poi mostrato Hijikata – quest'ultima non viene narrata da una persona, ma si pone come entità corporea (*corp-oralità*) auto-discorsiva. Il movimento avanguardista nipponico, a parer nostro, tese a questa dimensione oggettivante del gesto, talvolta attingendovi con efficacia maggiore che non nel nostro continente. Se è vero, tuttavia, che molti dei paradossi dell'arte hanno la massima evidenza nel corpo che danza, nel *butō* si trova precisamente un punto nevralgico di questo percorso dis-continuo, con un'origine lontana nei tempi. Lo straniamento linguistico e comunicativo, infatti, *usato* e non semplicemente sofferto o denunciato, fu con probabilità l'ultimo discrimine, o l'ultima soglia a separare l'intento programmatico delle avanguardie da alternative come l'*ankoku butō*, in cui la volontà viene colta nel suo livello primario, vale a dire pulsionale.

La seconda ondata di influenze, quella delle neo-avanguardie, sarebbe stata molto più reciproca con l'oltremare, al punto da ribaltare completamente il preconcetto colonialista (ma riaffermandone le basi culturali). Il riflesso europeo ebbe caratteristiche più marcatamente dada e surrealiste e sovente la provocazione confluì nella denuncia politica. Importanti furono anche

l'esistenzialismo di Sartre e di Gide, nonché il teatro francese. L'erotismo, filtrato attraverso i modelli letterari europei, avrebbe ancora costituito uno dei principali mezzi per attaccare le fondamenta di una sensibilità e di una pudicizia particolarmente forti nella cultura giapponese, che ben si conformavano alla morale borghese<sup>69</sup>. Esibire o descrivere un corpo sessuato, provocatorio anche solo per la sua nudità, voleva essere il modo per rompere con entrambe. Le prime sperimentazioni di Hijikata – nei *Dance Experience* – si sarebbero mosse in questo senso e non a caso l'artista avrebbe collaborato con Takiguchi Shūzō, uno degli esponenti principali del surrealismo in Giappone. Tuttavia il baricentro culturale, dopo il conflitto, si era spostato dal Vecchio Continente agli Stati Uniti, così come parte degli esponenti europei della prima stagione. I movimenti nipponici cominciarono a intraprendere un cammino vistosamente indipendente, al punto da coincidere con, e influenzare i principali percorsi ravvisabili negli Stati Uniti; le loro basi comuni contavano tra i modelli l'*Action Painting* – senza peraltro dimenticare la lezione dell'Informale europeo – e la *Beat Generation*.

Nel delineare l'osmosi in cui riuscivano a sopravvivere correnti artistiche minoritarie nonostante le grandi distanze geografiche, particolare spazio va dedicato alla cerchia dell'*Associazione per l'Arte Concreta (Gutai bijutsu kyōkai)*, nota come gruppo *Gutai* (1954-1972). Matrice essenziale di future esperienze «limite», nonché già dalla metà degli anni Cinquanta di una possibilità d'intreccio estetico e discorsivo sia con il Nuovo che con il Vecchio Continente, raccolse attorno a sé ricerche individuali, eppure fortemente compartecipi. Venne scandagliata la potenzialità di creare nuove realtà spazio-temporali tramite un'azione estetica; per realizzarla, gli artisti si avvalevano di materiali grezzi o naturali, apparentemente estranei alle categorie del bello. L'opera pittorica veniva dilatata nella sua dimensione esperienziale, dalla tela alla *scena* (nei termini di luogo deputato, sia in senso ampio che stretto), secondo «una sfida concettuale al piano pittorico più sottile rispetto agli attacchi portati da happening e performance» (Tiampo in Franciulli, Namioka, Della Casa, Visser 2010: 32). Tracciato incisivamente dalla sentenza-manifesto: «L'arte *Gutai* non trasforma la materia. L'arte *Gutai* dà vita alla materia. L'arte *Gutai* non falsifica la materia» (Yoshihara in Tiampo in Franciulli, Namioka, Della Casa, Visser 2010: 24), l'intento su cui gli artisti si mossero era coagulare la portata espressiva del segno astratto nella concretezza dell'azione e della

---

69 Si veda la nota 66.

materia grezza utilizzata. In questo senso più vicino all'*Action Painting* che all'Informale, ma in modo inedito, il *Gutai* mise fortemente in gioco il corpo dell'artista. Oltre alla semplice pittura gestuale, fu proprio l'azione pura ad assumere statuto d'opera, documentata tramite la fotografia, allo stesso modo della traccia che essa lasciava di sé – l'opera in quanto oggetto. Per Anne Gossot ne consegue che

«Lo spettacolo Gutai in scena è vicino al teatro nel senso in cui non dà vita a opere materiali, e poiché afferma che l'opera non esiste al di fuori del tempo e dello sguardo degli spettatori. Ma gli "attori" (gli artisti-performers) non sono che parte integrante della composizione, sono ridotti alla categoria di oggetti visivi» (Gossot in Piquier 2007: 257).

La proposta è dunque l'uso del corpo oggettivato dal suo stesso gesto astratto, al polo opposto di una soggettività propria della scena di stampo occidentale. La relazione tra persona e spazio-tempo attraversa la dimensione individuale e la oltrepassa, proiettando il significante all'esterno di essa, a formare contesto. Non siamo disgiunti da quella che si è vista essere tipicità del linguaggio nipponico, specie in attinenza al rapporto con la natura intesa come *spontaneità dell'essere*; in ciò troviamo un punto di contatto, sebbene vago, con le prime fasi sperimentali di Hijikata ed Ōno. Se l'interesse del *Gutai* emergeva evidentemente dalle arti plastiche, analoga lezione interdisciplinare e analogo superamento dei canoni prestabiliti si ritrovano, in chiave più radicale o polemica, nelle esperienze di poco successive. L'ambiente in cui nacque era, d'altronde, proprio l'insieme dei quartieri *underground* di Tokyo frequentato dai primi *butōka*, alla fine degli anni Cinquanta. Questo fu anche il crogiolo in cui maturarono istanze per un'arte politica.

Gossot rileva come il passaggio dall'happening al vero e proprio azionismo di matrice neo-dada fosse avvenuto non a caso in questo momento, quando la ricostruzione del Paese dopo il conflitto venne a coincidere con una forte spinta ad abbandonarne la tragica eredità (Gossot in Piquier 2007: 247-275). La stagione artistica precedente, di ascendenza espressionista, venne considerata ancora soggetta a una mentalità nostalgica e passiva nei confronti dell'egemonia straniera. Era il tempo di rivolgersi verso l'azione, la re-azione, e fare di questa un meccanismo ineditamente propositivo per la trasformazione della realtà. Se le arti non ne erano state capaci bisognava travolgerle col nuovo movimento, strappando loro l'aura che le separava dalla contingenza delle

cose. In tal modo si sviluppò in Giappone la matrice debordiana dell'*anti-arte*. In alcuni casi essa aderì alla contestazione progressista, in altri se ne distaccò, fondendo le modalità estetico-funzionali della protesta con materiali ad essa estranei, in chiave surreale:

«Attiviste perché il loro materiale è la realtà sociale del loro tempo, [le "azioni dirette"] non sono politicamente impegnate. [...] Questa "discesa nel mondo" [...] sigilla la fusione delle arti e della vita. [...] Un'arte che questa generazione ha costruito seguendo la logica delle sue proprie necessità. Secondo un processo differente, ma parallelo a quello dell'Occidente. Al punto che ha incontrato, sul campo, l'adesione della scena internazionale. [...] l'urgenza non era di edificare un memoriale della guerra, ma di voltare "definitivamente" pagina. Dimenticare la guerra: costruire un avvenire. Agire» (Gossot in Piquier 2007: 263).

Questa corrente rifiutò di ridursi in termini di pittura, scultura o altri generi tradizionali. Pur mescolandosi ai movimenti di protesta sempre più accesa, in particolare dopo il rinnovo del trattato di sicurezza nippo-americano del 1960, i suoi connotati politici rimasero estremamente variegati. Non sempre furono assimilabili a un movimento preciso, quasi fossero una «protesta per la protesta» in risposta a «l'arte per l'arte». D'altra parte vediamo sfociare, in seguito, la corrispondenza d'interessi tra artisti americani e la cultura contemporanea giapponese in vere e proprie collaborazioni all'interno di gruppi di ricerca<sup>70</sup>. Esemplare, a riguardo, è lo sviluppo di *Fluxus*, in buona parte grazie anche ai contatti con il gruppo *Hi-red Center* (1963-1966) di Tokyo<sup>71</sup>. Tutto ciò ci conduce ad analizzare gli aspetti in cui la prassi del *butō* possa dirsi partecipe di queste ricerche. S'intenda il legame non da un punto di vista stilistico, non tanto per la condivisione di alcune scelte ideologiche: piuttosto *per differenza di strategia* di fronte a un crescente conflitto tra linguaggi, mossi dall'esperienza d'una crisi d'identità o, meglio, del vissuto individuale e collettivo. Il lavoro di Nancy Scheper-Hughes è utile a chiarire questo punto di vista e permette di lanciare

70 Il musicista, compositore e performer statunitense John Cage, negli anni Sessanta in Giappone per concerti e conferenze, è emblema significativo di questa indagine di sé attraverso gli occhi dell'altro. Di grande influenza con le sue composizioni basate sull'*I-Ching*, l'artista fu il principale riferimento nella sperimentazione sull'elemento aleatorio nell'ambito performativo, dove l'apertura al caso mirava alla dilatazione del fare artistico all'intera dimensione dell'esistenza. La sua personale interpretazione del fattore impersonale alla luce della lezione asiatica sarebbe un fertile territorio d'indagine, sulle orme di quanto già detto riguardo all'esotismo. Per una ricca panoramica delle nuove esperienze performative internazionali in questo periodo si veda De Marinis (1987).

71 Una delle figure fondamentali che operarono da ponte col contesto artistico d'oltreoceano fu Yoko Ōno che, prima di aderire a *Fluxus*, aveva prodotto le sue prime azioni in Giappone. L'artista presentò al gruppo di Maciunas l'attività di *Hi-Red Center*, suscitando un interesse tale da portarlo a riproporre a New York, nel 1964 e nel 1966, due delle sue principali azioni, tra cui *Pulizia della capitale*. Anche per quest'argomento si veda Gossot in Piquier (2007).

alcune importanti suggestioni da approfondire successivamente:

«Se il corpo può essere utilizzato per esprimere senso di appartenenza e di affermazione [...], è vero anche che esso può essere utilizzato per esprimere sentimenti negativi e conflittuali, sensazioni di disagio, di alienazione [...]. Queste due forme di espressione corporea esistono in relazione dialettica, esprimendo le tensioni tra appartenenza e alienazione che esistono ovunque nella vita sociale [...]. Le messe in scena fantastiche offrono alle persone afflitte un altro modo di circuire e di gestire il conflitto e le contraddizioni che spesso circondano le relazioni sociali» (Scheper-Hughes in Borofsky 2000: 285-286).

È fondamentale notare che, per la studiosa, l'espressione del disagio non si pone solo come somatizzazione, vale a dire sterile esternazione di una sofferenza mentale o spirituale. Al contrario il disagio, come la malattia, è produzione squisitamente creativa della *persona incorporata*. È elaborazione di una resistenza al contesto da parte della natura del corpo, «materialmente ribelle» alle forme di esercizio di coercizione, se avvertite come nocive, e in costante ricerca di un ri-equilibrio con le influenze esterne. A differire, tra sintomo di malattia in senso stretto ed *espressione organizzata* del malessere, sarebbe il livello di consapevolezza e di controllo della persona su questo speciale linguaggio. Malato sarebbe, così, colui che resta succube della propria elaborazione inconscia. Sotto questa luce si valuti che gli stessi Stati Uniti, dalla fine del secolo precedente, avevano visto diffondersi un'attenzione al corpo e all'esercizio fisico, di matrice delsatiana, nonché una rivalutazione dell'arte coreutica proprio nel tentativo di liberarsi d'una certa egida culturale europea. La stagione sperimentale, anzi, sarebbe risultata più longeva che in nel Vecchio Continente dove venne stroncata dal nazionalsocialismo e dalle guerre. Era pur vero che, negli Stati Uniti, la danza aveva ricoperto un ruolo fondamentale nell'emancipazione culturale in seno alla post-modernità. Ora ciò avveniva in Giappone, proprio perché il modello estetico incorporato della contestazione era già *marcatamente politicizzato e, in ciò, occidentalizzato*. Tuttavia le istanze prese a prestito da oltremare non avrebbero permesso, per lo meno in tempi accettabili per la contestazione, una salda riappropriazione di identità al di fuori degli stessi schemi ideologici ed economici che venivano combattuti: i quali, ancora una volta, erano gli stessi ad essere esportati attraverso la colonizzazione<sup>72</sup>. Ancora una volta, l'avanguardia non intendeva

72 Parte di quelle istanze fu premessa proprio per il formarsi di una sensibilità occidentale sulle dinamiche politiche rivolte al

superare se stessa.

Fu il *butō*, dunque, il catalizzatore di un recupero della pregnanza dell'identità giapponese collettiva, sondando quel corpo recessivo di cui si è già parlato nel primo paragrafo. Ciò vuol dire che, nel concepire l'incorporazione di una rivolta, assunse su di sé l'onere di far fronte a una lacerazione e a una permeabilità non più cicatrizzabili: tasto dolente per l'integrità del corpo sociale collettivo che tanto stava e sta a cuore al popolo nipponico. In altri termini, l'interrogativo sull'identità – il fondamentale «Chi, cosa sono?» – a partire dal corpo rimase, in questo caso, «in negativo», aperto e problematico. Altrove invece, in seno a un pensiero occidentalista di matrice cartesiana, questo cerchio benché dilatato tende ancor oggi ad essere chiuso. La dialettica del disagio tendeva ad esprimersi in termini di abitudini culturali «positive», capitalizzate (Scheper-Hughes in Borofsky 2000: 283, 287), da parte di persone incorporate già informate dall'occidentalismo; Hijikata, riconoscendo la contraddizione, lavorò per far implodere, dal suo interno corporeo, i linguaggi con cui si riaffermava il circuito chiuso del potere.

Non per questo, tuttavia, il *butō* può dirsi unico portavoce degli esiti socio-culturali della sua patria natale, benché, forse, esperienza più profonda di altre. In Giappone, in effetti, la salute dell'identità collettiva rimane cara proprio al punto da aver reso realtà, per certi versi, ciò che voleva credere alla maggioranza di un popolo. Foss'anche con gli occhi dei suoi passati nemici, valeva di più riconoscersi superstiti alla ferita atomica che a una contaminazione culturale profonda, essendo questa non debellabile. Esasperare il volto economico ed estetico dell'occidente è, pertanto, un paradosso che può effettivamente esser visto sia nel suo lato fallimentare (come adeguamento) che in quello efficace (appropriazione); proprio questo paradosso, negli effetti, può considerarsi il punto di vista più coerente.

Prima di concludere il discorso sul Giappone, va testimoniato un'ultimo aspetto della sua reattività culturale, forse tra i più controversi. Attuale come l'avanguardia eppure lontano da essa, chiama in causa nel senso più profondo dell'espressione un'inevitabile resa dei conti del presente con il passato, dei residui incorporati di un Giappone scomparso che ricalcitrano a distanza di tempo, fino a divenire voce perentoria. Tale lotta viene colta qui nel rapporto tra due figure, reciprocamente avvicinate, ciascuna votata a una fine radicalmente solitaria e tragica: Hijikata

---

corpo, sfociata in opere come *The Mindful Body*, determinandone taglio e profondità analitica, sia nei termini di limite che di potenziale rispetto al nostro discorso. Si vedano Shepher-Hughes e Lock (1987).

Tatsumi e Mishima Yukio. Senza la testimonianza delle loro voci, così apparentemente divergenti, e dei loro corpi, scolpiti da fatiche apparentemente opposte, una vera frattura nei termini di pensiero e di tempo collettivo non si sarebbe potuta ravvisare, col senno di poi, così chiaramente.

### 11.3. Hijikata, Mishima.

Al tempo, non vi era solo la prospettiva delle arti plastiche a convergere verso una teatralità estesa nel reale: il teatro stesso si metteva in discussione. Proprio in favore di una teatralizzazione diffusa della vita politica e sociale, si è detto detto, le arti sceniche riscoprono il corpo del performer. Sull'onda del teatro-pestilenza di Antonin Artaud si assiste alla ricerca di quello che Kara Jūrō, fondatore del celebre *Jōkyō Gekijō (Teatro delle Situazioni)*, avrebbe definito *corpo privilegiato* dell'attore, che si appropria di ed è in grado di emanare da sé un'esperienza vissuta senza alcuna sorta di rappresentazione, grazie alla verità della sua propria presenza. L'artista paragonava l'attore a un *cadavere* oppure a un *malato d'emozione* e intendeva il teatro come campo d'intensità: termini che si ritrovano nel *butō* di Hijikata e, per certi versi, di Ōno. A sua volta Terayama Shūji, forse la figura del tempo a noi più conosciuta, parlava dell'attore come di un *cadavere imperfetto* e abituava i suoi artisti a lavorare nel buio, a rasarsi per raggiungere uno stato di neutralità fisica; li mascherava inoltre con pigmenti bianchi. Ammiratore di Hijikata, oltre che suo conterraneo, diede vita ad alcune tra le più interessanti ricerche verso un teatro fisico, segnato dalla visione artaudiana della *crudeltà*. Il suo laboratorio teatrale, *Tenjō Sajiki (1967-1983)*, rifiutava l'egemonia del testo e produsse performance simili a incursioni sovversive. Il suo era un teatro di corpi «pronti a metamorfosi in uomini-cane, donna-serpente», di corpi-oggetto, di mostri. La sua collaborazione con il giovane Hijikata conferma una vicinanza non solo estetica, ma pragmatica tra i due (Aslan in Aslan e Picon-Vallin 2003: 33).

Il modo più opportuno per evidenziare la peculiarità delle figure di Hijikata Tatsumi e di Yukio Mishima pare proprio a partire dal teatro, comune passione. Su questo sfondo valutiamo innanzitutto *Kinjiki (Colori Proibiti o Amori Proibiti)*, performance del 1959 tratta da un'opera dello scrittore. Evento con cui Hijikata avrebbe consacrato più tardi la nascita di una danza dell'oscurità, rientra nelle cornici di sperimentazione teatrale di quegli anni. Il primo interessante dato da rilevare su *Kinjiki* riguarda proprio la scelta del testo di riferimento, nonostante la sua forte «masticazione» drammaturgica. Hijikata si rivolge all'autore giapponese, influenzato da Genet, e

non direttamente oltreoceano. Fin qui l'interesse rimane circoscritto: si è già visto, infatti, che la riflessione sull'arte del suo Paese in questi anni si stava già concretizzando in una presa di posizione ideologicamente più forte. La questione assume un'altra piega, tuttavia, se la riallacciamo alle distinzioni suggerite da Hackner tra le correnti letterarie sviluppatesi in seno all'occidentalizzazione, che sempre più avevano assunto connotati ideologici. Mishima era tutt'altro che seguace dell'arte proletaria; non avrebbe mancato, anzi, di deprecare apertamente la piega, a suo parere irresponsabile e poco dignitosa, che la proposta progressista di unione tra arte e politica avrebbe sempre più avanzato negli anni a venire. Evidente e comune si fa la presa di distanza, già notata in Hijikata, verso le manifestazioni di un gesto artistico banalizzato, massificato. Su questa base, due figure socialmente e ideologicamente distanti (anarcoide, *bohémien* e di origini modeste quest'ultimo; conservatore, borghese, benestante il primo) abbracciarono la causa vilipesa dell'identità giapponese. Se *Kinjiki* può essere inteso come simbolo, può esserlo nei termini di questa convergenza.

Di qui i due proseguirono secondo percorsi estremi e complementari: l'assunzione di una forte connotazione etno-politica nella ricerca estetica sul corpo, da un lato; l'assunzione di risoluta bellezza estetica del gesto etno-politico dall'altro. Vale a dire, ancora una volta, lo sviluppo del *kabuki del Tōhoku* per Hijikata e le sue fedelissime; la creazione dell'Associazione degli Scudi<sup>73</sup> per Mishima. Andando fino in fondo alla loro storia personale, al di là di valutazioni ideologiche di superficie vediamo come i due uomini proposero, fino alla morte, una comune rivalutazione del corpo in quanto risorsa sovversiva contro l'ideologia dominante e in coerenza totale col rispetto del proprio Giappone vissuto. Rivalutazione intrinsecamente teatrale, la loro, che non poteva che avere la scena come suggello di «una sorta di amore che dura soltanto il tempo in cui il corpo gli accorda una coscienza» (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 119).

### II.3.1 Scrittura, danza e guerra. Testi per due uomini d'azione

73 Entità paramilitare fondata nel 1967 e diretta da Mishima stesso, fino alla decisione di togliersi pubblicamente la vita secondo il rituale del *seppuku* il 25 novembre 1970. Nata con la vocazione di difendere la tradizione nobile dell'arte militare, raccolse i suoi membri tra giovani studenti che scelsero, assieme a lui, di intraprendere un percorso di addestramento in seno all'Esercito di difesa nazionale. A testimonianza, una volta su tutte, di quanto una tale scelta potesse esser radicata a uno struggimento simile a quello di Hijikata, sono le sue parole, pronunciate pochi minuti prima del suicidio: «L'Esercito di difesa nazionale è stato il nostro paese natale, l'unico luogo di questo snervato Giappone moderno in cui si possa respirare un'atmosfera di ardimento» (Mishima 2004: 119).

Tratto dall'omonimo racconto omoerotico di Mishima (1951) e su coreografia di Hijikata, *Kinjiki* andò in scena in due versioni. La prima assoluta ebbe luogo a maggio, mentre la seconda il 14 settembre all'evento organizzato dall'Associazione Giapponese per la Danza, nello spettacolo *650 EXPERIENCE*. Interpretata da Ōno Yoshito e Hijikata stesso, dettò un vero e proprio scandalo, dividendo il pubblico tra coloro che abbandonarono scandalizzati la sala e chi rimase, riconoscendo in quella provocazione un impulso decisivo per la nuova generazione artistica. L'ardire segnò l'allontanamento di Hijikata dalla Associazione – per alcuni forzato, ma probabilmente desiderato. Hijikata Tatsumi era giunto a una certa consapevolezza di metodo, nonché a un livello di dedizione alla sua causa tale da tagliare i ponti con tutto ciò che la danza e il suo ambiente rappresentavano da un punto di vista politico. Il progetto nasce ai tempi in cui l'artista collaborava con Ikemiya Nobuo per *Rōjin to umi (Il vecchio e il mare)*, adattamento dell'opera di Hemingway in cui la sua direzione artistica era già predominante, che avrebbe debuttato nell'aprile del '59 Al Daiichi Seimei Hall (scena, poi, di *Kinjiki*). Ottenuto il consenso da parte di Mishima, presente al debutto, Hijikata propose senza molte spiegazioni a Yoshito di provare *all'Atsbetoskan*, proprietà della moglie Motofuji Akiko e divenuto il suo studio. Il ventunenne si era fino ad allora formato sulla lezione di Decroux e in danza d'influenza europea. Lavorarono per un mese senza fissare alcuna partitura precisa. Hijikata pretendeva solo che Yoshito eseguisse le sue indicazioni per ottenere un corpo rigido, eretto, saldo a terra, consapevole anche alla tecnica Tsuda<sup>74</sup>; ne risultarono degli intensi cinque minuti e poco più di performance<sup>75</sup>. Secondo i metodi di cui abbiamo già trattato, Hijikata stava dando vita a un nuovo linguaggio corporeo. In esso, il rapporto drammaturgico oscillava decisamente verso la riattivazione dell'esperienza incorporata di suggestioni provenienti dal testo, piuttosto che verso l'adattamento letterario o la traduzione narrativa in gesti. Assistiamo, dunque, alla transustanziazione di un

74 Si veda la nota 27.

75 *Kinjiki* si apre nella quasi completa oscurità. Entra in scena Yoshito, con una sciarpa nera e calzoncini gialli. Dopo di lui, Hijikata prende a correre lungo un tragitto in circolo e si ferma ad attendere il ragazzo nell'ombra. Indossa dei pantaloni scampanati, ha la testa rasata e la parte superiore del corpo e il viso coperti di grasso nero. Entrambi sono a piedi nudi. Yoshito procede, irrigidito, verso il centro illuminato della scena e Hijikata scambia più volte con lui sguardi intensi, che palesano attrazione. A questo punto il primo porge un pollo vivo al ragazzo, mentre l'animale agita convulsamente le ali. Il ragazzo lo accetta, lo stringe al petto voltando il viso; poi lo pone tra le sue cosce e accovacciandosi lentamente lo uccide, mentre l'uomo continua a guardarlo. Ritorna in piedi sconvolto e fugge. La seconda parte inizia a questo punto, quando la luce si spegne completamente. Nel buio, gli spettatori percepiscono solo il fiato e i gemiti dei due danzatori: Yoshito corre e Hijikata lo insegue. Infine, su delle note tra il blues e il jazz suonato con l'armonica, la luce ritorna lievemente. Il ragazzo prende nuovamente il pollo tra le braccia e, con passi trascinati, esce di scena. La descrizione, fornita dal critico Goda Nario, è della seconda versione di *Kinjiki* (Frleigh e Nakamura 2006: 79-81). Nella versione ripresa da D'Orazi, che data la prima al 24 maggio dello stesso anno, la seconda parte è differente. I due cadono a terra e rotolano emettendo sospiri; Hijikata grida «Je t'aime» [«Ti amo»] e inizia una registrazione audio in cui una coppia ansimante raggiunge l'orgasmo (D'Orazi 2008: 34-35).

codice linguistico in un codice corporeo immaginifico; la quale, appunto, si muove dal primo momento (testuale) al secondo (somatico) proprio in virtù di una frattura non ricomponibile, celata nel corpo. Nondimeno, anche qui emerge un rifiuto per il solipsismo autoriale, ovvero per la sottrazione del gesto a un più ampio respiro significante. Esplicitando la fonte di riferimento, come spesso avrebbe fatto, Hijikata intendeva rimandare a un universo più ampio e condivisibile delle partiture mutate dalla ricettività corporea. In effetti, l'intera performance pare muoversi almeno su questi due livelli di scrittura scenica: la riduzione operata sul romanzo e la partitura somatica, anche se la seconda, effettivamente, rimase ai più sconosciuta. Ancora una volta essa non si risolveva nella descrizione del testo, né veniva descritta dai libretti di sala in modo narrativo. Era formulazione d'un universo a parte, consonante. Tra i due livelli veniva divaricato, pertanto, uno spazio-tempo totalmente disponibile all'intervento dello sguardo esterno.

«Nulla gli era più estraneo di un movimento danzato che mirava a colpire la sensibilità dello spettatore tramite la descrizione dei sentimenti. Il movimento doveva essere prodotto a partire da azioni semplici e banali della vita quotidiana. Ma ripetendole, esacerbandole in modo ossessivo, queste azioni si trasformavano curiosamente in una danza dalla strana veemenza. [...] “Non si sa perché, il corpo intero diventa come un'arma assassina, per il fatto d'un movimento particolare; tutti i tendini si rompono d'un colpo, facendo da soli tutto un accompagnamento sonoro, il pene non si arrugginisce più, divenuto come INOSSIDABILE, corpo iscritto al registro del teatro, senza restringere le sue costrizioni [...]”» (Kuniyoshi in Aslan e Picon-Vallin 2002: 114-115)<sup>76</sup>.

Quella che poteva apparire come l'ennesima espressione velleitaria, e pure un abuso del proprio nome, venne invece accolta. Mishima apprezzò l'esito scenico del suo lavoro e reiterò il connubio contribuendo successivamente a un suo programma di sala<sup>77</sup>. L'intransigente intellettuale non ammetteva concessioni nella disciplina del corpo, fuori come dentro la scena, in virtù della lunga esperienza nelle arti marziali (particolarmente il *karate* e il *kendo*) e, naturalmente, del suo

<sup>76</sup> L'autore cita Hijikata Tatsumi in *programma dello spettacolo 650 EXPERIENCE*, del 2 ottobre 1960. Afferma inoltre come una trattazione così oggettivata del corpo faccia eco alle coeve arti visive e agli happening e azioni. A nostro parere, tuttavia, vi è un sensibile scarto tra il corpo in movimento quale ponderato dal training di Hijikata e l'uso di elementi mutuati dal quotidiano, proprio agli ultimi due generi citati. In essi, infatti, si lavora per (presunta) sottrazione di soggettività nel gesto, mentre nelle esperienze di danza dell'artista si potevano già percepire delle tensioni verso l'oggettivazione di un'esperienza sentita – vale a dire uno straniamento della soggettività stessa.

<sup>77</sup> In occasione di *Hijikata Tatsumi Dance Experience*, 1960.

intenso e duraturo rapporto col mondo del teatro. In *Kinjiki* scorse qualcosa di molto vicino alla sua sensibilità: vediamo ora in che senso. Mishima trovava nella disciplina corporea un fattore fondamentale per la preparazione di un uomo degno in spirito e corpo, qualsiasi fosse il suo ruolo sociale. A sua volta l'arte, nella sua visione, era tale se capace di andare a fondo del proprio, intrinseco linguaggio con rigore: fosse questa la scrittura, la guerra, la danza. Non a caso, tutte e tre furono intimamente connesse nel suo pensiero, nella progressiva maturazione di

«un punto di equilibrio e un senso esistenziale ed estetico proprio nella meticolosa costruzione di sé come personaggio, e quindi in una cogitata teatralizzazione – non una banale spettacolarizzazione – dell'esistenza orientata a inverarsi in un autentico corpo d'arte» (Casari 2010b: 1-2)<sup>78</sup>.

Preme pertanto attraversare rapidamente questi aspetti dell'opera mishimiana per comprenderli meglio. Ci si servirà non della sua prosa d'arte in senso stretto, ma di una serie di brevi saggi e interventi raccolti in *Lezioni spirituali per giovani samurai* (Mishima 2004). Nelle prime pagine, non a caso, compare il paragrafo *Sul corpo*:

«In Grecia il corpo era considerato una realtà essenzialmente bella, ed accrescere il suo fascino significava evolversi umanamente e spiritualmente. In Giappone invece i cultori delle arti marziali consideravano l'esercizio di queste discipline come assolutamente estraneo all'abbellimento del corpo, come una forma di affermazione di valori spirituali. [...] Tale concezione giapponese del corpo mutò radicalmente dopo l'ultima guerra per l'influsso della concezione americana che, pur non rappresentando necessariamente una rinascita dello spirito greco, si configura come una società totalmente materialista che conferisce la massima importanza all'aspetto fisico. Più si affermerà la televisione, più le immagini umane verranno trasmesse e assimilate in modo fulmineo [più] le società finiranno col determinare il valore di un essere umano dal suo aspetto [...]. Per quanto mi riguarda, considero un simile culto del corpo un'aberrazione delle teorie di Platone. [...] Un'inesatta versione di una massima greca

<sup>78</sup> Lo studioso si concentra, in principio, sulla controversa ricezione del suicidio di Mishima. Evidenzia poi come nell'elaborare la propria persona in quanto *public figure* vi fosse la fortissima e ponderata relazione tra corpo e teatro, dimensione che l'artista frequentò a lungo in quanto attore, scrittore e capocomico. Non manca un riferimento ai rapporti le altre figure di spicco dell'arte del tempo, tra cui ampio spazio è dedicato a Hijikata. Mishima, infatti, avendo visto gli scatti su di lui del celebre fotografo Hosoe Eikō (appartenenti per lo più ai viaggi nella provincia rurale alla fine dei '50, che abbiamo accennato essere parte della sua elaborazione di un transfert interno), desiderò essere a sua volta ritratto. Da tale desiderio scaturì la raccolta *Barakei*, pubblicata nel 1963 (Casari 2010b: 5-6).

sentenza: «Una mente sana alberga in un corpo sano». Dovrebbe essere invece così concepita: «Possa una mente sana albergare in un corpo sano». Ciò dimostra che la contraddizione tra il corpo e lo spirito non ha mai cessato di tormentare gli uomini» (Mishima 2004: 29-30).

«La diversità [...] dell'Europa rispetto al Giappone», ribadisce, «consiste nel considerare il corpo umano come la metafora di un qualcosa che trascende il fisico»; tuttavia «il Buddismo non contempla alcun senso di venerazione del corpo»<sup>79</sup>, cosa non ammissibile agli occhi di Mishima. In queste righe si manifesta una presa di posizione di base che, oltre a rappresentare l'ulteriore variante di un incrocio di sguardi critici tra due mondi, si pone anche come un discrimine estetico e ideologico applicabile alla scena. In sostanza, l'attualità del suo pensiero risiede nella consapevolezza dell'esistenza di un corpo fatto di materia – eredità, come abbiamo detto, anche di mezzo secolo di ricerche di cui egli era a conoscenza. L'attualità si riconferma nella presa di distanza dal feticismo occidentale per l'aspetto fisico ma, allo stesso tempo, nel non potersi più riconoscere nell'incorporeità della propria tradizione estetica. Un punto di vista, dunque, che si discosta da entrambe le proprie fonti di riferimento. Tuttavia esso comporta di fatto un ritorno alla tradizione autoctona, che Mishima ritiene *irrefrenabile*, in virtù di una sensibilità per la bellezza allusa, in penombra, che ravvisa anche in altri intellettuali (Mishima 2004: 29)<sup>80</sup>.

Tornando al suo pensiero sulla teatralità, plasmare il corpo in virtù di verità sentite pareva esser prova di valore: implicava affrontare in modo reattivo la cogenza del proprio abitare un mondo in crisi, senza rifugiarsi in ripieghi illusori che l'arte, prima tra tutte quella letteraria, poteva offrire. Era prova di valore soprattutto per chi, come danzatori e attori, doveva resistere a una mercificazione palese del corpo, di costume, e ad una più subdola: la sua banalizzazione in sfoghi estetici e politici velleitari in nome di un progressismo facile. Ad essa era necessario opporre una più coerente politica in cui incanalare il desiderio, in quanto volontà di azione sul reale. Tale punto di vista sulle pulsioni libidiche e sul modo di coagularle in espressioni efficaci rispecchia in profondità la ricerca somatica dell'*ankoku* di Hijikata. Per essere più chiari, si prenda in causa il fattore della nevrosi, non a caso affrontato da Mishima. La pregnanza di una forma espressiva

79 «Per i giapponesi la bellezza traspariva dalle fattezze di un volto, da uno stato d'animo, all'eleganza dell'abbigliamento: era una bellezza spirituale [...]» (Mishima 2004: 28).

80 Il riferimento è esplicito nei confronti di Tanizaki Jun'ichirō, autore di *Libro d'ombra* (1933). La penombra e l'oscurità erano da entrambi valutati come elementi fondanti dell'estetica giapponese, in ogni suo aspetto. Impossibile, qui, non richiamare alla mente l'*ankoku* come fattore estetico, poetico e filosofico.

risiederebbe nel suo emergere dal conflitto tra un immaginario nevrotico (quale era, per il letterato, quello della drammatica attualità, del resto non solo in Giappone) e il suo dominio tramite il rigore corporeo. In senso ampio, ovvero sociale, ma anche più stretto, in relazione alla pratica artistica, esso non è utilizzato casualmente in relazione ai due artisti. È perno in primo luogo del rapporto in apparenza ambiguo di Mishima con l'arte, che viene a dipanarsi meglio nei suoi lavori critici. In Hijikata la stessa ambiguità è in parte già stata evidenziata, senza operare distinzione tra i moti dei recessi fisiologici e di quelli emotivi. L'oggettivazione dell'esperienza di disagio venne eletta da entrambi come elaborazione creativa (artisticamente) e sovversiva (dal punto di vista politico) per eccellenza; la danza e la scrittura, così intese, erano il movimento e la traccia del prodursi di una pratica culturale profondamente indipendente. È lo scrittore a esplicitare, in sintesi, due relazioni pericolose nel rapporto con l'arte e la letteratura, entrambe aventi come deriva la nevrosi – vale a dire, secondo Mishima, una sorta di alienazione delle pulsioni libidiche e creative in un mondo immaginario dovuta al senso d'impotenza. La prima sfocia nell'infiltrazione, nella politica moderna e nella sua sfera d'azione

«[dell']irresponsabilità dell'arte, riducendo la vita a un concetto assolutamente fittizio; [la quale] ha trasformato la società in un teatro, il popolo in una massa di spettatori televisivi, e in definitiva ha prodotto la politicizzazione dell'arte: ormai l'azione politica non assurge più all'antico rigore della concretezza e della responsabilità» (Mishima 2004: 20).

La colpa, si noti, non è imputata all'arte; essa è per eccellenza il luogo dove qualunque azione è possibile, senza l'assunzione di alcun onere. La gravità sta piuttosto nella mancanza di forza per riversare le intenzioni sul reale. Vi è, insomma, un atto volontario di rinuncia – in cui si confondono i propri potenziali immaginari con il dominio della realtà – alle leggi per sostenere in modo dignitoso la vita individuale e di una nazione. Di conseguenza, l'azione politica viene ridotta ad espressioni irrazionalistiche «femminee» (Mishima 2004: 43-46)<sup>81</sup>. Ancora, tra le manifestazioni progressiste e le deviazioni reazionarie non pare esserci, per Mishima, una sostanziale differenza; anche nel nazismo e nella sua *rivoluzione nichilista*

81 Alle quali, è interessante notare, l'autore oppone un ruolo responsabilizzato della donna nel recupero della tradizione, proprio come conseguenza dell'attuale emancipazione sociale. Mishima si sofferma, nello specifico, sui cambiamenti di consuetudini ed etichetta. Ravvisa uno svilente passaggio dalla responsabilità della tradizione a una volubilità, indistinta, nei confronti del nuovo e del recupero del tradizionale nei termini di moda, come – prosegue – «sorta di lussuosa seconda auto», ma sulla base della «convinzione che "giapponese equivale a barbaro"».

«esiste la tendenza a proiettare nel mondo dell'azione concreta aspirazioni che andrebbero rivolte all'arte, comunque incapace di soddisfarle, e che nello stesso tempo riverbera le sue inquietudini esistenziali sulle angosce sociali; si tende allora a saggiare la vita producendo artificialmente uno scontro con la morte, a testimoniare tali esigenze con un'azione di lotta» (Mishima 2004: 19).

Ciò valga, per inciso, a valutare con cautela il suo progressivo avvicinamento al mondo militare, nonché a dare ulteriore peso al suo suicidio dopo aver confermato la volontà, frustrata, d'integrare con l'Associazione degli Scudi l'operato dell'Esercito per la difesa nazionale. Da un lato, infatti, voleva esserci un vero e proprio recupero dei valori dello *shogun*; dall'altro, si vedeva la deriva ideologica (ancora una volta in chiave occidentale) di cosiddetti «effeminati intellettuali» (Mishima 2004: 50)<sup>82</sup>. Con la maturità, Mishima volle sempre più identificare il suo sé nell'uomo d'azione, non nello scrittore. Ci ricongiungiamo così al fulcro della questione, al secondo e fondamentale pericolo nell'approcciare l'arte. Ponendosi in termini esplicitamente autobiografici, Mishima sentenzia:

«Più la letteratura è di buona qualità, più ci comunica l'idea che l'essere umano è condannato. [...] Chi frequenta la terribile letteratura di alta qualità e si lascia portare fino al baratro – *ad eccezione di quanti sono in grado di creare con analogo talento opere letterarie dello stesso valore* – diviene preda dell'illusione di aver raggiunto quel precipizio con le sue sole forze.[...] È una conquista della letteratura: e sebbene si abbia coscienza della propria inferiorità fisica, del disprezzo degli altri, dell'assenza di principi morali e della mancanza di qualche particolare talento, si è ormai preda della strana presunzione di avere il diritto di deridere il mondo intero» (Mishima 2004: 52-53)<sup>83</sup>.

Egli stesso parla di sé come di un giovane intellettuale che incominciò a vivere solo una volta

---

82 Nel manifesto scritto per il primo anniversario della fondazione dell'Associazione, esplicitò la sua posizione come non interventista ed estranea alla propaganda; quello che definì come «l'esercito spirituale più piccolo del mondo» doveva essere pronto in qualsiasi momento, ma solo in vista di uno «scontro decisivo», fors'anche utopico, in difesa del Giappone (Mishima 2004: 62-63). Nonostante agli occhi di Mishima l'operato dell'Esercito di difesa nazionale avesse progressivamente umiliato la sua stessa istituzione, l'Associazione non volle esautorarlo; il suicidio del suo fondatore e lo scioglimento dell'organizzazione poco dopo questa denuncia valgono appunto come conferma.

83 Il corsivo è di chi scrive.

dedicatosi all'arte. Tuttavia muove un'obiezione a quest'ultima che, non sviluppatasi sulla solida base dell'esperienza di vita, per esistere non può che sacrificare alla fantasia le forze, la volontà e la vitalità necessarie alla persona per realizzare la propria esistenza. L'esperienza e la maturazione vera, mutate dalla reale lotta per vivere, rimangono allora lontane: da un lato, a causa del rifugio in un immaginario frustrato, ove ci sia disagio; in «esistenze assolutamente fiacche ed ambigue», cullate dalle comodità moderne, dall'altro (Mishima 2004: 14-16). Per questo motivo Mishima considerava la coeva situazione politico-culturale come reazione impensabile durante il periodo bellico, quando le forze erano concentrate sulla sopravvivenza e non potevano scivolare in un universo fantasma (Mishima 2004: 14). Reazione che forse esisteva in virtù di un equivoco sorto successivamente al conflitto, tra benessere e salute di un popolo. Per chi si dedica all'arte, allora, è necessario accettare una vera «contesa, una lotta per la vita» (Mishima 2004: 13)<sup>84</sup> a colpi di opere in grado di resistere all'impotenza della propria mente e alla *terribilità dell'esistenza*, dice Mishima. La ragione sta nel fatto che solo un gesto (politico, artistico) capace di riscattarsi dalle stesse necessità per cui è stato concepito è in grado di promuovere un mutamento nel mondo reale. Un'arte *bella* è frutto di una volontà *forte* che, paradossalmente, non ha bisogno della medesima arte per sopravvivere. Questa resistenza, in effetti, non può nascere in seno all'estetica, a una sensibilità già «contaminata» dall'irresponsabilità: deve avere un'altra e diversa risorsa. Per Mishima, non molto diversamente che per Hijikata, la risorsa sarebbe stata il corpo, la sua forgiatura nelle arti marziali e nell'attività militare, dalle quali mutuò il suo pensiero teorico sull'azione. Dalla radicalità del quale, ora lo sappiamo, non si può separare il suicidio rituale con cui decise di concludere la sua esistenza.

«[...] il mio progetto era di attribuire il medesimo valore al mio corpo ed al mio spirito e di darne una dimostrazione pratica, distruggendo così alla radice le illusioni del modernismo letterario. È un mio antico sogno fondere con un atto di volontà gli estremi contrasti della fragilità del corpo e della forza della letteratura, della debolezza della letteratura e della solidità del corpo: un'impresa probabilmente mai progettata neppure dagli scrittori europei, il cui compimento mi avrebbe consentito, come scrisse Baudelaire, di "essere il boia e il giustiziato". L'epoca moderna iniziò forse quando nella distanza tra soggetto ed oggetto si scoprì la solitudine ed il perverso orgoglio dell'artista. Ma questo significato di moderno può

84 Siamo all'*incipit* del primo capitolo, *La vita*.

applicarsi anche al mondo antico [...]» (Mishima 2004: 114).

Sotto questa luce, siamo improvvisamente tornati nella dimensione dell'opera-gesto e del corpo-oggetto. Al tempo stesso, Mishima nega l'imposizione di un unico «lo» al centro del suo lavoro, proprio perché non vuole identificarsi nell'irresponsabilità dell'artista, ma nella coerenza virile dei membri dell'Associazione (Mishima 2004: 62).

«Mishima è insomma una presenza, un che di fisico e concreto con cui fare i conti e che mina alle fondamenta l'assioma della lettura come fatto privato. [La] natura teatrale, drammatica, dell'opera mishimiana nel suo complesso, [pare] in lotta per abbandonare la bidimensionalità della pagina e ambire alla artefatta tridimensionalità del corpo in vita che è poi una dimensione del teatro[...]» (Casari 2010b: 3).

È bene qui richiamare Hijikata e quanto detto per la sua ricerca somatico-drammaturgica innanzitutto per non incorrere in un equivoco. Sebbene non sia possibile negare una tentazione narcisistica di entrambi, il loro *trait d'union* non sarebbe stato affatto, in definitiva, una semplice estetizzazione della loro persona ma dei loro gesti oggettivati da, e in, un corpo. Forse tale affermazione è più azzardata nei riguardi di Mishima; tuttavia a testimoniarlo sarebbero la morte, per lui, e l'isolamento dalla mondanità per Hijikata: entrambi atti volontari e non del tutto attribuibili a un facile autocompiacimento. Si può dire che ad accomunare i due artisti sia stato, da un lato, l'intendere il loro operato come un'azione sul reale, liberatasi anche dell'ultima patina estetico-idealistica; dall'altro, paradossalmente, il fatto che l'azione si evidenziasse, in quanto *extra-artistica nelle intenzioni*, come contornata da un *frame* artistico. Questa dialettica interna, volutamente irrisolvibile, ci riporta ancora ai nostri primi discorsi sulla rivolta di Hijikata e sulla duttilità della struttura linguistica giapponese a questo tipo di ambivalenze<sup>85</sup>. Sia nel caso dello scrittore che nel danzatore, ad ogni modo, malgrado le reciproche complementarietà, siamo su posizioni totalmente distinte dall'attivismo estetizzante descritto da Anne Gossot. La formula alla base di tale differenza sarebbe tra un metodo effettivamente marziale, nei due, e un atteggiamento militante (o militaristico) delle ultime frange neo-avanguardiste.

Approfondiamo, dunque, alcuni aspetti specifici del metodo comune di Hijikata e Mishima.

---

85 Si vedano i paragrafi 1.3 e 1.4.

Vediamo come in entrambi lo sviluppo di un approccio personale e originale rispetto al contesto possa risiedere nella tensione reciproca tra teoria sull'arte, pratica dell'arte e allenamento del corpo. In entrambi parrebbero i meccanismi immaginifici del corpo senziente a muovere il pensiero: molteplici potenziali di alchimie tra polarità, di cui di volta in volta bisognerebbe rintracciare, a posteriori, i meccanismi intrinseci. Tra di essi, il ruolo affidato alla coscienza sarebbe la vigilanza, la costituzione – appunto – di un *frame*<sup>86</sup>.

«il teatro eccita aspetti diversi del mio desiderio, quelli cioè che non riesco ad appagare quando scrivo i miei romanzi. Ora, quando sono impegnato nella stesura di un romanzo, avverto l'esigenza di farlo seguire da una commedia. Il teatro, insomma, è uno dei poli magnetici della mia attività letteraria» (Mishima in Henry Scott Stokes in Casari 2010: 3).

Possiamo richiamare, in Hijikata, la medesima distinzione tra il terzo e il secondo di questi poli, rispettivamente quello dell'allenamento e quello della pratica dell'arte. Esso intercorre nell'infinitesimale scarto tra la condizione del *nikutai* come mezzo per lo *shintai* danzante – la cui matrice si sarebbe potuta ravvisare, poi, nella notazione di danza (*butō fu*) – e quella immediatamente precedente, del *nikutai* come scopo della danza. Questo, avendo come polo teorico la cultura e l'ideologia sedimentate dagli studi letterari e somatici. In Mishima, d'altra parte, vi sarebbe addirittura un doppio dominio, con le medesime dinamiche interne. Da un lato, quello inerente la letteratura giovanile, i suoi scritti critici e l'assenza di allenamento. Dall'altro, l'intreccio tra la produzione più matura inerente la letteratura, la sua teoria sull'azione e infine il *kendō*, il *karate*, gli addestramenti militari in seno all'Associazione degli Scudi, senza dimenticare la sua carriera teatrale. Com'è naturale, pur nella sua schematicità, è in seno al secondo insieme di rapporti – anche in relazione al primo – che vogliamo approfondire il rapporto con Hijikata e definirlo nei termini di *metodo*, di *gestione* dei sé in tutti gli aspetti della vita.

Inoltre seguendo la progressiva radicalizzazione di questo metodo di vita, il rapporto del danzatore con lo scrittore, volente o nolente, conta per noi un secondo e ultimo appuntamento. Il quale può assumere, legittimamente per entrambi, il titolo di *rivolta del corpo di carne*. Titolo della celebre performance di Hijikata e primo dei due riferimenti cronologici presi in esame, è simbolico e fors'anche artificioso. Tuttavia serve al nostro discorso come emblema a un tempo del

86 Questione altrettanto sollevata nei paragrafi I.3 e I.4.

raggiungimento della loro maturità individuale e di un'epoca che vediamo chiudersi in terra nipponica, tra il 1968 e il 1970, in favore di una definitiva e più ibrida post-modernità. In questi anni, infatti, i metodi e le coscienze di entrambi avrebbero raggiunto separatamente una simile consapevolezza. I presupposti della quale sono già stati tutti esposti: *corpo, Giappone, azione* e, alle spalle, un rigore per farli cooperare sino a un punto di non ritorno, rispetto al contesto e al proprio vissuto personale. Per tale motivo *Hijikata Tatsumi to Nihonjin: Nikutai no hanran* (*Hijikata Tatsumi e i Giapponesi: la rivolta del corpo di carne*, 9 e 10 ottobre 1968), sembra adatto a dar voce alle rispettive rotture con l'attualità del loro Paese<sup>87</sup>.

### II.3.2 *Nikutai no hanran*

Naturalmente, l'altra data presa in considerazione è il 25 novembre del 1970, giorno per cui Mishima programmò il sequestro del generale Mashita all'interno della sede del Ministero della Difesa nazionale, il proclama alle file dell'esercito e infine il *seppuku*<sup>88</sup>, assieme al fedelissimo Morita. Il motivo per cui due eventi talmente distanti vengono accostati è il fatto che essi rappresentano forse gli ultimi gesti estremi del panorama politico e culturale giapponese, contro la sua seconda e definitiva fase di adeguamento al capitalismo di massa – già oltre il modello occidentale importato dai tempi delle Avanguardie Storiche. Se quest'ultimo, infatti, era e sarebbe potuto rimanere «*just another new trend*» (*solo altro nuovo stile*)<sup>89</sup> in cui declinare il discorso linguistico autoctono, il liberismo del dopoguerra schiacciò, ovunque impostosi, il proprio portato culturale sulle dimensioni della produttività economica (basti pensare alle scelte estetiche di Andy Warhol e di come esse siano giustamente assortite a emblema di un'intera epoca, travalicando i confini geografici). Fu questa trasformazione, addirittura consacrata da fenomeni (performativi) di

---

87 Alla luce di quanto detto Casari offre riflessioni importanti, che introducono quella del paragrafo a seguire: «Tra il 12 e il 19 novembre 1970, a pochi giorni dal suicidio, si tenne presso i Magazzini Tōbu di Tokyo una mostra sulla vita di Mishima. L'autore, che appoggiò entusiasticamente l'esposizione, chiese ed ottenne che la mostra fosse suddivisa in quattro percorsi, o meglio in quattro fiumi, nell'alveo dei quali la sua vita aveva incanalato la propria corrente. I fiumi erano nell'ordine quelli della Prosa, del Teatro, del Corpo e dell'Azione. Nel catalogo della mostra Mishima scrive che il fiume dell'Azione e il fiume della Prosa si trovano agli estremi della sua esistenza e le loro correnti sono in contrapposizione. Al centro di questa tensione, obbligati quasi ad appiattirsi l'uno sull'altro per attutire le spinte antagoniste, i fiumi del Teatro e del Corpo divengono termini mediani tra i poli estremi delle due tensioni più contrastanti» (Casari 2010b: 4).

88 Rituale con cui erano soliti togliersi la vita uomini di nobile rango, in particolare i guerrieri. Implica, infatti, un rapporto di estrema fiducia e fedeltà maschile, essendo eseguito in due. Il morituro, sedutosi stabilmente sulle sue ginocchia, si squarcia il ventre con la propria stessa spada; l'assistente, immediatamente dopo l'atto, lo decapita, preservandolo da ulteriori agonie a da una morte scomposta. La posizione assunta dal suicida, infatti, dovrebbe permettere alla sua salma di rimanere eretta anche dopo la fine del rituale. Nulla di strano, dunque, che Mishima volesse rimarcare la propria fede, riprendendo questa tradizione militare. Una breve cronologia della sua vita e di quest'ultimo gesto si trova in Mishima (2004: 125-134).

89 Per contestualizzare le parole di Hackner sulla letteratura del tempo, si veda la nota 65.

contestazione collettiva non lucidamente progettuale, che i due artisti rifiutarono di incarnare. L'ultimo passo che rimane da compiere è un breve attraversamento delle impalcature teoriche a monte di questi due gesti: entrambi profondamente teatrali ma, quand'anche narcisistici, innanzitutto politici.

Cominciamo con Mishima e la sua *filosofia dell'azione*, nel cui breve preambolo conferma lo struggimento dell'autore nel rapporto parola-corpo, dicibile e non dicibile<sup>90</sup>. Nondimeno, lo scrittore cerca di delineare in maniera estremamente meticolosa, capitolo dopo capitolo, tutte le implicazioni di un'«azione categorica» sulla conduzione dell'esistenza. In breve, egli ravvisa un antichissimo legame tra il termine *azione* e l'attività bellica, sebbene non sempre la prima preveda l'uso di armi. Al contrario, egli rintraccia il passaggio graduale all'arte nel progressivo svincolamento dell'attività fisica a un fine concreto, in favore d'impulsi estetici, ovvero rispondenti al puro «piacere del movimento». Per tale motivo, egli indica nella ginnastica il confine tra arte e azione (Mishima 2004: 73). Nella cultura del dopoguerra, d'impronta liberista, Mishima notava con dispiacere come il legame tra azione e l'aggettivo «militare» non venisse più ritenuto conveniente nel suo ambiente d'appartenenza (ossia l'Esercito), tintosi di toni pacifisti ma in realtà a un passo dalla demagogia. Avveniva così che esso fosse addirittura abusato dai movimenti studenteschi di sinistra (*Zengakuren*), che infatti si ascrivevano all'eredità sovversiva delle avanguardie, ai quali però non corrispondeva un'adeguato rigore pratico, tecnico e infine etico. Il discrimine tra uso nobile e uso indegno risiedeva, per l'autore, proprio nella presenza o nell'assenza di questi ultimi fattori, di cui deve sempre essere garante l'allenamento fisico. Di qui giungiamo al cuore del paradosso, al fulcro di un delicato equilibrio che ci permette di dipanare nuovamente l'attrattiva che il lavoro di Hijikata poté avere su di lui. L'allenamento, infatti, porta a compimento l'incarnazione della *psicologia dell'azione*, condizione in cui:

«La mente non è essenziale né necessaria all'azione. E tuttavia essa agisce, aggredendoci, e le angosce che essa suscita divengono la forza motrice dell'azione. A ben riflettere, la mente è

---

90 «Un lettore attento coglierà in questo scritto (ancor più direttamente che nei miei romanzi) l'eco delle mie esperienze, dei miei aneliti, delle mie angosce, delle mie passioni, delle mie confessioni e dei miei presagi. [...] Se proprio si vorrà trovare una formula per definire l'*Introduzione alla filosofia dell'azione*, si potrà dire: "L'autore ha tentato di chiarire con un mezzo inadeguato, ossia con il linguaggio, ciò che poteva essere espresso soltanto in altro modo"» (Mishima 2004: 69).

assolutamente superflua per il corpo. Eppure è proprio la mente a proteggere, a stimolare il corpo. È un fenomeno inevitabile [...]» (Mishima 2004: 79).

Mishima, insomma, riconosce a suo modo l'esistenza di un contesto più ampio della mente, in cui essa salvaguarda un equilibrio ma non è, appunto, che funzione accessoria di una intenzionalità più vasta e profonda, inscritta nel corpo<sup>91</sup>. Lo sconcerto dello scrittore, dietro cui s'intravede l'eloquente silenzio della sua scrittura, sta nel rilevare l'indipendenza, l'autonoma alterità intuita e percepita nel corpo, tanto da rendere «superfluo» l'intelletto.

È qui sottesa, forse, una differenza tra l'azione frutto di un movimento automatico, ovvero di una funzionalità (bio)meccanica attraverso cui viene espressa l'intenzione, e l'azione frutto di un movimento *pienamente volontario*, in cui la mente vigile contorna e aumenta l'efficacia di un moto più profondo, non dimenticando l'impulso originario nel tradurlo in azione visibile, anche se finalizzata. Nel primo caso, il gesto tende a perdere autonomia e, assieme al corpo e all'intera persona, si specializza: avviene, insomma, un'identificazione nel mezzo. Nel secondo, la persona è piuttosto resa consapevole e in grado di utilizzare la pluralità di impulsi provenienti da questo corpo, davvero *recessivo*. La materia fisica, i percetti e la memoria sono riconosciuti essere attraversati da essi, subendone influenze, provocandoli, operando mutazioni e nuove connessioni tra tutte le entità circolanti. La persona sperimenta potenzialmente, allora, l'identificazione in qualunque oggetto del (proprio) desiderio che riesca a incarnare. Si incarna essa stessa in questo processo metamorfico. Ancora una volta torniamo a un'*oscurità* in cui convivono diverse condensazioni del sé: è anche il livello di coscienza di cui Mishima parla, in grado di stimolare l'immaginazione. Con la disciplina fisica – ed è questo il punto cruciale in cui si separano nevrosi e vitalità – la persona viene allenata a convogliare l'immaginario, il potenziale in gesto fisico, reale. Si fanno convergere le forze sottese a una data circostanza verso un mutamento della realtà condivisa, partendo da un mutamento psicofisico della persona stessa: la quale modifica i rapporti con gli schemi intimi con cui era solita identificarsi, o dei quali addirittura non sospettava l'esistenza. Non è dunque l'immaginario, né l'arte – che è il suo dominio – a produrre la nevrosi; è un'eccedenza d'intensità dell'immaginazione in quanto forza oscura; incidenza che si ripercuote sulla volontà cosciente, intenzionale, dell'animo. Nel migliore dei casi, dunque, agli occhi del

---

91 Non siamo distanti dalla polverizzazione dell'io nell'oggettivazione dell'esperienza di cui si è detto. Si rimanda a Ottaviani (2002: 59).

danzatore e dello scrittore, il corpo viene scolpito non tanto da un desiderio narcisistico, quanto più esattamente dal gradiente fisico di quest'attività combattiva, rivolta contro il malessere. Per Hijikata tale allenamento fu il *butō*, che forse Mishima vide come ginnastica per eccellenza; per quest'ultimo, appunto, furono il *kendō*, il *karate*, l'addestramento bellico. La creazione di una comunità attorno alla disciplina fisica, ovvero una comunità che si riconoscesse per gli stessi vissuti e gli stessi valori incarnati – artistica o militare che fosse – può essere considerata, alla luce di ciò, l'ultimo radicale tentativo di rendere reale l'oggetto della propria frustrazione, ovvero un Giappone ormai perduto. Infine, cosa furono *La rivolta del corpo di carne* per Hijikata e il *seppuku* per Mishima, se non un'operazione per rimuovere fisicamente da sé un'aberrazione fantomatica diffusa, che aveva i connotati del capitalismo occidentale. Un'operazione che funzionò sul piano della realtà, anche se in modi differenti, ma che fu soprattutto un punto di non ritorno per la loro persona, proprio perché esecuzione manifesta di, e invito aperto a, scrollarsi di dosso i sedimenti di una violenza sottile – che alcuni chiamano oggi occidentalismo, e lo si è visto<sup>92</sup>. Hijikata, che pur sopravvisse alla performance, cambiò profondamente scopi e atteggiamento. Di lì alla sua morte, vi furono il graduale ritiro di scena e la già citata ricerca in seno alla tradizione autoctona.

Siamo senz'altro di fronte a un attentato al fardello della Storia, non distante dai tentativi progressisti e neo-avanguardisti, se dobbiamo parlare in questi termini; tuttavia diversamente da essi, è un chiaro *j'accuse* di quella attuale, del Giappone colonizzato, non del suo lato considerato «barbaro», arcaico. Il crimine contro la Storia avviene come – in quanto può solo essere – risultato spontaneo dell'eclatanza del performer nel presente. Ecco che, dunque, la forma estetica con cui si manifestava il corpo in scena doveva essere frutto diretto dell'incorporazione di istanze così radicali, di training così estremi. Vale a dire, ancora una volta: non fu per mero culto dell'ego che Hijikata, come Mishima a modo suo, giunsero a espressioni così esasperate. Vi fu senz'altro un fortissimo sacrificio fisico di sé, così da riuscire a produrre un discorso significativo (un'opera d'arte) che stesse al livello della radicalità dei loro pensieri. Ovvero, per riprendere le parole dello scrittore, per far sì che il corpo fosse in grado di resistere ed avere pari dignità rispetto al grado di consapevolezza raggiunto dalla mente, in grado di «creare con analogo talento opere [...] dello

92 «Nel Giappone moderno non esiste dunque alcuna possibilità di dimostrarsi coraggiosi [...]. In ultima analisi il valore di un uomo si rivela nell'istante in cui la vita si confronta con la morte, ma noi viviamo in modo tale che nulla ci costringe a testimoniare la nostra risolutezza nell'affrontare la morte. È facile dichiarare che si è pronti a morire, ad offrire la propria vita, ma non altrettanto facile è dimostrare che quanto si afferma risponde al vero» (Mishima 2004: 23).

stesso valore»<sup>93</sup>. Più radicale erano il pensiero, la volontà, l'intenzione e l'impulso interni al corpo, più questi stessi pretendevano di irrompere in una forma espressiva che alzasse la posta in gioco con la vita (per fatica e intensità), poiché corpo e mente coincidono e, nei fatti, ogni loro sfasatura implica un grado di alienazione – peraltro non sempre nociva. La scrittura era compresa in quanto esperienza, ma considerata di per sé limitante. Di qui, si invita a un ripensamento sull'essenza del maledettismo di Mishima in relazione alle scelte rigorose vissute dal suo corpo, in contesti che esulavano dalla letteratura<sup>94</sup>. Scrittura e corpo erano entrambi mezzi per resistere al nichilismo proprio degli «intellettuali effeminati», «nevrotici», per raggiungere il baratro (la lotta con la vita) colpiti dal proprio veleno, non da quello altrui<sup>95</sup>. Dunque è plausibile che, per i due, in questo siano consistiti gli anni di ricerca per l'elaborazione di un *ankoku*, da un lato, la lunga carriera teatrale e marziale dall'altro. Lo sfruttamento di tecniche espressive differenti convergeva verso una coscienza individuale ancora una volta solitaria e tragica e per questo, ai loro occhi, profondamente virile.

Ciò ci porta a delle ultime considerazioni di tipo estetico sul sacrificio e sul rituale, aspetti chiave dei gesti che consacrarono questi artisti. Emerge sottile il fatto che, contrariamente all'azionismo, né Hijikata, né Mishima avevano l'intenzione di *distuggere* la cornice estetica, ovvero sia *teatrale*. In risposta alla teatralizzazione politica della vita quotidiana, proposero di attingere nuovamente alla dimensione rituale, per ricreare la scena come campo di tensioni attorno al performer, così come la stessa tradizione per secoli aveva fatto<sup>96</sup>. A conferma di ciò, se andiamo a soffermarci sulle abituali scelte «compositive» del contesto – talora l'interazione con un pubblico ridotto, costretto in poco spazio, e l'uso di determinati oggetti, costumi; talora scritture sensuali e gesti di particolare impatto – entrambi si dimostrarono coscienti dell'intensità della presenza fisica come fulcro della scena «teatrale» e la utilizzarono in modo da sublimare la provocazione più propriamente legata al contesto sociale di allora, per andare a indagarne territori più profondi. La messa in causa di una

93 Si vedano la nota 83 e la relativa citazione.

94 Opinione su cui si fonda il già citato articolo di Casari (2010b).

95 «Spero che i giovani intellettuali tormentati dalla febbre della letteratura possano risvegliarsi prima di quanto abbia saputo fare io. Mi auguro che ci sia qualcuno di loro in grado se non altro di scrivere un'opera non contagiata dal veleno altrui, ma intinta genuinamente nel proprio» (Mishima 2004: 53-54).

96 Nel nostro immaginario, ancora oggi, il teatro è prima di tutto un luogo, un'istituzione, più che il manifestarsi di una particolare relazione. La tradizione performativa nipponica è invece, abbiamo detto, fondata sulla capacità del performer di creare contesto con il gesto, non solamente nelle cosiddette «belle arti». All'epoca dell'adesione ai modelli capitalistici essa sopravvisse proprio in virtù del fatto che la dimensione rituale e festiva era da sempre propria di una filosofia pratica condivisa, essoterica; in essa, d'altronde, si declina ancora oggi il suo essere *popolare e attuale*.

ritualità quotidiana, estranea all'esclusività liturgica del cristianesimo, era un richiamo molto efficace per gli stessi Giapponesi. Il popolo, in effetti, nonostante l'adozione di costumi occidentali, non l'aveva dimenticata – perché rimaneva comunque vicina: se non praticata, almeno vista praticare, specie in provincia. Quella nipponica era e restava una cultura con un alto livello di sensibilità estetica e rituale. Hijikata dunque ripropose, all'incirca fino al fatidico spettacolo del 1968, un'intensità scioccante eppure consona alla sensibilità comune, intendendo innescare una predisposizione a trasformare il senso di rivolta in *coesione* più coerentemente *culturale*. Nel tentativo di ripristinare un'attitudine partecipante comune tra danzatori e spettatori, partì dalla dimensione somatica e dal potenziale cinestetico di questa. In quest'ordine di idee, ovvero di meccanismo atto a suscitare una precisa e forte suggestione fisica, va visto il rapporto con l'arcaico<sup>97</sup>. Ai suoi occhi, ciò era già cultura giapponese «genuina», soprattutto in quanto verità incarnata e custodita nei corpi, magari inconsapevoli, grazie anche a secoli di attività pratiche (e) filosofiche immanenti rispetto alla quotidianità. Si giustifica allora in maniera non banale l'uso di uno spazio e di scenografie non convenzionali nella maggior parte dei suoi spettacoli. Scarni di elementi scenici, oppure con un utilizzo di materiali suggestivi (*La rivolta della carne*) e persino accompagnati da «feticci d'autore» da distribuire tra il pubblico (*Danza color rosa*), non si adagiarono su uno stile a priori, ma ogni volta su modalità efficaci in relazione al corpo danzante. La stessa cosa vale per l'uso del trucco e dei costumi: talvolta dal gusto euro-americano, talvolta pressoché assenti, talvolta esplicitamente mutuati dalla tradizione.

In sintesi, Hijikata *usò* letteralmente il teatro per affermare qualcosa attraverso di esso. Si rivolgeva, del resto, a un pubblico potenzialmente molto predisposto che in «Occidente» a cogliere il richiamo di una gestione ritualizzata ma trasgressiva del corpo. Tuttavia non volle identificarsi in una cornice rituale *tout court*<sup>98</sup>. Allo stesso modo, Mishima *usò*, violandolo, il tetto dell'edificio ministeriale per il suo ultimo proclama e per il suo sacrificio. La sua ricerca interdisciplinare fu intrisa di tensioni performative, ma non per questo si proclamò performer – se mai aderendo, come si è detto, al modello *sui generis* e volutamente artificioso della *public figure*.

97 In relazione a quanto detto sulle origini del termine *butō*, si vedano le note 2 e 3.

98 La danza, innanzitutto, si riscattava in quanto *azione* dalla compravendita del palcoscenico, e ciò si evidenzia nell'ostentazione della modalità sacrificale come un dispendio di sé senza prezzo.

Tornando un'ultima volta al 1959, l'elemento del sacrificio animale in *Kinjiki* è, in quest'ordine d'idee, fondamentale. L'uccisione del pollo tra le cosce di Yoshito davanti agli occhi del pubblico si presenta innanzitutto come doppia violenza; essa è effettiva e metaforica, perché riferita a un rapporto sessuale. Gli ultimi momenti della vita dell'animale coincidevano con il tempo scenico, ma proprio il fatto che il suo sacrificio fosse reale riconduceva pericolosamente scena e spettatori a essenziali dinamiche di vita e morte. Nel cuore della ricerca di Hijikata – ma anche, con gli opportuni distinguo, in Mishima – metafora e realtà venivano a coincidere. La concezione di teatro come rituale (e viceversa) si riproponeva non come evocazione suggestiva di una tradizione arcaica, bensì con la violenza dei fatti e in un contesto contemporaneo. Un sacrificio vero che, ne *La ribellione del corpo di carne*, Hijikata avrebbe svolto sul suo proprio corpo ibrido (giapponese e colonizzato). In entrambi i casi, come nel *seppuku* di Mishima, si trattò di un rituale privo di paternità religiosa e la cui adesione laica voleva rimanere nello spazio drammatico dell'attualità, non protendersi verso una dimensione trascendente<sup>99</sup>. Il sacrificio rituale e la trasgressione, malgrado l'eclatanza delle loro conseguenze estetiche, erano preliminari disposizioni verso la cultura incorporata, non tanto scelte per stupire attraverso la *rappresentazione* di immagini forti. Il loro primo livello di efficacia si attivava in seno alle prove e attorno al materiale che da esse emergeva; la presenza scenica del corpo faceva da conferma di qualcosa che già era stato e che si ripeteva, mai uguale.

Detto ciò, è utile riportare un'ultima volta l'attenzione all'ambivalenza intrinseca al pensiero giapponese, per concludere il discorso sui due uomini. Parlare di estetizzazione della persona tramite l'azione, abbiamo detto, non è cosa semplice, avendo anche valutato il sacrificio di sé in quanto oggettivazione e non soggettivazione del gesto. La valutazione di narcisismo parrebbe potersi avvalere di comportamenti e poetiche non distanti da forme di «dandismo», ben consapevoli delle proprie fonti. Agli atteggiamenti e alle ricerche in campo artistico così catalogate, tuttavia, furono sottesi un operato, una presenza scenica e un'intensità del gesto del tutto particolari e non riconducibili completamente ai nostri modelli. Il funzionamento dei meccanismi alla base dell'esperienza estetica dei loro atti artistici, del resto, difficilmente potrebbe

99 Tale caratteristica, se vogliamo, sarebbe infatti stata più propria del *kabuki* del *Tōhoku*, quindi della «seconda vita» del danzatore e coreografo. Abbiamo già detto, nel primo paragrafo, come tuttavia sia arduo l'accostamento del termine *trascendente* a un'elaborazione basata sulla memoria somatica, benché soggetta ad essere assolutizzata. Per quanto riguarda Hijikata, sarebbe forse meglio utilizzare il termine *ancestrale*, ma con medesima cautela.

sfuggire alle problematiche d'interpretazione del loro contesto culturale, già brevemente delineate<sup>100</sup>. L'ultimo discrimine che ci sembra poter essere posto è quello tra un margine d'indeterminazione connotativa proprio alla già citata specificità linguistica nipponica e quello, non per forza sovrapponibile, dei limiti delle modalità interpretative del pensiero occidentalista. Quest'ultimo, a sua volta, va forse ormai colto in una sua fase di trasformazione, o di recessione, come è stato detto in precedenza. Franco Mazzei ritorna in nostro aiuto, nel valutare una *prospettiva bidimensionale* per interpretare il Giappone «modernizzato»:

«A tal fine si proponeva una distinzione tra funzioni (cioè i nuovi bisogni, le nuove conoscenze, quindi la tecnologia) da una parte, e istituzioni (cioè gli organi che devono svolgere le nuove funzioni e soddisfare i nuovi bisogni; quindi i sistemi di valori, la tradizione culturale) dall'altra. Il livello funzionale [...] è di per sé universale; il livello istituzionale [...] è invece per sua natura particolaristico [...]. Il mutamento sarebbe, quindi, il risultato del conflitto-interazione tra i due livelli, ciascuno dei quali tende a seguire un percorso evolutivo diverso dal punto di vista non solo spaziale (universalismo/particolarismo, autonomia/eteronomia) ma anche temporale. Infatti sappiamo che le funzioni (cioè i bisogni, le tecniche), [...] le conoscenze [cambiano] più in fretta delle istituzioni, creando [un divario temporale] tra tecnica e sistema di valori» (Mazzei in Pasquinelli 2005: 96).

La storia peculiare (volutamente minuscola) delle Avanguardie Storiche e delle Neo-avanguardie come vicende culturali, in territorio euro-americano e tanto più nel Giappone in piena occidentalizzazione, si sarebbe «cristallizzata» al momento della loro incorporazione nel modello socio-economico vigente (cui si riconduce la Storia), al momento cioè della loro trasformazione in *funzione interna*. Il *butō*, invece, resistendo per motivi ideologici ma anche contingenti a una piena istituzionalizzazione nel campo delle arti, avrebbe mantenuto più aperta questa rincorsa tra necessità e forma. Analogamente, da questa prospettiva, proprio l'irrisolvibile *compresenza* di sconfitta e rivalsa, evidenziatasi nella frattura vissuta dal Giappone di cui abbiamo detto, potrebbe testimoniare la persistenza di un discorso culturale aderente la «*res nipponica*» e non modernista (cioè, non lineare). La frattura essendo consistita nel passaggio coatto da un tempo ciclico a quello complesso portato dal modello moderno e postmoderno euro-americano, i cui i processi di

---

100 Si rivedano i contributi di Mazzei in Pasquinelli (2005), di Centonze (2010) e di Hackner in Centonze (2010).

incorporazione e sedimentazione si tradussero in sfasamenti e conflitti interni. La specificità postmoderna essendo consistita, a sua volta, innanzitutto in uno sguardo sdoppiato verso di sé. L'infiltrazione dello sguardo auto-orientalista ne avrebbe frammentato la «superficie» culturale, fino ad allora continua e monolitica, anche e soprattutto nelle assimilazioni d'influenze esterne. Solo il cambiamento nell'intendere il tempo collettivo, quindi nel procedere dei processi culturali e della loro incarnazione, può aver operato una variazione nel percepire e nell'elaborare il vissuto autentico di una nazione, così modificandone fisiologicamente la *storia*, la vicenda collettiva.

Si ritorna così a quanto detto in apertura ovvero alla pluralità di tempi-durate nel *butō* come forma linguistica, da un lato, di sue incarnazioni nella scena attuale, dall'altro. Tuttavia se le posizioni appena esposte siano a tutti gli effetti alla base del contesto odierno, è questione tutta da affrontare nel prossimo capitolo. Occorre intanto prepararsi a lanciare lo sguardo oltre questo orizzonte; il primo passo è valutare le considerazioni di Kasai Akira, *butoka* della seconda generazione a stretto contatto con Hijikata. Pur riconoscendo la ricerca intimamente legata alla terra d'origine del maestro, egli arriva a concludere che «[...] Hijikata rappresenta piuttosto l'eresia dello spirito europeo, e può essere capito meglio in Europa che in Giappone» (Kasai in D'Orazi 2008: 117). Ai nostri occhi, l'eresia appare in primo luogo come una sorta di colpo di coda nei confronti delle contraddizioni dell'«occidente», il quale non poteva trovare miglior espressione se non al di fuori dello stesso.

### III. Eresie europee

Il metodo deve essere purissima carne  
e non condimento simbolico  
visioni reali & prigionie reali  
come si vedono di quando in quando.(...)  
Non nascondete la follia.

Allen Ginsberg

Il contesto culturale appena delineato è certamente complesso. Lo costituiscono delle risonanze pregnanti, tra lo sviluppo della cultura giapponese della «modernità» e quella euro-americana tra i primi anni del XX secolo e il secondo dopoguerra, in particolar modo in relazione al Vecchio Continente. Risonanze che, a livello estetico e non, si sono rivelate oggettivazioni di mutamenti e di contaminazioni incarnate. Nel *butō*, l'elaborazione d'una personalissima alchimia del gesto su tale base del sapere incorporato viene eletta a metodo di prassi; in virtù di ciò, si noti, prendono forma esiti performativi non semplicemente sincretici. L'ampliamento del fulcro intenzionale dal risultato estetico alla *consunzione* del codice estetico che vi è sotteso, preliminarmente e attraverso la fatica fisica, produce una presenza scenica particolare. Il meccanismo della quale si risolve, in scena, in una capacità *inimitabile* di amalgamare il significante gestuale. Lo mastica, lo rielabora su un piano più profondo che quello della contaminazione ponderata, della citazione e del rimando – pur comprendendoli. Tale aspetto contribuisce a mantenere il *butō* nella posizione particolare che tutt'oggi occupa<sup>101</sup>. Volgendo ad esso uno sguardo più ampio, nel concetto di *eresia europea* espresso da Kasai Akira si mostra l'allusione a un analogo rapporto di reciprocità tra Europa e Giappone. In tale relazione, l'intimità consisterebbe nel livello d'impulso di contatto e scambio tra universi culturali incarnati, fisici, ovvero *individui* in interrelazione in una data coincidenza storica<sup>102</sup>. Costituirebbe un'intenzione, un certo tipo di sguardo votato all'esperienza di

101 Riassumendo, vi è un doppio livello di implicazioni. Storicamente, il *butō* si pone in linea con pratiche corporee non estetiche, anche se spesso adottate nell'educazione e nell'allenamento dell'artista (dal Feldenkrais all'Alexander, per citare quelli più approfonditamente calati nel somatico e in un approccio scientifico o materialistico). Allo stesso tempo, in ambito coreutico appare come pioniere di una visione del corpo in relazione all'identità incarnata, in perenne movimento. Ad oggi, il suo nocciolo teorico e ideologico paiono corrisposti da ricerche d'alto livello estranee alla sua tradizione; al contrario, come si è detto, esso stesso in quanto fenomeno sconta la pena di un compiuto riconoscimento e di un generale impoverimento qualitativo delle nuove generazioni.

102 L'intimità è un concetto che verrà ripreso di sovente nel corso del discorso. È bene sottolineare, pertanto, come il termine non si riferisca a una dimensione intimistica o affettiva, quanto piuttosto alla prima incarnazione fisiologica dell'impulso immaginario, cui appartiene il *micro-movimento*. Così come appena espresso, il confronto rimanda sempre all'esperienza vissuta di una o più corporeità particolari all'interno di un dato contesto di produzione culturale.

sé in condizioni estranee, verso qualcosa che non ha ancora nome, più che un «*collage* culturalista», magari sui presupposti colonialisti dell'Occidente. Toshio Miyake chiarisce il suo punto di vista in merito riallacciandosi al concetto di «Occidentalismo». Significativamente, Miyake si cala nel campo della letteratura o, meglio, della narrazione, per spiegare un immaginario incarnato. Pur partendo dal presupposto per cui le categorie Oriente e Occidente abbiano basi labili poggino su prospettive parziali, ideologicamente connotate, l'autore rimane comunque consapevole della loro irriducibilità; per lo meno, questo pare valido nel contesto attuale e in particolar modo per il secondo termine (Miyake 2010: 28-30)<sup>103</sup>. Miyake propone di addentrarsi negli «interstizi» tra un confine (immaginario e linguistico) e l'altro. Nel farlo, tenta di sconfessare formulazioni discorsive dualistiche che, come voleva Michel Foucault, risolvono la dialettica con la diversità nei termini di separazione e dominazione culturale. Consapevole delle proprie radici eurocentriche, l'Occidentalismo può farsi critico nei confronti della sua vocazione egemonica che, come si è già visto:

«[...] si affida a un processo inter-relazionale, consensuale, reciproco, e in molti casi complice, tanto da rendere alla fine del tutto obsoleto l'esercizio della forza o costrizione materiale. [...] L'Occidentalismo riguarda l'auto-definizione o auto-rappresentazione in epoca moderna, da parte prima europea, e poi statunitense, come Occidente [...] grazie all'intersezione cumulativa di una serie di paradigmi fondativi: la ragione, la scienza, il progresso, la libertà, l'individuo, la mascolinità, la razza bianca [...]. Tuttavia, l'aspetto fondamentale da sottolineare è che l'Occidentalismo per essere egemone ed effettivo non solo presuppone l'imposizione coercitiva della propria cartografia immaginaria ai subalterni, ma dipende soprattutto dall'accettazione e dal consenso attivo da parte dei subalterni stessi. [...] Il risultato è un processo inter-relazionale reciproco, una sorta di gioco di specchi in cui si rischia di rimandarsi delle immagini di identità e alterità speculari che si rafforzano a vicenda» (Miyake 2010: 28-30)<sup>104</sup>.

Questo rapporto tra alterità così congiunte, appunto, riguarda una parte fondamentale

---

103 Oltre a una breve genealogia dei termini – Oriente e Occidente, orientalismo, auto-orientalismo e occidentalismo –, Miyake delinea anche le influenze negative, peraltro non esclusive della cultura euro-americana nei confronti dell'Asia, che tali prospettive hanno assunto nel tempo. Lo studioso si concentra sulla stagione post-coloniale poiché, notoriamente, questo è il momento in cui si manifesta una corrente critica nei confronti del fenomeno, nella consapevolezza di un ritorno culturale dalle zone «periferiche» o al di là dei confini occidentali, che culmina nel celebre *Orientalismi* di Edward Said (1978).

104 Da questa prospettiva, prosegue poi l'autore, ad esempio nel rapporto tra modernità tecnologica ed estrema tradizione, il Giappone è visto sotto un ulteriore grado di complessità o paradosso, ovvero come *ossimoro culturale* o «alterità ambivalente, smisurata e incongrua [...]». Il Giappone orientalizzato è una costruzione, una proiezione che rivela in definitiva molto più degli investimenti identitari dei suoi autori euro-americani o del loro retaggio storico che di se stesso» (Miyake 2010: 36).

dell'essenza del *butō*, sia nella dimensione dell'intenzione, del potenziale (ovvero all'interno del corpo), sia in quella del *gestus* (ovvero oggettivato, proiettato all'esterno del corpo e fuori dal sé, in ciò che è cultura). Quest'ultima si collega alla valutazione del fenomeno da un punto di vista interculturale, o più geo-politico, se si vuole. La prima tocca invece la particolarità del *butō* nel quadro solo in apparenza microscopico del lavoro del performer su di sé. Esso, infatti, ha profondamente a che fare con le proiezioni identitarie cui abbiamo accennato poco sopra soprattutto nel senso che, se ben condotto, porta a una loro sovversione e all'elaborazione di un immaginario più aderente all'esperienza vissuta del sé. Oltre ad avere delle implicazioni psicofisicamente positive, come si vedrà, questa pratica dischiude una nuova dimensione nella quale concepire l'atto di creazione artistica (e, più un generale, la produzione di senso). Il recupero delle proprie radici e la formulazione di narrazioni «altre» rispetto al pensiero dominante sul corpo e sull'arte permettono, infatti, di valutare in qualche modo la storia dell'«occidente» secondo una continuità più ampia. Inoltre, riportano alla luce la vitalità nascosta di pratiche che paiono espressioni ormai desuete. In relazione a ciò, tuttavia, è necessario porsi l'interrogativo di come sia possibile trattare il contesto europeo secondo i principi adottati nei confronti del Giappone.

Esiste innanzitutto un auto-occidentalismo, magari incipiente, nell'attuale società globalizzata. Senza la pretesa di dissertarne in modo esaustivo, possiamo avanzare come esso si manifesti anche sulla sola base degli sviluppi economici e culturali da parte di numerose ex colonie europee e non solo. Ciò ha comportato il consolidarsi di classi intellettuali sì occidentalizzate, ma in recupero «etico» della propria tradizione *attraverso* i mezzi produttivi lasciati dagli ex colonizzatori. In sintesi, vi è oggi una lenta ma vigorosa ondata di ritorno di saperi e immaginari verso il continente europeo, in cui la matrice «occidentale» originaria è trasfigurata (non diversamente di quanto accadde in Giappone, anche se in virtù di processi differenti). Lungi dall'essere la prima, essa è tuttavia legata in modo inedito a una prospettiva esperienziale, attenta alle dinamiche espresse dalla corporeità, riaffiorata da circa un ventennio a questa parte. Non riguarda più solo la sfera dell'intelligibile e la persistenza fissa di concetti; richiama invece la persistenza mutevole e «danzante» di memorie, tradizioni incorporate delle quali bisogna tener conto. Essendo pratica culturale per eccellenza da questo punto di vista, in che modo collocare il *butō*, restando fedeli all'ipotesi secondo cui una sua coerente evoluzione avverrebbe secondo fratture, più che continuità con la tradizione endogena e contestuale? Ovvero: se si è davvero al di

là del passaggio vissuto dai maestri, da cultura «etnica», «di sangue» a una ibrida, mediatica e globalizzata, su quale base il *butō* può, oggi, compiere la sua lacerazione interna, da cui trarre la propria forza ed efficacia espressiva? Tale risposta non può essere formulata che procedendo attraverso percorsi individuali. A maggior ragione se, a poca distanza dalla morte di Ōno Kazuo, questa danza non conta ancora al suo interno una riorganizzazione tecnica. Tale fattore, sia esso visto come negativo o positivo, rappresenta di fatto il primo problema per il mantenimento della sua attualità. Si è passati, infatti, da una generazione di piccole comunità laboratoriali nelle quali il *butō* è «emerso» per la prima volta, a una rete sempre più diluita di singoli. Costoro devono far fronte a un modello di pensiero, di cultura non più solido, ma rizomatico e rifratto dai media. A sua volta la cultura del corpo, oggi, anche non volendoci soffermare sulla sua spettacolarizzazione ma solo alle reazioni anti-spettacolari, è mutata e non ruota più soltanto attorno al modello cartesiano-euclideo; la stessa cosa vale per l'anatomia classica e per l'espressività soggettiva della *Modern Dance*. Sempre più diffusa, per lo meno negli ambiti specifici, è una visione oggettivata ma fluida del corpo e del gesto in cui esso è colto nel suo essere polimorfo. Come si è già anticipato, ad essa si sta soltanto di recente apportando un linguaggio specifico, che non astragga ma anzi evidenzi la reattività della materia. Tuttavia è innegabile che si stia costituendo un nuovo modello nel quale il pensiero europeo, le sue pratiche estetiche si stanno integrando. Che ruolo ricopre il *butō* in tali dinamiche, quale posizione prende rispetto ad esse? Quando e in che modo la drammaticità del lavoro su di sé che gli è propria può essere ancora sentita come necessaria, all'individuo che decide di farne la propria ragione e politica di vita? Una prima risposta arriva da due *butōka* che, nonostante le difficoltà contingenti, sono riusciti a sviluppare un proprio metodo e trovare la loro fortuna nel panorama internazionale.

### III.1 *Pellegrinaggio all'amore. Il butō di Yvonne Pouget*

Che vi sia un legame a doppio filo della cultura europea del primo e del secondo dopoguerra con la proliferazione artistica nipponica, è l'assunto di base per Yvonne Pouget. Nata nel 1967 a Monaco di Baviera e lì cresciuta, l'artista è ben cosciente dell'apporto espressivo di area tedesca, in special modo coreutico, radicatosi in Giappone. Nondimeno, la sua patria d'elezione non è quella della stagione Espressionista. Pouget rintraccia il proprio patrimonio incarnato in un ampio intreccio di tradizioni folcloriche, performative, linguistiche «provinciali»; in culture popolari contaminate in ragione di migrazioni e dei drammatici esiti della guerra sui suoi superstiti. Di origine napoletana

da parte di padre, da cui eredita un cognome di età borbonica; per linea materna di origine boema, dal *Sudetenland* fortemente conteso tra Germania e Cecoslovacchia durante il Secondo Conflitto mondiale Pouget arriva, non a caso, a dire: «La chiave del mio lavoro è nell'aver scoperto che non sono affatto tedesca: voglio dire, il mio corpo non è per niente tedesco»<sup>105</sup>. Le reazioni emotive di quest'ultimo, l'immaginario che lo muove più nel profondo, rispondono al richiamo di una cultura mediterranea, non solo partenopea, palpabile in molte delle sue produzioni. Le credenze popolari, la cultura canora contadina del Sud, attraverso Pouget si fondono con timbri e ritmi del centro Europa. Se a una rivendicazione d'appartenenza così forte si volesse legare il *butō* – che la coreuta pratica da più di vent'anni – in quanto forma di danza giapponese, si perderebbero immediatamente di vista i motivi di continuità tra la sua storia personale e le sue scelte artistiche. È evidente, quindi, che il riferimento ad esso faccia eco alla magmatica ricerca sull'identità di Hijikata Tatsumi tra la metà degli anni Cinquanta e il decennio successivo – prima della definitiva elaborazione del *Kabuki del Tōhoku* – e all'afflato spirituale di Ōno Kazuo. Fattori che l'artista stessa non manca di esplicitare.

Attorno ai vent'anni Pouget incominciò a coltivare interessi artistici, in particolar modo la pittura, e ad avvicinarsi a spettacoli di danza. Per mantenersi posava come modella di nudo presso la locale Accademia di Belle Arti. Si confrontò, qui, con il proprio pudore e con una gestione del corpo nell'immobilità, nei quali scoprì una sconosciuta fatica psicofisica. Le esperienze di questi anni, ancor prima della scoperta del *butō*, sono fattori di estrema importanza per lo sviluppo della sua propria forma d'arte in quanto *pittrice cantastorie (story-telling painter)*, quale l'artista si definisce. Un altro aspetto determinante sarebbe stata l'emersione di sintomi di disordini da stress post-traumatico (*post-traumatic stress disorders*). I sintomi le si presentavano come reazioni contro di sé estremamente violente, comandate da improvvise angosce, su cui ricorda di non aver avuto nessun controllo. Oggi Pouget vi ravvisa numerose concause, tra cui la lunga malattia della madre, protrattasi fino alla sua scomparsa nel 2007, dei non semplici dialoghi tra le culture di origine e il contesto di appartenenza, nonché un'aggressione fisica. Per rispondere a ciò in quel periodo le venne indicata come possibile solo la psicanalisi, non essendo ancora diffusa la comprensione del risolto somatico di certi comportamenti. Alla luce della costrizione a tali trattamenti, che lei considera tutt'oggi impropri, si dischiudono due altri aspetti della sua ricerca: il duro ma prezioso rapporto tra corpo e parola dal punto di vista espressivo; lo studio del funzionamento del sistema

<sup>105</sup> Tutte le citazioni di qui in poi sono tradotte in italiano a cura di chi scrive; le trascrizioni originali e integrali delle interviste sono raccolte in appendice al testo.

nervoso e ormonale da quello terapeutico e tecnico. La scoperta del *butō* avvenne con la *performance EN* di Murobushi Kō<sup>106</sup>, risalente a una tournée negli anni Ottanta. L'occasione rappresentò un momento di svolta nella sua vita, dal momento che percepì nella sua danza sia un'intensa via comunicativa che un mezzo efficace per incanalare e domare le energie fisiologiche dei suoi attacchi:

«Mi dicevo: “Se potessi controllare quest'energia, non contro di me, solo in una direzione: quest'abilità di danzare dovrebbe essere incredibile!”. Mi ci è voluto del tempo per trovare un modo per canalizzarla [...]. Pensavo che sarebbe stata una grande energia in scena».

Seguiti alcuni workshop con lo stesso Murobushi e, in maniera più ridotta, con Ikeda Carlotta<sup>107</sup>, Pouget prese ad allenarsi da sola, integrando via via gli esiti delle proprie ricerche. Consapevole di dover mantenere se stessa e la propria indipendenza artistica con altri mezzi, incominciò il suo percorso nella pantomima e nel teatro di strada; in tal modo risponde tutt'oggi a una domanda più commerciale, partecipando spesso a eventi, rassegne e fiere. Parallelamente diede inizio alla propria carriera come *solo performer* nel 1994, con *Himmelhoch (Altissimo)* al *Feierwerkfest* di Monaco, e con *Viva la Vida* nel 1996, ispirato a Frida Kahlo e presentato alla *Arte Gallerie N*, presso il *Monsuntheater* di Amburgo. Nel corso degli anni l'artista ha consolidato la propria figura di *butoka* e di coreografa, anche assieme a danzatori e cantanti lirici o di tradizione. Dal territorio locale è approdata a quello nazionale e internazionale: prima con *Ieri. Senza Domani* (2003, *Galerie Samuel Lallouz*, Montreal, Canada) e in seguito con *Il viaggio. La smorfia della vita* (2011, *Vancouver International Dance Festival*, Vancouver, Canada). Da alcuni anni, alla produzione artistica si è aggiunta la formazione attraverso workshop, in Germania. Soffermarsi sulle ragioni del suo connubio con il *butō* prima di approfondire i suoi lavori principali permette di evidenziare meglio i legami tra le sue necessità espressive e la conseguente concezione di danza che ne è derivata.

---

106 Murobushi Kō è attualmente considerato uno dei più importanti *butoka* della scena internazionale, al punto di essere stato invitato nel 2006, con la coreografia *Quicksilver*, a *Underskin. Quarto Festival Internazionale di Danza Contemporanea* presso la Biennale di Venezia, curato da Ismael Ivo. Allievo di Hijikata, è celebre per performance estremamente spossanti e finanche pericolose, di pari passo con un'elegante pulizia estetica. Per un approfondimento, si rimanda al già citato studio di Centonze (2009).

107 Ikeda Carlotta è tra le più celebri *butoka* che hanno da tempo scelto l'Europa (in particolare la Francia) come patria d'elezione. Un'ampio approfondimento vi è dedicato in Aslan e Picon-Vallin (2002).

### III.2 Body-language of poetry, ovvero una danza umana

Sebbene si fosse già interessata alla danza, prima di intraprendere il percorso di *butōka* Yvonne Pouget non aveva mai praticato nulla in ambito coreutico; la sua formazione a livello fisico veniva per lo più dal *judo*. Aspetto degno d'interesse in relazione a ciò che ricorda di *EN*, suo primissimo incontro con l'eredità di Hijikata:

«Fui catturata da quest'abilità fisica: è incredibile quel che Kō Murobushi danzasse in quest'occasione; voglio dire, quest'uomo è senz'ossa! Non so, è solo flusso di energia. Non puoi spiegarlo soltanto con la tecnica. Ero molto affascinata da una forma di danza che allenasse ad alto livello tecnico, tale da rendere il corpo il perfetto veicolo, il perfetto cavallo da corsa, su cui il soldato potesse montare. [...] l'energia di questo *teatro* era talmente incredibile – quel che quest'uomo era... Le reazioni *dentro* questa persona: non avevo mai osservato reazioni così forti, prima. [...] era come se, nel presente, l'animo intimo [*inner soul*] dell'umanità balzasse fuori».

Pouget coglie gli elementi costitutivi della danza di Murobushi senz'altro anche in virtù della sua attuale esperienza, attraversando ma non soffermandosi sulla dimensione estetica del gesto, su «quel che danzasse». Oltre alla difficoltà a descrivere un tale tipo di prossemica, specie a lunga distanza di tempo, vi è in merito a quest'omissione un'altro fatto, ovvero il riferimento all'energia e all'interiorità del performer. In tale caso, l'espressione citata assume un'altro significato e riconduce non al gesto in sé, bensì all'esperienza vissuta e danzata di Murobushi, riconosciuta dalla spettatrice. Il teatro, ai suoi occhi, appare allora come il luogo in cui si muovono le reazioni di un'altra scena, interiore, nascosta. La loro provenienza oscura e l'intensità della loro emanazione costituirebbero un campo energetico differente dalle forme comunemente definite come danza. Su questa intuizione, Pouget ha sviluppato la sua indagine sul funzionamento del sistema somatico in relazione al movimento e alla voce. Oggi conclude che, dal punto di vista fisiologico, il *butō* è una *danza limbica (limbic dance)*, ovvero mossa dalla sollecitazione vigile del sistema limbico<sup>108</sup>, parte del sistema nervoso centrale legata agli istinti di sopravvivenza più profondi. Questa sollecitazione avverrebbe tramite le partiture di immagini e le suggestioni sensoriali, se non riconducibili in modo puntuale al *butō fu (notazione di danza)* di Hijikata, sicuramente ad analoghi meccanismi di

108 Il sistema limbico comprende la doppia propaggine dell'amigdala, l'ippocampo, i nuclei talamici anteriori e la corteccia limbica, situati nella parte centrale e più interna del cervello.

funzionamento. L'equilibrio tra risultato scenico e allenamento al gesto efficace, dunque, tenderebbe a sbilanciarsi in favore di quest'ultimo, di qui avvicinandosi più all'arte marziale che a quella coreutica e confermando l'ipotesi avanzata nel paragrafo introduttivo. Non è propriamente così, sebbene in tal modo si spieghi un suo livello di comprensione ed interesse maggiore verso questa pratica rispetto ad altre forme coreutiche. Effettivamente, ben oltre al godimento estetico all'ideazione di movimenti, ciò che Yvonne trova accattivante nella danza è la forgiatura di un corpo mirata ad uno scopo ben preciso: resistere sotto estrema sollecitazione. Il sistema limbico, di pari passo col flusso ormonale, una volta stimolato innesca un movimento profondamente radicato nella fisiologia della persona. Nella memoria somatica e in essi si trovano, rispettivamente, il materiale intenzionale della danza (l'*ankoku*) e l'energia in cui essa s'incarna come azione. La tecnica verte a potenziare la resistenza e la duttilità fisica, per canalizzare l'energia in forma visibile e controllata attraverso il corpo (*shintai* danzante) nella maniera più immediata possibile. Naturalmente, l'energia si fa tanto più profonda e intensa quanto più direttamente contatta un punto nevralgico della persona, ovvero uno stato di crisi, o un trauma:

«Questa parte del nostro cervello [il sistema limbico] è davvero antica. E, nel *butō*, lo si usa più che in qualsiasi altra forma di danza [...] per controllarlo in modo da non farti del male, intendo. [...] È come cavalcare un cavallo pericoloso, alla fine. Non è domato, e tu devi domarlo: devi domare la tua stessa energia. [...] il tuo cervello crea una connessione tra il sistema limbico e la corteccia neurale. Questa è la parte [usata] quando si sta parlando; questa [il sistema limbico] è un'altra parte del nostro cervello e normalmente esse non sono così ben connesse, perché siamo talmente abituati a controllarle. [...] Hijikata e tutti i primi danzatori giapponesi lavorarono molto su tale fenomeno. Dovendo comprendere qualcuno come Hijikata, la persona che era, come era cresciuto... oggi, puoi chiaramente parlare di traumi infantili».

Troviamo a questo punto uno snodo fondamentale per il lavoro di Pouget e il fenomeno *butō* nel suo complesso. La resistenza, la duttilità psicofisica, nel momento in cui sono volte a costruire un proprio metodo espressivo e non ad adeguarsi solo a una gestione controllata da regole e repertori altrui, possono avere due tipi di scopo. Il primo si concentra proprio su questo livello di utilità, fino a svilupparne un approccio educativo e terapeutico non molto distante dall'Alexander e dal Feldenkrais, o dalla danzaterapia. Il secondo apporta al primo un ulteriore livello di

complessità, rispondendo alle necessità di organizzare una performance dal punto di vista drammaturgico. Il rigore da un lato, il conseguente grado di oggettivazione nell'esperienza sentita dall'altro devono essere superiori, poiché chiamati ad affrontare partiture emotive e sinestetiche non più semplicemente *convergenti* verso la storia personale incorporata del soggetto. Il *butōka* professionista deve riuscire a spersonalizzarsi – a dissociarsi, in un certo senso – nelle più intime delle formulazioni significanti<sup>109</sup>. Dunque il confine tra manifestazione del trauma e verità del gesto è labile, eppure fondamentale: si basa sul rigore e sull'oggettivazione del sintomo. Come si è detto in precedenza, in effetti, il vero «malato» sarebbe succube e non orchestrante della propria elaborazione inconscia.

«[Nel 2006] Ho cominciato ad approfondire veramente il mondo di Hijikata e ho anche avuto l'occasione di guardare la maggior parte dei suoi vecchi video. Ho preso ad analizzare anche il mio stesso lavoro dei precedenti quindici o quattordici anni e ho scoperto che è un fenomeno su cui avevo lavorato per tutto il tempo. Uso questo stato dissociativo, la mia memoria, quel che ha sofferto molto per quei miei problemi di spasmi [...]. Posso attivare il controllo sulla... non mi piace l'espressione “la parte malata” [“*the ill part*”], è solo “la parte che si trasforma” [“*the transform-part*”]. [...] non è neppure un'imitazione degli spasmi: è che proprio riesco a spingere su uno schema [*pattern*] e poi ciò accade. Posso riattivarlo, ma sono piuttosto capace [di controllo] nel farlo. [...] In ogni forma di danza, se vuoi essere professionista, devi controllare il tuo corpo e devi essere davvero un buon tecnico. Devi allenarti molto e la tua capacità fisica dovrebbe essere un buon cavallo da corsa [...], non solo nel balletto».

Nei lunghi anni di pratica da autodidatta e grazie ai suoi diversi percorsi formativi, Pouget ha pertanto elaborato un training in risposta alle proprie necessità psicofisiche. Sulla base di questo è poi sbocciato il suo *body-language of poetry (linguaggio del corpo poetico)*, ovvero la sua declinazione incarnata di *butō*: il suo stile non imitabile, se si vuole. Con gli stessi strumenti, ma con intenzioni ed esercizi diversi, ha poi proposto la sua formazione ad altre persone; da quest'ultima, a sua volta, si differenzia il lavoro come coreografa di *Tanztheater*, poiché nel primo caso l'intento è principalmente pedagogico e terapeutico, mentre nel secondo è estetico. L'approccio di Pouget alla danza pare quindi avvalersi e comprendere, non risolversi in, una

109 A differenza del concetto di *pereživanie* (riviviscenza), chiave del metodo di Konstantin S. Stanislavskij; nonostante i punti di contatto nella ricerca di un rapporto gesto-parola autentico, il Metodo è ancora legato, anche per ragioni storiche, a schemi della soggettività non pienamente assimilabili a quanto stiamo analizzando. Per approfondire, si vedano le opere di Stanislavski (1963, 1988).

pluralità di materiali tecnici appresi. Con ciò, pone l'interrogativo su uno scarto intenzionale tra la scelta di un metodo, rispetto a quella dell'applicazione di una qualsivoglia tecnica<sup>110</sup>. L'aspetto fisiologico-tecnico serve ora al discorso per leggere il tipo di anatomia esperienziale e poetica che l'artista ha costruito su di sé – posto che questa, come s'intuisce, sfugga a quella strettamente medica e detorni quella topografico-scientifica. Se i saperi al centro della sua ricerca sul trauma hanno avuto due livelli di applicazione (nel training e nella composizione drammaturgica), attraverso questi Pouget ha sviluppato una precisa visione etica della persona, dell'umanità e, conseguentemente, della sua missione artistica. Proprio perché fondato sull'esperienza somatica della persona e unico mezzo per rivelarla nella sua natura più intima, il *butō* è, per l'artista, una *danza umana*, più che culturalmente definibile:

«[...] è questione della tua personalità, questo è forse ciò che rende così difficile capire cos'è il *butō*; perché è sempre davvero connesso all'essere umano che sei ed è pure qualcosa di spirituale. [...] Credo che tu lo debba sempre valutare in relazione ai primi che lo danzarono, al fatto che venissero dal Giappone; tuttavia credo che sia una danza umana [*human dance*], alla fine».

Con ciò la *butōka* intende innanzitutto che, più che basarsi su un pensiero denotativo del corpo e della sua identità culturale, il *butō* si sia da sempre concentrato nel far letteralmente danzare la dimensione significativa incorporata, la materia viva della persona. Da questa, il fattore spirituale (come quello culturale, in senso più ampio) emergerebbe in quanto intenzione, in un certo senso opposta alla rivolta rituale di Hijikata, di celebrare la compresenza dell'universo nell'uomo e l'uomo stesso nella sua drammaticità. Il punto di vista di Pouget pare avvicinarsi di più, di qui, alla poetica pacificante di Ōno Kazuo; ciononostante, l'artista italo-tedesca non pare rintracciare una sostanziale contraddizione tra la celebrazione e il rituale di protesta, ovvero le rispettive linee estetico-ideologiche dei maestri. Si va allargando, dunque, il campo relativo al rito; vi si comprende forse implicitamente l'opera di Ōno benché, al di fuori del Giappone, sia spesso Hijikata ad essere «tipizzato» in relazione ai riti rurali e allo sciamanesimo. Tratto d'unione dei due sarebbe proprio la particolare gestione del corpo che, sulla sua pelle di donna, Pouget riallaccia ai fenomeni di *trance* di altre culture, specie mediterranee (come il tarantismo, spesso presente nei suoi lavori):

---

110 Vi dedicheremo un adeguato spazio in seguito.

«E se vai presso altre culture – puoi andare in Papua Nuova Guinea, puoi andare in Africa – tutte hanno rituali di cura e di *trance* e il *butō* vi ha molto a che fare, nella mia opinione. Io stessa sono veramente interessata ai metodi di *trance*, o [diciamo che] ho scoperto di essere, per lo meno sotto qualche aspetto, una danzatrice in *trance* [*trance-dancer*]».

Sotto quest'ottica la danza, nel *butō*, è la messa in movimento del materiale incorporato dalla persona nel corso della sua vita, dell'immaginario che essa riesce a elaborare su questa base. Perciò è anche la primissima espressione di una molteplicità culturale e identitaria irripetibile: quella di un individuo. Nondimeno, alle spalle della nascita del *butō* come fenomeno artistico, Pouget rintraccia un'eredità ben precisa:

«Per me il *butō* è – devi scoprire cosa accadde nella mente di Hijikata e di Kazuo Ōno. Kazuo Ōno fu molto influenzato da Mary Wigman e da tutta l'*Audstruckstanz* tedesca [...] qui in Germania vi era un'enorme, incredibile, meravigliosa scena per il teatro, la musica, la performance [fino agli] anni Trenta; poi la Guerra distrusse tutto. [Il *butō*] viene dal Giappone, certo, come queste due persone, ma è così fortemente influenzato da questa vecchia cultura europea che la seconda Guerra Mondiale ha distrutto. Per me, essa *ricomincia* di nuovo in Giappone con il *butō*»<sup>111</sup>.

Ragionando sempre nei termini di intrecci di «materia» significante insita nella persona, pertanto, troviamo quella visione poetica ed estetica che oltrepassa la semplice contaminazione di generi di cui si è detto. Al contrario d'un'intenzione globalizzante, essa rivela quanto l'esistenza stessa si possa incarnare soltanto attraverso «contaminazioni peculiari». Queste ultime sono proprie e uniche del singolo eppure, proprio per il fatto di essere materia in vita, permettono una comunicazione con altri contesti, linguaggi e codici espressivi. Tale è la premessa di base per Pouget nella creazione delle sue drammaturgie, delle sue *storie*. Quali siano i meccanismi costitutivi delle partiture intime del performer, quale la loro natura, sono gli interrogativi più ardui ed avvincenti nello studio del *butō*, nonché spesso un segreto gelosamente custodito dagli artisti. L'origine di questo silenzio trae origine proprio dal loro corpo, ricostruito letteralmente nel suo immaginario e nella sua forma fisica. Il primo passo per illustrare il lavoro compositivo di Yvonne Pouget, pertanto, è dare luce al lavoro che l'artista ha concretamente operato su di sé negli anni.

<sup>111</sup>Il corsivo non è espressivo, bensì sottolinea un concetto di estrema importanza per entrambi i *butōka* e per il discorso nel suo complesso.

### III.3 Dare corpo al trauma

Si riprenda la questione di una specificità pratica ed estetica delle avanguardie nipponiche, riconducibile all'oggettivazione della coscienza nell'atto e non, invece, a una soggettivazione del gesto. L'oggettivazione non sarebbe solo un tratto della *forma mentis* giapponese, di un linguaggio connotativo nonché una scelta di percorso capace di deviare dal narcisismo artistico; sarebbe innanzitutto frutto della consapevolezza di essere costituiti da costellazioni di nuclei identitari, ovvero alterità intime aperte, non concluse. Si è detto infine che proprio l'oggettivazione del transfert nella *qualità* e nell'intensità del gesto, ovvero l'impressione che i caratteri degli impulsi libidici vi conferiscono, segni il passaggio da uno stato di assoggettamento al «sintomo» alla riappropriazione di una verità gestuale. Tale assunzione renderebbe il trauma una materia extra-artistica, una vera alterità da cui l'artista prende forza nel creare un'opera performativa. Se è così, insegna in principio il *butō*, la prima alterità da sperimentare, da forgiare, da oggettivare è il corpo:

«Quando avevo all'incirca vent'anni, ho lavorato molto come modella per pittura e scultura, modella di nudo; e questa è una cosa che Hijikata obbligò i suoi danzatori a fare, vale a dire danzare e fare performance in [...] *strip-club*. [Lo fai] perché vuoi dar loro la sensazione di com'è se il tuo corpo è solo... un pezzo di legno, è soltanto oggetto. Avendo cominciato, più tardi, a entrare in contatto con tutta questa parte teorica sul *butō*, trovo piuttosto interessante che io stessa abbia fatto la medesima esperienza. Ora credo che davvero una gran parte dell'incredibile presenza scenica che ho esista perché ho lavorato come una modella di nudo per un periodo così lungo».

Troviamo qui, dunque, un filo diretto con le sperimentazioni radicali nella Tokyo *underground*, allenamento per i primi *Dance Experience* di Hijikata Tatsumi. In queste parole viene forse espresso in maniera più limpida ciò che l'esperienza volontaria di condizioni psicofisiche limite era volta a operare. L'oggettivazione del corpo non deve limitarsi al suo ripensamento artificioso, nel territorio «protetto» dell'arte (come avrebbe detto anche Mishima) ma spingersi attraverso le peripezie della vita reale; deve contattare il limite di quella dissociazione consapevole di cui Pouget stessa parla. L'«io che è un altro» e che si trasforma continuamente va incarnato come esperienza. Ciò comporta non l'esaltazione, ma in un certo senso il sacrificio di un ego «egemonico». Tale è la frattura intrinseca e non cicatrizzabile che il *butō* richiede, rispetto al modello occidentale

moderno (vale a dire, cartesiano-vitruviano) del soggetto pensante e agente. Frattura che, come si è detto, è stata incorporata storicamente in Giappone ma non solo, sia a livello intimo e cosciente (estetico), sia a livello di pratica culturale massificata (per lo più in modo passivo). Tuttavia che cosa implica, in termini concreti, il rifacimento metodico di un corpo in funzione di questo tipo di danza e di ideologia? Anche in questo caso, la biografia di Yvonne Pouget fornisce utili esempi. Alla fine del 2006, durante le prove per lo spettacolo *Il viaggio. La smorfia della vita*, l'artista subì una frattura al secondo metatarso sinistro, che culminò in una rottura durante l'estate successiva. Di lì a poco, complice un intervento mal riuscito, la zona rimase cronicamente interessata da dolori, facile infiammazione e ridotta motilità. Nel 2009, durante la prova generale di *Identità. Pellegrinaggio all'amore*, una frattura colpì un metatarso dell'altro piede. Data la delicatezza e la complessità di queste zone non sono ancora possibili, per Pouget, interventi riparatori efficaci; l'artista, tutt'oggi, non può camminare per più di un'ora al giorno. Tuttavia, pur essendole stato posto come imprescindibile il ritiro dalle scene, è intervenuta elaborando un training grazie al quale, mentre danza, è in grado di mantenere appieno le sue capacità motorie. Adotta in primo luogo lunghi massaggi e una borsa per l'acqua calda, anche per contattare i muscoli più profondi, a sostegno della struttura ossea. Si concentra in modo da riattivare i suoi stati psicofisici dettati dal sistema ormonale; così facendo potenzia l'energia fisiologica interna al sistema corporeo, rendendolo in grado di sostenere l'infortunio, riequilibrarsi in favore di esso e finanche stimolare una sua parziale guarigione:

«In scena posso creare un'immenso flusso nel mio sistema [corporeo] e credo che ciò abbia molto a che fare con gli ormoni nel nostro corpo. Ti ho raccontato che mi sono rotta il piede un'ora prima della prova generale [...] Ma dato che sono capace di penetrare il mio cervello [...] era come se [le ossa] le avessi mandate [...] a casa a dormire. Grazie a ciò, sono stata in grado di danzare per intere performance».

Oltre ad averle concretamente prodotto effetti benefici, la ricerca sui rapporti tra livello fisiologico e psichico nella rievocazione del trauma è stato fondamentale, per Pouget, per riattivare particolari stati con efficacia ogniqualvolta le fosse necessario. Tali processi renderebbero percepibili allo spettatore una presenza scenica e un'abilità fisica di notevole intensità, non apparentemente riconducibili a una formazione in ambito coreutico, né ad alcuna particolare tecnica. Connotati difficili da descrivere, che abbiamo in principio ascritto come caratteristica del

*butō*, riconoscibile *attraverso* le molteplicità di forme incarnabili dal performer. Pouget arriva a descrivere molto chiaramente questo meccanismo operante su di sé:

«Ti dico cosa faccio in scena: è che insisto su un tipo di ormoni [ossitocina] che normalmente tutte le donne hanno [ad esempio] se stanno partorendo; e capita anche ai soldati in guerra. [...] Oggi sono in grado di controllare questa [...] spinta ormonale (*hormone push*) per il mio cervello, perché ho bisogno di mantenere [vigili] diversi livelli, cosicché la parte cerebrale [...] e il mio sistema limbico lavorino di pari passo davvero bene».

Il contatto di queste zone avverrebbe tramite un'insieme di esercizi costruiti da Pouget sulla sua propria sensibilità e ricettività, non implicanti solamente azioni fisiche, ma anche la visualizzazione delle parti su cui s'intende lavorare. Ad essi si integra la rievocazione di memorie o di esperienze, capaci di sollecitare il corpo tramite determinate sensazioni. Ci troviamo in un metodo che, da un lato, rimane sempre vulnerabile al cambiamento poiché deve seguire il percorso metamorfico del sistema corporeo, più che farsi repertorio tecnico. Dall'altro, proprio in virtù della indeterminatezza connotativa degli espedienti che propone per plasmare il corpo, esso trova continuità operativa sia con la notazione (estetica) del *butō*, così come elaborata dai maestri, che con la visione olistica della persona incorporata propria delle pratiche somatiche (terapeutiche) già citate. Per la performer, in effetti, non vi è soluzione di continuità tra il metodo artistico e quello auto-terapeutico, ma solo diversi gradi di utilizzo degli stessi strumenti e conseguenti livelli di presenza a sé e al mondo. Ciò che viene usato più in profondità in scena è attivato, con alchimie differenti ma consonanti, in ogni momento della vita:

«Sono come drogata di questo, a causa di questi complessi disordini da stress post-traumatico. Ma non importa, perché mi costa solo mezz'ora diventare una persona veramente piacevole, con la capacità di parlare... non ho più avuto spasmi [...]. Devi proprio accettare il fatto che devi lavorare col tuo corpo e, andando in scena, per me è un lungo processo. Provo talmente tanto per ottenere le dosi [di ormoni in circolo] nel mio corpo alte così da esser in grado di danzare il mio materiale: è anche la ragione per cui nessun altro è capace di danzarlo».

Per Pouget non si tratta dell'applicazione di una tecnica in senso stretto, proprio perché lei stessa ascrive questo prorompere di flussi energetici – attraverso lei stessa come vide in Murobushi Kō –

a qualcosa di non semplicemente riducibile a ciò<sup>112</sup>. La tecnica determinerebbe solo forma e un certo raggio potenziale del corpo fisico mentre un metodo, quale è il suo, ragiona in termini anche e primariamente intenzionali. Posti l'intenzione di base, i saperi teorici e pratici, poste nozioni tecniche ed esperienze relative (o estranee), tutti questi fattori vengono fatti convergere in una strategia efficace che segue i mutamenti delle condizioni e delle necessità. Il corpo, dunque, deve rispondere a questa duttilità e non specializzarsi né nella sua struttura, né nella qualità del gesto. Siamo, qui, in una prospettiva *drammaturgica* della produzione significativa che si attua inconsapevolmente anche nella vita quotidiana. In quest'ottica, l'arte si pone come attivazione cosciente di un cambiamento nella modalità, ovvero nel meccanismo, soggiacente alla produzione di senso. Siamo nell'intenzione e nella volontà incarnata su cui Mishima stesso, in quanto individuo, lavorò. Un aspetto che non va tralasciato da questo punto di vista, dunque, è proprio il rapporto tra corpo e parola. Pouget dimostra di essere ben a conoscenza della difficile concertazione di due piani comunicativi così diversi: uno ascrivibile all'attività cerebrale, l'altro a quello fisiologico, limbico, umorale. Lungi dall'identificare il gesto volontario come simbolo, l'artista rivela in che modo sia riuscita, tramite la narrazione orale, a contattare punti nevralgici della sua interiorità e a oggettivarli. L'essenza della comunione tra corpo e parola, dunque, sarebbe insita nel valutare quest'ultima a livello di significanza e non solo come veicolo di contenuto logico; ovvero il *verbo* sarebbe gesto, gettito, vibrazione del corpo: infine, movimento. Il *body-language of poetry* di Pouget, quindi, a livello di organizzazione deve molto all'analisi:

«Sono stata sotto analisi quando ero molto giovane e ho imparato a parlare. Pertanto, posso persino parlare mentre dentro sto morendo; sono allenata così perché è la tua unica possibilità se stai sedendo in una sessione di analisi e hai davvero così tanta paura, come se qualcuno ti dilaniasse la testa. [L'analista] non avrebbe detto nulla. Sarebbe solo stato ad aspettare finché tu non avessi parlato di nuovo. Per fermare ciò, dovevo parlargli. [...] L'esperienza più crudele che abbia mai avuto in vita mia [...] Mentre un corpo emana paura e sintomi – «Parla!». Ma con ciò ho imparato a scoprire cosa c'è dentro di me. [...] Posso *usarlo*».

Nel training, nonché in scena, Yvonne Pouget utilizza sia la voce che il corpo per attivare il proprio sistema al più alto grado possibile. Il materiale elaborato più a stretto contatto con il proprio trauma viene oggettivato in una drammaturgia riservata a lei sola e, per così dire, illeggibile dagli

---

112 Forte è l'assonanza di quanto riferito al concetto di fiore nel teatro *nō* secondo Zeami. Si veda la nota 53.

spettatori – a maggior ragione nelle produzioni in cui collabora con altri danzatori e cantanti. Questa partitura nascosta si fa garante della dischiusura, tramite una particolare presenza scenica, di un mondo «a parte», di un campo d'intensità che *usa* la scena teatrale e nel quale possono muoversi gli altri interpreti, le altre figure, con le loro drammaturgie – solitamente accordate in modo più visibile rispetto al tema attorno cui ruota lo spettacolo. L'analisi, allora, agli occhi dell'artista non sarebbe un pretesto per esprimere la sua propria esperienza soggettiva, al contrario; si tratta di un metodo efficace per sviluppare narrazioni significanti, a cavallo tra *logos* e corpo:

«[...] Quel che faccio, direi, è una coreografia davvero ben preparata e una danza *butō* con conoscenze da psicanalisti. Quindi, quel che faccio in scena è creare un altro mondo, l'interiorità invisibile (*the invisible inside*), e le mie drammaturgie sono così buone perché conosco le regole della terapia per il trauma, specialmente per i bambini, e uso questo schema (*pattern*). Per mostrare un abuso scelgo sempre me stessa, poiché non voglio portare i miei cantanti, i miei danzatori ed esseri umani con cui lavoro in tali condizioni [...]».

#### III.4 Danza, voce, canto: l'immaginario oggettivato

La performer riassume così il processo compositivo, che non intende assimilare *tout court* alla ricerca di sequenze di movimento:

«Ho sempre una storia che voglio raccontare e sono brava a lavorare allo specchio. Questa è, credo, una cosa particolare: riesco a scindermi piuttosto bene, ad essere dentro e fuori [da me] allo stesso tempo. E, naturalmente, lavoro anche con la videocamera; lavoro per lo più da sola, non voglio vedere delle persone mentre sono ancora nel mio processo di ricerca [...]. Col tempo, creo modelli di movimento che lavorano col mio corpo proprio molto bene e, oggi, quando incomincio una coreografia [...] vedo immagini, alla fine. Quel che non faccio mai è cercare dei movimenti, mai. È stupido da dire, in quanto danzatrice, coreografa, ma non sono così interessata ai movimenti. Ho sempre una sensazione e... voglio parlare alle persone [...]».

Queste parole riconducono a come, poco sopra, è stato descritto il modo di danzare di Murobushi Kō. L'interesse e il fulcro della danza si troverebbero nell'intenzione; la coreografia consisterebbe in una partitura «strategica» destinata a rimanere virtuale, essendo stata elaborata per produrre

determinate costellazioni di impulsi incanalati. Essi, poi, si farebbero visibili allo spettatore attraverso i livelli fisiologici coinvolti nel micro-movimento. Naturalmente, essa si può trascrivere in sequenze e qualità di movimento «di repertorio», in buona parte determinabili e recuperabili dal performer stesso, a garanzia di ulteriore controllo sul materiale danzato. La struttura dello spettacolo, tuttavia, non si limita solo a questo livello di partitura intima; Pouget, lo si è visto, è garante di un'intensità di base e sfrutta le esperienze drammatiche rimastele impresse:

«[...] le persone non devono vedere *me*, non sono così importante quando sono in scena. [...] Io sacrifico la mia esperienza, ciò che è stato una dura esperienza – anche il crescere con una mamma sempre malata di cancro [...] – per creare in scena una figura in cui vi sia talmente *oscurità* da renderla forte a sufficienza, per far sì che nel pubblico tutti possano trovare la propria mamma e il proprio contesto. Non so, so solo che tutti *percepiranno* i sentimenti che creo e trasmetto in modo diretto, ma non è che – non voglio che vedano la *mia* storia, perché io sacrifico le mie storie per fare un dono al pubblico».

In quanto coreografa, Pouget lavora anche su altri due livelli di composizione drammaturgica. Il primo riguarda l'indirizzamento di base dell'espressività e della prossemica su un tema esplicitato, in particolar modo quando l'artista collabora con altri danzatori, musicisti e cantanti. Spesso, infatti, il contenuto dialoga con la musica e le canzoni, essendo la voce un canale essenziale per attivare una comunicazione profonda. Infine su questa base si sviluppa il secondo, relativo alle coreografie degli altri interpreti e alle scelte estetiche per l'allestimento. Per l'artista italo-tedesca, si noti, la collaborazione avviene innanzitutto con *individui* che siano capaci di mettere in connessione l'interiorità con la loro tecnica in modo consono al suo. Nel caso di Damien Liger, Katharina Neuweg e Thierry Paré, troviamo dei danzatori contemporanei con una solida base di tecnica classica, che pure vengono spinti a lavorare sul loro vissuto psicofisico. Talvolta ciò comporta affrontare sequenze di *butō* proprio *in virtù* della loro presenza fisica particolare, estranea a questa forma di danza (creando interessanti giochi di riflessi nella qualità del movimento)<sup>113</sup>. Altre volte è il linguaggio più proprio ad essi quello con cui Yvonne Pouget vuole dialogare; in tal caso, tuttavia, si assicura di concedere all'elaborazione coreografica il respiro

---

113 Anche se con toni decisamente meno aspri, non siamo distanti dalla messa alla prova degli allievi che Hijikata mise in scena, ad esempio in *Antai (Corpo Oscuro)* nel 1960. La fatica del decostruire strutture fisiche e virtuali consuete sarebbe, pertanto, un altro mezzo fondamentale e «di repertorio», nel *butō*, per potenziare la presenza scenica. Si veda il secondo capoverso del paragrafo I.4.

necessario ad incarnare le direttive poetiche di base. Questo è il motivo per cui, a fronte delle necessità economiche, preferisce scandire le prove d'insieme a distanza di tempo e non lavorare solo in modo intensivo:

«Provo lungo il corso di tutto l'anno e per le mie produzioni [...] trascorro davvero sui nove mesi per ciascuna. È come dire: ora, noi stiamo parlando e se c'incontriamo di nuovo tra uno, due o tre mesi, tutta la vita nel mezzo ci cambia in quanto persone; avremo un altro livello, la prossima volta. Ed è questo ciò che amo davvero, nel mio lavoro. Così, anche se lavoro con persone dall'estero, voglio sempre avere questo processo. Non provo mai per sei settimane con i miei danzatori. Per uno spettacolo, comincerei con loro per una o due settimane e poi, nel frattempo, faccio tutto il lavoro. E allora [...] dopo un po', due o tre mesi, c'incontriamo ancora e, grazie a tutte le mie decisioni intercorse, posso dare loro – è un'altra forma di *input* e un'altro livello, che riesco a raggiungere».

Grazie al rapporto umano instauratosi nel tempo tra i collaboratori, la performance è in grado di maturare attraverso la concertazione di percorsi creativi apparentemente separati, ma accomunati da un alto livello di interiorizzazione del proprio materiale fisico ed esperienziale. È un rapporto non facile e che incontra spesso difficoltà di comunicazione; Pouget riconosce che spesso gli artisti con cui lavora faticano a comprendere le sue richieste, essendo anch'esse spesso basate sul dialogo e sull'elaborazione di immagini<sup>114</sup>. Tuttavia, contattando la dimensione della persona non limitatamente al bagaglio professionale, è convinta di dare l'opportunità di arricchire la loro capacità espressiva, di offrire uno spazio di crescita e riflessione, invece di un rapporto lavorativo meramente contrattuale, in cui spesso vige lo sfruttamento.

«Li scelgo perché possiedono un altro linguaggio: è come se si avesse [assieme in scena] la parte cerebrale del cervello e il sistema limbico. [...] per me, la mia produzione non è una danza, ma un'altra realtà. Creo altre realtà e rendo visibile il lato invisibile dell'uomo. [...] se loro danzano il mio materiale, come i *neonati*, questo è tutto materiale mio. Lo devono davvero imparare, ma lo adatto sempre ai loro corpi. Nel caso danzino [invece] un *pas de deux*, se dessi loro troppa tecnica, non avrebbero libertà. [Ma] dal momento che voglio ottenere il meglio nell'interiorità della persona [...] nei *pas de deux*, per esempio, la maggior parte del

114 Si ricordi che l'insegnamento in danza tramite la sola parola è ricordato spesso come fattore paradossale della poetica di Ōno Kazuo anche se, in effetti, riguarda in modo simile anche la notazione di Hijikata.

lavoro è dei danzatori: sono una coreografa e lavoro con altri coreografi e danzatori. [...] per lo più creo parte [delle coreografie], ideo il modo di inserirli e farli uscire di scena, e il *livello* [di energia]: dò loro sempre il cento per cento dell'energia emozionale che voglio; [...] dò loro gli input e magari le decisioni preliminari»<sup>115</sup>.

Emerge chiaro il richiamo che Yvonne Pouget fa al *Tanztheater*, intendendolo naturalmente come stagione della cultura artistica tedesca in continuità con il panorama dell'anteguerra. Pur conoscendo il lavoro di Pina Bausch, voce più celebre di questo modo d'intendere la danza (profondamente europeo e novecentesco) l'artista vi si pone a distanza. Il metodo che Pouget adotta, ovvero le strategie per coordinare, amalgamare i saperi circolanti nella sua piccola comunità artistica sono differenti. Eppure le sue parole rivelano una notevole comunione d'intenti e di poetiche; lo si può intendere meglio richiamando il concetto di *spazio per la danza* che Bausch attribuiva a *Tanztheater*, ritenendo essenziale rivendicare innanzitutto un luogo materiale dove sviluppare le profonde potenzialità coreutiche, facendole dialogare con il teatro di parola ed emancipandole dalla funzione prettamente estetico-rappresentativa<sup>116</sup>. Uno spazio per la danza che fosse per la stessa un'*occasione* di consolidarsi come lingua comune di (e attraverso i) corpi animati; di permettere a questi di incarnarne l'esperienza consapevolmente, con i propri ritmi. Nel lavoro di entrambe, la danza è qualcosa di impalpabile che s'incarna nel movimento: non è semplice gestione e coordinazione di un corpo. Vi è la comune visione della scena come realtà altra, dischiusa sull'oscurità (*ankoku*) e sull'immaginario incorporato. Vi è anche, però, la consapevolezza di operare (o di aver operato) per il recupero d'un'occasione mancata al pensiero occidentale sulla danza e, di conseguenza, al danzatore: abitare la propria arte, crescervi assieme secondo un processo coscientemente gnoseologico e farsene autore, rivendicarne la paternità<sup>117</sup>. In questo senso, il rapporto tra *butō* e *Tanztheater* in Pouget si basa sulla percezione di un lavoro a cavallo della scena dell'interiorità e quella creata dal gesto esteriore.

In quest'ottica, a costituire tale tessuto connettivo della performance con lo spettatore è proprio il rapporto stretto tra la danza e la voce, o la musica. L'artista stessa rintraccia nel suo *body-language of poetry* una forma di canto della sua voce più intima, incarnata da tutto il corpo.

115 *I neonati* è un passo a due de *Il Viaggio*. In italiano nell'originale.

116 Per approfondire l'argomento si veda Franco Quadri (2002).

117 Si riprende in altri termini la questione della differenza tra l'incorporazione spontanea di un linguaggio rispetto all'allineamento «superficiale» ad esso, già notati nella panoramica sul Giappone nell'epoca delle avanguardie.

L'utilizzo della voce a partire dal suo training personale deriva dalla scoperta di una particolare sintonia con quella del cantante Pino De Vittorio, da lungo tempo dedicatosi al repertorio della tradizione del Sud d'Italia, contadina e barocca. Lavorando sulle sue tarantelle e parallelamente documentandosi, la coreografa ha evidenziato una capacità della voce ad attivare le medesime sostanze ormonali (in specie, l'ossitocina) che la sua «danza limbica» contatta. Allo stesso modo del danzatore, il cantante autentico è in grado di trasmettere all'altro, a livello a un tempo di significanza emotiva e fisiologica, tale *commozione*:

«Da tutta la scienza di cui so, [concludo che] nulla tocca le persone quanto la voce umana; perciò il canto è diretta comunicazione e io, tutti i danzatori cantiamo tramite il corpo. [...] È la mia voce interiore (*inner voice*). È qualcosa di questo tipo: ho questa persona dentro di me, è come la fanciulla cui non è mai stato concesso di avere sogni [...]. Se un cantante è veramente autentico, e canta con l'anima, con la sua energia e il suo entusiasmo io credo di riuscire proprio a calarmi dentro, nel luogo (*region*) che egli raggiunge dentro il suo stesso corpo. [...] questo è anche il segreto tra la voce di Pino De Vittorio e me»<sup>118</sup>.

L'attivazione della sensibilità somatica tramite la musica e la vocalità delle terre del Sud, come si è detto in precedenza, è ciò che lega fisicamente Pouget alle sue origini mediterranee. Nel riprendere temi, musiche e immagini legate al tarantismo in quanto «danzatrice in *trance*», tuttavia, l'artista non sembra voler schiacciare la dimensione espressiva sulla semplice possessione – offrendoci, del resto, un utile parallelo con i manifesti dell'*ankoku butō*, quali *Kinjiki (Colori Proibiti)* e *Nikutai no hanran (La rivolta del corpo di carne)* –, ma prendere contatto con quei «luoghi dentro il suo stesso corpo» che ricordano, rispondono a memorie e sentimenti d'appartenenza sedimentati<sup>119</sup>. Entriamo, dunque, nel cuore del sacrificio di sé che l'artista considera come perno di ogni suo lavoro:

«[...] il mio lavoro è davvero chiaro, dico agli spettatori: «Andiamo, guarda dentro te stesso! Voglio dire, non puoi andare più in ginocchio di quanto sono io, in questo momento, per te». [...] «*Io per te muoio in scena* [...] ma poi mi reggerò in piedi per te. Ma non starò in piedi come Kō Murobushi, con una forza fisica tale che tu possa dire che è danza. Mi reggerò solo in piedi

118 È utile ricordare come la figura di un doppio interiore sia presente in Hijikata e, sebbene in termini diversi, anche in Ōno. Si veda il paragrafo I.4.

119 I legami e le prospettive di dialogo tra i due fenomeni, come già accennato, sono affrontate da Katja Centonze (2006).

come una debole ragazza». [...] Sono fragile, in alcune parti; [...] come un puledro appena nato: e so quel che sto facendo in questo momento. Non è facile reggere ciò, perché è *la mia verità, quel che sto compiendo in questo momento* [...]»<sup>120</sup>.

Per comprendere appieno il significato di espressioni così forti è bene richiamare il discorso sull'oggettivazione della coscienza nel gesto e sulla polverizzazione dell'Io introdotti da Ottaviani, dei quali ci si è già serviti per osservare più da vicino il lavoro di Hijikata e di Mishima. Il processo di dissociazione del sé nell'azione, nel gesto, non deve essere confuso con un'ostentazione del sé in quanto fine della performance. O, meglio, pone il già citato discrimine a favore di un *butō* elaborato e danzato con rigore da ciò che non lo è. Il corpo recessivo del *butoka* all'opera, lo «*shintai* che danza» attraversando il suo livello di *nikutai* è un corpo che si mostra, in abbandono, nel momento in cui l'Io si ritrae dall'egemonia e si limita a creare uno spazio, una cornice e una vigilanza su ciò che accade. Esso tende ad annullarsi nel transfert (drammaturgico) che fa danzare; il corpo della persona si mostra per il paradosso che è, danzando e guardandosi nella danza. Se questo meccanismo viene controllato ad arte, è il caso di dire, può avvenire uno scambio comunicativo cinestetico molto profondo. Questo è il momento in cui lo spettatore entra in contatto con le proprietà della materia danzata (il corpo visibile e invisibile) e finanche con quella danzante (a livello di significazione, più che di contenuto), ovvero emanata dal performer stesso:

«[...] cambia molto la visione e la sensazione del tuo corpo se qualcuno prende ad osservarlo davvero, davvero vicino (non come in scena, con un sacco di spazio nel mezzo); ma [nel caso] ti guardino non come persona [...] tu sei proprio un pezzo di legno, c'è solo il corpo. [...] e tu smetti di esserci – non esisti più, in qualche modo. C'è solo il corpo. Un sacco della mia abilità a controllare il corpo in scena [...] è risultato di questo training. [...] Oggi direi che posso capire quel che Hijikata stava davvero facendo. Penso che fu chiaro pure nella sua analisi. Questa è una libertà incredibile che ottieni. Il tuo sistema ottiene un'incredibile libertà [con l'abilità di controllo], perché se tu ricevi queste condizioni traumatiche senza scelta, ti capitano e basta, così come le angosce».

Pertanto il danzatore in scena lascia spazio al manifestarsi di ciò che rimane di sé tangibile nel corpo «senza» i *dictat* della logica. Lo fa riducendo via via, con l'esperienza, i freni necessari al

---

120 Il corsivo è di chi scrive.

mantenimento di tale pericoloso equilibrio. Naturalmente si tratta di un processo integrabile, a gradi diversi, a qualsiasi altra pratica corporea che si abbia compiutamente incorporato – sebbene il grado di decostruzione della forma nel *butō* sia più accentuato che altrove. È precisamente questo il motivo per cui Pouget ha trovato non solo possibile, ma fruttuoso, collaborare con artisti di altra natura. Lo spazio d'incontro che è la scena incarna pienamente, dunque, il concetto di *Tanztheater*.

In sintesi, tornando a un punto di vista più ampio, la ricerca di Pouget in relazione a questo genere performativo risiede innanzitutto nell'evidente convinzione della rinascita di uno spirito europeo in Giappone, nonché recupero di tale dialettica in epoca attuale. Allude, in qualche modo, al fatto che i tempi siano maturi per la riscoperta di una dimensione conoscitiva del sensibile più profonda che in passato, che si avvale di una lezione «orientale», di un transfert culturale spesso recepito come *non ego-centrico*. Ciò implicherebbe un mutamento di prospettiva nel pensiero filosofico ed estetico «occidentale» che è già in atto, simile a quello delineato nella questione sull'occidentalismo. Dal punto di vista estetico, ciò comporta una sempre più attenta e profonda analisi del *corpo in quanto (spazio di un) teatro*: questo è anche il punto su cui ci si intende concentrare. Il cambiamento starebbe auspicabilmente avvenendo, pare dirci l'artista, attraverso la ri-scoperta del ruolo creativo giocato dal somatico nella creazione culturale (e) di un'identità. Negli effetti, è possibile rintracciare una conferma di questa posizione sia dal punto di vista degli studi teorici sia da quello delle pratiche corporee, rivalutate da pochi decenni ma tutte ben radicate nella prima metà del XX secolo. Resta da vedere, a partire dal caso di Pouget, che tipo di produzioni prendano vita da un apparato teorico e poetico di questa portata.

### III.5 *La produzione*

Dal 2006 al 2009 Yvonne Pouget ha realizzato tre *Tanztheater* molto importanti, nei quali s'intrecciano gli aspetti principali della sua ricerca e della sua sensibilità, giunte senz'altro a maturazione. Si tratta de *Il viaggio. La smorfia della vita* (2006), *Hoch oben weites Blau (Su in alto l'ampio blu, 2008)* e *Identità. Pellegrinaggio all'amore* (2009)<sup>121</sup>. Data l'ampiezza dell'intera produzione artistica, i tre titoli serviranno a delinearne ancora qualche tratto etico ed estetico<sup>122</sup>.

#### III.5.1 *Il viaggio. La smorfia della vita*<sup>123</sup>

L'avvio può essere efficacemente preso da una delle immagini più sentite e senz'altro più dolorose, sulla quale l'artista riesce tuttavia a costruire con gran chiarezza una partitura:

«Nell'assolo che danzo ne *La smorfia*, ho uno di questi tubi nella mia bocca, così: questa era l'intubazione di mia madre. Quel che danzo è quel che vidi; le emozioni, gli occhi; [danzo] mia mamma mentre, da *la nenia di morto*, torna alla vita. Quindi danzo il mio assolo, in quanto persona, nella terra di mezzo; è sulle sponde dell'Acheronte, dico sempre. Lei non era morta, ma neppure viva: era in attesa nel mezzo. Questa dunque è l'apertura [dello spettacolo] e vi è il processo di ritornare alla vita con la memoria, assieme a tutta la paura. Per l'assolo, ho scelto l'immagine di una persona che si risveglia di nuovo, intraprende il suo viaggio nella vita, nel ricordo, e che fa l'incontro con la propria morte; passa attraverso l'orrore di quest'ultima, alla fine... e ho scelto la *Pietà* di Giacomo [Di Benedetto]. Ho chiesto al mio cantante di essere la mia Morte: così [...] danzo una morta prima come neonata, come bambina e come giovane ragazza; e poi mentre invecchia, ancora di più, e nel riconoscere nuovamente il momento della morte».

In queste righe troviamo a un tempo il cuore espressivo e il fulcro drammaturgico più nascosto dello spettacolo, presentato all'*I-camp Neue Theater* di Monaco il 15 novembre 2006. Siamo in un momento difficile per Pouget; la malattia della madre è al suo ultimo decorso e l'artista si è appena infortunata in scena. La sequenza descritta, da questo punto di vista, si presenta al pubblico come rigorosa e intensa oggettivazione di un lungo percorso esistenziale. L'intera performance è un vero e proprio *tableau vivant* costruito per distanziare questo racconto da una soggettività minuta,

121 I titoli in italiano sono originali.

122 Le informazioni su questi spettacoli, ricevute in sede di intervista, sono state integrate con le didascalie presenti sul sito personale dell'artista, indicato in appendice.

123 Tutti i video della produzione sono stati visionati su concessione dell'artista.

personale. La struttura drammaturgica di questo spettacolo è forse la più chiaramente definita, pertanto merita un approfondimento. Essa è percepibile attraverso due livelli principali: l'adozione della smorfia napoletana come pretesto e filtro della vicenda danzata, da un lato; la qualità del movimento estremamente precisa della *butoka*, dall'altro. Lo spettacolo viene introdotto, infatti, da un efficace e cabarettistico Giacomo di Benedetto, che presenta *i numeri* che stanno per calcare la scena in italiano e in dialetto. Con fare da mattatore petrolinesco avverte il pubblico che i numeri siamo proprio noi, l'umanità, nel mero gioco di combinazioni e di fortuna che è la smorfia, o la vita. L'alchimia combinata di quest'apparizione è fatta di corpi di persone, di organi sessuali, di eventi felici e tragici<sup>124</sup>. Senza mai presentarsi, Di Benedetto – ovvero la Morte – conclude la lista con 85, *l'anema d' 'o Priatorio* (l'anima del Purgatorio) e 48, *'o muorto che pparla* (il morto che parla), introducendo Pouget e la sua sequenza. Nei primi venti minuti, attraverso lei, si assiste come fuori dal tempo alla parabola di un'intera esistenza, emblema del destino dell'uomo (figure 1-6). Come spesso accade, l'artista lavora attraverso movimenti in apparenza minimi. In questo caso la prossemica è ridotta allo spostamento dalla posizione seduta su una sedia, a braccia incrociate dietro la schiena, a quella eretta attraverso pochi e lenti passi in avanti, in direzione del pubblico, verso il quale lo spettro rimane frontale e infine prende a danzare con più veemenza.



124 Tra cui: 15, *'o guaglione* (il ragazzo); 16, *'o culo*; 17, *'a disgrazia*; 20, *'a festa*; 21, *'a femmena annura* (la donna nuda); 28, *'e zinne* (i seni); 35, *'aucielluzzo* (l'uccellino, qui l'organo maschile); 45, *'a musica*; 42, *'o ccafè*; 80, *'a vocca* (la bocca, quindi la voce).

Figure 1, 2. Yvonne Pouget in *Il viaggio*, la smorfia della vita. *Il viaggio dell'anima*. Foto: still da video.

Per gran parte della sequenza la danzatrice lavora sui muscoli facciali, il cui movimento fluido contrasta con la fissità (sebbene tentennante) del resto del corpo. Questo aspetto desta un notevole interesse, nel momento in cui si percepisce che il passaggio tra una *grimace* a quella successiva è scandito da un ritorno dei muscoli espressivi a uno stato «neutro», di minima o di non attivazione. Nel narrare il viaggio attraverso la vita – incarnandolo – il corpo dello spettro si fa oggetto, diventa impronta di contrazioni muscolari (quindi, di fulcri energetico-libidinali) che si condensano in espressioni e vocalizzi di estrema drammaticità, sulle note di *Pietà*. Tuttavia, dimostra di non identificarsi soggettivamente nell'esperienza. Al contrario, con maggiore evidenza nei pochi attimi di compiuta canalizzazione, Yvonne Pouget, da danzatrice, si identifica nel suo corpo in quanto mezzo, veicolo fisico di presenze.



3.



4.

Figure 3, 4. Y. Pouget in *Il viaggio*, la smorfia della vita. *Il viaggio dell'anima*. Foto: Anja Wechsler e still da video.

In effetti, anche nel contrarre i muscoli in espressioni comunemente riconosciute come dolorose, vediamo spesso il resto del volto rimanere neutro, rilassato, o *dissociato*. La *smorfia*, pertanto, con un significativo gioco di parole, diventa anche segno del volto in quanto parte del corpo, impronta di un processo in atto e non scelta come rappresentazione. La sequenza termina con un più delicato incontro tra l'anima e la Morte (fig. 7), che poi scompaiono lasciando la scena a Katharina Neuweg e Damien Liger. I due danzatori danno vita a un lenta e ipnotica marcia attraverso lo spazio scenico, senza guardarsi, con arti e capo semi flessi, che si abbandonano a una leggera oscillazione passo dopo passo. Sulla voce di Di Benedetto, tornato in scena, si congiungono per poi riprenderne possesso con sequenze più dinamiche, dove le partiture di Yvonne Pouget lasciano via

via più spazio all'emersione di linee e tecnica classica e contemporanea.



5.



6.

Figure 5, 6. Y. Pouget in *Il viaggio*, la smorfia della vita. *Il viaggio dell'anima*. Foto: Anja Wechsler e still da video.

Col procedere dei minuti, l'intreccio tra i danzatori cresce di ritmo e intensità, si fa vero e proprio *pas de deux* intimo e appassionato tra uomo e donna sulle note di un brano di tradizione registrato, ripetuto più volte. Emerge, infine, una sequenza di tecnica contemporanea che interpretano entrambi, concentrandosi più sull'intensità del gesto che sulla qualità delle linee – a volte pulite, altre volte lasciate più grezze, non in sincrono perfetto.



7. Y. Pouget, Giacomo di Benedetto, in *Il viaggio*. La smorfia della vita. *L'anima incontra la Morte*. Foto: Anja Wechsler.



8. Da sinistra: Y. Pouget, Damien Liger, Katharina Neuweg in *Il viaggio*. La smorfia della vita. *'A femmena annura e le anime del Purgatorio*. Foto: Anja Wechsler.

Dal buio della scena emergono bagliori caldi a illuminare i corpi e infine una sedia di legno sul

fondo, alla quale si avvicina la fragile e flessuosa figura de *'a femmena annura* (fig. 8). Il secondo assolo di Pouget è più aereo, fluido e sognante, su note malinconiche di un brano di chitarra classica. Con la sua uscita di scena rientra baldanzoso e danzante Di Benedetto, che dona vestiti ai due danzatori (prima simbolicamente nudi) e li declama, o incita, come «anime del Purgatorio». Una volta lasciati soli essi riprendono a danzare a più riprese, frenetici e con pause improvvise, alternando sequenze provenienti da materiale di *butō* ad altro dai tratti più appartenenti alla sfera moderna e *post-modern*. Ritorna ancora una volta in scena Yvonne Pouget, a torso nudo, vestita solo di un lungo cappotto grigio che la copre dai fianchi ai piedi. Mentre si ripete un'altra canzone di Di Benedetto, prima registrata e poi suonata e interpretata dal vivo dallo stesso, la danzatrice danza a lungo accovacciata a terra, come cercando di alzarsi tramite impulsi fluidi e spiraliformi, alternando anche acute grida e soffi di fiato (fig. 9). È il momento di più alta drammaticità; in quanto coreografa, l'artista prevede di assumere su di sé il ruolo di voce dell'interiorità più oscura e sofferente: dell'*abisso* umano, come lo chiama. Questo è, ai suoi occhi, il momento drammaturgico in cui il teatro può svolgere la sua funzione catartica, contattando intimamente lo spettatore. Giunta infine in piedi, viene raggiunta e confortata dai due danzatori vestiti a festa, assieme al cantante stesso (fig. 10). Portata in braccio sul fondo, viene coperta di un telo bianco e fatta sedere per assistere alle vorticose danze di festeggiamento cui la coppia si abbandona. Neuweg e Liger percorrono la scena nella sua profondità su canti corali vivaci, dapprima con una coreografia di tecnica, poi con improvvisazioni più spontanee e saltellanti, cui si aggiunge Di Benedetto. *'A desgrazia* è stata danzata, sacrificata, dunque è giunto il momento di celebrare nuovamente la vita.



9. Y. Pouget in *Il viaggio*. La smorfia della vita.  
*L'anima si libera dalla «desgrazia»*. Foto: Anja Wechsler.



10. Da sinistra: K. Neuweg, Y. Pouget, D. Liger, G. Di Benedetto in *Il viaggio*, *La smorfia della vita*.  
*L'anima viene raccolta e festeggiata*. Foto: Anja Wechsler.

Pouget, ora in elegante vestito nero, accompagnata da una traccia di vociare dialettale, termina poi con una sequenza di gesti e frasi disegnate in labiale, legate alla sua vita e alla cultura popolare partenopea. Infine il telo che teneva ancora in mano si fa schermo per un video, in cui si alternano vecchie foto di famiglia con l'immagine di un uomo (il padre di Pouget) che gioca coi numeri della smorfia e ricorda sorridendo che, come recita il sottotitolo della *pièce*, «la vita é solo una apertura di coscie e una chiusura di cascia».

### III.5.2 Hoch oben weites Blau e Identità. Pellegrinaggio all'amore

Si tratta dei *Tanztheater* più lunghi, nonché tra i più impegnativi di Yvonne Pouget. Il primo debutta a Monaco il 26 maggio 2008, sempre nella sede dell'*I-camp Neue Theater*. Produzione dai toni più cupi e nostalgici, prende spunto dalla tragedia scampata dai marinai russi del sottomarino *Pris As-28* nel 2005 e quella compiutasi nel 2000 per altri più di cento uomini. Pouget ha compiuto una profonda ricerca alle origini dei traumi vissuti dai soldati (i cosiddetti *Kriegszitterer*) fino alle Guerre Mondiali. Per *Hoch oben weites Blau* (*Su in alto l'ampio blu*), l'artista ha rintracciato tali dialettiche per elaborare il rapporto a doppio filo tra storia collettiva e familiare, proprio in seno alle ferite inferte dai conflitti. L'indagine trova un suo complemento nel lavoro successivo, *Identità. Pellegrinaggio all'amore*, che ha debuttato nella stessa sede il 29 ottobre dell'anno successivo. Qui, i processi d'incorporazione del trauma e dell'isteria dello spettacolo precedente, lì rovesciati in voce (canto) di una generazione sacrificata e dimenticata, si volgono in un asciutto, drammatico e tuttavia forse più pacificato ricongiungimento con la propria terra e interiorità – di cui ancora una

volta Pouget si fa veicolo, narratrice. È sua convinzione, in effetti, che le vicende delle vittime dimenticate dei conflitti facciano parte del *patrimonio* dell'Europa attuale; in questo senso, sebbene oggi globalizzata, essa affonda ancora profondamente le proprie radici e la propria identità incorporata nel XX secolo. Le migrazioni, i dolori subiti dalle famiglie da cui l'artista discende si fanno emblemi di un discorso più ampio che, in scena, può instillare suggestioni dalle molte facce, liberare sentimenti legati a memorie di diversa provenienza. È un universo di narrazioni marginali di cui il teatro, per Pouget, ha il dovere etico di farsi carico:

«[...] la danza, connessa persino alla voce, può esser così forte da ottenere in ognuno degli spettatori un trapasso di emozione (*trans-passing of emotion*), emozioni che raccontano storie – la catarsi, tornando ai Greci dei tempi antichi, era cosa politica. [...] Questa è la storia che voglio raccontare, alla fine [...] una storia su cosa è accaduto alla cultura. Questo è il mio dolore privato per l'anima dei miei nonni [...]. È incredibile come il trauma della seconda Guerra Mondiale attraversi generazioni successive e pure tutto questo sapere culturale. È tramandato [...]. La mia teoria è [che] il trauma fu un problema in tutto il mondo [...]. I soldati dei Conflitti Mondiali [...] avevano costantemente traumi come questo, non potevano controllare i loro occhi [...]. Erano davvero dei morti viventi. [...]. Pertanto, nel mio lavoro, voglio sempre far qualcosa per queste anime [...]. I credo che tuttora questa energia sia in questo mondo, che tutte queste anime siano ancora sulle sponde dell'Acheronte».

In tale riflessione può essere racchiuso l'intero *Hoch oben weites Blau*, che procede per lenti, intimi e quasi liturgici *tableaux* emergenti dall'oscurità. La danza tradizionalmente intesa, interpretata da Thierry Paré (tecnica classica) e Sophie Aimée Abrioux (Graham e Cunningham), è limitata a brevi sequenze nella seconda metà dello spettacolo. Amplissimo spazio di riverbero è lasciato, invece, a un gesto spoglio e all'alternarsi di silenzio e voce, come mostra il lungo abbraccio tra Yvonne Pouget e Giacomo Di Benedetto in apertura (fig. 11).



11. Y. Pouget e G. Di Benedetto in Hoch oben weites Blau. *L'ultimo abbraccio*. Foto: Anja Wechsler.



12. A sinistra, distesi, Thierry Paré e G. Di Benedetto in Hoch oben weites Foto: Anja Wechsler.

Nell'ampia scena fuori dal tempo, popolata da personaggi muti tra cui si ergono fragili le sculture vestite di Héléne Yousse, Pouget riesce a concretizzare chiaramente il modo di intendere la voce come apparizione, manifestazione dell'interiorità al pari della sua danza (figg. 12-14). La coreografa assume su di sé la narrazione dei sintomi e del doloroso sdoppiamento delle vittime della guerra, in due assoli consecutivi che paiono concludere, con un apice, la prima parte della narrazione (figg. 15, 16).



13.



14.

Figure 13, 14: T. Paré e Sophie Aimée Abrioux tra le sculture di H. Yousse in Hoch oben weites Blau. Foto: Anja Wechsler.

Tramite questi, si lascia il racconto della solitudine e del ricordo della vita abbandonata, per entrare nell'accorata denuncia delle anime: dapprima tra loro e infine, a voce alta, verso tutti (fig. 17). I due assoli procedono senza soluzione di continuità, per quanto riguarda la conduzione del

movimento. Al contrario, i pochi elementi di cornice e d'accompagnamento mutano con efficacia, palesando un'oscillazione di registri e di raggi d'azione dal gesto più culturalmente connotato (la tradizione contadina dell'Italia meridionale) all'intimore, più ampiamente «umano» (o intenzionale). I fattori che si sostituiscono sono la musica, ovvero una tarantella, in favore di un video in cui la danzatrice si sdoppia e mostra due sequenze consonanti.



15.



16.

Figure 15, 16: Y. Pouget e Giacomo di Benedetto in Hoch oben weites Blau. *L'anima danza con la voce del cantante*; Y. Pouget in Hoch oben weites Blau. *Assolo*. Foto: Anja Wechsler.

La citazione del fenomeno del tarantismo in relazione a (e nella rievocazione di) traumi di guerra serve a tracciare quel percorso meticcio che, per Pouget, unisce a un tempo la memoria di popoli diversi e si fa incarnabile nel suo corpo di donna mediterranea. È precisamente un gioco di rimandi e di specchi, non di collage culturalista o pseudo sciamanico-esorcistico, che ci riporta per certi versi alle improvvisazioni jazz di Hijikata, ai suoi studi sulla «negritudine selvaggia». Nel recupero di questa tradizione europea anche attraverso i suoi antenati, nonché nell'uso del canto come intima espressione di uno stato fisico, Yvonne Pouget ha potuto specchiarsi nella ricerca del cantante Pino De Vittorio. Artista sulla cui voce ha «sintonizzato» il suo training di potenziamento somatico, ha partecipato in prima persona alla creazione e alla messa in scena di *Identità*:

*«lo mi sento come una talpa e una talpa non può vedere niente, ma... con questi movimenti... Faccio un lungo tunnel dalla Repubblica Ceca, dalla cultura musicale da cui proviene mia madre, alla Puglia, da dove proviene Pino De Vittorio. Vi è una simile antica cultura di questi contadini – quest'antica musica. [...] Quindi, porto assieme anche la cultura di mio nonno e di mia nonna tedeschi verso quella della generazione di sua nonna e di sua madre e [per farlo] ho scelto questa Una tarantata. È stato anche un lungo processo per me stessa, scoprire che [Pino*

De Vittorio ed io] proveniamo da un sistema di valori molto simile: poiché io sono esattamente come la musica, come quello di cui parla. [Il *butō*] porta con sé le radici in Germania, a questa cultura che la Guerra ha distrutto. Questo è ciò in cui ho interesse, perché è anche una mia questione privata. Ma grazie a ciò capisco quel che è *Identità*»<sup>125</sup>.



17.



18.

Figure 17, 18. Da sinistra: T. Paré, S. A. Abrioux, Y. Pouget e G. Di Benedetto in *Hoch oben weites Blau*. *Le anime rivolgono il loro canto*, Gorizia, tu si'maledetta; Y. Pouget in *Identità*. *Pellegrinaggio all'amore*. Assolo iniziale. Foto: Anja Wechsler.

Effettivamente la lunga sequenza di Pouget con cui si apre *Identità* (fig. 18), così come l'intero spettacolo, può essere considerata un tributo e una ripresa di questi temi da diversi punti di vista. Il ricco costume folklorico e la musica richiamano la cultura del Centro-Est Europa da cui proviene. La struttura coreografica, invece, nella sua seconda metà, pare richiamare l'assolo iniziale del lavoro precedente, a volte ricalcando intere brevi sequenze<sup>126</sup>. Lo spettacolo procede con *tableaux* essenziali e appassionati in cui De Vittorio fa danzare con la sua voce Pouget; amplissimo spazio è dedicato ai due danzatori contemporanei, Katharina Neuweg e Damien Liger, che riprendono due intense sequenze create dalla coreografa e adattate per loro: *I neonati* (fig. 19) – in origine, assolo compreso in *Lupo senza zampe* (1997) – e successivamente *Gli angeli*, accompagnati dalla chitarra battente di Marcello Vitale (figg. 20, 21).

125 Il corsivo «Una tarantata» è in italiano nell'originale. Si tratta del titolo della tarantella interpretata dal cantante durante lo spettacolo e danzata da Pouget in *Hoch oben weites Blau*.

126 Nonostante la constatazione si basi su movimenti che si sanno essere *conseguenza* di una partitura virtuale, pare plausibile avanzare l'ipotesi di un certo grado di rintracciabilità del materiale, secondo un repertorio personale incorporato nel tempo. In mancanza d'altre conferme, ciò viene postulato presupponendo che questo tipo di notazione «virtuale» sia in continuità con il *butō fu* di Hijikata e la prassi di Ōno, essendo i riferimenti già altrimenti confermati.



19. D. Liger e K. Neuweg, in *Identità. Pellegrinaggio all'amore. I neonati*. Foto: Anja Wechsler



20. Da sinistra: Marcello Vitale (alla chitarra battente), K. Neuweg, D. Liger in *Identità. Pellegrinaggio all'amore. Gli angeli*. Foto: Anja Wechsler.

La sensualità dei corpi di angeli volutamente sessuati e delle luci calde che vi si riflettono attraverso la penombra culminano nell'energia virile di Liger, in un assolo di tecnica contemporanea incalzato dalle corde di Vitale e da De Vittorio. Quasi all'improvviso, facendoci notare il graduale crescendo ritmico su cui si sviluppa lo spettacolo, troviamo l'ultimo fragile e sinuoso, malinconico ma infine forte intervento di Pouget. Prima cullata dal duetto di De Vittorio e di Neuweg (figg. 22, 23, 24) e infine sola, nuda e specchiata dalla sagoma seduta della scultrice Yousse, la *butoka* ritorna nell'ombra. Dopo un lungo viaggio, profondamente fisico, l'artista pare concludere ricongiungendosi con il proprio dolce struggimento, così come ogni uomo in cerca di una propria origine, o identità, appunto.

In conclusione, i lavori e il percorso formativo di Yvonne Pouget evidenziano non solo delle scelte ideologiche e poetiche, ma un vero e proprio modo di intendere e costruire il mondo a partire dal



21. Damien Liger e Katharina Neuweg in *Identità. Pellegrinaggio all'amore*. Foto: Anja Wechsler.

microcosmo del corpo. Partendo da prese di posizione così forti l'artista è riuscita a realizzare un'anatomia «immaginario-funzionale» sulle orme di Murobushi e Hijikata. Ha sviluppato, anche attraverso le proprie limitazioni fisiche, un metodo di allenamento efficace e una forma teatrale per incorniciare drammaturgicamente la sua danza. Ha fatto fiorire un proprio «stile», espresso anche attraverso movimenti minimi e imbevuto di un'estetica, di un afflato liturgico, che Pouget riconduce a Ōno Kazuo. Ciononostante troviamo, nel suo rapporto con la tradizione nipponica del *butō*, una fondamentale frattura o presa di distanza in favore delle proprie radici europee – specularmente, per molti versi, a quella posta dai maestri e in particolar modo da Hijikata rispetto alla danza d'Espressione e alle avanguardie.



22.



23.

Figure 22, 23: Y. Pouget, Pino De Vittorio e D. Liger in *Identità*. Pellegrinaggio all'amore;  
Foto: Anja Wechsler e still da video.

Questo peculiare rapporto con la propria tradizione performativa emerge in modo esplicito, ad esempio, nella questione inerente all'uso del colore bianco sulla pelle, da sempre uno dei parametri estetici di riconoscimento per i *butōka*. È bene premettere il fatto che questo elemento, in origine, non sia stato sempre utilizzato dalla prima generazione di danzatori, ma che rispecchi piuttosto le scelte della maturità dei due maestri. Ciò detto, per Pouget come per altri danzatori della terza generazione, colorare il proprio corpo viene visto da una parte come un tributo e un rimando a questi ultimi; dall'altra, proprio in virtù di una maggiore indipendenza espressiva, la coreografa lo valuta non come un tabù, ma spesso come elemento scenico accordabile o meno al tipo di storia e atmosfera che si vuole trasmettere. Pertanto, nonostante il bianco svolga con efficacia la funzione di spersonalizzare il corpo in scena per evidenziarne la sua materialità, nel corso degli ultimi anni l'artista lo ha sempre più spesso sostituito con la semplice nudità:

«[...] *Il viaggio. La smorfia della vita* era programmato con il colore bianco, ma poi ho scoperto – è stato anche un buon contributo del mio *designer* delle luci [Rainer Ludwig] – che non ne avevamo bisogno, perché sto danzando uno spettro, alla fine, il *muorto che pparla*; sono un fantasma forte e più umano senza il colore bianco. [Danzare] col colore bianco, per me, è sempre un tributo a Kazuo Ōno, Tatsumi Hijikata e Kō Murobushi; non voglio essere un clone di Kō Murobushi [...]».

Arriviamo pertanto alla precisa emancipazione della propria sfera creativa da parte di Pouget; la quale, in quanto coreografa, si ascrive al genere tutto europeo (e propriamente tedesco) del *Tanztheater*, mentre in quanto danzatrice si sente *butoka*, ma di una danza profondamente sua. Viene a mancare, pertanto, il fondamentale e stretto rapporto tra allievo e maestro – un tratto significativamente distintivo della cultura performativa asiatica e, nello specifico, nipponica – in favore del lungo periodo di formazione autodidatta. Se questo metodo pare sconfessare la tradizione lasciata dai due maestri, ne rispecchia paradossalmente la ricerca iniziale, specie nella volontà di oltrepassare le etichette e le categorie applicati all'arte, a maggior ragione se essa va a connotare il corpo. Nell'attuale scena performativa, ci pare dire Pouget, tali (e altri) problemi di coesistenza tra riconoscibilità e autenticità paiono assolutamente persistenti:

«[...] di conseguenza, non uso mai troppo il termine *butō* assieme al mio lavoro perché poi, ai nostri giorni – *butō*? Aprono qualche [scatola] e ti ci mettono dentro: il mio lavoro, non lo puoi inserire da nessuna parte. Quindi, prendo la mia decisione: lavoro sempre come danzatrice *butō*, nella mia opinione. Trovo la mia via, per il mio corpo, per il mio spirito, ma la mia definizione è sempre: sono una danzatrice *butō*. Ho alcuni problemi col mio fisico, oggi, pertanto non danzo decisamente come Kō Murobushi: ho il mio stile. Preferisco solo essere in grado, oggi, di dire: “Sono solo Yvonne Pouget, danzo il mio *body-language of poetry*” [...]».

Ne si trae pertanto un'importante considerazione: oggi l'eredità di Ōno e Hijikata ha la possibilità di essere colta, fuori dal suo contesto socio-geografico di origine, in quanto metodo somatico e ideologia di base ma anche in forte rottura con le concezioni estetiche in cui si è storicamente compiuto. Tale fenomeno è sicuramente corroborato dall'assenza di un'istituzionalizzazione, con i rischi relativi al rigore e alla qualità dei performer di cui si è già parlato. Tuttavia questa rottura con l'eredità strettamente legata al Giappone (o per lo meno di un immaginario stereotipato relativo ad esso) rappresenta una notevole occasione per la

ricerca performativa del Vecchio Continente. Appare, anzi, come compimento della sua *eresia*. A completare la panoramica da questa prospettiva si aggiunge ora il lavoro di Imre Thormann. Il danzatore ha alle spalle un'esperienza molto diversa da Pouget e tuttavia, per certi versi, eccentrica anche rispetto a buona parte dei *butoka* contemporanei.



24. Da sinistra: D. Liger, P. De Vittorio, K. Neuweg, Y. Pouget in *Identità. Pellegrinaggio all'amore*.  
Scultura sul fondo: H. Yousse. Foto: Anja Wechsler.

III.6 *Imre Thormann. «Butō has to come»*

Imre Thormann fa parte dei tanti *butoka* formati in Giappone. Diversamente che per Pouget, è un danzatore *butō* in senso stretto. Non solo, o non tanto, per il fatto di aver vissuto per tredici anni in terra nipponica, ma soprattutto per aver intrapreso una scelta esclusiva rispetto ad altre forme performative. Rispetto a Pouget, pur rintracciando delle irriducibili discontinuità tra la stagione dei suoi maestri e quella attuale, Thormann si pone più esplicitamente in linea con la tradizione di pensiero sul corpo e sulla società che deriva da essi. La sua presa di posizione, tuttavia, sposa molto più l'approccio di Hijikata rispetto a quello di Ōno, che pure annovera tra i suoi contatti diretti. Alla luce di tale legame, ancora più interessante appare il fatto che il suo metodo di allenamento attuale si basi tuttavia principalmente su un'altra risorsa tecnica, il *Noguchi Taiso* (Tecnica Noguchi). Si tratta di un *body work* intimamente legato al *butō*, eppure non appartenente ad esso. Si vedrà come i nodi centrali delle sue ragioni artistiche – il rapporto tra maestro e allievo, nonché il fattore del rigore tecnico – lo riportino paradossalmente appieno a un punto di vista europeo ed attuale.

Nato nel 1966 e cresciuto a Berna, Thormann dimostrò fin da molto giovane un interesse per l'attività fisica, sebbene non propriamente coreutica. Dopo alcuni primi spontanei esperimenti di danza nella natura e una lunga esperienza nelle arti marziali, iniziò una formazione in tecnica Alexander nella capitale<sup>127</sup>. A spingerlo fu una crescente insoddisfazione nell'uso di forme fisse (*kata*), motivo per cui in precedenza si era rivolto a tecniche via via più flessuose e meno rigide: dal *kung fu* al *taekwondo*, poi all'*aikido* e al *tai chi*. In questo periodo avvenne il primo incontro con l'arte di Hijikata, Ōno e i più celebri allievi della prima generazione, attraverso un libro edito in tedesco. Thormann rimase molto colpito dalla qualità dei movimenti percepibili attraverso le immagini, chiedendosi come fosse possibile che qualcosa apparisse «così distante ma così vicino (*so far away but so close*)». Si avvicinò in tal modo alla danza. Dopo due laboratori di *Contact Improvisation*, della quale apprezzò la fluidità e il «gioco», prese parte a un *workshop* di Murobushi Kō, poi di Furukawa Anzu<sup>128</sup>, che sarebbe stata la sua prima vera insegnante. Fu

127 In giovinezza l'artista fece parte di un gruppo *punk rock*. L'interesse per un certo tipo di radicalità performativa (e ideologica) era perciò già presente prima di abbracciare la danza.

128 Formatasi dapprima in balletto classico, nel corso degli anni Sessanta del secolo scorso, Furukawa ha intrapreso in seguito un percorso personale, il cui momento di svolta è stata la permanenza nella compagnia di *butō* *Daraikudakan* di Akaji Maro (1974-1979). Approdata in Europa a metà degli anni Ottanta con la compagnia *DANCE LOVE MACHINE*, si è poi definitivamente trasferita in Germania. La sua poetica ricalca un forte interesse per la natura, con sfaccettature ora più malinconiche o sensuali, ora più ironiche. Una breve scheda è disponibile sul sito: <http://www.tmcrew.org>.

durante quest'ultima esperienza di studio e di performance, durata due o tre settimane presso il Lago di Bolzena, che il ventitreenne decise di dedicarsi totalmente al *butō*. A poco dopo (1989) risale il suo primo viaggio in Giappone; durò due mesi, su invito della stessa Furukawa. A Tokyo, assieme ad altri danzatori sia giapponesi che stranieri, lavorò con lei alla performance *The Detective from China* (1989), che venne presentata nella stessa città. La lunga permanenza gli permise d'incontrare per la prima volta Ōno Kazuo nel suo studio e di assistere alle sue prove personali. Sempre nello stesso anno Thormann seguì l'insegnante nuovamente in Europa; a due mesi di prove e spettacoli a Berlino seguì la *tournee* dello spettacolo presentato a Tokyo, che toccò Freiburg e Colonia. Di lì, con un gruppo di compagni, colse l'occasione di recarsi ad Amsterdam e di assistere a una replica di *Omaggio a La Argentina*:

«E quella fu la prima volta che vidi Kazuo Ōno in scena [...] e fu straordinario per me. Lo vidi danzare forse per tre, quattro minuti, e poi stavo già piangendo. E poi pensavo ancora: «Cos'è la danza?». È qualcosa che non ho mai avuto con altri danzatori *butō*. [...] [La sua danza] È... movimento arcaico che ti parla in modo molto diretto. Così, Ōno mostra realmente... la bellezza e la tragicità della vita, forse, in ogni movimento. Così da ottenere un'informazione veramente fonda, profonda, che se vuoi – è un po' strano a dirlo – si trasmette da spirito a spirito. Davvero, davvero in modo diretto. Il che può avvenire in ogni arte, fondamentalmente!»

L'episodio concluse la scoperta di questo mondo e anticipò importanti svolte dell'anno successivo. Alla fine del 1990 Thormann si recò nuovamente a Tokyo da Furukawa Anzu; dopo tre mesi di allenamento estremamente violento, ebbe dei seri dolori alle ginocchia e decise di smettere. Cominciò a seguire soltanto le lezioni di Ōno trovandosi presto, però, in conflitto con il suo metodo – o, come afferma ancora oggi, con la sua *apparente* assenza di metodo. Non essendo fornita alcuna indicazione tecnica precisa sul movimento vide se stesso ostacolato, come era per altri allievi, nella propria crescita artistica:

«Con Kazuo Ōno non esisteva spiegazione: non c'era nulla, davvero nulla. C'era solo conversazione. [...] Questo è il motivo per cui, ai miei occhi, [...] direi persino che non fu un insegnante. Ti lasciava solo partecipare, condivideva il suo tempo con te. E persino questo tempo che condivideva con te, lo usava per se stesso. Guardava le sue note e scriveva, ogni

tanto ci osservava e poi scriveva ancora. Quindi, era più [che altro] nel suo “film” interiore».

L'ammirazione per l'artista non poteva scusare, dice Thormann, l'assenza di condivisioni di natura più tecnica in sede di allenamento. Questo fatto ci permette di riflettere sull'irriducibilità del *butō* a un fatto puramente emotivo o spirituale. Se è vero che il fine, nella danza, era per Ōno far emergere un movimento intimamente proprio alla persona incorporata, non bisogna dimenticare che le sue convinzioni filosofiche e poetiche si avvalevano di una lunga carriera in seno alla codificazione del corpo. Successivamente a questa fase, inoltre, era seguita un'altra ancor più lunga, in cui aveva rielaborato e decostruito questo materiale. In sintesi, la danza quanto più «naturale» possibile che il maestro proponeva era il risultato d'un artificio sottile e ineffabile del gesto, maturato nel corso della sua vita. Per danzatori novizi, pertanto, si rende innanzitutto necessaria una fase di forgiatura del corpo all'esperienza sentita, un'immersione nelle dinamiche fisiologiche da cui fuoriuscire davvero con i propri mezzi – così come era stato per Ōno e Hijikata. Di lì, la permeabilità percettiva permetterebbe al danzatore una reazione fisica ed emotiva di adeguata intensità. Essa è frutto di una consapevolezza di sé tale da non rimanere in balia degli eventi e dei percetti sperimentati<sup>129</sup>, bensì da permettere la modulazione dei meccanismi atti a una loro ignizione efficace (ovvero ripetibile in scena)<sup>130</sup>. Per Thormann imparare a danzare il *butō* significa questo, ne fosse allora più o meno consapevole. Grazie alla frequentazione dello studio di Ōno venne a conoscenza del *Noguchi Taiso, body work* che oggi egli stesso insegna. Un compagno, per aiutarlo a risolvere i suoi problemi alle ginocchia gli consigliò il metodo terapeutico di Noguchi Haruchiko (*Noguchi Seitai*) ma gli fornì l'indirizzo di Noguchi Michizo, che sarebbe divenuto suo maestro:

«E le sue lezioni erano molto simili a quelle di Kazuo Ōno – e questo è probabilmente anche il motivo per cui mi piacque molto – perché era un allenamento di due ore, ed egli [vi] parlava per una. Così, stavamo seduti di fronte a lui ed egli parlava soltanto. Solo spiegazione. Aveva un'intera lavagna completamente scritta – tutto in giapponese, naturalmente – e quindi affrontava punto per punto tutti quei temi che aveva scritto, a volte tramite frasi; a volte... poteva riguardare la vita quotidiana: come va a fare spese, ad esempio. Perché sceglie questo

129 Con il termine «percetti» si indica il risultato dei processi analitici della percezione, ovvero un'elaborazione di rimando del sistema somatico rispetto a degli impulsi di partenza (interni ed esterni). L'elaborazione è vista sempre nei termini di formulazione momentanea, soggetta a continue trasformazioni e non definitiva.

130 Abbiamo trovato un compiuto esempio di tale processo nel training di Yvonne Pouget. Esso è altresì delineabile secondo i cosiddetti *processi macchinici* attorno al significante, concepiti da Félix Guattari (1978, 1996).

o non questo, perché questo gli piace e come lo compra, o come cerca di contrattare con il tizio che vende per strada e così via... Per lui, tutto questo era [...] coinvolto, *Noguchi Taiso*».

In virtù d'una coincidenza il danzatore ottenne la formazione che stava cercando; nel tempo, infatti, Thormann ha integrato i principi di Michizo allo studio della danza. Trascorsi tredici anni in Giappone Thormann ha potuto infine consolidare la sua carriera artistica. Ha all'attivo diverse tournée e workshop in Europa e Giappone, l'apertura di una scuola a Tokyo (il *Bodygarage*) e il definitivo trasferimento a Berlino per dare inizio all'insegnamento di Noguchi Taiso e di *butō*. Ha fondato a quattro mani col direttore artistico Makabe Shigeo il festival *Japan Now*, dedicato alla sua arte d'elezione, a Berna e a Gdansk (Polonia). L'unico aspetto ancora non del tutto soddisfacente, che aprirà una delicata digressione in seguito, rimane la poca costanza dei suoi allievi berlinesi; questo è il motivo per cui la trasmissione di saperi e la collaborazione rimangono tutt'oggi relativamente difficili per Thormann. Ad ogni modo, è utile comprendere quali siano stati i suoi modelli dal punto di vista formativo, per chiarire quale siano ai suoi occhi le necessità etiche del danzatore e gli strumenti utili dal punto di vista pedagogico. La dimensione del dialogo, lo si è visto, rimane sempre importante ma con fini concreti e un'intenzione ben precisa a monte. Nel ricordare ancora le esperienze proposte da Noguchi in merito, si nota come la dimensione apparentemente extra-artistica (o per lo meno extra-coreutica) avesse un ruolo estremamente importante:

«Certamente vi erano anche questioni scientifiche, sulla fisica, a volte, o sui [...] fossili. Perché per lui i fossili erano i nostri antenati. O le pietre, [Noguchi] aveva un'incredibile conoscenza sulle pietre. Diversi [tipi] di pietre, cristalli, ed egli li portava spesso a lezione e ne discuteva. A volte andammo persino a casa sua ed egli aveva preparato forse cinque microscopi; e noi stemmo guardare all'interno degli elementi – la bellezza di ciò, no? Alla fine si tratta della bellezza: della struttura, della forma, di quel che per te è toccante. I colori... E a volte avevamo pietre che avevano persino delle bolle, che si muovevano un pochino: così che tu [potessi] immaginare anche com'è nel tuo corpo. [...] E non c'era assolutamente nessuna traduzione, nulla. [...] E poi, dopo un'ora da Noguchi facevamo i suoi esercizi; qualche volta spiegava un po' o mostrava qualcosa, o faceva fare qualcosa a qualcuno e spiegava cos'era sbagliato [...] e quello era per lo più l'allenamento».

La vicinanza al metodo dei due primi grandi *butōka* non è un caso. Thormann racconta oggi un po' scherzosamente nei suoi workshop come Noguchi fosse nato come danzatore *butō*, a stretto contatto sia con Ōno che con Hijikata. Capendo di non poter arrivare al loro livello, avrebbe abbandonato la carriera strettamente artistica per elaborare successivamente una propria pratica corporea. Tale fattore corrobora il rapporto tra questa forma di training e il *butō* in funzione a una certa ideologia del corpo, pur mantenendoli distinti. Nel primo, infatti, non vi è alcuna esplicita tendenza coreografica, dal momento che si tratta di un metodo esperienziale sui funzionamenti dell'equilibrio strutturale del corpo. Non si rivolge esclusivamente al danzatore, ma a chiunque senta la necessità di lavorare sulla propria postura e capacità di movimento. In questo senso, il *Noguchi Taiso* è totalmente ascrivibile a una pratica somatica quale la stessa tecnica Alexander che Imre Thormann ha appreso. Tuttavia, agli occhi di quest'ultimo il metodo pedagogico di Noguchi pare aver impostato un più sottile grado di *suggestione* dell'allievo, in modo da offrirgli, forse con maggiore efficacia, uno stimolo all'immaginazione in funzione dell'auto-apprendimento.

### III.7 La «natura» come metodo. Tra Noguchi Taiso, Alexander technique e butō

Per comprendere meglio questo ultimo aspetto è utile mettere brevemente a confronto le diverse pratiche su cui si è basato il percorso formativo di Thormann. Innanzitutto, non passa inosservato il fatto che anche in questo caso *l'imprinting* non sia stato quello dell'arte coreutica, bensì provenga dalle arti marziali. Più nello specifico, l'interesse del performer è andato via via confermandosi in una gestione del corpo in movimento sempre meno coercitiva dal punto di vista della forma e più profonda nella prospettiva della significanza gestuale. Grazie al connubio con la tecnica di Noguchi, improntata a spogliare ogni movimento da squilibri o reazioni parassitarie, Thormann pare culminare nel *butō* in una concezione della danza – pratica estetica – paradossalmente opposta all'estetizzazione del gesto, come del resto fu all'inizio per Hijikata. Il paradosso, tuttavia, è superficiale. La dimensione estetica del corpo in movimento non viene trascurata: si tratta di concepire la bellezza come qualcosa di pre-linguistico, proveniente dal solo potenziale significativo di un sistema corporeo, in condizioni in cui esso non sia connotabile da altre sovra-strutture. La tecnica deve riverberare alle spalle del danzatore come uno spettro, senza rendersi visibile e senza impossessarsi della sua identità peculiare. Per tale ragione, un corpo valido è allenato innanzitutto ad essere consapevole di sé e ad agire in proprio favore. Avrà come

fine, da un lato, l'innescò di un circolo virtuoso tra duttilità fisica e potenziale espressivo; dall'altro, un dialogo aperto dal punto di vista dei contenuti, ma diretto *da corpo a corpo* a livello cinestetico:

«Nella tecnica Alexander – se prendi il nocciolo della tecnica Alexander – è: “Non disturbare la natura”, perché lavora al meglio da sola. Quindi, se provi a lavorare con qualcuno, tu provi solo a non fare ciò che disturba... la bella struttura, i movimenti nel tuo corpo. Così tu provi – è imparare a non fare. È imparare a vedere cosa ti disturba e poi di non farlo e basta. E nel *Noguchi Taiso*, certo, è diverso: ma pure, in qualche modo, quel che impari è percepire il fluire (*the flow*) della natura nel tuo corpo. E Noguchi dice anche: “Dimenticati dei muscoli, allora lavorano al meglio; dimenticati del cervello, e allora esso lavora al meglio”. E, pure, era scritto in un suo libro: “Se un movimento è buono o cattivo, è deciso dal tuo collo” [...]».

Thormann inoltre precisa un discrimine tra il suo percorso e l'apprendimento di una tecnica con la sola intenzione di migliorare la propria condizione fisica. Indica come, sia nel *Noguchi Taiso* sia per il *butōka* professionale, si dischiuda un percorso molto più profondo:

«Dipende se usi la tecnica Alexander o Feldenkrais solo per essere un migliore – chiamiamolo danzatore di balletto: allora è solo lo strumento per muoversi meglio. [...] [Ma] nel *butō*, ad esempio, quando si approda al *Noguchi Taiso*, si tratta davvero di capire in qualche modo la fonte della vita (*source of life*); non è solo lo strumento per avere un miglior movimento tecnico [...]. È persino più importante, nel *butō*, lavorare con quelle cose su di un significato molto più basilare: non solo migliorare il tuo movimento, ma anche apprendere cosa significa, da dove proviene, in relazione al linguaggio, in relazione alla cultura, a ogni cosa, alla fine. Quindi è davvero uno studio, uno studio assai fondamentale sull'essere».

In tali affermazioni possiamo rintracciare numerose affinità di fondo con l'approccio di Yvonne Pouget. Primo tra tutti è la persistenza dello strumento tecnico a fronte di uno slittamento di intenzione, dunque di cornice, dal «terapeutico» all'estetico. Sebbene esista sempre una compresenza di entrambi i fattori, la sostanziale differenza tra l'elaborazione di una tecnica e quella d'un metodo è rintracciabile proprio nel passaggio a un punto di vista più ampio sia sul significato di una pratica culturale, sia sul corpo come frutto di essa. Per l'artista e per la sua persona, l'ottenimento di un metodo è un passo in avanti nella maturità e, con buona probabilità,

della sua propria capacità di *rielaborazione tecnica* delle nozioni incorporate. Sarebbe questo il modo per far riverberare una presenza, un'intenzionalità più forti, irripetibili e non insegnabili attraverso la forma, al di là del compito minuto (drammaturgico-funzionale) che il ruolo di performer richiede in scena:

«Diciamo che Hijikata aveva questo problema, creava coreografie. Così, creò un linguaggio molto chiaro: si chiama *butō fu*. C'è un danzatore giapponese<sup>131</sup>, uno piuttosto famoso ma scadente; ha fatto un CD-Rom a riguardo. [...] Ma quando vedi la sua danza, è solamente forma. È esattamente solo forma, splendidamente compiuta, perché ha un bel corpo. E fa proprio tutte queste cose, sai, ma è vuoto, completamente vuoto. Ma naturalmente ha ricevuto ciò direttamente da Hijikata. Credo sia un grandissimo problema. Ed è per questo che, nel mio caso, la fortuna per me è che uso principalmente il *Noguchi [Taiso]*. Perché in quanto danzatore devi capire la fonte della vita – se devi dirlo a questo modo! Mi spiace! [...]. Non devi apprendere la forma, ma come la forma crea qualcosa, il che significa le condizioni di un movimento [...]. Perché, poi, Hijikata fece la stessa cosa che nella *Modern Dance*, che nella danza Jazz, o in quella classica. [I danzatori] apprendono un repertorio di forme e basta e poi, infine, da questo repertorio creano una coreografia. E credo che non sia la via giusta, nel considerare il *butō*».

Thormann denuncia, dunque, un certo grado di istituzionalizzazione nel lavoro di Hijikata. Si noti che il problema, ai suoi occhi, non è molto distante dalle difficoltà di trasmissione di Ōno. Potremmo rintracciarlo in qualche modo con il momento di crisi dei maestri a partire dal 1969, attraverso il lungo o definitivo ritiro dalle scene di entrambi. Coinciderebbe con l'ultima stagione artistica dei due, non a caso segnata da una forte attività pedagogica i cui esiti furono, come si è visto, la «non-tecnica» di Ōno e l'elaborazione del *kabuki del Tōhoku* di Hijikata. Il performer svizzero non pare accettare di buon grado questo aspetto della tradizione dei *butōka*, ritenendo che la chiave per tenere viva l'arte sia mantenere un livello di apertura (o *lacerazione*, come la si è già chiamata) all'interno della propria persona fisica e psichica. Per tale motivo, anche il suo rapporto con l'Alexander è cambiato notevolmente in seguito alla scoperta del *Noguchi Taiso*. Thormann nota un errore di fondo nell'interpretare le intenzioni dell'Alexander *technique* che gli pare tradursi in una rigidità fisica persistente delle persone che vi si rivolgono. Data per implicita

131 Waguri Yukio, allievo di Hijikata, ha riproposto un repertorio di esercizi del maestro nel DVD *Butoh Kaden*, YUKIO WAGURI-Butoh Kohzensha, Tokyo 2006.

(ma non per scontata) la preparazione dell'insegnante, a suo avviso il punto non è opporsi a evoluzioni di metodo, di per sé più o meno innocue se non proficue. La rigidità che intende, infatti, non è per forza dovuta a errori di dimostrazione da parte dell'insegnante, che si traducono in posture o movimenti scorretti, dannosi. Si tratta innanzitutto di errori d'intenzione: della riduzione del metodo a semplice applicazione di una tecnica e, pertanto, della specializzazione della persona incarnata del paziente, dell'erede. È una dinamica che abbiamo visto intercorrere in diversi ambiti artistici, fino ad ora; essa implica la trasmissione di un repertorio tecnico ed estetico da parte di un maestro, ma sovente la sua incapacità a riattivare la coscienza, nell'allievo, dei propri processi creativi svolti attorno ad esso e, infine, quasi *indipendentemente* da esso. La chiave essenziale del metodo risiede pertanto nell'*intenzione* dell'insegnante, nella qualità del dialogo che riesce ad instaurare, spesso mantenendo aperti i confini della propria disciplina alle infinite risorse mutuabili dal flusso dell'esistenza (a livello significante o pre-significante). L'allievo è, per certi versi, lasciato più solo di fronte all'errore, all'incapacità di comprendere. Al tempo stesso, tuttavia, egli viene accompagnato con sguardo silenzioso nello sviluppo di un percorso quanto più organico o coerente possibile alla sua persona, all'interno di un dato contesto linguistico, ambito disciplinare o *frame* estetico che sia. L'allievo è indirizzato sulla via dell'autorialità, più lunga e più esclusiva della specializzazione professionale proprio perché la attraversa e la oltrepassa. In altri termini, concede a quest'ultima il tempo di sedimentarsi, di incarnarsi profondamente nella persona, restituendole una nuova e più sottile libertà attraverso il rigore; riprendiamo concetti già trovati in Yvonne Pouget, ma potremmo citare altresì nuovamente i trattati sul teatro *nō* di Zeami. Il metodo, in sintesi, è l'intenzione di trasmettersi nell'altro come *indole* o *nuova natura*, offrendo infine all'individuo (come alla cultura collettiva) impensabili potenzialità di rinnovamento. Questo approccio alla conoscenza, così come è concepito anche da Thormann, prevede l'utilizzo e persino l'invenzione di espedienti tecnici, ma è più ampio di essi e conferisce loro un valore differente:

«È forse una questione di interpretazione: [un metodo] può essere una tecnica per raggiungere – per rimanere «aperti». Puoi avere una tecnica che distrugge se stessa [...]. Questo è il motivo per cui non sono così tanto [portato] a fare differenza tra metodo e tecnica. Un metodo, pure, può essere molto rigido (*stiff*); alla fine, importa di più il *come* – qual è lo scopo che vuoi ottenere con quegli strumenti».

Peculiarità radicale del *butō* e del *Noguchi Taiso* è, allora, l'essere tecniche che si «autodistruggono» o che mantengono per intima dissociazione al proprio interno questa dialettica tra entità insegnante (il rigore) ed entità riceventi, ricettive, «vergini». Tale sistema di movimento intenzionale pare davvero coerente con quanto detto sull'*ankoku* in principio ed è presente anche nella ricerca di Pouget. Di conseguenza ci riconfermiamo all'interno di una continuità *essenziale*, non istituzionale, con i maestri. Il *butoka* maturo, dunque, dovrebbe emanciparsi dal proprio effettivo insegnante; ciò è possibile solo se egli è in grado di creare di volta in volta un transfert interno che si assuma tale ruolo, che sia capace di *muoverlo* come nessun altro. Su questa base si può forse comprendere l'utilizzo di Noguchi Michizo degli elementi naturali, così come di aneddoti di vita comune. L'intento è suggestionare gli allievi sui meccanismi del suo pregresso percorso conoscitivo. Ciò che conta è cogliere la pregnanza significativa di ciò che già è: la complessità strutturale di cui è composta l'attività percettiva quotidiana, che diamo per scontata. Nell'evidenziare sotto questa luce la *natura* si è portati a prestare attenzione alle griglie interpretative e infine costitutive del conferimento d'un personale senso al mondo, di cui non sempre si è coscienti. Si contatta, infine, il grado più organico di *artificio* umano. Nel momento di dedicarsi agli esercizi fisici, Michizo probabilmente intendeva mantenere vigile questo tipo di lucidità, evidenziando i meccanismi funzionali e immaginifici del nostro corpo, per poterli scorgere meglio. Questo procedimento per oggettivare il corpo nei confronti della mente vigile è precisamente ciò che può accomunare il *Noguchi Taiso* ad altre pratiche somatiche e posturali<sup>132</sup>; per tale ragione, pare utile delinearne alcuni tratti fondamentali. Ciò servirà per comprendere meglio il tipo di anatomia elaborato da Imre Thormann.

### III.8 «*Standing as an answer*». Dove l'equilibrio è quasi disequilibrio<sup>133</sup>.

L'obiettivo principale prefisso da questo tipo di sistema di allenamento è raggiungere un utilizzo del corpo il più economico ed ergonomico possibile. Negli effetti, ciò si traduce nella riduzione dello sforzo muscolare al minimo necessario in favore di altre potenzialità già presenti nella nostra struttura fisiologica e percettiva. Il percorso esperienziale vuole incrementare, da un lato, la propriocezione rispetto allo spazio esterno: ciò avviene instillando una proiezione virtuale del

132 Interessante è l'affinità generale delle stesse, e del *Noguchi Taiso* nello specifico, al concetto di natura come spontaneità, applicato alle arti e al corpo, espresso più volte nel saggio di Ghilardi (2012).

133 Letteralmente: «Lo stare in piedi come risposta», riferendosi alla reazione alla forza di gravità che ci attrae al suolo. Le espressioni e concetti citati sono spesso usati dal performer durante le sue lezioni, nei momenti di «ascolto» della posizione eretta.

corpo non frontale, bensì tridimensionale e volumetrica. Dall'altro lato, vi è la visualizzazione dello spazio interno e la comprensione dei basilari principi fisici del movimento (per lo più leve); scopo di questa è eliminare contrazioni o posture parassitarie, che bloccano o deviano un efficace flusso energetico nel compiere anche i movimenti più basilari. Di conseguenza, durante le lezioni molta attenzione è dedicata alla semplice posa eretta e al camminare. Noguchi parte dal presupposto che lo stare in piedi sia già una *risposta*, ovvero una presa di posizione rispetto al mondo, un *gestus*. La relazione fisica di base da incarnare è quella di resistere alla gravità. Da questa prospettiva, si prende in seguito a utilizzare sapientemente la contro-spinta alla gravità, come vettore energetico ausiliare – di fatto riallineando e favorendo dinamiche fisiche sempre presenti nella nostra vita. Maggiore è l'utilizzo delle spinte più «organiche» alla propria struttura corporea in relazione all'esterno, unito allo sfruttamento dei sistemi di leva interni, migliore risulterà il grado di libertà del movimento. Il principio di base, infatti, postula che la parte maggiormente coinvolta nel movimento (quella che, in apparenza, lo compie «da sola») dev'essere quella più libera, ovvero la meno contratta. Ciò può essere possibile solo pensando il corpo completamente coinvolto nel supporto del gesto, dunque un tutt'uno nell'esecuzione dello stesso. Esso non si risolve in un'anatomia dissociata in parti funzionali, specializzate e altre rimanenti, passive. L'insieme delle ossa del bacino e delle articolazioni femorali o quello delle spalle e delle braccia rispetto al torace, ad esempio, rappresentano un ingranaggio capace di produrre e mantenere una pressoché infinita gamma di movimenti, basati sulla spinta alla base della posizione eretta e poi del passo. Ciò avviene sempre in virtù della correlazione interna e reciproca tra le strutture (tessuto connettivo e ossa) attraverso il supporto della colonna vertebrale. Il dispendio energetico richiesto dalla spinta in direzione del suolo è estremamente ridotto rispetto a l'energia spesa per l'attivazione di un insieme «isolato» di strutture. Ciò avviene perché l'energia della contropinta viene incanalata ed amplificata per reazione attraverso tutto il corpo. Ne consegue che la maggior parte degli esercizi, specie se rivolti alle fasce muscolari, non è improntata a scolpire o a potenziare. Si tratta invece di scioglierle e tonificarle così apportando, assieme al benessere, l'apprendimento di modalità di azione e reazione proprie, o quantomeno assai confacenti, alla struttura fisica umana<sup>134</sup>. La persona oggettiva la consistenza del proprio corpo, la sua capacità di

134 L'allungamento delle fasce muscolari dorsali in continuità con quelle della gambe, da questo punto di vista, è un esercizio fondamentale. Nel *Noguchi Taiso* avviene, ad esempio, attraverso la risposta a una spinta dei piedi contro il pavimento che viene effettuata dopo aver flesso il busto verso il basso (anche sostenendolo con le gambe leggermente piegate). Si è portati a ripetere l'esercizio concentrando l'attenzione sul flusso energetico di risposta che dal piede sale alle gambe, raggiunge il bacino e procede come un'onda, attraversando la linea mediana della colonna. Sempre in base al grado di scioltezza, spalle e infine testa oscillano in maniera molto più vistosa rispetto al movimento di partenza: esso, pertanto, deve essere svolto con

muoversi fluidamente, «senza fare»; apprende il movimento come risposta a un'intenzione incarnata, proveniente da un'altra parte del corpo, nascosta. Il repertorio tecnico elaborato da Noguchi non è molto vasto; dal modo in cui Thormann ricorda fossero strutturate le sue lezioni e da come le organizza egli stesso, sembra evidente che per entrambi la ripetizione fosse esplicitamente prevista. Essa permette un fine e profondo lavoro, anche grazie alla memorizzazione di sensazioni fisiche associate alla correttezza o scorrettezza dell'esecuzione. In più, nel procedere della forgiatura del corpo le medesime posture comportano nuovi tipi di sensazioni e, solitamente, una più fine propriocezione. Si tratta di un aspetto gnoseologico fondamentale perché allena la sensibilità degli organi ricettivi, che acquiscono la loro capacità di elaborazione in vista del momento della danza. Allora, mostra il *butoka*, il corpo deve «esplodere» in un microcosmo che la coscienza vigile del danzatore è chiamata a sondare. A livello di presenza fisica, il *Noguchi Taiso* favorisce lo sviluppo di un corpo flessibile, duttile, più resistente alla fatica: una struttura che sia capace di gestire l'equilibrio e il disequilibrio come pre-condizioni del movimento. Ciò si traduce nell'allenamento del corpo-mente a una condizione di apertura rispetto agli stimoli del mondo esterno, la quale culmina in un'elevazione quasi assoluta della *porosità* della corporeità rispetto ad esso.

Significativamente, un esercizio che il danzatore è solito sottoporre ai suoi allievi dopo il training e la sessione di *butō* consiste nell'interrogare le proprie percezioni sull'esistenza di un'effettiva separazione tra il sé e il mondo. Le contrazioni del tessuto connettivo sono viste, in partenza, come reazione o forma di resistenza dell'io particolare; se eliminate in favore di un'attivazione fluida e organica di parti del corpo grazie all'esperienza sentita, si crea col tempo un conferimento di maggiore spazio (psico-fisiologico) a movimenti più profondi, *oscuri*. Questa, per Thormann, è già danza. Persino l'avanzamento di un solo passo può farsi processo che mette in crisi. Se rivolto a un ignoto fenomenologico, un cambiamento in apparenza minimo a ben vedere si mostra globale, per la persona incorporata. Nella prima parte del training, prettamente tecnica, Thormann mostra spesso delle immagini che spaziano da sculture di Rodin a radiografie cliniche, a mappature dell'innervazione del sistema nervoso o delle variazioni di massa nell'esecuzione di un salto, catturate da sensori. In un secondo momento, a voce, vi aggiunge immagini più complesse e suggestive, per «muovere» la danza in senso più poetico; fa spesso riferimento ad alcuni vividi

---

attenzione per evitare contraccolpi troppo violenti. Anche la marcia viene fatta esperire assumendo tale posizione. Queste e altre informazioni di tipo tecnico derivano da esperienze di pratica personali; l'unico testo teorico scritto da Noguchi (2003) è reperibile soltanto in lingua giapponese.

ricordi dei suoi anni in Giappone, ma non in modo esclusivo. Sulla scia del metodo di Ōno e soprattutto di Hijikata, Thormann punta a incarnare (e a instillare l'esperienza di) un corpo portato al più alto grado di attivazione somatica. Rintraccia nella fluidità, non nella contrazione fissa, la possibilità di lasciar scorrere dentro di sé le esperienze mutate dai transfert virtuali, definite come un vero e proprio viaggio. Ha una visione del corpo espansa, potenziata in relazione allo spazio-tempo. Proprio da essa, in buona parte attraverso la lezione di Noguchi, il performer ha recuperato una concezione totalizzante ma non assoluta del corpo presente in Hijikata, più che una visione liturgico-spirituale della danza come in Ōno. Essa si oggettiva in un corpo saldo, flessibile, duttile rispetto a qualità del movimento estremamente varie. Si traduce in una presenza scenica di forte intensità, in cui la polverizzazione dell'io (la *dissociazione intima*) è in qualche modo in relazione alla suddetta *porosità biologica* del corpo umano in relazione alla struttura fisica del vivente, alla realtà del cosmo. Ancora, il *butoka* dimostra un forte controllo che gli permette ad esempio di crollare a terra e di sollevarsi attraverso fragili equilibri, con la leggerezza e la flessuosità d'un corpo immerso in un fluido. Altro aspetto peculiare del *butō* che Thormann ha incarnato nel tempo è l'integrazione della mobilità dei muscoli facciali nella danza, in ordine da incarnare una vera e propria maschera laddove lo richieda la partitura, oppure fonderlo con il resto del sistema. A tal proposito, in virtù di una prestanza fisica maggiore rispetto a Yvonne Pouget, in Thormann è forse più apparente il processo di dissociare le zone sollecitate dagli impulsi cinetici dall'espressione di un sé-soggetto, o di un'identità chiusa. L'oggettivazione dello *shintai* danzante, a volte sottolineata dal colore bianco sulla pelle, raggiunge in Thormann un altissimo livello. L'intento sembra quello di *evidenziare* la presenza nel corpo di un'infinità di entità coscienti – ovvero livelli di complessità energetica più o meno rintracciabili nel sistema somatico, ciascuno di essi capace di instaurare una o più narrazioni significanti. In questa prospettiva il corpo è un'entità invisibilmente impressa o plasmata dall'interno, dai luoghi oscuri in cui i percetti vengono elaborati. La danza è una coagulazione *espressa* d'un'intenzione appartenente a una sfera altra del reale, al lato nascosto del suo volto abituale. La narrazione somatica viene *cioè premuta verso il fuori*, ma non imposta all'osservatore come contenuto.

L'uso del linguaggio strutturato della natura come filtro interpretativo del *Noguchi Taiso* e del *butō*, se collegato a principi della moderna scienza, rappresenta sicuramente un punto di contatto con il pensiero euro-americano moderno. Ben lungi dall'incorrere in una banale naturalizzazione di quella che abbiamo visto essere una complessa pratica culturale, esso ha il suo raggio d'efficacia in

quanto lingua comune e limpida tra insegnante e allievo, nella scoperta del sottile artificio di cui si è detto. Si tratterebbe ancora una volta di un linguaggio tecnico preso a prestito e *usato* da un'ideologia e da un'intenzione più fluide e ampie, «non specializzanti», ovvero in funzione di un metodo. L'artista arriva a evidenziare, ora, il cuore del medesimo paradosso di questa pratica a livello culturale, collettivo: il rapporto tra un necessario rigore e l'assenza di una compiuta tecnica condivisa.

### III.9 Dove e quando nasce il butō? Radiografie di uno spettro

Per Thormann, il suddetto aspetto è estremamente delicato e fondamentale. Nonostante condivida lo scarto ideologico espresso da Hijikata rispetto alla tradizione euro-americana del pensiero sul corpo, infatti, il suo assunto di base è che l'apprendimento di una tecnica definisca comunque, sotto molti aspetti, non solo la sopravvivenza ma l'esistenza stessa anche del *butō*:

«Per me non esiste persino ancora, il *butō*. [...] perché abbiamo solo dei nomi: abbiamo Hijikata, abbiamo Kazuo Ōno, Anzu Furukawa, Kō Murobushi – tutti quei nomi. Ma il *butō* di per sé, in quanto tecnica, non esiste. Voglio dire, se parli di balletto, è chiaro. C'è una norma [*standard*], non dipende nemmeno dall'insegnante. Tu porti a compimento quelle norme e poi lo ottieni [il balletto classico]. [...] È molto difficile, perché nel momento in cui tu vuoi inserire qualcosa in un sistema, lo uccidi. Come, forse, nel balletto [...] che non ti tocca più, perché c'è troppo sistema, [è] troppo umanizzato, culturalizzato, socializzato. E il *butō*, in qualche modo, *ha la sua distruzione dentro di sé*. Quindi, dovresti creare qualcosa che, allo stesso tempo, distrugge se stesso. Essere rinnovato, rinnovato e rinnovato ancora<sup>135</sup>. Ma questo è contro ogni umana – non conoscenza, ma – attitudine, forse: perché noi vogliamo edificare e costruire cose solide».

La presa di distanza dalla tecnica classica, anche troppo radicalmente ridotta a retaggio idealistico ottocentesco, non impedisce a Thormann di interrogare a fondo la praticabilità dell'arte del *butō*. Per tale ragione questo è un passaggio di grande interesse. Proprio quando la *consecutio logica* vorrebbe il *butō* «in sé» ormai irrecuperabile perché morto come i suoi creatori, l'artista raccoglie le risorse per rispondervi proprio a partire dalla sua esperienza sentita, mutuata dalla pratica. Il *butō* è una danza che distrugge se stessa nel suo farsi, afferma. Ciò significa andare oltre

---

135 L'espressione originale è ripresa nel titolo del presente lavoro.

alla constatazione della significanza effimera dell'arte coreutica; l'onere etico della continuità essenziale con le origini ha una sfumatura in qualche modo «omicida» (o «suicida»). In altri termini, già ben oltre la «maschera» psichica della personalità, quest'onere drammatico segna la distanza tra l'idea di realtà come superficie continua o rizoma, propria della stagione postmoderna e della *Contact Improvisation* che Thormann sperimentò in passato. Sia la visione soggettiva della coscienza sia quella rizomatica della cultura, anzi, sono vittime dell'«uccisione», la si consideri sacrificale come in Ōno e in Pouget o meno. Ciò avviene perché la stessa visione del mondo (e della coscienza) come superficie e rete non si affranca da una dicotomia io-altro che nel *butō* tende a venire non tanto dissolta, quanto polverizzata. Per Thormann tale aspetto rende complesso e quasi contraddittorio il problema della trasmissione, ossia dell'insegnamento, specie a fronte di una diffusa crisi del livello tecnico. Si tratta di questioni su cui tocca all'artista stesso rispondere con le proprie armi, le proprie esperienze; ciò avviene anche grazie agli esempi passati, ma sempre con un notevole grado di solitudine e con ritmi di apprendimento assai dilatati:

«[...] è fondamentalmente questo il problema con l'intero *butō*. Direi il novantanove per cento del *butō* che puoi vedere non è buono: ma davvero non buono. [...] Dovresti avere un insegnante ed egli dovrebbe aver studiato diversi anni. Voglio dire, Kazuo Ōno disse che ci vogliono dieci anni. Se acceleri, forse lo puoi fare in cinque. Ma richiede lunghi, lunghi anni. [...] Includo anche me. Non sono [arrivato] da nessuna parte. [...] Penso che forse, lentamente, ora [il mio lavoro] comincia ad essere interessante; ma mi ci vorranno altri dieci anni, sono sicuro. [...] Ma guardati attorno e chiedi alla gente che studia *butō*, o qualche volta guarda il loro *curriculum vitae* e sarai sorpresa di quel che hanno fatto o di quel che non hanno fatto, o di quel che *dicono* di aver fatto [...]. E devi insegnare, sai, devi avere persone in linea con la tua forma [*you must get people in your shape*]. E se non lo sono, devi pensare come essa potrebbe essere. Devi avere ben chiaro, in mente, che tipo di forma vuoi».

Thormann sente molto da vicino la difficoltà a formare una propria comunità artistica, dove il livello di abilità e le scelte condivise possano permettere una proficua collaborazione. Pare possibile e quasi auspicabile, in questa prospettiva, infondere a degli allievi la propria impronta autoriale e non l'idea di una «danza libera», come suggerisce Ōno. Il fulcro etico della questione sarebbe adottare un metodo fisico estremamente rispettoso e poco invasivo, o coercitivo, quale per Thormann è il *Noguchi Taiso*. Così allenata la ricettività del *nikutai*, una comune estetica del

gesto sarebbe incorporazione *consapevole* (quindi *libera* esperienza soggettiva) di un determinato contesto culturale. Nondimeno, il rigore di una pratica non è aspetto istituzionalizzabile a priori, non solo nel *butō*. In rapporto ad esso, a maggior ragione, la vera essenza del training risiede nella creazione di un contesto formativo ad alta densità di senso, che *pro-muova* la danza di ciascuno. Non esistendo un patrimonio tecnico definito e univoco, tutto ciò rientra nell'intenzione e nella capacità di orchestrazione del maestro. Anche in questa prospettiva Thormann pare molto più in linea con l'eredità di Hijikata il quale, pur correndo il rischio di cristallizzarsi, puntò in modo deciso sulla creazione di un linguaggio condivisibile. Per il danzatore svizzero questa via, magari concretizzata in una scuola, garantirebbe una maggior qualità artistica della poetica di Ōno. L'afflato spirituale e l'irripetibilità del genio artistico non possono infatti essere presupposti sufficienti al raggiungimento di tale scopo, poiché troppo vaghi. Non a caso Thormann ricorda come il talento di Ōno si sia pressoché sempre espresso grazie al ruolo di coreografo di Hijikata:

«Ed è una totale, straordinaria differenza: se crei coreografie o no, è un mondo diverso [...]. [...] citerei Hijikata, che disse: “La vita è improvvisazione a sufficienza. Non voglio improvvisazione in scena”. Perché la scena non è improvvisazione; o può esserlo, ma allora è differente. [...]. Questo non è *butō* come io lo chiamerei. E questo è anche un grande errore per molte persone: pensano che il *butō* sia improvvisazione. Più sei in grado di fissare ogni centimetro, ogni millimetro, meglio è, davvero. E in scena, lo stesso: la luce, l'ombra, la scenografia dovrebbero essere stabilite. [...] perché è un processo di apprendimento; devi sapere il perché [di ciò], poiché diventi un creatore, no? Voglio dire, è qualcosa di straordinario: tu crei un nuovo mondo in questo buco nero [la scena]! E sperabilmente non qualcosa come quel che abbiamo visto... E quello è il punto in cui spesso le persone mancano un po' di rispetto per il palcoscenico».

Un rigore fisico e compositivo analogo rispetto a Yvonne Pouget si accompagna, in Thormann, a una simile contestualizzazione storico-culturale. A titolo personale, anzi, il danzatore riporta in maniera ancora più netta le radici del *butō* nel Vecchio Continente:

«[...] non è giapponese e non viene dal Giappone, perché tutte le influenze – vi furono forti influenze dalla *Neue Tanz*: da Mary Wigman, Harald Kreutzberg. Gli insegnanti di Hijikata e di Ōno si erano formati in quella danza direttamente a Berlino. E vi fu Jean Genet, di molto

importante; vi fu Antonin Artaud, vi fu l'arte moderna, e l'arte moderna a quel tempo non veniva dal Giappone: veniva dall'America o dall'Europa. Quindi non lo intenderei neppure come «danza etnica» [...]. E non è neppure una danza sciamanica. Riguarda l'arte d'avanguardia degli anni Cinquanta, [tempo] in cui nacque».

Tale posizione sembra un po' troppo drastica, in particolar modo dopo la complessa analisi del primo capitolo. Tuttavia è estremamente chiara nel delineare il contesto di appartenenza in cui l'artista si pone, nonché un'altra interessante ipotesi. Nel definire questa danza né giapponese né proveniente dal Giappone, bensì profondamente nostra, si pone l'interrogativo sulla sua difficile accettabilità ai nostri occhi, non intendendo schiacciare il problema né su connotati estetico culturali euro-americani, né su quelli nipponici<sup>136</sup>. Anche in questo caso pare valida come risposta l'esistenza di una chimica dell'intenzione, della memoria somatica, del corpo senziente. Nei primi danzatori giapponesi, tali fattori si muovevano in reazione a un contesto vissuto che era estremamente lontano dall'immaginario estetico tradizionalmente associato al Giappone da oltremare. Oggi, allo stesso modo, l'effetto spesso straniante di questa forma artistica pare riguardare proprio la sfera intima e pre-linguistica del corpo, che non si adegua alla contaminazione linguistica ma la sovrverte, *reagisce* recedendo ad essa. Non a caso l'artista stesso conclude:

«Di sicuro, ciò che si differenzia dalla danza occidentale è la qualità del movimento: è un movimento differente. Lì si avvicina molto al *Noguchi Taiso*: è un movimento che è più... un movimento non attivo – «attivo» significa che tu immetti un impulso e poi questo ti muove. [Il movimento non attivo] Potrebbe essere un impulso fisico, ma potrebbe essere anche emozionale, o un'immagine. Ma non è sempre un movimento fisico in termini di fare, di controllare. Diventa più un movimento organico come, forse, [per] un bambino piccolo; o, se vai negli zoo e osservi le scimmie: questo è *butō*, davvero. [...] È molto difficile, perché da un lato devi essere un totale non-individuo: come posso dire? Sai, più aperto... [...] più oggettivo, più connesso alle radici, come avviene in quelle società che non sono così individualistiche. Pertanto è una miscela molto difficile, perché un Giapponese non è «individuale», ma un Europeo non è un Giapponese, non è una persona «non-individuale» [*un-dividual person*]. Ecco perché per gli Europei è così difficile danzare *butō*, ma anche per i Giapponesi. [...]

136 Per evidenziare la radicalità di quest'opinione è bene ricordare che Thormann ha vissuto e visitato in modo assiduo il Giappone per circa tredici anni.

potresti dire che nel *butō* crei più un vuoto [*vacuum*], porgi un invito alle persone; quando vedi pure questa performance che abbiamo visto [Imre Thormann ed Elena, la compagna] a *Fabbrica Europa*, si trattava di «fuori» e basta, sai? Porre [in faccia] *alla* gente. Così ti senti aggredire. E quando non t'interessa devi andartene, perché hai mal di stomaco – è abbastanza. Ma se lo fai bene, tu inviti il pubblico, loro vedono se stessi in te: e allora li muovi, e allora li tocchi. Questa è roba di alto livello, è qualcosa che non impari in cinque workshop [...].».

L'intenzionalità soggettiva posta di fronte alla sua frantumazione e consunzione: forse si può tradurre anche in questi termini il punto di vista di Thormann non solo sull'essenza della danza, ma sugli stessi esiti culturali del *butō* rispetto al suo contesto di nascita. In linea con Pouget, dunque, l'artista rintraccia in questa forma coreutica un'impronta europea in qualche modo sviscerata, rivoltata dai maestri giapponesi, ma che col tempo sta risultando nuovamente attecchire nella sua terra di origine. Inoltre, in entrambi vi è un costante riferimento alle dinamiche di ricerca del periodo precedente alla vera e propria codifica del *butō*, ossia il decennio tra la metà degli anni Cinquanta e quella dei Sessanta. La teoria di un'*eresia europea* sarebbe così confermata in entrambi. Quest'*eresia* riguarderebbe innanzitutto la dissoluzione della persona rispetto al modello cartesiano-euclideo e allo psicologismo moderno. A un secondo livello, ciò implica la ricostruzione non individuale ma, per così dire, *peculiare* di un metodo di elaborazione dei linguaggi e dei percetti da cui si è attraversati nel proprio contesto. Questo, proprio perché metodo, non si risolve in tecniche ma le utilizza in modo strategico e continuamente variabile. Nonostante ciò, la poetica e l'estetica di Thormann appaiono molto più integrate a quelle della prima generazione rispetto a Pouget (come del resto anche la sua concezione di insegnamento e d'autorialità «forte»). È di doppio interesse, pertanto, avvicinare ulteriormente i processi compositivi che l'artista ha maturato in seno a tali convinzioni: in funzione della sua produzione, ma anche della testimonianza più diretta delle pratiche dei primi maestri e allievi di *butō* che egli ci può fornire.

### III.10 *Composizione e produzione*

Le prime parole spese da Thormann sul significato della danza, i suoi interrogativi pieni di stupore nel ricordo di *Omaggio a La Argentina* hanno maturato nel tempo un tentativo di risposta – volutamente non definitivo, ma estremamente lucido:

«Per me [danzare] è in qualche modo come un viaggio, anche perché ogni movimento è un'informazione sul tipo di emozione, oppure ogni emozione dona un'informazione sul tipo di movimento. Quindi viaggi proprio, in qualche maniera. Alla fine, penso, è come quando dipingi o crei una poesia [...]. Se vuoi far la differenza [...] è la riproduzione. Nelle altre arti fai una riproduzione e poi, alla fine, hai un prodotto. In quanto danzatore, devi persino mostrare il prodotto, quindi lo devi riprodurre nuovamente quando lo mostri. Quindi tenti in qualche modo di entrare in questo stato mentale, ma hai anche la coreografia e [...] non è che sei sempre in una strana condizione mentale [*weird mind condition*]. Ma l'intento [...] è di diventare sempre più chiari e livellati [*layered*]. È più l'immagine che deve essere chiara; dopodiché, la necessità della forma emerge».

All'origine di ogni sua coreografia nonché della peculiarità del proprio *butō*, Imre Thormann rintraccia quella sottile ma essenziale differenza tra improvvisazione in senso stretto e apertura metodica all'immaginario e ai percetti. Proprio da questa disposizione del corpo, ma anche e soprattutto da una condizione di vigilanza ampia e sensibile «l'idea arriva» in un modo *improvviso*, perché non del tutto prevedibile dalla ragione. Secondo un procedimento «classico» nel *butō* ormai ben noto, egli sceglie un tema su cui lavorare e prende a comporre principalmente per immagini e portati emotivi, attraverso livelli di associazione di diversa profondità. In modo non distante dal livello più intimo di composizione che abbiamo trovato in Yvonne Pouget, la partitura virtuale incarnata rimane per lo più oscura nella messa in scena delle performance. Spesso infatti vi è solo una breve introduzione o suggestione verbale che la sfiora: l'artista vuole evitare il più possibile di attivare nello spettatore un meccanismo per cui la danza venga recepita come rappresentazione. La danza, per catturare chi osserva, deve permettergli di entrare nel proprio mondo, nel proprio flusso significante, lasciando la massima libertà interpretativa:

«Ecco che si arriva al buon *butō* o al *butō* scadente, ma anche all'arte valida o scadente: devi trovare un linguaggio comune, devi trovare qualcosa che sia sempre piacevole nel linguaggio:

[cosicché] io sia toccato, o mosso da qualcosa. E devi essere mosso o toccato da qualcosa che tu in qualche punto [*somewhere*], in qualche modo capisci. Anche non intellettualmente, ma forse emotivamente: allora ti parla in modo diretto. Come un bimbo parla con tutti quanti a questo mondo. [...] Quindi in un primo momento devi trovare il tema, che non è soltanto di tuo possesso e, in un secondo, come metterlo in scena: la tecnica dei movimenti, certo; poi la luce, la scenografia e tutto questo, che parla al pubblico».

Per lo stesso motivo, sia nell'insegnamento durante i workshop che nella sua produzione, l'artista ha un rapporto molto controllato con la musica, in cui riconosce un enorme e autonomo potere «emotigeno». Sebbene l'informazione sensoriale o emotiva proveniente da essa sia un parametro assolutamente cooperante con la danza, Thormann cerca sempre di evitare brani di per sé troppo suggestivi o commoventi. In sede di composizione non utilizza persino alcun accompagnamento, effettuandone la scelta in un momento successivo. Durante le sessioni di danza degli allievi è solito riproporre sempre le stesse tre o quattro tracce sonore (che spaziano dall'*ambient* a John Zorn), intendendo attutire con la ripetizione una facile identificazione emozionale. Predilige sonorità che creano un'atmosfera, una tonalità *di base*. Nelle occasioni in cui prevede dei musicisti dal vivo il *butōka* organizza sempre alcune prove poco prima del debutto. Impostata su questi termini, l'improvvisazione musicale sulla sua coreografia innesca naturalmente una spirale di contaminazioni e variazioni reciproche. Il fattore sonoro e il grado di permeabilità ad esso sono dunque sempre valutati e dosati in maniera «scientifica»:

«[...] il *butō* non è... non è una danza sincronizzata alla musica [*is not a dance on tact*]. Riguarda di più l'atmosfera, lo spazio, forse il tempo, ma non dovrebbe... non vi va assieme. [...] [In] *The False David (Il Falso Davide, 1999)*, in cui lavoro con due musicisti, una cantante e un violoncellista [...], in qualche modo la musica si basa molto sulla danza. A volte funziona ma è molto difficile. È una cosa molto dura da guardare, da spettatore [...] perché tutto quanto va in qualche modo assieme. [Non c'è] maggior spazio per il pubblico – più spazio per l'interpretazione. [...] Se guardi i video di Kazuo Ōno, intendo, ha una musica super-emotiva. All'inizio, facevo lo stesso. Danzavo su Maria Callas, sulla musica di Orff, sui lavori di Mahalia Jackson e su Elvis... Puoi farlo quando hai novant'anni, no? Perché allora hai già il contrasto. [...] Voglio dire, [Ōno] danzava anche sul *free jazz*, non era solo così; ma principalmente nelle sue performance usava troppo la musica: davvero di pari passo e molto commovente. [...] Non

so neanche se ci riflettesse su più di tanto. Da un lato, Ōno era un artista; ma era anche una persona molto spirituale e quello influenzò, naturalmente, il suo modo di esprimere il *butō*».

La poetica asciutta e rigorosa di Thormann si riflette anche sull'aspetto della scena. Lavorando quasi sempre in spazi polivalenti, o comunque «a scatola nera» e spesso privi di palcoscenico rialzato, può utilizzare l'oscurità e la penombra con più efficacia. Compare spesso in contrasto con lame di luce, o con illuminazioni ben mirate che solitamente rivelano appena la presenza del performer e di musicisti. La scena spoglia lascia il maggior spazio all'immaginazione di chi guarda, ma al tempo stesso si fa vero e proprio luogo di osservazione anatomica, di speculazione e sperimentazione delle potenzialità metamorfiche di un corpo. Non vi è spazio per la soggettività dell'artista, come non vi è spazio per una narrazione individuale: l'artista deve ritrarsi fin quasi a implodere. Quel che rimane della sua contingenza fisica, al contrario, deve rivoltarsi all'esterno ma richiamare a sé l'attenzione dello spettatore. Per questo motivo l'artista si discosta dalle scelte di Ōno, che tendevano ad allontanare la mente dalla macchina corporea tramite suggestioni che spesso rischiavano di cadere nel simbolico. Si noti che non si tratta di semplice dissenso, ma pure della presa di coscienza che ogni corpo ha una propria danza, una modalità di manifestarsi al meglio. In questo senso non è semplicemente riduttivo parlare di un contrasto tra la bellezza della musica e l'espressività di un corpo molto anziano: non lo è nel momento in cui il *butōka* ragiona nei termini di esperienza e di memoria incorporata. Da questo punto di vista, Thormann conobbe la danza di Ōno quando quest'ultimo aveva già incorporato una sorta di enciclopedia dell'immaginario danzante, data la sua lunga e intensa esistenza. Nondimeno, a fronte di questa consapevolezza il danzatore svizzero pare aderire a una visione meno spirituale della danza, a favore di un'esplorazione a tutti gli effetti *marziale* della dimensione corporea. Se ce ne fosse bisogno, è l'ulteriore conferma della fortissima continuità pratica con Hijikata, secondo il *dictat* per cui corpo è materia visibile che si offre all'invisibile materialità della danza. Su questa base è possibile ora comprendere meglio gli elementi chiave della sua produzione, estremamente curata dal punto di vista tecnico.

### III.10.1 *Le prime performance. Gebrannte Erde e Steinzeit*

*Gebrannte Erde* (o *Burnt Soil, Terra Bruciata*)<sup>137</sup> è la prima opera vera e propria di cui il *butōka* vanta la paternità nonché l'unica collaborazione con un altro danzatore, la giapponese Higuchi Keiko, che nasce performer vocale. Debbuttò a Berna (13 agosto 1998) e replicò successivamente a Tokyo ma, come pressoché tutte le produzioni di Thormann, non seguì lunghe *tournées*. In virtù della sua attuale unicità in quanto duo ed essendo nato piuttosto spontaneamente, il danzatore ne ha esplicitato alcuni aspetti compositivi che permettono di analizzare anche altri lavori. Innanzitutto la collaborazione nasce a fronte di una forte affinità nella danza e non da un lungo periodo di allenamento o insegnamento. Come si è visto quest'ultimo tipo di relazione e di preparazione tecnica, sebbene molto auspicato dall'artista, fino ad oggi non gli è stato possibile. In conseguenza a una fruttuosa consonanza di idee e di presenza scenica, Thormann ricorda di essere riuscito a mettere in scena l'intera performance in due settimane. Si tratta di un periodo estremamente ridotto rispetto ai suoi abituali ritmi e che solitamente coincide con la sola ideazione del tema e della struttura drammaturgica di base. Tale fattore non è da sottovalutare, specie rispetto alla complessità della scenografia ideata: sia dal punto di vista visivo che, d'altra parte, in relazione al movimento in scena. Contrariamente ai lavori successivi, infatti, il *setting* di *Gebrannte Erde* riempie o, meglio, si accumula lungo tutto lo spazio disponibile. A terra vi è un'enorme quantità di foglie di cavolo che si ergono al centro in una sorta di tumulto; dall'alto, invece, è sospesa una quantità di cipolle. L'intensa matericità dell'insieme era prevista intensificarsi nel corso delle repliche da un principio di fermentazione dei vegetali. Il fondo rimane nero e per tutta la durata dello spettacolo l'illuminazione resta uniforme e di un freddo chiarore; si alterna poi a momenti di buio per scandire l'andamento delle scene. In apertura, per lunghi minuti Higuchi siede a cavallo dell'apice del tumulto dipinta di bianco e con una veste candida, divorando pomodori che le sporcano il ventre di rosso. Dalle quinte esce Thormann, anch'egli dal corpo biancastro, indossando una vecchia uniforme e copricapo militari color grigio scuro (fig. 25). Già qui la musica creata da Mich Gerber in sede di prove si fa manifestazione sonora di una tensione drammatica di fondo. Nella sua monotonia, tuttavia, non suggerisce né un divenire né una particolare evoluzione drammaturgica, che è invece lasciata completamente ai corpi dei danzatori.

---

137 Come nel caso di Yvonne Puget, tutti i video sono stati consultati grazie alla disponibilità dell'artista.



25. Imre Thormann e Higuchi Keiko in *Gebrannte Erde*. Sequenza iniziale. Foto: Andreas Seibert.

La prossemica è lenta, i *butoka* si muovono come vacillando a piccoli scatti (Higuchi), o avvolgendosi e svolgendosi, alternando improvvisi arresti (Thormann). La *partner* del danzatore lentamente scende dal tumulo e lo raggiunge; inizia così un lungo passo a due dalle molteplici sfumature. A tratti i corpi sembrano intricarsi nel tentativo di congiungersi in un abbraccio, ma senza mai davvero riuscire nell'intento. Altrove, i performer accennano passi e pose anche grottesche di *valzer* (fig. 26), elemento che Thormann nota essere stato molto usato nel *butō* fin dai lavori in coppia di Hijikata ed Ōno. Il suo carattere evocativo ed intimo pare venire utilizzato come frammento di una memoria lontana, nei due amanti in lotta. L'immagine viene fatta collidere con un lento, solenne, eppure incomprensibile omicidio: Higuchi sgozza Thormann, riempie la sua bocca con un pomodoro e si infila la lama tra i denti – condizione in cui i due proseguono a danzare, sostenendosi a turno, come fantocci o burattini tenuti da fili. La duplicità delle passioni umane (amore e odio, violenza e dolcezza) così come espressa da Thorman, è colta nella cornice di una storia di coppia. Essa però si può leggere ambigualmente anche come una dinamica familiare che coinvolge due fratelli e un fantomatico padre, dice la didascalia<sup>138</sup>. Tuttavia Thormann, specie perché estraneo a dialoghi con altre forme performative come avviene per Pouget, lascia ancora più fluida, magmatica e misteriosa la narrazione per rimanere su una dimensione più profondamente significativa.

138 Per informazioni di questo tipo, sia qui sia nei casi successivi, si è tradotto personalmente quanto detto dall'artista in sede d'intervista integrandolo con le brevi didascalie presenti sul suo sito: <http://www.bodytaster.com>. Si evidenziano con costanza anche in Thormann l'ambiguità e la parziale imperscrutabilità di differenti linee drammaturgiche o concatenazioni di immagini, che abbiamo notato nel metodo di Pouget.



26.



27.

Figure 26, 27: I. Thormann e Higuchi K. in *Gebrannte Erde*. Il valzer e una sequenza finale. Foto: Andreas Seibert.

La duplicità o ambiguità di fondo si legge anche nella scena, in cui l'artista propone un rovesciamento della terra in cielo (le cipolle) e viceversa (il fogliame al di sotto), e a livello concettuale, con la compresenza di *ying* e di *yang* in quanto forze complementari (maschili e femminili, ma soprattutto di vita e di morte) messe in campo. Il titolo stesso fa leva su una doppia possibile suggestione, ci dice Thormann: da un lato la terracotta, dunque qualcosa di creativo, «positivo»; dall'altra, soprattutto, ricorda l'omonima strategia di guerra. Ed è così che la sua «bellissima guerra» (*beautiful war*) tra passioni umane non può che terminare per estenuazione: Thormann, infine, si arrampica a fatica in cima al tumulo con Higuchi esanime sul dorso (fig. 27). La adagia nell'incavo da cui prima mangiava e, curvo e dinoccolato, ridiscende per accasciarsi. L'artista stesso nota come la disposizione rispecchi in qualche modo l'*incipit* della performance: elemento ricorrente e spontaneo della sua conduzione coreografica è infatti una struttura ciclica, di variazione nella ripetizione.

Di due anni successivo, *Steinzeit (Età della pietra)* si presenta più pulito e scarno. Non solamente si tratta del primo di numerosi assoli, ma in esso si abbandona la scenografia materiale per delle proiezioni di animazioni 3D, volutamente anti-naturalistiche. Debuttera anch'esso a Berna, il 22 settembre 2001, e pare basarsi su tre figure principali: un'entità animalesca, una ragazzina, una figura-masso.



28. I. Thormann per Steinzeit. *Figura femminile*. Foto di posa: Andreas Seibert.

Come nota la didascalia a margine dello spettacolo, si tratta di una riflessione sulla storia della materia che ci circonda e in particolare, suggerisce il titolo, della pietra. Il tema si amplia come sfumatura d'un discorso ben noto alla poetica del *butō*: il permanere nel presente delle tracce visibili e invisibili, ma sempre concrete e cogenti, dei morti. Si tratta di un soggetto caro a Ōno, che qui viene affrontato con un sapore e un'intenzione molto differenti. L'attenzione entusiasta ma «demistificante» nei confronti della materia ricorda da molto vicino le concezioni di Noguchi Michizo, secondo cui i fossili sarebbero effettivamente emblema di antenati che portiamo ancora impressi dentro al nostro fisico. Anche l'estetica delle animazioni pare ricordare le microstrutture osservate al microscopio a casa del maestro. Tuttavia lo spettacolo non si schiaccia su questo livello di lettura e recupera tonalità più auliche, anche più vicine allo stesso Ōno. Forse banale e arbitraria, in effetti, eppure impossibile da evitare è la rievocazione di *Rinascita come giovane ragazza*. La sequenza contenuta nel celebre *Omaggio a La Argentina* (1977) pare venire rievocata nel momento in cui Thormann, vestito di gonnella e calzini rossi, dà vita con incredibile grazia a dei movimenti femminili – sebbene, a tratti, più sensuali che fragili (fig. 28). Non va però dimenticato quanto sia importante la specifica costituzione fisica del danzatore nell'incarnare una partitura virtuale in questo modo, sia essa aderente o contrastante con il «modello» di riferimento. Infine si recupera un'estetica visiva e gestuale che quasi allude a una stagione Espressionista: compare una figura ieratica, con una lunga tunica e un masso in bilico sulla testa. La duttilità di Thormann rende

quasi indescrivibile la sua consistenza corporea, data la sua fine capacità di mutare la qualità del movimento.

### III.10.2 The False David, Voyager e Parallel Fall

In questi lavori, in qualche modo centrali nella carriera dell'artista benché egli si ritenga ancora agli esordi, si consolidano degli aspetti tecnici ed estetici come la scansione drammaturgica. Vi è tuttavia anche l'emersione di alcuni fattori nuovi. In quest'ultimo senso è rilevante la scelta di collaborare con dei musicisti dal vivo: l'accompagnamento viene creato durante le prove su partiture per lo più influenzate dal materiale danzato, ma mantenendo sia coreografia che musica soggette a suggestioni reciproche in scena. Lo spazio teatrale è spogliato da qualsiasi elemento scenico che non sia il corpo del *butōka*: se lo calcano, i musicisti rimangono semi-nascosti, palesandosi tra ombre e bagliori. Sempre più avvolto nell'oscurità, il *setting* evidenzia una consapevolezza crescente da parte del danzatore: l'elemento creatore, o catalizzatore di spazi e tempi per la danza è proprio il suo corpo. La musica è un importante strumento di potenziamento dell'immaginario, ma è usata in modo da non sottrargli il ruolo di transfert, ovvero in modo da non prevalere sulla presenza fisica e sull'intensità del gesto. Le tematiche affrontate spaziano dalla suggestione poetica in senso stretto (*The False David*) a tematiche dal sapore scientifico (*Voyager* e *Parallel Fall*). In ognuna vi è sempre un risvolto emotivo, familiare, quotidiano – perciò, anche, perturbante.

*The False David* (*Il Falso Davide*) debutta a Tokyo il 16 gennaio 1999. È precedente a *Steinzeit* e tuttavia più in continuità estetica di esso con le successive produzioni. Un solo aspetto pare distanziarlo, il rapporto con la parola poetica. Contrariamente agli altri spettacoli la didascalia a margine è in versi, piuttosto oscuri e suggestivi – e ricorda molto le immagini proposte da Hijikata ai tempi dei suoi *Dance Experience*, all'origine del suo *ankoku buyō*:

«Una natica slabbrata sputa in modo imbarazzante in faccia alla luna / esultante e, ancora, in stridula emissione di vapori abbraccia uno sciame e sale verso il sole / colate di nero sangue giù lungo la torre della chiesa a [far] concepire la terra / di nuovo la notte è affogata e il giorno soffocato»<sup>139</sup>.

139 «a torn buttock embarrassingly spit into the face of the moon / exultant yet shriekingly vaporings, thighs swarm and ascend towards the sun / black blood streams down along the church tower as conceiving the earth / again the night has drowned and the day has suffocated». Testo reperibile presso il sito web dell'artista,

Si nota una differenza strutturale nella drammaturgia rispetto al lavoro precedente: alla circolarità si sostituisce qui un crescendo che aumenta esponenzialmente di ritmo nella seconda parte della performance. La sagoma di Thormann appare dall'oscurità al centro della scena; sul fondo, ridotti a ombre da due teli d'organza appesi dall'alto, si trovano la cantante (a sinistra, per lo spettatore) e il violoncellista (a destra). Il *butoka* viene illuminato precisamente da una luce biancastra dall'alto. Ha il corpo dipinto e veste una lunga casacca di panno bianco, cinta in vita da una corda e simile a un *kimono*. Durante lo spettacolo, come spesso accade nel *butō*, il danzatore andrà gradualmente denudandosi rimanendo vestito di una gonnella bluastra e infine di un *fundoshi*, perizoma maschile di panno tradizionale in Giappone. Thormann comincia a muoversi nel silenzio, alternando bruscamente diverse pose cui seguono micro-movimenti delle mani, degli occhi o di tutto il volto, condotti in quasi completa immobilità. Emerge poi il suono del violoncello, estremamente materico, ottenuto sfregando l'archetto sullo strumento. Segue di poco la voce modulata e stridente di Higuchi Keiko, qui tornata a collaborare col danzatore in veste di performer vocale. Nel suo procedere, la danza di Thormann si fa meno spigolosa ed egli assume linee più curve, quasi accovacciandosi su se stesso. Il ritmo rimane lento; l'atmosfera è a un tempo tesa, sonoramente densa e tuttavia asciutta. Thormann scioglie la corda che lo cinge e, sempre danzando, si sfilava la veste.

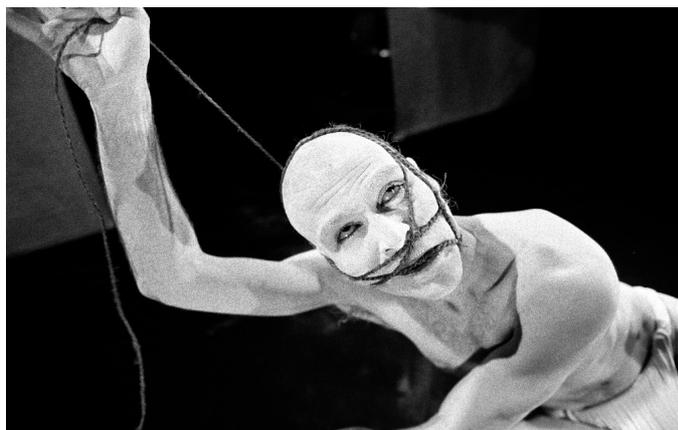
È già la seconda metà dello spettacolo e appena ora il ritmo della danza cambia: si fa più dinamico e morbido, a tratti sognante. Il *butoka* prende a muovere maggiormente le braccia creando minute spirali e circoli con le articolazioni delle stesse e con la testa. Prende poi a danzare in maniera delicata e infantile anche a piccoli balzi, ma alternandoli pose statiche e più drammatiche. Higuchi lo accompagna con una cantilena dai toni lievi e nostalgici. Congelatosi in una posa di fragile equilibrio da cui esce rapido e fluido dopo lunghi istanti, Thormann rimane in *fundoshi*. La danza raggiunge più stabilmente terra e infine dona vita a un'impressionante sequenza in cui il danzatore avvolge la corda attorno al viso (figg. 29, 30). Infine esce di scena verso il fondo, entrando a carponi nell'oscurità e trascinando con la corda la veste indossata. Lo sviluppo drammaturgico, dunque, pare confermarsi strutturato non tanto sulla sola ciclicità (sicuramente presente dall'emersione dalla tenebra al ritorno alla stessa) ma su molteplici metamorfosi, su passaggi attraverso figure e stati emotivi «alieni».

---

<http://www.bodytaster.com>.



29.



30.

Figure 29, 30: *I. Thormann in The False David. Sequenza finale. Foto: Andreas Seibert.*

In *Voyager. Homage to my Grandmother*<sup>140</sup>, di ben sei anni successivo, si nota una simile e ancor più accentuata solitudine del danzatore in scena. Lo spettacolo debutta nuovamente a Berna (30 agosto 2005) e si avvale del contributo compositivo di Nick Baertsch, al piano e alle percussioni. Successivamente il *butoka* sarà accompagnato al clarinetto da Dr. Doering (*mise en scène* da cui si trae spunto).



31. *I. Thormann in Voyager. Hommage to my grandmother. Sequenza iniziale. Foto: Diego López Calvin.*

La didascalia a margine mostra il perché non solo estetico di una commovente danza solitaria:

140 Il video gentilmente concesso è in questo caso una replica (Berlino, 19 settembre).

Thormann incarna il viaggio della vecchia nonna da questa vita fisica a un'altra misteriosa dimensione. La paragona alla navicella Voyager, lanciata più di trent'anni fa nello spazio in cerca di altre forme di vita; come questa racchiudeva in sé un disco d'oro con preziose informazioni sulla vita terrestre, così l'anziana donna tutti i ricordi, che il nipote vuole celebrare. La prima parte della performance, in effetti, pare più esplicitamente legata alla donna. Thormann appare ancora una volta lentamente dall'oscurità completamente bianco, con addosso un sontuoso e lungo abito di pizzo dello stesso colore (fig. 31). I malinconici toni *jazz* del clarinettista, appena visibile grazie a una foca luce rossastra, accompagnano poi una fragile e forte, aggraziata danza di vecchia signora: si susseguono balzi, giochi di pieghe con la gonna e piccoli movimenti delle braccia sulla schiena rigida. La vicinanza con Ōno Kazuo è molto forte e, forse, persino frutto di rievocazioni personali attraverso la partitura virtuale della coreografia. A circa un terzo della sua durata lo spettacolo muta colore; Thormann si ferma e lentamente fa scorrere via di dosso il lungo vestito, dapprima danzando solo col busto scoperto, come se uscisse da una pelle antica (fig. 32). La musica lascia il posto al silenzio e poi riprende con sonorità rarefatte. La figura dell'anziana si tramuta in una creatura ibrida e quasi spaesata, a giudicare dal suo rapido muoversi (fig. 33). Si entra nel vivo della terza parte: «Trasportato dalle onde dei ricordi, il viaggiatore brama toccare l'impossibile, prima che le pallide ossa attraversino la notte verso la luna»<sup>141</sup>.



32. I. Thormann in Voyager. Hommage to my grandmother. Foto: Diego López Calvin.

141 «Carried by the waves of memories, the traveler longs to touch the impossible, before the pale bones cross the night toward the moon». Il testo integrale è reperibile sul sito dell'artista, <http://www.bodytaster.com>.



33. I. Thormann in *Voyager*. Hommage to my grandmother. Foto: Diego López Calvín.

Thormann rimane rigido e nudo, coperto solo da un perizoma che reca sul fronte un fallo dorato in erezione: impossibile, allora, non richiamare alla memoria Hijikata Tatsumi ne *La rivolta del corpo di carne*. Per lunghi istanti il *butōka* rimane in piedi e iperteso come fosse tutto un organo propenso al suo oggetto del desiderio, al suo transfert. Infine crolla a terra e, accompagnato da un silenzio rotto da lunghe e monotone modulazioni di clarinetto, pare «ricostruirsi» o rinascere, fragile, a metà tra un neonato e una marionetta. Si erge ancora in piedi, alternando tensioni e curvature di dorso e gambe a cicli. Nuovamente a terra, accompagnato da un crescendo di tensione sonora, assume connotati ferini e prende a divorare il vestito. Facendone infine uscire un lembo dalla bocca ritorna un'ultima volta in piedi. Di qui scompare in un attimo nel buio con una posa drammatica e scultorea, come fosse l'ultima istantanea visibile di un corpo in perenne viaggio. Nella produzione *Parallel Fall* che debuttò a Berna il 10 settembre 2007 permangono diverse assonanze estetiche e poetiche con il lavoro precedente. La prima è l'oscurità, che qui viene ulteriormente accentuata fin dal principio attraverso un'introduzione di sola musica. Ad essa si lega il secondo fattore della solitudine in scena: il musicista si trova al di là dello spazio visibile al pubblico. Infine, ma non per ultimo, vi è il ritorno a riflessioni mutuate dalla scienza, in questo caso alla fisica quantistica e al concetto di universo parallelo. Sulla capacità o meno di far proprio uno sguardo, non a caso strabico o dissociato, sull'esistenza umana in più dimensioni liminali verte

in effetti l'intero spettacolo.



34.



35.

Figure 34, 35: I. Thormann in *Parallel Fall*. Due momenti della "caduta". Foto: Anna Katharina Frins.

Si tratta di una riflessione emblematica del *butō* secondo Imre Thormann che, dal punto di vista tecnico ed estetico, raggiunge qui uno degli apici. In un preludio musicalmente inquietante compare rotolando in scena per muovere intensi e stupiti passi, il corpo ancora una volta bianco e coperto solo ai fianchi. Il *butoka* raggiunge poi gli abiti da uomo scuri che giacciono a terra (fig. 34). Dapprima usa i pantaloni per ergersi in piedi lentamente e danzare; quindi li indossa e prende a danzare con volto, busto e braccia su una melodia improvvisamente malinconica, per lo più rimanendo in piedi di fronte al pubblico. Infilate le braccia nella giacca al contrario, si trasforma in una creatura naniforme (fig. 35): spaventata, burattinesca, poi come incuriosita da se stessa, infine avida o ossessionata da qualcosa. Apparentemente è questo il momento di collisione di più entità; il viaggiatore vi cade come attraverso, fino a rovesciarsi basito sulla schiena. Musica e danza s'interrompono per poi riprendere nella seconda parte dello spettacolo. La schiena nuda e accovacciata di Thormann allora respira, si muove minutamente, divenendo creatura a sé semi-nascosta dalla penombra (fig. 36). Il *butoka* si rialza per danzare con le mani, con la lingua, come se fossero entità distinte dal suo corpo di fronte al pubblico. Altre figure, forse più umane, terminano lo spettacolo nella terza parte: fragili, funeree, sensuali e inquietanti. Ancora una volta Thormann si denuda, in qualche modo tornando quale era in principio (privatosi, tra l'altro, dell'espedito scenico che aveva cooperato alle metamorfosi). La struttura ciclica dello spettacolo si riconferma: sulle stesse note tese dell'introduzione, teso e parallelo al suolo, il danzatore rotola ancora una volta verso il buio.



36. I. Thormann in *Parallel Fall*. Sequenza finale. Foto: Anna Katharina Frins.

Alla luce della produzione di Imre Thormann appare chiaro un profondo e lento evolversi di dinamiche estetiche e drammaturgiche (oscurità, solitudine, ciclicità e musica dal vivo). Effettivamente, tale aspetto corrobora la sua affermazione di essere appena alle porte di un'autorialità indipendente. Tale lentezza va di pari passo con la profondità del suo metodo, consapevole di lavorare incessantemente sulle radici dell'incorporazione della cultura di appartenenza. Anche alla luce della testimonianza di Pouget, pare confermare un altro fattore peculiare e determinante per il *butō*: come è stato detto al principio del primo capitolo, esso compenetra diversi tempi (o *durate*), differenti ritmi nella produzione significativa individuale, così come nel contesto della produzione culturale collettiva. Soprattutto, proprio contattando la dimensione metamorfica della memoria incorporata e quindi rinunciando a una continuità «monumentale» della cultura, il recupero di una significazione intima s'insinua, in questa danza, attraverso gli interstizi delle contraddizioni dialettiche della cosiddetta Storia. Pertanto il *butō* opera, negli effetti, un recupero della tradizione e della cultura in quanto produzione di senso, semplicemente ampliando la dimensione esistenziale della persona stessa – come pare suggerirci *Parallel Fall* di Thormann. Di fatto, dunque, da un lato sentenzia una radicale indipendenza rispetto alle fazioni ideologiche che vorrebbero porsi come totalizzanti, sulla visione del mondo e dell'uomo, distruggendole laddove hanno attecchito alla pelle. Dall'altro, propone un recupero anche di esse, proprio in quanto produzioni di senso tra le altre, facendone semi per impensabili evoluzioni:

Ne *La Rivolta della Carne*, o la *Rivolta del Corpo* di Hijikata [...] [c'è] il corpo che vuole liberare se stesso da ciò che noi poniamo nella nostra cultura e nella società, tutti i confini che mettiamo – e poniamo [così] questo corpo in un tipo di forma. E lì sopraggiunge, forse, quest'«eresia» all'interno – sai, ciò che intendeva – che è in grado di stare contro la società. Ma non direi nemmeno che è contro, perché alla fine è *per* la società, dato che in effetti la società si trova a un punto tale [...] da aver bisogno del *butō*, per trovare di nuovo qualcosa di diverso, valori diversi. Come un sacco di quelle arti, quando mutarono; quando vi furono quelle rivoluzioni in arte, vi fu pure una rivoluzione nella società; forse il *butō* *potrebbe* essere qualcosa che rimane (*which stays*), perché la distruzione dovrebbe esservi *dentro*. Quindi, forse, potrebbe essere qualcosa, una tecnica, o un metodo, permanente – come [se] tu lo *trovassi*, capisci? Qualcosa che, ad ogni modo, rinnova sempre se stesso [...]. Per me, questo è lo stesso che nel *Noguchi Taiso*, ecco perché esso si adatta totalmente al *butō*.

Su tale base pare infine abbozzarsi un interrogativo forse sinora serbato implicito; questa pratica coreutica può davvero *emergere* (e non solo attecchire) in contesti culturali diversi, come alchimia dei più vari elementi e dalle più svariate forme e riconoscersi tuttavia come *butō*? Se la risposta è davvero affermativa si pone un problema che abbiamo più volte riscontrato: la riconoscibilità dei corpi dei *butoka* in qualcosa che comunque, nonostante percorsi e tecniche di allenamento differenti, ma pure semplici manierismi, converge verso uno stile (o un modo di portare il corpo in scena) riconoscibile. Può in qualche modo essere, dunque, che la lezione dei maestri e di artisti come Pouget e Thormann, lavorando secondo il più alto rigore, contatti un'esperienza limite della forma umana, per contrappasso a come la concepiamo secondo il modello moderno vigente? Il *butō* può essere, in sintesi, una possibile soglia verso una nuova *forma corporis et mentis* che si sta facendo sempre più sentita, nell'attuale momento storico-culturale? Vista da una prospettiva storica, in confronto all'antichità del pensiero cosiddetto occidentale, la pur eclatante rivoluzione del corpo novecentesca pare effettivamente un virgulto oggi in graduale e sotteranea crescita. Estirpate alcune delle sue radici da dialettiche mistificanti tra un Oriente e un Occidente post-coloniali, oggi le ricerche sulla corporeità paiono plausibile una conferma di tale ipotesi. L'attuale interesse teorico e pratico per una nuova concezione del corpo all'opera, anzi, sarebbe prova evidente (non solo attraverso il *butō*) di una dimensione di continuità profonda con il XX secolo che, da molte altre prospettive, *sembra* ormai sorpassata. Pertanto il ritorno europeo di certe

pratiche, che ora è arrivato il momento di estendere nel più ampio campo degli Studi Somatici, non sarebbe affatto una coincidenza: sarebbe, al contrario, un nuovo volto dell'identità culturale del Vecchio Continente, da sempre molteplice e che si sta via via mettendo a fuoco. Lungi dall'essere esaustivi, nel capitolo conclusivo si tenterà di catturare alcuni tratti costitutivi di questa nuovo tipo d'indagine, dove pratica e teoria letteralmente si confondono. Dove, inoltre, potremo volgere un'ultimo sguardo al *butō*, tentandone forse un ulteriore «rovesciamento».

#### IV. Forma mentis, forma corporis. *Esperienze*

Il fenomeno dell'umano è il fenomeno del palco, il teatro il luogo in cui quel fenomeno si incontra.

Esa Kirkkopelto

Lungo i capitoli precedenti si è delineata una pratica artistica di difficile definizione, rivelando aspetti inattesi o per lo meno poco noti. Il primo punto di interesse rintraccia una serie di rimandi culturali tra il Vecchio Continente e il Giappone, che si condensano nel fenomeno del *butō* senza cristallizzarsi appieno. Si è resa così più ardua l'attribuzione di un'identità univoca. Il problema si è accentuato – e questo rappresenta un secondo elemento di attrazione – nell'avvicinare il lavoro di due performer non giapponesi secondo la prospettiva di un *butō* ereticamente europeo<sup>142</sup>. Gli stessi artisti ne hanno rivendicato un certo grado di paternità europea, pur nel rispetto dei maestri e attraverso una profonda conoscenza della loro storia. In sintesi, Yvonne Pouget e Imre Thormann riconoscono nella loro danza una matrice espressiva che deriva dalla lezione tedesca dei primi decenni del Novecento. Ad essa rimandano le proprie dinamiche estetiche e drammaturgiche (come avviene in Pouget) oppure un punto di vista più marcatamente ideologico (ad esempio per Thormann). Tale ottica non pare sufficiente a risolvere la nostra analisi, essendoci smaliziati nei confronti di uno sguardo eurocentrico di lunga data che tende a riproporsi con facilità nei ragionamenti teorici. Una via d'uscita allo schiacciamento del fenomeno viene offerta, del resto, proprio dagli artisti: non solo dalle loro parole, ma soprattutto dal cuore della loro pratica.

La concezione di corpo e di danza che hanno incarnato riconducono sì all'Europa, ma affrancandosi al contempo da un modello chiuso dell'individualità, psicologico e intimistico. Se è vero che la cultura nipponica può aver fornito un filtro «personalizzante» grazie a validi esempi di oggettivazione della coscienza *pratici* più che teorici, è altresì giusto porre un netto discrimine anche dalla fruttuosa suggestione «esotica», che abbiamo visto latente nelle neo-avanguardie (e di

---

142 Bisogna ricordare che l'espressione «eresia europea» di cui abbiamo abbozzato i contorni fenomenologici è di Kasai Akira, *butōka* allievo di Hijikata Tatsumi.

cui John Cage può dirsi in qualche modo emblema). La ricezione più genuina dei principi di Ōno e di Hijikata rimane dominio dell'esperienza corporea: ne consegue che, come abbiamo già visto, si elabora *da essa a posteriori* un modello operativo ed estetico di corpo relativamente al quale l'artista cerca dei riferimenti teorici. In quest'ultimo passaggio dal corporeo al teoretico Kasai Akira rintraccia *l'eresia europea* come ripresa cosciente delle influenze d'oltremare da parte dei primi *butoka*, attraverso il carattere sovversivo e irrazionale dell'immaginario somatico. Tale aspetto, però, parrebbe riguardare il *butō* in quanto fenomeno artistico nel suo complesso, dalla prospettiva della sua ricezione. Il nocciolo del problema interpretativo ancora aperto, a nostro parere, concerne invece il momento creativo immediatamente precedente, ovvero l'allenamento del corpo – sebbene sia chiaro quanto i due siano in continuità. È certo che il tessuto teoretico per la strutturazione del *butō fu* e, in generale, dei training dei primi danzatori si avvale di riferimenti filosofici ed estetici forse più che di tecniche corporee preesistenti, in vista della de-costruzione del movimento. La commistione di generi e linguaggi del corpo che Hijikata propose parla a sufficienza della ricerca di una via allora inesistente, tutta da spianare. Al tempo esistevano – o gli furono fruibili, il che negli esiti è lo stesso – solo suggestioni estetiche e non metodi attuali e coerenti con la proposta di rivoluzione corporea che perseguì assieme ad Ōno e agli altri allievi, nonché con le urgenze sentite all'interno del contesto. Pertanto, sebbene gli autori e le correnti artistiche da cui i primi maestri trassero ispirazione godono ancora della dovuta importanza e influenza, è indubbio che non possano mantenere, di per sé, la stessa coerenza nei *butoka* che si accingono a seguire oggi le orme dei predecessori. Questo è vero nel senso in cui la distanza spazio-temporale non può che generare fantasmi, immaginari e dunque transfert irriducibilmente differenti. Non solo tale dinamica discontinua dev'essere riconosciuta dal danzatore maturo e tecnicamente preparato – lo abbiamo visto – ma egli non dovrebbe sentire il bisogno di sconfessarla. Sia nel caso in cui si rivolga più in conformità con l'immaginario di Hijikata ed Ōno, che nell'eventualità in cui ne ricerchi uno più vicino a sé, più *genuino*, la validità della sua pratica andrà di pari passo con la continua riattivazione di un transfert interno e, pertanto, con un processo di distruzione e rinnovamento della propria tradizione incorporata, come nota Imre Thormann.

Da tale punto di vista «negativo» *l'eresia europea* si amplierebbe nei confronti dell'intero pensiero

incorporato euro-americano, finalistico e *capitalistico* nel senso più ampio del termine (ovverosia il fantomatico «Occidente»). Ma cosa si può dire dell'elemento di continuità di questo fenomeno, inconfutabile proprio perché non appartenente alla teoria ma all'insieme dei corpi che continuano, dalla prima generazione in poi, ad allenarsi e a danzare secondo i metodi e le caratteristiche che abbiamo imparato a cogliere? In altri termini perché il *butō*, malgrado una strutturazione incompiuta e la crisi diffusa del suo rigore, continua a «funzionare» bene, a influenzare altri ambiti professionali e persone sempre più distanti dal suo contesto di origine? Probabilmente perché il lavoro che ha proposto sul corpo ha precorso i tempi rispetto a molte altre ricerche, in specie coreutiche, anticipando la necessità di un cambiamento di modello. L'aspetto più importante di ciò consiste nel fatto che tale «prototipo» corporeo, una volta pionieristico, gli ha permesso di sopravvivere in decenni segnati da tanti e profondi cambiamenti culturali. Oggi esso trova consonanze con una matrice profondamente europea rivalutata di recente dal campo dei saperi umanistici perché non propriamente anatomica, né estetica<sup>143</sup>. Le radici filosofiche e gnoseologiche di questa matrice corporea, in effetti, non appartengono che di conseguenza alla branca dell'estetica; prima di tutto rimandano a concetti che, con la specializzazione delle scienze moderne all'inizio del XX secolo, furono convogliati nelle scienze, in specie nella biologia.

Tali modelli e concetti vertono su una valutazione del vivente da un punto di vista empirico, scevro da dicotomie tra mente, spirito e corpo ed in continuità rispetto a un tessuto strutturale più ampio, ovvero un *sistema*. Al tempo stesso, conferiscono a ogni unità ad esso appartenente lo statuto di ente dotato di intelligenza, contrariamente all'anatomia medica cui l'arte performativa ha fatto riferimento a lungo. Grazie a tale prospettiva il campo delle arti è gradualmente giunto a una valutazione dei limiti o di un'obsolescenza del concetto di *corpo* come struttura chiusa, ma di qui paradossalmente anche un suo potenziamento; vedremo come ciò abbia comportato l'adozione di altri termini, così come una trasformazione semantica e semiotica del concetto precedente. Ne consegue che fino alla diffusione di questo ripensamento da parte dell'antropologia e dell'estetica, risalente alla fine degli anni Settanta e ai primi Ottanta, non sia stato possibile comprendere a fondo le dinamiche del «corpo all'opera» traducendole in un linguaggio ad esso più vicino; né tantomeno è stato possibile compiere analisi critiche

143 Come si è detto, del resto, diverse discipline corporee autoctone ed extra-europee hanno influito assieme al *butō* sulla sua riemersione; al tempo stesso hanno permesso di connotarla in modo inedito, specie in campo performativo. Riprenderemo questo discorso in seguito.

approfondite su esperienze come il *butō*. Senza la nascita degli Studi Somatici, frutto di un pensiero rinnovato sulla corporeità, non avrebbero fatto la loro comparsa i primi studi specifici tra cui quelli di Aslan, di Centonze e di Ottaviani cui abbiamo fatto riferimento. Allo stesso modo non avrebbero preso piede ricerche di radicale messa in discussione dei parametri spettacolari, primo tra tutti il corpo del performer. Si tratta di un contesto piuttosto ben connotato nello spazio e nel tempo, che dagli Stati Uniti (con le già citate Lock e Scheper-Hughes) rifiorisce nei Paesi francofoni del Vecchio ma anche del Nuovo Continente, dalla metà degli anni Novanta lungo il corso del decennio successivo – con importanti esiti negli ultimi anni.

Non potendo analizzare il panorama in tutta la sua ampiezza, sonderemo le radici del particolare connubio tra Francia e *butō*, riallacciandoci a quanto accennato nel primo capitolo e concentrandoci su alcuni importanti contributi<sup>144</sup>. L'interesse verte innanzitutto nel delineare delle variazioni attorno alla nuova idea di corpo elaborate dagli studi teorici; da questi si tenta in seguito di evidenziare le continuità o i punti di contatto con alcune ricerche performative, nonché i motivi per cui la figura del *butoka* vi sia coinvolto.

#### IV.1. *L'organo desiderante, o sulla definizione del vivente*

Volendo tracciare lo sviluppo di una nuova estetica del corpo in movimento, Michel Bernard offre un percorso ricco a partire dalla lezione di Aristotele e attraverso lo sviluppo del pensiero europeo moderno (Bernard 2001: 25-77)<sup>145</sup>. Merito del filosofo è la sua visione d'insieme, capace di riserve come di preziosi collegamenti tra i modelli proposti, nel tentativo di svincolarsi da un'interpretazione totalizzante; il corpo, per Bernard, rimane sempre fondamentalmente un'entità non riducibile alla parola, al *logos*. Dalla base aristotelica di *organon*, ovvero *strumento* avente come principio motore il desiderio, giungiamo in primo luogo all'apice concettuale di *macchina di macchine*, quale è il corpo secondo Cartesio. Per quest'ultimo, nell'uomo l'anima non può produrre movimento senza l'opportuna disposizione degli organi, mentre questi possono operare movimento senza di essa, ovvero in modo autonomo rispetto a un principio di giudizio (come

144 Si vedano pp. 5-7, con particolare riferimento alla nota 8. Per ragioni di sintesi il risvolto performativo sarà valutato attraverso alcune riflessioni del performer francese Xavier Le Roy, in virtù del suo contributo in tale contesto e dell'attenzione particolare al fenomeno del *butō*.

145 L'indagine è condotta attraverso due saggi complementari di Michel Bernard, *De la corporéité comme «anticorps» ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de «corps»*, trascritto da un intervento all'Université du Québec di Montreal nel 1990 ed edito da Agence d'Arc nel 1991 e *Essai d'analyse du concept d'organisme. Ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquences dans le discours et la pratique de la danse*, trascritto da una serie di conferenze presso il dipartimento di Danza dell'Università Paris-VIII nel 1998.

avviene nell'animale). Siamo all'origine della tanto radicata opposizione tra razionalità, anima e corpo indomabile – «non strumentalizzabile», dice Bernard. Il filosofo nota, come di fatto, nel pensiero filosofico questa distinzione tra corpo oggettivo e ordine logico superiore non sia mai stata fondamentale messo in discussione fino alla seconda metà del XX secolo: non nel *corpo organico* e nell'*armonia prestabilita* di Leibnitz, né nell'essere naturale kantiano, in cui «tutto è fine e reciprocamente mezzo» (Kant 1965: 193 in Bernard 2001: 31)<sup>146</sup>, ma di cui è impossibile avere concezione al di fuori dell'analogo concettuale della vita. Successivamente nella storia del pensiero filosofico questa dinamica si ripropone, pur assumendo connotati più sottili. Alla visione meccanicistica del corpo, l'idealismo hegeliano predilige il concetto di *organismo* mutuato da Leibnitz, in cui la prospettiva di un'infinità di organi e micro-macchine costituenti viene ripensata in funzione del moto dialettico del divenire. Venendo al secolo scorso, anche Deleuze riprende lo stesso concetto. Tuttavia ne propone una variante più sfumata, secondo cui gli organi dell'essere coincidono con pieghe della materia: *endogene* o *esogene* (inorganiche), svolgibili e ricomponibili grazie a forze plastiche ed elastiche, più o meno limitate a seconda del grado di sviluppo della specie cui appartiene l'essere vivente.

Su un modello simile poggia la complessa concezione di *Corpo senz'Organi* che Gilles Deleuze formula con Félix Guattari a partire da Antonin Artaud; in essa (in particolare nella prospettiva di Guattari) viene recuperato la radice etimologica della *macchina*, ma essa slitta dalla definizione di un oggetto a quella di un *processo*. Consiste nella modalità di agglomerazione e concatenazione – momentanea, metamorfica – del flusso libidinale pre-significante e del significante, che nel suo insieme riconduce alla totalità dell'essere vivente. Rimandiamo di poco un approfondimento, essendo tale aspetto intimamente legato all'elaborazione di un modello di corpo da parte di pratiche somatiche già definite come «non coercitive» (Alexander, *butō* e *Noguchi Taiso* compresi). Una visione più chiara sarà possibile premettendo gli apporti fondamentali che la biologia ha fornito a Bernard per elaborare la propria idea di corporeità. Rispetto al termine *corpo* essa rappresenta, agli occhi dello studioso, un insieme di funzioni e di potenziale energetico-pulsionale che costituiscono l'essenza di un'entità fisica, non sottomessa a determinismo e finalità puramente logico-intellettive:

---

146 Si veda la traduzione italiana dell'opera di Kant (2004).

«Il vocabolo “il corpo” è, in effetti, un segno linguistico che, a differenza degli altri, coinvolge *a priori* e radicalmente la modalità esistenziale del proprio enunciatore: sceglierlo come enunciato significa dare implicitamente concessione a una maniera di percepire, di esprimere, di agire, di pensare e, beninteso, di parlare, che indica in qualche modo e caratterizza lo spazio [*environment*] di una cultura e il campo delle possibilità offerte agli individui che ne reclamano. [...] il concetto di «corporeità» implica un intreccio polisensoriale o, se si preferisce, un chiasma intersensoriale che invita l'artista a un perpetuo viaggio [...]. [La] apparente sedentarietà e insularità [dell'arte] nella demarcazione di un campo [*domaine*] non sono che la risultante di [...] un bisogno sociale e di costrizioni istituzionali» (Bernard 1990 in Bernard 2001: 18-22 *passim*).

In una breve premessa l'autore rintraccia dinamiche di fondo di questo tipo, comuni a pressoché tutte le scienze che hanno tentato un'interpretazione del vivente<sup>147</sup>. Riferendosi alla prospettiva fenomenologica di Merleau-Ponty, Bernard vi oppone un insieme di *corrispondenze «chiasmatiche»* (*correspondances «chiasmaticques»*) ovvero l'intreccio di sensazioni passive e attive, multiple e reversibili che costituirebbero la *carne (chair)*. Su tali fondamenti prende il via la sua proposta di *corporeità [danzante] come «anticorpo» (corporéité [dansante] comme «anticorps»*, Bernard 2001: 20), esito dell'intero percorso che stiamo restituendo in questo paragrafo. Per *anticorpo* l'autore intende una «reazione e protezione immunitaria contro la visione filosofica» del corpo (Bernard 2001: 24).

Posto che quest'ultimo intende svincolarsi o, meglio, trovare altri principi probanti oltre e prima di quelli teoretici, è necessario volgersi a campi empirici che studino i comportamenti del vivente e non semplicemente la fissità anatomica, che rimanda comunque a *un corpo in sé privo di vita*. Di qui comprendiamo il ricorso di Bernard alla biologia novecentesca, campo in cui la corporeità sfugge alla categorizzazione operata, ad esempio, dalle radici storiche della sociologia. A voler essere schematici, da questo passaggio in poi si delinea una sorta di opposizione dialettica tra le ideologie sottese *organismo* e *macchina*, che l'autore trova in seguito risolversi parzialmente in Deleuze e Guattari. Se da una parte vediamo imporsi a favore dell'ordine prestabilito l'idea di

147 «Vi sono cinque principi di riduzione dei meccanismi somatici, nell'intento di “domarli” intellettivamente: dalla percezione all'informazione; dalla pulsione *ex-pressiva* alla comunicazione; dall'atto come dispendio energetico all'azione finalizzata e all'adattamento biologico; dal pensiero alla *programmazione* tecnocratica (*programmation technocratique*) e infine la sintesi del corpo a supporto pragmatico, “neutro” ai fini della comunicazione» (Bernard 2001: 19-20).

*gerarchia organica* di Comte, per cui la strutturazione fissa della società rispecchia quella interna e funzionale alla vita dell'uomo, in ambito scientifico Canguilhem parla di *macchina biologica*. In linea con il meccanicismo cartesiano, egli propone una funzionalità estremamente schematica di questo apparato; tuttavia mostra il pregio di «straniarlo» e di riposizionare l'uomo in continuità con il «sistema di funzionamento» della vita attraverso la tecnica, affrancandosi infine dal modello di Cartesio<sup>148</sup>. Un primo decisivo apporto delle scienze contro l'anatomia medica, ma pure contro l'egemonia di Freud, per Bernard pare avvenire con l'approccio gestaltico e neurologico di Kurt Goldstein. Nel sondare l'immaginario inconscio, in primo luogo, lo studioso pare voler salvaguardarne la continuità con la dimensione corporea; egli valuta la reazione a un dato impulso o sintomo non in termini patologici ma a livello di *produzione*, ovvero elaborazione di percezioni da parte dell'intero organismo. In questa visione, che non contempla «l'assenza», la rimozione o l'esonazione di alcun fattore interno dal funzionamento organico complessivo, l'esperienza fenomenologica della vita si basa su un rapporto tra sistema simpatico e para-simpatico di modulazione del, e nel, tempo. In sintesi, all'idea di dialettica tra inconscio e dinamiche censorie lo studioso preferisce quella di «natura totalitaria e positiva dell'organismo» (Bernard 2001: 44). Contrariamente a Freud, ad esempio, l'angoscia viene vista non nella prospettiva di un blocco dovuto a *rimozione*, ovvero un oblio indotto del trauma; essa è piuttosto uno degli esiti realizzabili all'interno di una strutturazione del sé continuamente rinnovata. In questa struttura aperta, «porosa», i sensi non sono valutati distintamente ma come sfumature percettive di un unico organo sinestetico, che cattura e dissocia i fenomeni al momento della loro ricezione (Bernard 2001: 40-43)<sup>149</sup>. L'importanza di queste postulazioni, assieme ad altre già viste e non, si esplicita in una nuova caratterizzazione filosofica dell'organismo secondo Bernard. L'autore vi rintraccia innanzitutto delle implicazioni epistemologiche:

«In quanto principio di conoscenza, l'organismo “non è un concetto nel senso astratto di questo termine, ma il carattere di un'immagine, di un prototipo che contiene, più di quel che non gli lascerebbero mai riconoscere, le parti le quali non sono che sue manifestazioni”» (Goldstein 1951: 10 in Bernard 2001: 46).

148 Canguilhem indica quattro funzioni fondamentali della macchina biologica, ovvero l'autocostruzione, l'autoconservazione, l'autoregolazione, l'autoriparazione, mappando così l'intero ciclo della sua esistenza (Bernard 2001: 34).

149 Si notino delle interessanti analogie con il modo di intendere la danza attraverso il *Noguchi Taiso*, espresse nel capitolo precedente da Imre Thormann (paragrafi III.7 e III.8).

L'immagine prototipica, prosegue l'autore, è dunque da intendere non come realtà metafisica, bensì come fondamento di conoscenza, che permette di verificare l'essenza dei fenomeni empirici per processo di svelamento dell'*eidōs* (idea), così come vuole Goldstein. La corporeità non è prodotta da meccanismi parziali: è invece un fenomeno globalmente in vita, una strutturazione totalitaria di cui si rintraccia, si è detto, una natura esclusivamente *positiva*:

«Così, filosoficamente e radicalmente, non vi è in alcun modo “nella natura spirito di negare [de l'esprit de nier]” ciò che i sensi le apportano. La negazione non è che il passaggio a una modalità d'essere più elevata, all'essere propriamente detto, nel quale “spirito” e “vita” coordinano la loro azione in un'unità» (Bernard 2001: 48).

Il filosofo francese si avvicina in questa prospettiva a Courier, per cui la differenza dell'*organismo* rispetto alla *macchina* risiede nel fatto che primo si serve di organi diversi per svolgere la stessa funzione. La seconda, d'altro canto, ignora la patologia che qui è invece una polarità determinante; opposta alla salute, mantiene assieme ad essa l'equilibrio dell'organismo tra i principi di fissità (o conservazione) ed espansione. Dallo scienziato Bernard importa nel proprio modello di corporeità anche la *bivalenza costitutiva* dell'organismo, fondamento dell'ambiguità del corpo. Essa prende forma dalla tendenza dell'organismo vivente a partecipare del proprio prototipo di origine e, nel contempo, a determinarsi qualitativamente su diversi gradi, in quanto specifica individualità. Ciò che viene valutato nei termini di relativa «perfezione» e «imperfezione» riguarda, dunque, il livello di separazione dell'organismo singolo rispetto al tutto, la quale «lo rende a un tempo [...] identico e unico» (Bernard 2001: 49). Un secondo aspetto di riguardo è l'individuazione di un principio di movimento dell'essere come continuo passaggio da un prototipo riconoscibile, attraverso un'alterità sconosciuta, fino alla formazione di un nuovo prototipo. In linea con Goldstein, lo studioso lo delinea a partire da una condizione di equilibrio (*l'essere in ordine*) verso una rottura dello stesso (*l'essere in disordine*) fino allo smembramento delle condizioni preliminari (*l'essere in catastrofe*). «Così, Goldstein riconosce implicitamente che non vi è un essere in sé dell'organismo come prototipo, ma solamente una dinamica temporale di transizione orientata e instabile» (Bernard 2001: 50).

Tuttavia Bernard conclude sfuggendo alla tentazione che un simile approccio alla materia può instillare, ovvero l'irrigidimento su un concetto «cuscinetto» che giustifichi e riassume una realtà complessa, inibendo in principio analisi ulteriori. A suo parere Goldstein tende ad adagiarsi su una *metaforizzazione galoppante (métaphorisation galopante)* del discorso sul corpo, così come individuata da Judith Schlanger, che andrebbe a sostituirsi al significante prodotto realmente dalla corporeità in movimento. Si tratta dell'ennesima forma di riduzione della dimensione somatica al giogo di quella intellettiva; in questo caso ciò avviene tramite la sintesi logica del *soma* in un flusso metamorfico in cui il significante non può che essere colto in quanto processuale, instabile. Per evitare la messa in circolo metaforizzante dei concetti – per cui la parola, in quanto simbolo, equivale o finisce col sostituirsi alla cosa e all'esperienza di essa – per Schlanger è bene rivelare non i risultati (intellegibili) dell'utilizzo dei concetti nel discorso, bensì la modalità razionale (*le mode de rationalité*) organica che innescano (Bernard 2001: 51). Essa infatti non risponde solo al funzionamento dell'intelletto, ma anche a quello del pensiero immaginifico. Giungiamo così all'ultimo passaggio della riflessione di Bernard, sotto una luce in cui cominciano a farsi evidenti i legami con quanto detto nei capitoli precedenti. Si rendono pertanto necessarie delle precisazioni teoriche sul *Corpo senz'Organi*, modello che per l'autore tocca più nel profondo il funzionamento dell'essere nei termini di produzione, elaborazione dell'immaginario e dunque del *senso*.

#### IV.2. Verso un corpo senz'organi

«L'organismo è una costellazione o un grappolo», afferma Schlanger (Schlanger 1995: 37 in Bernard 2001: 53), intendendo le due immagini come modelli esplicativi dell'elaborazione del senso nell'organismo vivente. La scelta indica un ulteriore passo verso l'emancipazione dal determinismo topografico e concettuale dell'organismo, nonché un avvicinamento ai *processi macchinici* di Guattari<sup>150</sup> cui si è già accennato:

---

150 «Strani ordigni, mi direte voi, queste macchine di virtualità, questi blocchi di percetti e di affetti mutanti, metà-soggetto e metà-oggetto, già nella sensazione e fuori da essa nei campi del possibile. Non le troveremo facilmente sul mercato abituale della soggettività, forse ancor meno in quello dell'arte. Tuttavia abitano tutto ciò che riguarda la creazione, il desiderio di divenire altro, nonché il disordine mentale e la brama di potere [...]. I concatenamenti di desiderio estetico e gli operatori dell'ecologia del virtuale non sono entità facilmente circoscrivibili nella logica degli insiemi discorsivi. Non hanno né interno né esterno. Sono interfaccia fuori limite che secernono interiorità ed exteriorità costituendosi alla radice di ogni sistema di discorsività. Sono dei divenire, intesi come fuochi di differenziazione, dislocati sia nel cuore di ogni campo sia fra i diversi campi per accentuarne l'eterogeneità» (Guattari 1996: 91).

«Parlare di macchina anziché di pulsione, di flussi anziché di libido, di Territori anziché di istanze dell'io e di transfert, di Universi incorporati anziché di complessi inconsci e di sublimazione, di entità caosmiche anziché di significante; inserire circolarmente dimensioni ontologiche anziché scindere il mondo in struttura e sovrastruttura. Non si tratta di mere questioni terminologiche! Gli strumenti concettuali aprono e chiudono i campi del possibile, catalizzando Universi di virtualità. Le loro ricadute pragmatiche sono spesso imprevedibili, lontane, differite» (Guattari 1996: 123).

Per Bernard, come vedremo, il macchinismo tende troppo a una riduzione linguistica dell'esperienza della corporeità. Ciononostante è vero quanto viene postulato dai suoi teorici: tra le prese di coscienza necessarie per isolare un simile scarto tra modello e realtà – come afferma Schlinger – vi è innanzitutto il riconoscimento di quanto operato dal pensiero copernicano sul corpo, vale a dire l'aver «relegato l'immaginazione in un'attività clandestina esoterica». In altri termini si è privata quest'ultima di un valore cognitivo, che è stato attribuito arbitrariamente alla prospettiva razionalista (o metaforizzante) dell'organismo; la sintesi razionale è stata coinvolta di conseguenza nel processo di naturalizzazione in virtù della sua praticità, trasformando con l'uso e il tempo la convenienza in convenzione. La metafora così intesa lavora su tre livelli, ci dice lo studioso riprendendo Riqueur: semiotico, ovvero rispetto alla parola come segno lessicale e quindi *forma*; semantico, ossia proprio del transfert del senso; ermeneutico, vale a dire relativo alla formulazione dialettica della realtà tra appartenenza e distanziamento. Nondimeno, il filosofo riconduce tali dinamiche a una dimensione organica, vale a dire ancora una volta non puramente intellegibile, affine alla materia costitutiva dell'entità individuale:

«Prima d'essere argomento con cui convincere o enunciato di una realtà ontologica referenziale, il discorso è, ai miei occhi, atto di enunciazione, cioè proiezione immaginaria [*fictionnaire*] di una disposizione di simulacri che è a monte del distanziamento puramente critico evocato da Riqueur» (Bernard 2001: 59).

Comprenderne il funzionamento significa mettere a fuoco i processi di elaborazione del «sottile artificio» di cui si è parlato in relazione alle pratiche somatiche. Su di esso si basa l'incorporazione di una tecnica dal punto di vista fenomenologico irripetibile quale è l'esperienza dell'individuo

stesso. Su ciò si fonda anche il mantenimento, in quest'ultimo, di una relazione aperta tra pre-significante e significante, piuttosto che una dialettica di pura dimostrazione ed imitazione tra insegnante e allievo, che abbiamo visto essere alla base dello scarto tra tecnica e metodo. Dopo un lungo *excursus* prettamente teorico cominciamo a recuperare, dunque, le esperienze latenti nelle parole dei *butoka*.

In primo luogo è interessante notare qualche analogia, che non vorremmo definire soltanto formale, tra i livelli in cui opera la metafora nell'organismo e la triplice partitura coreografica utilizzata da Yvonne Pouget. Significativamente, troviamo in consonanza al primo la linea di ricerca profonda della danzatrice, che nel *butō* vede una *riattivazione poetica* (o estetica) *dell'esperienza somatica* in scena – rimandando implicitamente alla «*parole soufflée*» di Derrida. Vi sono poi una *partitura tematica* e una prossemica aperte, su cui lavorano lei stessa e soprattutto i suoi danzatori e cantanti. Infine, vengono prodotte una scansione drammaturgica e una *cornice narrativa* d'insieme (i canoni del *Tanztheater*). Senza voler forzare il discorso con parallelismi, peraltro arbitrari, è interessante notare come l'artista dimostri di percepire delle differenze essenziali tra ciò che il *butō* significa in quanto esperienza, il concetto di *danza* e la sua elaborazione coreografica, e infine la sua *teatralizzazione* in uno «spazio per la danza»<sup>151</sup>. Se è vero che per la coreografa, così come anche per Imre Thormann, ideare uno spettacolo significa dare vita a una vera e propria realtà, ciò implica senz'altro rimandare ancora una volta alla linea estetico-ideologica dell'organismo, più che della macchina. Ampliando tuttavia lo sguardo alla continuità sostanziale tra metodo di allenamento, insegnamento e poetica, balza agli occhi una dimensione creativa estremamente prismatica, sfumata, dove il tempo progressivo della scienza (visto col filtro di Goldstein) viene polverizzato da un continuo procedere per rimandi, recuperi, trasformazioni e variazioni del materiale incorporato (ovvero, *reso organico*).

Grazie a questi esempi, forse, si può comprendere come tale dimensione – vale a dire l'*ankoku*, l'*oscurità* presa in considerazione fin dal principio – comporti un'esplosione non reversibile del concetto di organismo e si avvicini ai «fuochi di differenziazione» di Guattari. Ciò si può tradurre nei termini di corpo come «organo assoluto del senso», che si oppone a un «*corpus*» normativo e tecnocratico, frutto di un auto-simbolismo del senso attraverso l'organo, come intende Jean-Luc

151 È bene ricordare che quest'espressione racchiude il senso stretto e quasi etimologico di *Tanztheater* per Pina Bausch.

Nancy (Bernard 2001: 60). Oppure – e questo pare il modello più completo – nella sua integrazione col modello del *Corpo senz'Organi* artaudiano (d'ora in poi *CsO*), innanzitutto attraverso il concetto di «*parole soufflée*» di Derrida. Nella nostra prospettiva, tale integrazione pare il primo affrancamento dal «teatro dell'organo» proprio della «scena occidentale classica» che, traslato nel pensiero sul corpo, ci riporta ancora una volta alla fisicità cadaverica dell'anatomia. La «parola esalata» delinea un'arte priva di opere, l'esistenza di un artista che rimanda solo a se stessa, una «parola che è corpo»<sup>152</sup>. Questa è la condizione in cui l'arte, ovvero l'*artificio*, s'incarna sottilmente nel corpo dell'artista tanto da trasfigurarla, per poi emanarvi. Proprio in tale momento, quando la funzionalità del corpo abitualmente concepibile salta, entra in un corto circuito e si rende capace di oggettivare un meccanismo intenzionale alieno rispetto alla coscienza logico-intellettuale, riteniamo trovare il cuore della pratica del *butō*.

Nei capitoli precedenti l'abbiamo già delineata come l'*oscurità* attivata consapevolmente, in processi «macchinici» quali la *dissociazione intima* e lo sviluppo di un *transfert interno*, di cui l'*ermafroditismo* rintracciato in Hijikata e Ōno sarebbe un esempio. In tale prospettiva, non a caso, la pratica del *butōka* è diffusamente considerata espressione più compiuta del teatro della crudeltà di Antonin Artaud. Se proseguiamo con le riflessioni di Bernard, questa «visione esaltata, profetica e poetica [di Artaud e di Derrida viene] teorizzata e, paradossalmente, sistematizzata da Gilles Deleuze e Félix Guattari» [...] (Bernard 2001: 64-66). Lo scarto più importante consiste nel fatto che il *CsO* non è più un'unità, per quanto polimorfica. Esso non è un concetto, ma

«“un'insieme di pratiche” che costituiscono in una qualche maniera “un limite”, un'esperienza limite [...] la guerra agli organi [...]. Il *CsO* appare precisamente dacché il corpo ne ha abbastanza degli organi e li vuole deporre o li perde» (Bernard 2001: 66)

Da queste righe traiamo immediatamente due considerazioni; in primo luogo, il modello del *CsO* risulta proprio quel momento estremo di smembramento della *forma mentis et corporis* classica e moderna, detta occidentale, così come l'abbiamo intesa in conclusione del capitolo precedente. In secondo luogo essa, vale a dire il prototipo pionieristico di corporeità proposto da Hijikata ed Ōno, si mostrerebbe oggi forse attuale non solo nel *butō*, ma anche attraverso esiti dell'estetica, delle

152 Bernard riprende Jacques Derrida. Dell'autore si veda l'edizione italiana de *La scrittura e la differenza* (2002).

pratiche e gli studi somatici, dopo alcuni decenni di gestazione trascorsi ai margini delle arti performative. Questo traguardo è stato raggiunto anche grazie al superamento (per lo meno teorico) dei pregiudizi e della repressione della dimensione psicotica cui, agli occhi delle istituzioni e dell'ideologia medica, la figura artaudiana e le sue concezioni rimandano. Di tale importante apporto – di fatto il secondo passo verso lo scardinamento della strutturazione organica a unico fulcro o epicentro, dopo il superamento della dialettica mente-corpo – Deleuze e Guattari sarebbero tra i pionieri teorici, attraverso la loro opera analitica e il *focus* sul concetto di *antipsichiatria*<sup>153</sup>. Riprendendo la questione fenomenologica del CsO, Bernard parla con la loro voce:

«Così [il CsO] si manifesta nel corpo sia ipocondriaco, sia paranoico, sia schizofrenico, sia drogato, sia masochista. Tante esperienze diverse in cui la privazione fittizia o reale, accidentale o volontaria d'organi produce un dispositivo corporeo reticolare di pura circolazione materiale. “Il CsO è ciò che rimane quando si è tolto tutto. E quel che si tolto, è precisamente il fantasma, l'insieme delle significanze e delle soggettivazioni” che l'interpretazione psicanalitica ha proiettato sulla nostra realtà corporea vissuta. Una volta svincolatosi o spogliatosi da questi orpelli teorici fallaci, questa realtà non appare allora che come un circuito “che fa passare e impedisce di passare a delle intensità, che sole possono virtualmente avanzare e circolare. Il corpo non è più che un insieme di valvole, setacci, chiuse, recipienti o vasi comunicanti”. In questo senso, il CsO “non è una scena, un luogo, né persino un supporto di eventi: fa passare solamente delle intensità”. In breve, “non è spazio, né nello spazio”, non è che “matrice intensa e non formata, non stratificata, matrice intensiva” [...], cioè, in definitiva, una costellazione “d'assi e di vettori, di gradienti e di soglie, di tendenze dinamiche con mutamento di energia, di movimenti cinematici con dislocamento di gruppi, e di migrazioni che si spiegano indipendentemente da ogni forma accessoria perché mossa da intensità pure”. [...] Il CsO, di conseguenza, si offre come una “molteplicità di fusioni” che assicura la “continuità ininterrotta” delle intensità prodotte dal desiderio [...]» (Deleuze e

153 Concetto chiave della ricerca di Félix Guattari, rappresenta il perno attorno al quale i discorsi filosofici e linguistici degli anni della contestazione si concentrarono, nel tentativo di abbattere modelli psicologici e antropologici di matrice borghese. Da questo punto di vista il sistema freudiano venne pesantemente messo in discussione (in specie, riguardo al suo ambiguo *pansessualismo* e alle dinamiche edipiche). L'antipsichiatria, difatti, postula uno studio delle pulsioni libidiche alla base della formulazione di ogni discorso significativo nella loro peculiarità, accompagnando in modo vigile e non inibendo eventuali dinamiche di disequilibrio; l'intento non essendo guarire ovvero «normalizzare» il soggetto considerato patologico, ma guidare la persona a una rielaborazione più fruttuosa delle proprie dinamiche libidinali e psichiche. Queste sono altresì base dell'«economia del desiderio» opposta al castrante sistema ideologico capitalista. Si veda Guattari (1978).

Guattari 1980: 185-205 in Bernard 2001: 66-67)<sup>154</sup>.

Tolto anche il fantasma del soggetto psicologico, ovvero l'«ultima» forma di organo, il corpo si mostra al di fuori di qualsiasi riconoscibilità identitaria. È una condensazione libidica, *oscura*, costituita dallo svolgersi dei propri impulsi e contro-impulsi, che possiamo in qualche modo ricondurre alla condizione del *nikutai*, salvo eluderne la definibilità materica. Sembra anzi delinearsi un'impossibilità a scindere il corpo di carne e l'oscurità di cui è compartecipe attivo. Esisterebbe dunque solo un *ankoku nikutai*: una «carnalità di tenebra», momento di densità ibrida della materia dal quale essa si sviluppa e si rende via via più intellegibile, astratta, per principio di «rarefazione». Bernard, dal canto suo, sembra accettare una visione della corporeità come coagulazione di differenti densità e vettori energetici, in cui immaginario e carne non sono che due polarità tra infinite sfumature di materia. Il corpo (senz'organi) sarebbe una stratificazione intensiva del divenire, immanente al desiderio. Una stratificazione di strategie e informazioni sensoriali che richiama la «conformazione» del metodo, così come evidenziata sinora, per contrasto alla tecnica in senso stretto.

Tuttavia il filosofo mostra le sue riserve di fronte a ciò che gli pare come una certa fascinazione retorica degli autori di *Mille Plateaux (Millepiani)*, rispetto alla loro stessa teorizzazione. Essa tende a trascurare e in parte a disconoscere una valenza epistemologica del corpo, vale a dire la stretta unione del fisiologico con un modello cognitivo che è proiezione invisibile, ma aderente ed emanata da esso. Un corpo senza immaginario non può esistere, posto che ciò di cui stiamo parlando non è un fantasma applicato dall'esterno, esogeno, bensì un livello di determinazione della corporeità al pari del fisiologico. Come si ricorderà questa è anche la tesi di fondo di Hijikata Tatsumi, secondo cui il portato sovversivo del *butō* consisterebbe proprio nel riattivare un'autonomia della produzione significativa presente nella corporeità umana «per costituzione». È utile ribadire, tuttavia, che l'oggetto di cui si parla e di cui il *butōka* si serve non è il *nikutai* in sé, bensì lo «*shintai* che danza». Il primo, infatti, è un livello o una condizione attingibile solo in un determinato *frame* di tempo e spazio (anche se non esclusivamente in scena) controllato dall'intenzione, pure se in modo recessivo. Esso non può essere condizione stabile se non

---

154 Si veda l'edizione italiana *Millepiani* (G. Deleuze e F. Guattari 1997).

coincidendo con la vera patologia, vale a dire assoggettando a sé l'intero individuo; abbiamo visto come ciò sia incompatibile con una produzione di valore prettamente artistico, anche sconfessando i pregiudizi psichiatrici come Deleuze e Guattari. In tal senso, bisogna sottolineare un aspetto che gli studiosi presi in esame hanno spesso mantenuto parzialmente implicito. Anche sradicando e abbattendo confini e gerarchie nell'entità corporea e valutandola nella sua stratificazione, o come rizoma, non si può non tenere conto delle sue dinamiche logico-intellettive *dominanti*. Se allenate a una consapevole cooperazione con gli altri livelli di produzione del sistema, esse sono in grado di dar vita a un peculiare linguaggio «del sé», capace potenzialmente di mantenere un equilibrio comunicativo con il contesto che lo circonda, ma al contempo in grado di resistere alla normalizzazione poiché libero da automatismi. Per parlare in termini più concreti, non si sta indicando la semplice differenza tra «autismo» e «capacità di relazione» o tra autoreferenzialità ed espressività fruttuosa, ma la possibilità di aderire «di ritorno» e per scelta a un contesto socio-culturale di appartenenza. La necessità di rimanere in qualche modo «animali sociali», se anche banale, per un *butoka* non è così scontata; rispondervi implica sconfessare un pregiudizio negativo sull'intelletto in favore della dimensione somatica, il quale può trovare modo di svilupparsi in modo più radicale qui che in altre forme artistiche. Ciò è vero nel senso in cui la parte più difficile e lunga dell'allenamento del *butoka* consiste proprio nello smorzare le istanze logiche e censorie, che tuttavia col tempo si rivelano efficaci strumenti creativi da recuperare. Per un danzatore, essere in relazione con uno «*shintai* danzante» significa perciò saper utilizzare nuovamente, assieme alle altre potenzialità, anche «il lume della ragione» più comune. Esso infatti è ciò che permette di *teatralizzare* un campo di intensità che altrimenti, in sé, *non sarebbe spazio né nello spazio*, come abbiamo visto poco sopra.

La cornice teatrale, ben diversa dal concetto di rappresentazione e più ampia della messa in scena, è così ottenibile grazie a diversi espedienti: dal *butō fu*, alla cooperazione con altri registri spettacolari da parte di Pouget, alla possibilità di creare e modificare un proprio repertorio tecnico ed estetico nel tempo; ma anche di «ingannare» lo spettatore per meglio adattarsi alle contingenze. È proprio ciò che ammette Thormann sulla genuinità e sulla precisione del movimento in relazione a una «condizione mentale strana» o all'assenza di essa. In altre parole, in specie relativamente al *butō*, è necessario sfatare il mito di un performer autentico, se con ciò si

intende «puro» o «santo», quindi soggetto monolitico. Il corpo inteso come costellazione e il metodo in quanto strutturazione di pluralità di prospettive e strumenti, infatti, rimandano alla medesima idea di entità e produzione spuria, frutto della co-presenza di diverse (id)entità intenzionali nello *shintai* danzante. È vero che il prototipo di corporeità che abbiamo finora delineato può produrre esiti estetici anche molto diversi tra loro. Ciò nonostante, essendo una delle forme che più a fondo ragionano su tali aspetti «limite» del linguaggio corporeo, il *butō* evidenzia questioni valide all'intera scena artistica, magari non tanto (o non più) sollevate poiché altrove i suddetti modelli estetici e ideologici di corpo sono stati nel tempo integrati o riassorbiti dal sistema di valori dominante, o godono di maggiore riconoscibilità. Questo naturalmente ha a che fare non tanto con la ricerca teorica o drammaturgica di un artista, ma con il grado di intensità e di riconoscibilità effettive della sua *figura umana* in scena. Così, la *qualità* della presenza e la sua intensità permettono da un lato di riconoscere un lavoro coerente con quanto proposto dal *butō* originario. Dall'altro, più genericamente, finché la figura del performer non si presenta come problematica, è indubbio che ci si trovi di fronte a una continuità culturale di lunga data, naturalizzata e diffusa. Non per questo tuttavia essa va data per scontata.

Per tale ragione, a nostro parere, per certi versi il *butō* può dirsi ancora oggi una cartina tornasole del grado di maturazione dell'ideologia della corporeità, in modo simile che nel Giappone del secondo dopoguerra. Tale aspetto risponderebbe all'interrogativo sul perché esso persista e sia in via di diffusione, pur soffrendo di una crisi interna e soprattutto d'isolamento rispetto alla scena contemporanea. Abbiamo visto che la sua codificazione incompiuta, infatti, non è una ragione sufficiente. Un atteggiamento incline all'esotismo, allo stereotipo estetico quando non al mistico lo rende sicuramente più definibile e «codificabile»; d'altra parte esso è ancora questa pratica a un'origine limitata nello spazio (il Giappone, l'Europa) o nel tempo, poiché novecentesca. A loro volta queste radici sono sicuramente imputabile, non però a partire dagli stilemi di genere moderno, post-moderno o nipponico così come spesso gli vengono associati. Tali prospettive storicizzano il *butō* e lo delimitano, specie agli occhi dei critici e dei pubblici meno informati, in un contesto lontano nello spazio e nel tempo, facendo al contempo dei due maestri e dei loro metodi un tabù poco comprensibile e paradossalmente inviolabile. La poco conosciuta continuità con l'Europa del Novecento, al contrario, si può rintracciare nei punti di contatto con le diverse

ricerche su un corpo educato a una «nuova libera natura»; queste ultime comportano un rapporto certamente ambiguo con il rigore e la tecnica, ma proprio per questo sempre criticamente attuale.

#### IV.3. *Una testimonianza d'altre circostanze. Ri-fare butō secondo Xavier Le Roy*

Se l'intento è quello di delineare dei punti di porosità e di reciproca influenza tra il *butō* e la performance contemporanea europea sulla base di un'indagine critica del corpo e della danza, è bene servirsi nuovamente di esempi concreti. Il percorso di Xavier Le Roy, in apparenza distante da quanto appartiene alla tradizione dei *butōka*, mostra a ben vedere numerose assonanze ideologiche e pratiche. Da tempo il performer francese si dedica a una forte eterogeneità drammaturgica, in cui dimensione somatica e intellettuale tentano di essere evidenziate nella loro cooperazione per contrappunto e finanche con ironia<sup>155</sup>. Tra le diverse modalità adottate nella sua produzione vi è anche la scelta di cimentarsi in modo personalissimo nella pratica del *butō*. Ciò rappresenta un caso molto fortunato nella nostra prospettiva, ovvero uno tra i possibili esiti del discorso sul corpo che abbiamo fin qui condotto. Nello specifico di questa ricerca, ci riferiamo a *Product of other circumstances (Un prodotto di altre circostanze o P.O.O.C., 2009)*, performance-conferenza in cui Le Roy ripercorre la sua indagine teorica e pratica dell'eredità di Hijikata ed Ōno<sup>156</sup>. Diversi aspetti di questa produzione ci riguardano da vicino, proprio perché essa non si risolve in una semplice messa in scena spettacolare. Al contrario, l'artista focalizza esplicitamente il discorso sulla sua distanza rispetto al fenomeno usandola come prospettiva critica della sua storia, dei cambiamenti che l'esperienza pratica ha apportato su di sé così come dell'attuale posizione di quest'arte nel campo dei saperi. La scena viene significativamente usata per compiere un percorso analitico di questa forma di danza nella sua globalità, per lo meno nella sua prima fase storica.

155 Xavier Le Roy ha seguito una formazione in danza contemporanea e in pratiche fisiche di diversa natura (dallo *yoga* all'*Alexander technique*, all'*osteopatia*). È noto il suo tardivo approdo alla danza professionale, in seguito alla carriera di ricercatore in ambito biomedico. Dopo un breve periodo presso *La Compagnie de l'Alambic* di Christian Bourigault a Parigi, dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso ha dato inizio al suo percorso autoriale, nel costante tentativo di resistere a etichette estetiche. Questo l'ha portato a concepire performance di diversa natura, dove la narrazione autobiografica «distaccata» o persino la conferenza si fanno strumenti in continuità assoluta col gesto coreografico. Alla base vi è una profonda riflessione sulla spettacolarità del *medium*, sul ruolo della scienza e tecnologie della comunicazione nel formulare nuovi immaginari sul corpo, sul concetto di autorialità, co-autorialità dello spettatore e sulla performance come prodotto estetico. La sua peculiarità spettacolare è stata inclusa dalla critica nella *non-danse*, coevo insieme di percorsi coreografici individuali, per lo più di origine francese o belga. Il comune denominatore tra di essi risiederebbe in una generale riflessione o in un ripensamento dei parametri estetici e teorici dell'arte coreutica; tuttavia gli assunti teorici di base vengono sviluppati in maniere molto differenti tra loro. L'artista, non a caso, mantiene tutt'ora molte riserve su quest'attribuzione di identità.

156 La prima esperienza di questo lavoro è stata diretta, in occasione di una replica al Teatro Duse di Bologna il 10 aprile 2011, all'interno di F.I.S.Co – Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo organizzato da Xing. L'artista ha concesso un'intervista e l'uso della registrazione video di una replica precedente (2010).

L'essenza della pièce è tratta dalla scelta di Le Roy di non farsi semplice mediatore ma vero e proprio *medium* della proiezione di tale oggetto (di studio). Il che si verifica nel momento in cui il percorso teorico – sempre intervallato da sequenze danzate – segue passo dopo passo quello da lui stesso svolto nella sua auto-formazione.

L'intera performance può essere letta almeno su due livelli che operano in modo preponderante: il primo è quello della drammaturgia più congeniale a Le Roy, nella quale il corpo viene usato trattando tutte le sue abilità, nel tentativo di abbattere anche le più persistenti esclusioni e gerarchie tra i linguaggi. In tal modo avviene che la narrazione e la spiegazione, nonché le dinamiche logico-intellettive, somatiche e inconsce che esse innescano, siano viste e usate in completa continuità con la danza in senso stretto. Il secondo livello riguarda la memoria somatica e mentale, sempre presenti eppure qui attivate in maniera metodica, anche se non sempre cosciente<sup>157</sup>. Innanzitutto, nonostante o proprio in virtù del taglio della performance in cui auto-formazione e divulgazione si specchiano, Le Roy ha nel tempo maturato un punto di vista estremamente strutturato sul fenomeno del *butō*. La stessa partitura dello spettacolo e certi suoi contenuti sono gradualmente mutati; ciò conferma la sua visione dell'opera come laboratorio aperto, votato all'autorialità condivisa tra artista in scena e spettatori. Nella cornice estetica e comunicativa della conferenza, Le Roy inquadra la creazione di Ōno ed Hijikata nell'ambito dei saperi, ma in quanto pratica incorporata, portando alla luce questioni d'identità già incontrate:

«[Il *butō*] È la manifestazione o il prodotto d'una necessità di cambiamento nelle tradizioni e rappresentazioni del corpo in Giappone alla fine degli anni Cinquanta. Il prodotto di una sorta di rivolta che, attraverso una successiva trasmissione, si è trasformata in uno stile di danza più o meno distaccato dalla cultura di cui essa è il prodotto. [...] Forse il *butō* è giapponese quando questa danza è compiuta da Giapponesi in Giappone. Ma può anche essere brasiliana quando è danzata da Brasiliani ecc... E che cos'è quando è danzata da Italiani in Brasile, o da un Francese

---

157 «Non avevo coscienza di dare tanta importanza alla memoria. Ma ciò sembra evidente, dopo averlo letto. La "riattivazione" di certe danze come dici tu è uno dei modi in cui ho tentato di avvicinarmi al *butō*. Rifare qualcosa che esiste già per tentare di comprenderne certi aspetti attraverso una pratica, attraverso un tentativo d'incorporazione e non solamente con l'osservazione. Dunque imitare, copiare e tentare di "riattivare" queste danze fa parte del progetto. Ma i miei tentativi non si sono ridotti a questo metodo». Le Roy risponde all'intervista curata per questo testo, in relazione agli spettacoli di *butō* cui aveva assistito o che aveva guardato in video e riproposto in scena. Approfondiremo in seguito come tale aspetto sia fondamentale e vada di pari passo con la trasformazione del modello di corporeità portato avanti dalle discipline e dai metodi finora trattati. Come nei casi di Pouget e di Thormann, la trascrizione originale e integrale dell'intervista si trova in appendice.

in Italia ecc...? Quando si è fatta conoscenza delle sue origini è difficile dire che non sia una danza d'origine giapponese. La questione dovrebbe essere posta a persone che non conoscono questa storia. Ma se si ha bisogno di dire “d'origine giapponese” non è perché essa non è solo giapponese ma è anche divenuta altra cosa che la rappresentazione culturale di una nazione?»

La proposta presentata da Boris Charmatz<sup>158</sup> su questa danza era una rivisitazione attraverso un'insieme di azioni performative, riassunte nel termine «*re-butō*» (francesizzazione di *re-butō*). Per Le Roy, il metodo più interessante da utilizzare a tale scopo è parso non limitarsi a un'unica prospettiva d'indagine somatica. L'artista ha così proceduto attraverso la prospettiva del «ri-fare», del «ri-pensare» o del «ri-tentare», secondo il principio per cui «non vi è differenza senza ripetizione e non vi sono ripetizioni senza differenze». Oltre a riprendere dei cenni di *butō fu* dalle fonti bibliografiche, il performer ha «copiato» parti di coreografie viste in scena anni prima o osservate in video a partire dalla loro apparenza, vale a dire solamente secondo il modo in cui le aveva recepite e gli erano rimaste impresse. A seguire, in sede di prova e di replica, ha ripetuto il materiale elaborato su di sé per riattivarne il portato estetico ed esperienziale – anch'essi coinvolti nelle dinamiche di variazione nella continuità:

«Ri-facendo o ripetendo vi è la possibilità di sottrarre il *butō* da certe norme, per coloro che credono che quello sia necessario. E per la mia esperienza è necessario, perché la rottura con le tradizioni e produzioni culturali, in quanto elemento fondatore principe di questa danza, non è trasmissiva o piuttosto si è regolata [*s'est normé*] e stilizzata (come è il caso del divenire di molte rotture nella storia dell'arte). [...] Questa [danza] forse non è più contemporanea, o non per forza adattata alle necessità attuali di rottura, ma ri-pensare questo è ciò che il *re-butō* può permettere. In qualche sorta, “de-identificare” il *butō*».

Questo passaggio è rilevante poiché sottolinea la consapevolezza, da parte dell'artista, di un processo di permanenza di tale fenomeno attraverso inevitabili discontinuità. Ciò ha posto il problema di come relazionarsi in quanto *testimone*, sperimentatore, non *butōka* in senso stretto. In altri termini sembra quasi che Le Roy, per sua stessa attitudine, abbia saputo rivolgere il proprio

---

158 Formatosi in prestigiose istituzioni del balletto classico in Francia (la Scuola di danza dell'Opéra di Parigi dal 1986 al 1989, in seguito il Conservatorio di Lione), Charmatz ha intrapreso una pratica di performer e coreografo eterodosso dal 1992, creando una propria associazione (Edna, assieme a Dimitri Chamblas) in cui sperimentare l'arte coreutica in relazione ai nuovi media e alle altre arti. Successivamente ha proseguito l'attività in maggiore autonomia; anch'egli è annoverato tra gli artisti della *non-danse*.

interesse alla tendenza non estetizzante ma più strettamente «linguistica» del *butō*. La complessità di tale aspetto, trattandosi di un'elaborazione culturale recessiva rispetto al *logos*, riteniamo sia alla base del difficile livellamento del *butō* nel contesto coreutico o performativo attuale, nonché della connotazione esotica che subisce<sup>159</sup>. Da tale prospettiva, in linea con le convinzioni ideologiche di Le Roy, il *re-butō* si pone come risolto divulgativo o «essoterico» d'una pratica profondamente radicata nell'esoterismo, ovvero sia in dimensioni significanti nascoste<sup>160</sup>. Così avviene che l'attualizzazione di questo oggetto di studio nel contesto (culturale) del *qui e ora* della scena si rende possibile solo attraverso il percorso formativo enunciato dall'artista, in cui l'intelletto sia compreso in una più ampia prospettiva d'*incorporazione*. Di qui comprendiamo il titolo conferito alla performance, ovvero *Prodotto di Altre Circostanze*. Con voluta ambiguità, esso si riferisce alla produzione solo *attraverso* la persona di Le Roy (e attraverso gli spettatori): allude al fatto che opera e autore si oggettivano reciprocamente attraverso il percorso compiuto e che continueranno a farlo, mutando ogni volta tramite la ripetizione della pièce. A ben vedere, Le Roy traduce in qualche modo in discorso ciò che il *butōka* danza; tuttavia, l'affermazione sembra legittima in quanto il francese, performer, destabilizza il discorso logico attraverso una propria partitura significante, che tratta il movimento come linguistico e corporeo a un tempo.



37. Xavier Le Roy in *Product Of Other Circumstances*, mentre osserva una performance di Imre Thormann. Foto: Luc Vleminck.

159 Dal momento che è facile ricadere nello stereotipo di un Occidente razionale e di un fantomatico Oriente mistico, sensuale o istintuale.

160 Oltre alla riflessione su l'*ankoku* in quanto oscurità dei recessi somatici, ricordiamo come l'etimologia di «*butō*» si riconnetta anche con fenomeni rituali di antica origine in Giappone. Si veda paragrafo I.1.

Il nome dell'opera assume infatti un'ulteriore rilevanza se messo in relazione con un'altra di dieci anni precedente, *Un Prodotto delle Circostanze*, in cui Le Roy ripercorre e spiega la maturazione del suo interesse per la danza contemporanea al tempo in cui si dedicava ancora alla ricerca scientifica (Le Roy in Fanti/Xing 2003: 71-79). Un aspetto comune a entrambi i lavori è l'ingaggio di intelletto, inconscio e dimensione somatica, in qualche modo straniati da un atteggiamento scenico «neutro», in cui la persona del performer pare in equilibrio. Le Roy intende così mettere in evidenza i momenti intermedi, di passaggio tra un dominio e l'altro (o tra *polarità*, come abbiamo già detto in precedenza). Il suo metodo, tuttavia, indaga sempre sull'aspetto gnoseologico della corporeità, di cui quello logico-linguistico è di ritorno una parte integrata:

«È un lavoro sui va e vieni tra processi d'oggettivazione o di soggettivazione, che non sono mai “puramente” ed essenzialmente attribuiti alla parola e ai gesti come due campi che vorrebbero escludersi ma che, a mio parere, chiamano in modo molto forte più relazioni, più complessità nella loro interazione per cercare di riformulare le nostre relazioni; le quali condividono, per esempio, il corpo e lo spirito, il movimento del gesto, l'umano e il non-umano, ecc... Poiché questo è un cammino verso la necessaria trasformazione delle nostre soggettività. [...] io rimetto in gioco gli aspetti comuni esistenti tra parola e gesto senza cambiarne le abituali distribuzioni [*distributions*], poiché passo dall'uno all'altro mantenendo una linea di separazione tra le due. Ma incito a una co-abitazione non abituale di questa maniera di parlare molto distaccata con questo modo di danzare rivolto molto verso l'interno [*très absorbée à l'interieur*]».

In un'intervista concessa diversi anni prima l'artista mostrava posizioni non molto differenti<sup>161</sup>. Ciò avvala il fatto che riflettere sulla propria identità e il proprio ruolo all'interno della comunità culturale (scientifica e performativa) sia una delle caratteristiche poetiche di base per il performer francese. Esse d'altro canto segnano la continuità della sua intenzione attraverso un *corpus* di opere che rigetta l'uniformità estetico-drammaturgica. Per Le Roy, ciò significa conquistare una

---

161 «Una delle cose che più mi interessavano di *Self-Unfinished* [una produzione precedente, del 1998] era la ricerca di zone di indecisione. Momenti o zone in cui non si sa più se si va avanti o indietro, non si capisce più qual è l'alto e il basso, la destra e la sinistra [...] in cui è impossibile decidere cosa produce cosa... [...] questo è ciò che vorrei proporre a ogni spettatore... la possibilità di trovarsi davanti a un campo di decisioni che creano dei dubbi. Ogni spettatore vive personalmente questo processo. Quindi sei tu, con la tua immaginazione, che crei quell'immagine... non sono io, Xavier che decido cosa si può vedere... ci sono delle proposte e poi le cose appaiono e scompaiono in un vaevieni... è un'oscillazione». (von Hantelmann in Fanti/Xing 2003: 92-94).

libertà di reazione al sistema capitalistico dell'arte, un nuovo equilibrio critico all'interno dello stesso e pure al di là del proprio campo. Ciò naturalmente non può prescindere da scelte consapevoli e radicali sul corpo e sulla performance, sebbene non sempre esse siano percepite tali all'occhio dello spettatore. Nel suo caso, ad esempio, esse paiono risolversi in modo meno eclatante e «drammatico» che nel *butō*, forse rimanendo in una dimensione più concettuale e calata meno a fondo nella somatica rispetto ad esso. Le Roy gioca in effetti con molta intelligenza sulla creazione di una sorpresa, di un'improvviso vacillamento dei parametri percettivi della figura umana. Anche quando lavora sul micro-movimento, invece, il *butoka* tende a usare partiture somatiche più intense e su un più alto livello di dissociazione, decentramento o moltiplicazione dei «fuochi» intenzionali. Ne consegue che la qualità del gesto è solitamente ancor più radicata nel corpo del danzatore e rimane nella dimensione del significante, anche se legata alla parola poetica. Assai difficile è trovare un dialogo scenico esplicito tra concetto e movimento fisico, nel *butoka* ortodosso. Nondimeno, anche secondo il metodo adottato per questa come per molte altre creazioni di Le Roy, la percezione abituale della figura umana o dello spazio scenico vengono a mancare; il coreografo crea momenti di destabilizzazione in cui è possibile ripensarne le dinamiche basilari, che sappiamo essere state naturalizzate. Da questo punto di vista è forse più semplice vedere i punti di contatto tra la formazione e l'esercizio delle proprie ideologie da parte di Le Roy e di Imre Thormann, che curiosamente risulta come prima fonte audiovisiva (fig. 37) della sua ricerca<sup>162</sup>. In *Prodotto delle Circostanze*, l'artista francese ricorda:

«Guardando al microscopio [nel laboratorio di ricerca] avevo spesso la sensazione di essere io stesso a modificare ciò che stavo esaminando. Sentivo che le mie decisioni erano influenzabili e che ogni decisione sfidava la mia "oggettività". Mi chiedevo quanto oggettivo dovessi essere per riuscire a praticare una scienza e nello specifico la ricerca biomedica. [...] Nello stesso periodo andavo a lezione di danza almeno una volta al giorno. Facevo yoga e avevo iniziato ad andare da un osteopata con regolarità. Queste esperienze fisiche mi fornirono le basi necessarie per una nuova comprensione del mio corpo e per l'elaborazione di nuove teorie sul corpo umano. [...] Durante il mio praticantato scientifico, mi chiedevo anche: dove vogliamo arrivare addentrandoci sempre più nello specifico? È veramente questo il modo di capire il

162 All'inizio di *P.O.O.C.* Le Roy ripercorre assieme al pubblico la navigazione *online* tramite cui ha reperito le prime informazioni sul *butō*. Il primo estratto video indicato dal motore di ricerca è un'improvvisazione di Imre Thormann del 2006 in Giappone, presso Hiyoshi Taisha Shrine a Shiga. Si veda la fig. 37.

corpo umano? [...] Ho deciso di dedicarmi alla danza. Pensare è diventata un'esperienza fisica. Il mio corpo era diventato allo stesso tempo attivo e produttivo, oggetto e soggetto, analista e oggetto d'analisi, prodotto e produttore» (Le Roy in Fanti/Xing 2003: 73-75).

Si volge naturalmente lo sguardo al di là di una banale etichettatura dei due come «performer con esperienze o formazione nel campo scientifico» da cui, in special modo, Le Roy ha sempre tentato di affrancarsi. È però evidente che il processo di apprendimento di entrambi abbia attraversato pratiche comuni e prodotto modelli, immaginari sul vivente distanti da quello tradizionalmente attribuito al corpo nelle discipline umanistiche. Dalle scienze naturali e dall'*Alexander technique*, ma anche in reazione ad esse, al *Noguchi Taiso* e allo *yoga*, i danzatori hanno sviluppato una nozione di corporeità che non a caso ha raggiunto dei punti di contatto ben prima di *P.O.O.C.*<sup>163</sup>. Nel vivo della sua conduzione drammaturgica, emerge in Le Roy il tentativo di utilizzare il proprio corpo nei suoi diversi livelli significanti e nelle sue diverse durate in modo non dissimile dal *butōka* svizzero. La componente intellettuale, sia pure più accentuata che in Imre Thormann, si fa in entrambi garante di una coerenza interna delle partiture; ne regola le variazioni, così come il rispetto di quanto già determinato coreograficamente:

«Nel momento in cui provavo delle improvvisazioni [di *butō*] a partire da immagini o da testi che trovavo nei libri e di cui mi servivo come istruzioni, la suddivisione delle durate di ogni registro e la loro alternanza seguivano un ritmo molto più lento. Ma l'attività intellettuale non scompare, per quanto essa cambi forse di modalità; essa è meno legata all'attività di vedere e guardare e sollecita un immaginario differente, ma resta in dialogo. Al momento dello spettacolo, in un certo modo riattivo questi passaggi da un registro all'altro. [...] Tento in generale di passare il più semplicemente e rapidamente possibile dall'uno all'altro, di troncare con un oggetto [della mia] concentrazione per passare a un altro. Provo così a ridurre la questione della transizione per produrre un sovrapporsi di modalità performative e lasciare più spazio possibile per l'interpretazione di questi momenti agli spettatori. [...] Certi momenti

163 Si fa riferimento al già citato *Self-Unfinished* (1998), forse il lavoro più celebre e radicale di Le Roy dal punto di vista strettamente coreografico. Con pochissimi elementi (degli indumenti neri ed elastici, un tavolo, una sedia) e una particolare gestione del corpo, il performer riesce a de-costruire mirabilmente la percezione di sé, dando vita a figure «inumane» e quindi ironicamente «mostruose». L'anno successivo al debutto l'artista ricevette la proposta di partecipare a un festival di *butō* con questa produzione. Al tempo rifiutò, per evitare ancora una volta una possibile etichettatura estetica. Ad oggi, tuttavia, la sua opinione è mutata; qualora vi si presentasse l'occasione di partecipare presenterebbe tuttavia questo lavoro assieme a *P.O.O.C.*. Notiamo, dunque, come in Le Roy vi sia un tentativo di oggettivare, straniare, distanziare da sé le proprie creazioni, secondo un principio non distante da quello che abbiamo riscontrato nei *butōka*. Certamente anche in questo caso si tratta di un procedimento applicabile nei diversi campi artistici e di cui nessuna pratica ha un possesso esclusivo. Tuttavia in determinati ambiti e casi, come questi, essa si rende più manifesta.

permettono una rottura chiara, altri necessitano che si lasci depositare l'esperienza vissuta di una danza per trovare una modalità di presenza che permetta di parlare agli spettatori. [...] Allo stesso modo dell'inconscio, che opera tutto il tempo, [...] Tutte queste cose, che sfuggono agli oggetti e ai soggetti della concentrazione del momento, operano. Sono dei prodotti derivati che, spero, emergono anche nell'esperienza degli spettatori».

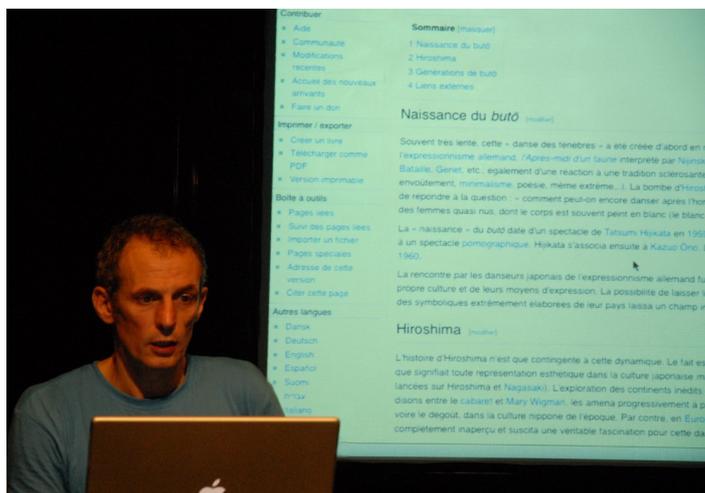
In virtù della sensibilità dell'artista otteniamo un ulteriore esempio di presenza scenica fondato sulla gestione di *corporeità in movimento*, non di semplici corpi, che si allontana dalla sola combinazione estetico-anatomica. Ciò che nel *butō* rimane per forza di cose più *oscuro* poiché colto nella sua non traducibilità intellettiva, trova qui voce chiara grazie alla strutturazione della performance in quanto citazione e rielaborazione:

«[...] “performare” significa trasformare, a diversi livelli: il primo avviene nel corso della presentazione della performance, quando si portano in scena quelle azioni (è un'attività circoscritta a quel momento, la sua produzione avviene proprio lì); il secondo livello riguarda la sua riproduzione nel tempo [...] (inscrivendo l'attività all'interno di una durata che mette in relazione due diversi momenti nel tempo; in questo caso la produzione è vista nella sua durata complessiva). Sia gli spettatori che i performer si confrontano con questi due aspetti della produzione» (von Hantelmann in Fanti/Xing 2003: 95).

Su questa base, dunque, l'artista tenta di riflettere sul funzionamento di particolari metodi o strategie psicofisiche, per incorporare una pratica culturale nel rispetto della propria autonomia fisica e di pensiero. Per Le Roy questo è il punto di rottura con il *butō* in quanto forma spettacolare ma, paradossalmente, anche di continuità essenziale con la lezione di Hijikata. Tale d'altro canto è la ragione per cui il performer francese, al contrario di Thormann, non ha voluto basarsi sul alcun maestro ma innanzitutto sull'apparenza delle danze che aveva visionato o che ricordava. Le Roy ha tentato di appropriarsi in modo personale e autonomo di particolari partiture percettive o di «blocchi di sensazioni», come avrebbe detto Guattari, anche trasgredendo la norma per cui la danza non va appresa a memoria o imitata in partenza.

Pertanto, pur non potendo parlare di continuità poiché l'artista non si considera *butoka*, l'affinità critico-ideologica con la pratica studiata pare comunque esistere. Innanzitutto è riscontrabile

nell'intenzione rigorosa di mantenere la performance come momento di esperienza gnoseologica condivisa. Ciò non basterebbe in sé; tuttavia, in conseguenza, come Thormann così anche Le Roy fa in modo che la «necessità di una forma» estetica emerga non in quanto punto di partenza della *pièce*, bensì come strategia dettata dalle circostanze comunicative.



38. *Xavier Le Roy in Product Of Other Circumstances. Il rapporto tra evoluzione dei media e dei processi d'apprendimento riveste un ruolo fondamentale nella produzione dell'artista.*

Incorporato come metodo, questo principio si mostra coerente con la «tradizione discontinua» di Hijikata ed Ōno, a partire dai *Dance Experience* del primo. In tale prospettiva, la performance evidenzia l'appartenenza dell'autore a una corrente di pensiero e di pratiche interessate alla dimensione percettiva del somatico, delle quali abbiamo già accennato la vicinanza o l'influenza più o meno diretta del *butō*. Nondimeno, sarebbe miope non rilevare la forte discontinuità di Le Roy rispetto al *butō* più «istituzionale», anche solo nel suo presentarsi come *sperimentatore* dello stesso. Come per Pouget, in effetti, la presa di distanza si manifesta nella resistenza alla figura di una sola autorità di riferimento e nella ri-contestualizzazione delle tecniche somatiche mutate dal *butō* stesso. Entrambi gli artisti, inoltre, rivendicano un costante rapporto delle loro produzioni rispetto all'attualità: trattano di dinamiche o di fatti con un preciso ambito di provenienza, avendo sviluppato alle spalle un'etica del *medium* teatrale ben precisa. Thormann, d'altro canto, segue in modo «manieristico»<sup>164</sup> il filone più poetico e ortodosso di questa danza, prediligendo riflessioni di

164 Il termine viene utilizzato riprendendo la sua radice originaria di «maniera» o «bella maniera», come avviene in Giorgio Vasari nelle *Vite* (1550), ovvero delineando uno stile che imita i grandi maestri della pittura italiana, da Cimabue e Giotto fino a Leonardo, Michelangelo e Raffaello. Non vi è pertanto la connotazione negativa che la critica successiva applicò al termine e,

ordine filosofico o esistenziale. In qualche maniera all'opposto di Pouget, la sua sensibilità è più vicina a quella di Ōno Kazuo, ma la stabilità metodica ricorda molto il materialismo e la forte impronta autoriale di Hijikata.

Traendo le fila del discorso, non intendiamo soffermarci solo su affinità e differenze tra gli artisti citati ma, attraverso le loro creazioni e i loro metodi, interrogarci sull'attualità del *butō* o, piuttosto, su quali strategie ne permettano ancora un'*attualizzazione* nel nostro contesto. Per spiegarci meglio, riprendiamo ancora una volta Xavier Le Roy. È lo stesso artista a evidenziare il problema, nell'esplicitare il rapporto che ha maturato fino ad oggi con questa danza:

«Questo lavoro che ho fatto sul *butō* per creare questa *pièce* mi ha mostrato che la trasformazione del corpo in altre cose rispetto all'umano è un soggetto “*self unfinished*” e molto [presente nelle] danze *butō*. [...] Ad esempio l'apparizione di termini come la “*non danse*” o la “*danza concettuale*” all'inizio degli anni 2000 è servita per mettere assieme dei lavori difficili da identificare nel campo dell'arte coreografica da cui emergevano. Pertanto sono stati raggruppati sotto un termine che doveva essere denominatore comune e che infine diventa un'identità. L'affinità che trovo [con il *butō* in quanto forma trasgressiva rispetto al proprio contesto di nascita] è questa necessità di cercare altre forme di rappresentazione e di mettere in questione le forme esistenti. E anche una produzione che viene da uno sguardo critico e da una pratica. [...] Ma mi sembra che vi sia una grande diversità d'approccio secondo i danzatori e i coreografi di *butō*. Se avessi seguito uno stage o un maestro di *butō* non avrei senza dubbio sperimentato queste diverse cose. [...] Da quel che ho potuto comprendere, il *butō* è stata una risposta a un problema specifico negli anni '50 e '60 e sarebbe strano che ciò fosse di nuovo la risposta a una domanda di sbocco [*de débouché*], che è di certo un problema molto differente».

---

con esso, alla corrente artistica. Si vuole invece far riferimento all'aderenza forte da parte del *butōka* a una certa lezione estetica di tradizione, incarnata nelle figure di due grandi maestri.



39. *Xavier Le Roy in Product Of Other Circumstances. Una sequenza di «re-butō».*

Ancora una volta emerge la contraddizione di un aspetto critico e sovversivo, percepito attuale, e una storicizzazione del movimento artistico in relazione al suo contesto di origine. Le Roy pare dirci che, tolta la relazione gerarchica tra l'allievo e il maestro e concentrando l'interesse sulla sola dimensione somatica, forse si potrebbe racchiudere il nucleo metodico del *butō* originario. Quest'ultimo sarebbe oggi ancora valido poiché legato alla dimensione del sentire, che segue durate differenti rispetto alla rapidità del procedere del pensiero intellettuale. Del resto si tratta di una posizione che abbiamo già trovato espressa dai due *butōka*, la cui coerenza pare confermata anche dal fatto che Hijikata non ebbe un vero maestro nello sviluppo della sua danza, bensì si volse all'auto-apprendimento. Ōno stesso, che fu il suo riferimento poetico, in termini pratici lo considerò come insegnante ma sviluppò in seguito una sua propria concezione estetica e soprattutto spirituale. Prosegue Le Roy:

«[Non essersi avvalso di un maestro] partecipa alla specificità dell'approccio che propongo. Vale a dire, apprendere solo con i mezzi a disposizione. Una maniera [di fare] che non passa attraverso l'intermediario di una persona ma attraverso degli strumenti mediatici quali i libri, le immagini, i film, internet. Una delle questioni e il soggetto di questo lavoro conduce alle modalità di apprendimento e le loro ripercussioni nel nostro rapporto con il mondo. Che cosa diventa l'apprendimento e cosa si produce utilizzando sempre più questa piattaforma internet come risorsa? Il lavoro parla, inoltre, dei legami tra il metodo d'apprendimento e l'autorità del

sapere e le relazioni di potere che ne derivano. Come spiega Jacques Rancière nel suo libro “Le maître ignorant” la relazione tra maestro e allievo induce una certa gerarchizzazione del sapere che, invece d'essere distribuito in modo egualitario è così utilizzato per consolidare le ineguaglianze. [...] Quando l'autorità *butō* è assente, chi dice cosa il *butō* è, o dovrebbe essere? Nelle fonti che utilizzo apprendo senza dubbio altro dal but *butō* prendo ciò cui conferisco autorità, apprendo ciò che la mia soggettività guida, mi sprona a imparare. Che cos'è? Che cosa ciò produce? Era importante non avere un maestro o un insegnante di *stage* per rispondere a queste domande, per condividerle con gli spettatori».

Ciò equivale a dire che il cuore filosofico ed etico del *butō*, la sua matrice originaria, tende a scivolare via da esso nel momento in cui sull'adozione di un punto di vista (e di un approccio somatico) critico ha il sopravvento la gerarchia e l'impronta del maestro sull'allievo? Fosse anche solo per la testimonianza di Imre Thormann, non possiamo accettare questa posizione senza riserve. Torna invece alla memoria come il discrimine sia posto dall'inesco di una visione del proprio operato, nel *butoka* come in ogni performer, come «prodotto delle circostanze» e non semplice speculazione o copia; tale metodo può essere appreso sia grazie a una figura di riferimento, come Noguchi Michizo fu per Thormann, sia in totale autonomia. Certo è che un approccio approssimativo verso l'eredità dei maestri – sia esso «istituzionale» o «eretico» – difficilmente può produrre dei creatori autonomi e men che meno dei *butoka* di alto livello, vista la difficoltà dallo straniarsi da un lavoro su di sé così radicale. Il che tuttavia risulta essere principalmente un problema di metodo e non di gerarchia dei saperi, proprio in virtù del principio per cui il *maestro è ignorante*, se è davvero colui che si limita a creare un campo d'azione propizio allo sviluppo delle risorse dell'allievo. Arrivando alla fase conclusiva del nostro discorso è pertanto necessario soffermarci sull'aspetto chiave del processo di apprendimento e di composizione del *butō*, vale a dire la memoria incorporata. Da questo punto di vista è possibile offrire un ultimo chiarimento sulla coerenza di fondo di questa sua dialettica interna, ovvero il riproporsi di una precisa fenomenologia del *butō* tramite metodi discontinui all'interno della propria tradizione. Ciò, a sua volta, servirà a capire più a fondo il suo persistere operativo in altri ambiti.

#### IV.4. *Ultime note sul desiderio di attualità*

Ritornano gli studi di due autori già ampiamente citati, Katja Centonze e Michel Bernard. Entrambi rivolgono il loro interesse al rapporto tra danza e memoria, ben consapevoli dell'importanza di tali fattori nel *butō*<sup>165</sup>. La studiosa procede indicando la presenza di diverse forme di memoria racchiuse nel corpo; di esse, il *butō* riscopre latente sia nel performer che nello spettatore il carattere decostruttivo dell'esperienza derivante dall'*ankoku*, «un serbatoio di memoria [e] l'asse di questa tecnica sperimentale» (Centonze 2003: 21). In questo senso Centonze incontra pienamente il pensiero di Bernard, che delinea a fondo i processi di decostruzione cui è soggetta la corporeità spettacolare. Essi riguardano la teatralizzazione del corpo in scena e quello dello spettatore, che nel primo si risolvono nell'irriducibile tendenza a farsi finzione, mentre nel secondo tendono alla dissoluzione dello sguardo in ciò che è guardato. La decostruzione della figura umana, attraverso la visione e la sua ricomposizione virtuale, rivela il processo di simulazione alla base di ogni atto percettivo (Bernard 2001: 87-90). Se il filosofo procede riprendendo Merleau-Ponty relativamente i *chiasmi intra, inter e para-sensoriali* tramite cui avviene la ricezione e la elaborazione integrata delle percezioni, Centonze prosegue su una prospettiva diversa. Identifica i tre livelli di memoria somatica, che informano la performance del *butōka* in quello personale o *soggettivo*, quello *etnico* e quello *universale* del corpo; indica inoltre come una preponderanza dell'uno o dell'altro determini le caratteristiche della danza. Avanza la studiosa che «La memoria soggettiva prevale nelle performance di Ōno, mentre Hijikata è più incline a esplorare la memoria etnica e arcaica che riguarda la cultura dei risicoltori nella regione del Tōhoku» (Centonze 2003/2004: 22). In relazione a ciò, si può immaginare possibile una certa analisi del movimento relativamente al tipo di memoria contattata. Non parrebbe un semplice caso, dunque, il riferimento a una «danza umana» in Yvonne Pouget, che molto deve a Ōno Kazuo, e l'alto livello di

165 Nello specifico, facciamo riferimento al saggio di Centonze (2003: 21-36) e a quelli di Bernard (in Bernard 2001: 85-93, 95-100, 247-252). Per ragioni di sintesi ci limiteremo a delle considerazioni ad ampio spettro, non addentrandoci nello specifico di ogni testo. Tuttavia merita notare come lo stesso Bernard legga il *butō* attraverso un filtro tipicamente francese, il quale è stato fortemente influenzato dalla tarda maturità artistica di Ōno Kazuo. Da un lato, analizzandone gli aspetti somatici, nota giustamente due slittamenti semantici: dalla soggettività all'archetipo e da un'arte di rivolta (come quella Espressionista) a un'arte speculare, non spettacolare, dove si innesca la proiezione di immaginari e non si offrono rappresentazioni. Inoltre vi rintraccia un'espressione che non è psicologismo, bensì funzionamento senso-motorio della corporeità, ovvero della pulsione corporea in relazione con se stessa. Dall'altro, nel valutare il *butō* come pratica culturale, tende a ricadere in una sorta di dialettica oppositiva, valutandone i diversi aspetti come paradossali invece che mutare di modello di riferimento, che rimane essenzialmente eurocentrico.

oggettivazione del corpo in Imre Thormann, che si riallaccia alla tecnica compositiva e al «materialismo» di Hijikata.

Le ricerche di Centonze e di Bernard paiono convergere nuovamente e in modo significativo nel momento in cui la studiosa considera la natura dell'*ankoku butō* come *danza a(na)rchica* [*a(an)archy-dance*], «che oscilla tra la sfera arcaica e la ribellione» (Centonze 2003: 22), ovvero che concerne a un tempo l'anarchia del corpo di carne, materico (*nikutai*) e le memorie, gli impulsi nascosti che emanano da essa. Dopo un'analisi etimologica del termine *ankoku*, Centonze attribuisce al *butō* i campi semantici di *tenebra oscura* (*obscure darkness*) o di *oscura nerezza* (*obscure blackness*), che delineano una memoria profonda, vaga e sfumata, infinitamente declinabile e sperimentabile (Centonze 2003: 25). Questo immaginario «di luce sottratta» non manca di essere riferito anche qui ad Artaud e a Derrida, a riconferma di un modello già osservato tra i più validi in relazione a questo fenomeno. Arriviamo al cuore della questione, nonché dell'affinità di pensiero tra la studiosa e Bernard, nel momento in cui si comprende la radicalità di questa memoria del corpo di carne: non solo nei termini di profondo legame con la persona incorporata, ma anche il suo carattere critico, ovvero sovversivo, nei confronti di ogni struttura ordinata (sociale e del pensiero). Quest'ultima è propria di sistemi psicologicamente connotati (tra i quali la studiosa cita quello di Stanislavskij), mentre il riferimento della «corporeità senz'organi» – lo abbiamo visto – sarebbe quello «schizo-analitico» di Deleuze e Guattari. Nota infatti Centonze:

«Una performance di teatro radicale è basata sul *nikutai* perché essa *mostra* ed è carne; non è solo un'idea di carne [...]. La memoria del danzatore dev'essere rintracciata [...] nel *nikutai* [...] che ha inizio sempre dalle radici di una memoria radicale, che non è di natura psicologica, ma piuttosto fisica. [...] Ci stiamo confrontando non con una memoria eziologica, quanto piuttosto con una memoria critica. [...] Il problema, comunque, risiede nell'impossibilità di stabilire una teoria del *nikutai*, come una teoria dello stato delle cose. L'implicazione a seguire è che investigare criticamente (su un livello discorsivo) il *nikutai* significa creare lo *shintai* della danza [*shintai of dance*] (*buyō no shintai*)» (Centonze 2003: 29).

Ne consegue che la «corporeità senz'organi» viene identificata proprio *nel movimento di tale investigazione critica del corpo di carne*. Questo è il punto d'incrocio con il campo d'indagine di Bernard, che utilizza Guattari e Deleuze nell'intento di tradurre efficacemente l'agglomerato di

pulsioni libidinali in cui consiste la produzione significativa, e non, dell'organismo. Nella stessa prospettiva, altrove il filosofo indica quanto la memoria e il desiderio siano intrecciati; mostra come il ricordo richiamato alla coscienza non può che coincidere con una narrazione oggettivante il desiderio stesso attraverso un «pretesto tematico» (Bernard 2001: 217-218). Si dona vita, dunque, a un immaginario strutturato secondo un processo di incorporazione *inverso* rispetto al ricordo impresso, che dopo esser stato esperito la prima volta è ormai dissolto all'interno del corpo.

L'elaborazione «attiva» della memoria fisica in qualcosa di significativo implica perciò una metamorfosi atta a conferirle un significato sentito, del quale il ricordo diventa, appunto, un «pretesto». Da ciò forse comincia a farsi più chiaro il motivo per cui, nella visione di Centonze, la «memoria etnica» sia tanto importante in questa forma di danza e di fatto la connota come esperienza nipponica. Oltre a rappresentare una fonte di materiale estetico, il contesto di appartenenza col tempo si ripresenta alla coscienza secondo un «movimento» inverso, de-costruito e temporaneamente ri-strutturato. Esso si tramuta in processi per cui il soggetto elabora compiutamente un proprio contesto affettivo ed esistenziale, dal quale continuare ad essere informato. Tuttavia è proprio questo principio a comportare che, paradossalmente, il *butō* praticato con rigore muti nel tempo, si trasformi in una danza profondamente in contatto con qualunque «entroterra» geografico e affettivo il danzatore elegga dentro di sé. Lo abbiamo visto in Yvonne Pouget e, ancor prima, nell'evoluzione poetica di Hijikata. Ritornando al punto di vista di Centonze, nel valutare questi aspetti pare esserci un'unica fondamentale discriminazione: la sfera da cui il *butōka* decide di oggettivare il proprio immaginario, dunque anche l'esito estetico della propria danza. Qualora, come in Hijikata, essa si estenda a dinamiche collettive (etniche), la qualità del movimento tende a «spersonalizzarsi» ovvero a «disumanizzare» il corpo in azione. Lo stesso processo può avvenire anche tramite suggestioni di tipo filosofico o estetico su aspetti non umani<sup>166</sup> della vita ma profondamente connessi alla materialità del corpo. La linea poetica di Ōno, invece, verte sull'oggettivazione esperienza soggettiva, o comunque limita la decostruzione del corpo umano così come *appare* allo spettatore; questo è ciò che vi pone in continuità lo «stile» di Yvonne Pouget e mostra a tratti più distante Thormann<sup>167</sup>.

<sup>166</sup> Vale a dire altre possibili determinazioni della materia, organica e inorganica, che costituiscono il sistema-universo.

<sup>167</sup> Di questo filone interno del *butō*, che tramite Ōno rimane più vicino alla rivolta Espressionista, si possono approfondire alcuni aspetti avvalendosi di un altro saggio di M. Bernard: *L'imaginaire germanique de la danse* (2001: 225-233).

Da questa riflessione si traggono considerazioni importanti sui lavori dei due *butoka* europei. In seno al circuito d'influenze tra Ōno Kazuo, Yvonne Pouget e la tradizione performativa tedesca del Novecento, comprendiamo ora più chiaramente cosa la coreografa intende per «rinascita» di tale cultura in Giappone. Dallo stesso punto di vista vediamo l'Europa mostrarsi davvero come nuova patria d'elezione del fenomeno, in virtù del ritorno «distorto» o di riflesso di quanto il Vecchio Continente aveva esportato. Rispetto al loro attuale contesto di appartenenza – non semplicemente i luoghi di formazione o di origine, ma soprattutto l'ambito culturale e performativo in cui sono inseriti – Pouget e Thormann paiono aver sviluppato un diverso rapporto con questa dimensione radicale della memoria. Sarebbe il grado di determinazione di un proprio «paese natale interiorizzato», ovvero di una profonda forma di transfert interno, a sostenere o a diluire la radicalità interna della corporeità danzante di ciascun *butoka* – vista dal punto di vista «meno spettacolare», cioè relativo non all'esito estetico ma al metodo di allenamento del sé. Se in Pouget questo *immaginario* è più concreto e articolato, il movimento è più *astratto*; e non stupisce che, in quanto coreografa, abbia preso una netta distanza dal *butō* originario rispetto a Thormann. Oltretutto, osservata da qui la ricerca di Xavier Le Roy anch'essa può apparire come ulteriore grado di «eresia europea»; da una netta distanza rispetto al *butō*, infatti, il performer approda volente o nolente in questo suo «doppio», ma non si identifica in esso. Vi è insomma l'intento di perseguire un corpo non assoggettabile a categorie, in modo simile ma più accentuato che in Pouget. Ciò detto, è bene rifuggire da una qualsiasi tendenza «evoluzionistica»: le sfumature di radicalità sono e restano esempi emblematici in un contesto aperto, non certo in un processo di sviluppo univoco e già determinato.

Si avvicina la conclusione; riprendere qui innanzitutto il discorso sull'attuale vitalità di questo fenomeno significa far fronte alla seguente considerazione. Se è vero che nell'ultimo decennio sono proliferate sperimentazioni inedite della corporeità in chiave performativa che, come vuole Le Roy, paiono mettere in ombra la particolarità del *butō*, ciò non significa che questa forma di danza abbia semplicemente rappresentato una fase il cui declino è connaturato e inevitabile. Abbiamo visto, infatti, che esistono diverse possibilità di coltivare la radicalità somatica da esso proposta, senza schiacciarsi su stereotipi esotizzanti e neppure su un'estetica espressionista,

volendo vertere sulla radice europea. Il declino o, meglio, la crisi e l'isolamento attuali rispecchiano forse un limitato o tardivo riconoscimento da parte del Vecchio Continente: ritardo che coopera con il mancato consolidamento tecnico in una o più scuole. La dispersività delle diverse correnti ha limitato l'approfondimento della natura dell'allenamento al di fuori di circoscritte comunità artistiche; ha fatto sì che la critica identificasse troppo facilmente come *stile applicato al corpo* e come *azione scenica* quello che innanzitutto è il *rigore* di un metodo incarnato, che opera in scena in modo recessivo rispetto all'azione. Così facendo, la critica ha forse anticipato la prima cristallizzazione del *butō* calcandone l'attrattiva spettacolare, a volte agevolando la circolazione di bassi profili artistici e di stereotipi. Per intenderci, ciò è avvenuto in maniera non dissimile che per le avanguardie nipponiche di inizio Novecento.

La convenzione estetica di «genio» riferita a Ōno Kazuo e Hijikata Tatsumi, unita a un facile misticismo attorno ai due ha contribuito pesantemente a ingessare una pluralità di pratiche che, al momento in cui il *butō* è approdato in Europa, erano in pieno sviluppo nella seconda generazione di *butoka*. Tale momento ha coinciso con la dispersione di molti saperi incarnati fondamentali. D'altronde, abbiamo visto che né il contesto di provenienza – il Giappone capitalistico – né quello di ricezione – l'Europa all'epoca dei primissimi passi nel recupero delle ricerche sulla corporeità – erano in possesso degli strumenti interpretativi adatti per assumersi questa responsabilità. Tuttavia se oggi, come giustamente afferma Le Roy, l'origine di questa danza resta giapponese ma la sua fenomenologia non lo è più in modo assoluto, solo grazie alla qualità dei danzatori è possibile delinearla; solo grazie al loro rigore metodico possiamo evidenziarla nelle sue specificità poetiche rispetto al contesto. Per la stessa ragione, due possono essere gli esiti sperabili per questa danza. Da un lato, correre il rischio di una sua istituzionalizzazione in una o più scuole, come indica Thormann; ciò significherebbe decretare una definitiva storicizzazione dell'*ankoku butō*, ma anche la possibilità di originarne una proficua dialettica tra eredi ed eretici. Dall'altro, invece, si rende in ogni caso e da subito necessaria l'apertura dello sguardo critico a un panorama più ampio e multiforme, in cui le influenze del *butō*, estetiche ma soprattutto sostanziali e metodiche, riverberano. Ciò implica assumere in merito una prospettiva di *continuità nella discontinuità*, per riprendere Ghilardi, auspicando da una parte la lungimiranza per abbattere pregiudizi occidentalisti, dall'altra una coerenza interpretativa. Allo stato attuale dell'arte questo è

il primo passo da compiere, poiché la creazione di un punto di vista consapevole su un contesto vasto e in parte sommerso precede l'adeguatezza di qualsivoglia intervento.

## Conclusioni

La ricerca che qui si conclude ha mosso i suoi passi a partire dalle esigenze d'insieme di un fenomeno complesso. Abbiamo cercato di riassumerne origini, caratteristiche e postulati teorici di base, evidenziando aspetti poco noti e per certi versi ancora problematici. Ne è derivata una sorta di «topografia critica» del tipo di corporeità che il *butō* propone, la quale è stata successivamente messa in dialogo con recenti ricerche teoriche e performative ad esso estranee, eppure ad esso affini e reciprocamente convergenti. Formulando una sorta di «dizionario di bordo» si è tentato di chiarire connotati e meccanismi fondamentali della dimensione somatica, della memoria in essa latente e quella dell'*oscurità*. Pur tenendo presente l'enorme varietà di esiti che la loro eredità oggi conta, abbiamo tentato innanzitutto di restituirla così come elaborata e concepita nei primissimi anni di ricerca dei maestri, attraverso l'*ankoku butō*.

Il «corpo di carne» (*nikutai*), il «corpo (*shintai*) danzante» o ancora il «corpo di carne oscura» (*ankoku nikutai*) si sono mostrate non determinazioni anatomiche ma livelli significanti in cui si esprime l'organismo, in assonanza con l'idea di *corporeità in movimento* concepita dal filosofo Michel Bernard, sulla scia degli studi novecenteschi sul *Corpo senz'Organi* e della biologia. Abbiamo focalizzato alcuni problemi e pregiudizi interpretativi che a nostro parere hanno viziato la ricezione di questa forma di danza, primi tra tutti l'orientalismo e l'occidentalismo. È stato valutato il processo di «oggettivazione della coscienza» o dell'esperienza sentita, rivolgendo particolare attenzione alle figure di Hijikata Tatsumi e Mishima Yukio, non tanto come caratteristica della cultura nipponica, ma soprattutto come frutto di un rigore metodico applicato al corpo. In esso consisterebbe lo scarto fondamentale con la *soggettivazione del gesto* che l'influenza euro-americana aveva instillato nelle arti in Giappone. Su questa base, sempre a titolo interpretativo, abbiamo denominato alcune sfumature secondo cui, in Hijikata ed Ōno come in alcuni *butōka* contemporanei, il rapporto tra immaginario oggettivato e movimento sia stato condensato in un metodo, in modo da trasformare la danza in creazione ripetibile.

Sempre tenendo come riferimento l'*ankoku butō* e osservando da vicino il training e la produzione di

Yvonne Pouget e di Imre Thormann, abbiamo tratto dei comuni denominatori: l'attivazione di un «transfert interno», di una «dissociazione intima» che riguarda il contesto (geografico, culturale ed esistenziale) di appartenenza e l'intera persona incorporata, anche sotto le spoglie di un «ermafroditismo». A garanzia di un'oggettivazione efficace di tali e altre dinamiche somatiche e mentali, concepite come unità, vi sarebbe anche l'allenamento dell'attività logico-intellettuale, così da de-costruirne le istanze censorie. Si tratta di un processo che intacca le dinamiche di controllo degli impulsi libidici per mutarle in innesco e *mantenimento* di un delicato equilibrio di forze.

Affrontare il lavoro dei due *butoka* ci ha fornito ricche ragioni di spunto su due livelli. Da un lato è stato possibile avvicinare metodi di allenamento e processi compositivi non sempre ben esplicitati negli studi in materia, recuperando preziosi rimandi alla lezione dei maestri. Dall'altro, contemporaneamente, gli artisti sono stati valutati in quanto Europei: in base al contesto in cui operano, alle fonti, ai metodi e alle scelte estetico-drammaturgiche che hanno adottato, in discontinuità o in complemento al repertorio incompiuto di Hijikata ed Ōno. Da ciò è stato possibile sviscerare la complessa questione delle matrici europee di questa pratica, non schiacciandole nei termini di contaminazione e di stile, bensì problematizzandole in quanto *metodo* e *intenzione*. Grazie alle testimonianze di Thormann e Pouget, pur operando una forte sintesi, abbiamo rintracciato due linee su cui si snodano l'articolazione interna del fenomeno-*butō* e le sue influenze in altri campi nel contesto attuale. Nel primo abbiamo riscontrato una *continuità* principalmente *estetico-ideologica* con l'eredità dei maestri, sebbene l'adozione di un proprio training coincida con una forte convinzione delle origini europee di questa danza, nonché in una matrice di corporeità organica radicata nel pensiero scientifico del Vecchio Continente. Nella seconda, in modo complementare, abbiamo notato una *continuità essenziale* con la prima stagione di sperimentazione somatica di Hijikata, ovvero quella più radicale e legata alle dinamiche del trauma; tuttavia il metodo che Pouget ha elaborato elide l'importante fattore della trasmissione da maestro ad allievo che in Thormann è fortemente sentita. Il metodo, per la coreografa, è esito di un percorso ibrido e autonomo che sfocia in una discontinuità con il *butō* secondo la sua forma oggi più conosciuta. Ciò è evidente anche nelle conseguenze spettacolari, in cui il lavoro somatico abbraccia un immaginario europeo nonché la tradizione tedesca del *Tanztheater*, aprendosi alla cooperazione drammaturgica con altri linguaggi. Da questo punto di

vista, il *butō* come «eresia europea» (riprendendo Kasai Akira) non è una definizione ma l'attestazione di un fenomeno ampio, complesso e ormai trans-culturale, sebbene le sue dinamiche siano talvolta nascoste.

La terza linea su cui abbiamo tentato un'attualizzazione del *butō* riguarda infatti i contatti operati nei suoi confronti da altre esperienze performative. Il lavoro *Un prodotto di altre circostanze* di Xavier Le Roy e, più in generale, la sua poetica e concezione del corpo hanno fornito un essenziale punto di vista esterno. In un senso ciò ha aiutato l'elaborazione di definizioni sintetiche e sentite del fenomeno, nei suoi limiti e potenziali. Nell'altro ha dimostrato come il radicamento del *butō* nel Vecchio Continente non risponda solo a suggestioni esotiche. Nel complesso si è delineata la persistenza di una componente «classica», «istituzionale» o «manierista» che si iscrive in una logica di continuità, e di un'altra eterogenea, «sovversiva» o «eretica». Quest'ultima tende ad essere discontinua rispetto agli esiti estetici dei maestri, ma fedele all'essenza e all'anarchia dell'*ankoku butō*. Nondimeno tutti questi aspetti compongono solo un ridotto *vademecum* metodologico e non intendono stabilire in alcun modo delle categorie a priori. Le inevitabili lacune che lo accompagnano indicano, si vuole credere, l'imbocco verso una più adeguata e approfondita ricerca.

## Postfazione

di Matteo Casari

Guardando all'origine del *butō* pare scorgersi una sfasatura che (per fortuna) non sembra essersi mai sanata. O forse è proprio da quella sfasatura – culturale, sociale, estetica, poetica, politica, corporea – che il *butō* è fuoriuscito con un movimento magmatico che ha lentamente e progressivamente scavato l'alveo del proprio fluire, a volte consolidandosi in superficie, a volte ribollendo in profondità e aprendo nuove faglie a nutrire nuovi rivoli palesi o sotterranei.

L'attribuzione del nome *butō* a quest'arte reca memoria dell'originaria sfasatura e della natura magmatica del suo prodursi. Tutt'altro che privo d'interesse è notare, infatti, come la consapevolezza della nascita del *butō* sia maturata in Hijikata Tatsumi, il suo primo creatore, successivamente alla sua manifestazione nel corpo e sulla scena che lo stesso aveva propiziato. Hijikata assegna a posteriori, siamo ben dentro gli anni '60, alla performance *Kinjiki (Colori proibiti)* proposta nel 1959, le stigmate di atto inaugurale della danza *butō* designandola con tale termine. È il corpo a stendere il programma di rivolta e rinnovamento insito nel *butō*, è il corpo a precedere ogni intenzione o manifesto ideale da perseguire: le parole, la nominalizzazione non possono che essere postume, in rincorsa costante nel tentativo di definire qualcosa di perpetuamente in trasformazione. Il corpo appunto.

In questa faglia aperta si cala, con intelligenza e originalità, lo studio di Margherita De Giorgi. Il tentativo, a mio avviso riuscito, è di aggiornare l'approccio critico al *butō* riconoscendo al tema della corporeità la centralità che merita e applicando con rigore i necessari correttivi metodologici, per disinnescare facili (e triti) esotismi collocando il fenomeno indagato in una necessaria prospettiva antropologica e interculturale.

L'autrice coglie poi con precisione il replicarsi, su diversi piani, di uno schema dialettico che complica ogni tentativo di definizione univoca e risolutiva. Nell'inseguire i percorsi del corpo del *butōka* emerge la difficoltà di rendere la tridimensionalità dell'esperienza incarnata attraverso la bidimensionalità della scrittura e del *logos* e, in senso specifico per la storia del *butō*, la scabrosa tensione tra la sovversione originaria e la deriva verso l'istituzionalizzarsi di un genere.

Il *butō* come genere è nozione che non procura ai più alcun senso di inadeguatezza, è accettata e

accettabile. È invece una attribuzione alquanto problematica a più livelli. Come coniugare l'uniformità grammaticale, lessicale e morfologica che deve definire un genere, la sua *koinè*, con l'irriducibile alterità di ogni corpo che parla quella *koinè* incarnandola? Come valutare l'assenza di un metodo unico e unificante (potremmo anche dire di un *dō*, una via) funzionale alla trasmissione di generazione in generazione di un sapere artistico conoscibile nella sua totalità e condiviso? O ancora, in quanto genere, il *butō* appartiene al Giappone (all'Oriente) o all'Occidente? È esso tradizionale o d'avanguardia?

A queste e ad altre domande – qui volutamente caricate di un'enfasi retorica – Margherita De Giorgi offre più risposte. Non tentando una risoluzione definitiva delle questioni, piuttosto rilanciandole continuamente perché, in ossequio implicito all'ipotesi teorica delle "verità limitate" proposta dall'antropologo James Clifford, anche l'autrice coglie la coincidenza tra la molteplicità delle risposte possibili e la singolarità dei percorsi – uno per ogni corpo, per ogni *butōka* – che le rivelano. Questo felice esito è inoltre supportato dalla messa in luce delle distorsioni più o meno vistose che l'etnocentrismo insito nelle tante etichette assegnate al *butō* ancora produce.

L'etichetta maggiormente pervasiva e fuorviante coincide con il *butō* stesso, meglio, con l'immaginario più diffuso e superficiale che la nutre. Associata alla nudità dei corpi, al bianco pittato sulla pelle, al rattrappimento muscolare, all'ancoraggio al suolo, alla 'giapponesità', esalta gli esiti dimenticando (disconoscendo) i processi. Un errore in cui cadono e sono caduti performer poco avveduti, critici e studiosi frettolosi e, verosimilmente, pubblici di ogni angolo del globo. Il successo mondiale del *butō* può essere ricompreso tra le cause che hanno appiattito la sua ricezione in tal senso avendo sostenuto un processo di mitizzazione – in particolare rivolto ai suoi primi interpreti – che ha irrobustito quella dimensione identitaria al centro del primigenio senso di rivolta che del *butō* è stato scaturigine. Una contraddizione in termini, insomma, che Margherita De Giorgi segnala e argomenta suggerendo prospettive analitiche alternative e ben più fruttuose come le aperture a Yvonne Pouget, Imre Thormann e Xavier Le Roy esemplificano.

Nel 1420, nel pieno della maturità artistica e nel mezzo della sua monumentale produzione teorica, Zeami Motokiyo – il riconosciuto fondatore e sistematizzatore del teatro *nō* – stende un breve trattato: *Shikadōsho* (*Il libro della via che conduce al fiore*). In un paragrafo intitolato *Pelle, carne e*

ossa vi si può leggere:

«Nella pratica della nostra arte, si incontrano [i tre elementi] *pelle, carne e ossa*. [...] Ora dunque, se devo localizzare, nella pratica della nostra arte, [gli elementi] *pelle, carne, ossa*, chiamerò *ossa* l'esistenza di un *patrimonio* innato e la manifestazione della potenza ispirata che dà origine spontaneamente all'*abilità*. Chiamerò *carne* l'apparire dello *stile consumato* che attinge la sua forza dallo studio della danza e del canto. Chiamerò *pelle* un'interpretazione che, sviluppando ancora questi [elementi], raggiunge il massimo della scioltezza e della bellezza. Se noi riportassimo [questi tre elementi] alle tre [facoltà della percezione], cioè alla vista, all'udito e alla mente, la vista corrisponderebbe alla *pelle*, l'udito alla *carne*, e la mente alle *ossa*» (Zeami 1966: 201, corsivi nel testo).

Il performer naturalmente dotato può, attraverso lo studio indefesso, giungere a manifestare la bellezza suprema che, nella sua patente evidenza, si offre alla vista dello spettatore interessandolo e affascinandolo.

Appena quattro anni dopo, nel trattato intitolato *Kakyō (Lo specchio del fiore)* Zeami ritorna sulle facoltà percettive legate a vista, udito e mente. Questa volta, però, non parla dell'interprete ma del pubblico, l'altro polo essenziale a istituire la relazione teatrale. Con uno dei suoi celeberrimi paradossi Zeami associa il binomio pelle-vista al piacere a portata di tutti suscitato dalla bellezza esteriore, formale dello spettacolo; carne-udito all'apprezzamento estetico profondo, oltre gli aspetti meramente formali, percepibile solo ad un pubblico davvero esperto; ossa-mente al godimento ineffabile che appartiene ad un livello che definirei dell'«essere consonante», un livello nel quale attore e spettatore – risolto ogni discriminazione – condividono lo stato sublime della comprensione ultima e reciproca. Chiosa Zeami:

«L'attore che, quando interpreta, capisce quello che *interessa* il pubblico, trarrà profitto dal suo *nō*. Dal canto suo lo spettatore che, quando vede un *nō*, discerne le intenzioni dell'attore, deve essere uno spettatore che conosce il *nō*. È detto nella *Critica*: «Dimenticando il risultato, vedete il *nō*; dimenticando il *nō*, vedete l'attore; dimenticando l'attore, vedete la mente; dimenticando la mente,

comprendete il *nō*» (Zeami 1966: 201).

Con un vocabolario più consono al XXI secolo, e sulla scorta dei *Somatic Studies*, lo studio qui pubblicato offre saldi appigli per formare nel lettore quelle competenze – e sensibilità – utili a sprofondare senza perdersi nella faglia abitata dal processo creativo dei *butōka* e, quel che più conta, a riemergerne con consapevolezza.

*Appendice. Conversazioni con gli artisti*

*I. Conversazione con Yvonne Pouget. Monaco di Baviera, 14/06/2011*

*Domanda: How comes you discovered butō and how comes you decided to dance?*

Risposta: I mean, it's a short story. I never planned to be a dancer, I never danced when I was young: in my childhood, or even as a young woman, never ever; I've just done judo and things like that. When I moved out from home – I was about twenty – I started to be interested in dance, therefore I just started to attend performances. By chance I could see Kō Murobushi dancing and this was really impressing; it was quite funny, because the energy of this *theatre* was so incredible – what this man was... the reactions *inside* this person: I never had noticed such strong reactions before. For me – it was his production *EN* – it was like, in present, the inner soul of humanity jumps out. Yes, I just thought: «What's that? I want to do this!»[laughs].

*D.: And what dance were you doing before? Contemporary?*

R: No, nothing.

*D.: Ah, you were just interested.*

R.: Yeah, I was just interested. And I never planned to dance: if you told me I would become a dancer, even a choreographer, I'd never ever [thought about it]... I wanted to study and to do solid stuff and something real: I wanted to marry and have children and things like that. I wanted to be normal [laughs]!

*D.: Yes, it's always like that, I guess!*

R.: Yeah! And I dreamed for two nights that I met this man [Murobushi] and we were rolling down a hill and while that, he was telling me all about his dance.

*D.: That's nice!*

R.: That's the whole story. And afterwards, soon afterwards, there was a chance to go to a workshop from him here in München and I was so [frightened] – 'cause I was more than shy [...]. It was incredible. Inside, I creeped; I was so afraid to do everything wrong. So my first experience in this workshop was that I broke my little toe, on the first day, because I tried to jump very good! This always happens to me, I get such a strong pressure. Also, I was young, so I didn't ride good enough.

*D.: Does that mean you can't afford your own energy...?*

R.: No, not the energy. It's just the psychological pressure for me was so strong: «I'm not good enough, I'm wrong, I always ruin, I'm breaking my bones» and things like this! But I'm very good at learning by watching. So later on, when I attended his workshops (but, to tell you the truth, I didn't attend so many workshops, at last, and also I had training for advanced dance) later on, I think the most I learnt from *butō* it was because I wanted to find this man, this technique.

*D.: And how is Kō Murobushi training, usually?*

R.: I can show you later on in the studio, because I still use his ground pattern training. A lot of training is with breathing; but a lot of technique Kō is using... – I mean, he has a Japanese body and I've not. I mean, this man is incredible, still nowadays: now he's over sixty and still so fucking good! But it's hard to describe it in words.... And he's smoking all the time, this is really incredible!

*D.: Smoking and in fit! Yet, it works. Whatever, don't worry. If you don't feel comfortable with words, we will see that. And Carlotta Ikeda, instead?*

R.: Yes, I met her – I just had a training with her in Vienna. She's physically hard. I mean, in my opinion, she shouts a little too much around, but her quality is incredibly high.

*D.: That's it. That was twenty years ago?*

R.: Around, yes. I mean, I attended courses until... I don't know, I started with twenty-something, twenty-two or twenty-three, I kind of don't remember exactly. But in this time I used to paint; I also had exhibitions. I started from this direction; for my work, I think that as a choreographer I still work, or I think more like a painter – all the time with *tableaux* – and music for me is really important, so it's leading to the key of my production, at last. But then I also learnt... at the same time with *butō* I started with pantomime and clown theatre, and I built up this direction at the same time, with my going on stage. But I was really old when I went on stage, I think I was twenty-six or something like that. And at the same time I started to work on the street, with street performances, and also with my commercial engagements. But for me there was always a clear separation, because I understood quite soon that if I wanted to be free as a choreographer, as a dancer, then I needed to earn my money with other things, because dance world is really, really hard. So today what I really have is my own body-language so that I'm unique, my work is unique. I made my way to follow my spirit, my core. First, for me, it was also hard because I couldn't work as a dancer: because, at last, I could not dance. I haven't followed a single ballet lesson in my whole life. It sound very ridiculous, but it is the truth.

*D.: No, it's not ridiculous at all.*

R.: Later on I tried with Modern Dance and all this, but I found out that I'm not so interested in that; at least, [in order] to have a good technical level with *butō* I wasn't so interested, that's the truth. But in these years, in my early years, I couldn't stand up and say so, because I was always sad and I had always feeling like: «I'm not good enough, I cannot dance». But I'm very proud and, I don't know, I just went on stage. I had to do it!

*D.: Of course. So, then I want to ask you a deeper question, maybe: you say there's a separation, of course, a professional separation between what you have to do to earn money and what is your work as a choreographer and dancer of your own choreography – not just a dancer, as we were saying before. Anyway, I saw some videos of your pantomime, so I find it interesting you're leading these two things [together]. Maybe there's something going from butō to pantomime, or from pantomime to butō?*

R.: No, I absolutely just separate. I was a clever girl. I mean, for dance I work really, really – I put a lot of energy and time into my production. I think nobody rehearses as much as I do. I am a member of the *Tanz Tendenz* of the city of München, the Culture Department pays us the studio: this is a great availability (that's why I always stay here in München), because without rehearsals base I couldn't do any of my productions. I know here at the *Tanz Tendenz*, where I can rehearse, I'm the one with the highest [amount of] hours: and I'm just a solo dancer, most of the time. So, I rehearse the whole year and for my production my research is really intense; I put a lot of energy just in the topics I'm working on and not only in my body. Now I think it's like getting pregnant with a new production: I really spend about nine months on each and this is pretty much, much more than any theatre-house ever would allow. It's always a process work and it's like getting pregnant with a real child. For my work I always say: «Ok, I don't have children, but this is my art: these [productions] are my children». So, it's an organic-growing process. It's the same thing like saying: now, we're talking and if we meet in one, two or three months again, all the life in between changes us as a person: we'll have another level, next time. And this is what I really like, in my work. So even if I work with people from abroad, I always want to have this process. I never rehearse with my dancers for six weeks. For one piece, I would start with them one or two weeks. And then, in between, I'm doing all the work. And then – because of course it's always a matter of money and nobody can afford it, and I don't want to be under pressure – after some time, two or three months, we meet again and, with all my decisions in between, I can give them... it's another form of input and another level I can reach. So, today I have my method to create with even a small window of time a really high quality.

*D.: Because you built your –*

R.: Yeah, yeah. It's all my... dramaturgy – how do you call this?

*D.: Yes, dramaturgy.*

R.: This is the most important thing, and that's what in my work it's really strong. I'm working hard on this because you can always find thousands of good pictures and good words for ten minutes, but to bring them together even in about seventy-five or eighty minutes – my *Tanztheater* mostly are a bit longer than they normally are – you need to be good with this, building up the story.

*D.: Definitely. Before you were saying that you started firstly as interested in dance, and ended up through understanding, when you did Modern Dance for example, that you weren't interested in that kind of things. So, if you'd say by words, if it's possible, what's the difference [in butō]?*

R.: I think the difference for me is that I always need to tell my inner truth. I also need my art to survive: that's not a secret at all, I mean. When I was younger I really had a – because somebody tried to kill me as well when I was very young, and I nearly drowned. We are talking about a time, maybe twenty, twenty-five years ago [when] there wasn't any science leised for the trauma topic. I mean: post-traumatic stress disorder nowadays stars to be a bit more well-known. Also, here in Germany a lot is going on with soldiers from Afghanistan, so today a soldier with such kind of a problem is no longer [seen as] a weak person: it's an illness. [...] I made my first production, I brought it up in 2008 – it was planned for 2007, but then I had to make a pause because of my operation – with the topic of post-traumatic stress disorder; it was before this therapy method, the EMDR. Now they get payed from the Health Service here. This therapy method is now... Do you know the word?

*D.: It's...*

R.: It's... It's official! So, I was a bit earlier and this was my production; from this moment on, the Health System did accept this as a therapy method and the illness was accepted itself.[...] I think this is really, really important for the society and that was also my starting point, back to my story, because when I was about twenty I started suffering from very hard symptoms of post-traumatic stress disorder and this developed, became chronic. I always suffer from this because my brain structures are changed. In my time, you could go to a therapist, to analysis and things; today the science knows that if you have a stress trauma, a fresh one, the worst thing to talk about it all the time, and to drink alcohol. [...]It's a problem of the amygdala and the limbic system in your brain.

*D.: So, were you saying that your relationship with butō started in some way related to trauma?*

R.: Yes. I noticed this because, in my opinion, Japanese *butō* is always bearing from the inside. It was founded by two people, Hijikata and Kazuo Ōno, in a time which was very influenced from what happened in Japan: the atomic bomb and the Second World War. So, it has a lot to do with trauma topic as well.

*D.: Yes. But you also said that dancing butō is not just a matter of trauma. It's not a therapy.*

R.: No, no.

*D.: So, I'm interested in how you became conscious of this difference, because you first, in some ways, approached this kind of dance because of inner expression, but...*

R.: Yes, yes: what for me is really interesting with *butō* – and so in any form of dance, if we're talking about professional dance –, it can be a perfect therapy, if you don't use it for stage dancing. But I'm working now for nearly twenty years as a professional dancer and choreographer: this is another level so, when I'm talking about dance, I'm always talking about the professional level. In every form of

dance, if you want to be professional, you have to control your body and you have to be a really, really good technic. You have to train a lot and your physical ability should be a good racing horse[...] in every form of dance, not only in the ballet. What I think it makes *butō* more interesting for me is that I was fascinated by this physical ability. It is incredible what Kō Murobushi did dance in this time; I mean, this man has no bones! I don't know, it's just energy-flow. You cannot explain it just with technique. I was very fascinated in a form of dance which trains in such a high technical level that then the body is just the perfect car, the perfect racing horse, and the soldier can jump on – and then it starts to be really, really interesting. I mean, it's the same with ballet, but normally there are just a few ballet dancers who are so fucking good with the technique that they get the freedom to forget about it; so that they can really fly, jump and use the technique in such a high level. These are the solo dancers, at least. When you're just like genius, open like this you get so... you cannot explain it when it starts to be art. It's *more*.

*D.: Yes, definitely. You know, it's always interesting when – I was talking about it also with Imre [Thormann] – you both talk about technique, because you're both professional.*

R.: Yeah. I'm not interested in technique at all. I mean: you *need* to have your technique!

*D.: Yes, and that's the point: I find it very interesting in butō [matters], because on one level there's a stereotype, and that's also a problem. I mean, for many people, butō seems to be like a free-technique in which you express in some superficial way, maybe, and you can't get the control you're talking about. On the other way, it's true what Hijikata and Ōno, but maybe mostly Hijikata, wanted to do is just to destroy some pre-constituted forms. Usually, when we talk about dance, we talk about a technique to shape a body, to make a form: I think in butō it's something different.*

R.: For me *butō* it's a limbic dance; if you really want to understand it, you have to go into this dimension of the limbic system.

*D.: By limbic system, you mean...?*

R.: This is a special part of our brain, it's the oldest part. It's where the amygdala is, in the center. If you're losing control, or you remember this moment, when somebody to whom you're really close to dies: this state of emotions you cannot control any longer, [for] the emotions are so much bigger than your control; or if somebody you love is leaving you, or you get so angry that you can really start to beat something: so, this state of emotions [...] even happens if an accident happens. This is a very fast reaction, this is limbic. And this is also to understand what happens during a trauma. [...] You don't think in this moment, you just react: you run away, or you freeze. This part of our brain is really old. And, with *butō*, you use it more than in any other form of dance.

*D.: So, the matter is combining, trying to find a kind of equilibrium between limbic system and movement.*

R.: Yes. To control it so that you don't do any harm to yourself, I mean. It's like – I don't know, it's like riding a dangerous horse, at least. It's not taint and you have to tame it, tame your own energy. What I find interesting, when you start to read about Hijikata and to get closer to his dance – when I was about in my twenties, I worked a lot as a sculpture and painting model, nude model; this is a thing that Hijikata forced his dancers to: to dance and perform in – ah, how do you call this? When naked women dance in such clubs.

*D.: Yes, strip-clubs – striptease.*

R.: Yes, strip-clubs. Because you want to give them the feeling of how it is if your body is just... a piece of wood, it's just object. I find it quite interesting – since I first started, later, to get in connection with all this theoretical stuff about *butō* – that I made myself the same experience. Now I think that really a huge part of the incredible stage presence I have is because I worked as a nude model for such a long time. I was a model for real-life sculpture for months here, in the – *Kust Akademie*?

*D.: Accademia d'Arte, Art Academy.*

R.: Yeah. So I stood two times for four months, each day, for four hours – same position. And this, for the body, it's a torture: you cannot pay me [so] much money [that] I would do it today again! And for me it was also not so easy because, I mean, my father comes from Southern Italy, he put me into catholic education. It was really hard for me, to put my clothes off. Even today, I'm not the one who needs to jump around naked on stage, really: I don't like it so very much. But I just *use* my body. And, back to the topic [about] what the limbic dance in *butō* is (in that time of the old Japanese dancers, they really liked it a lot, «to ride the white-horse»[laughs]): it's a question of your personality, this is maybe what it makes it so hard to find what *butō* is, because it's always very connected to the human being you are and it's also spiritual thing. It's a – you [also] have to watch it under what Buddhism is, always to free your soul into another dimension, away... to leave your physical existence behind you.

*D.: But the interesting thing is this –*

R.: ... One thousand persons with their body – with their bones, with their muscles, with everything – just to use [it] to jump into another dimension away from Earth.

*D.: I'll ask you something that I think is still [in argument] for people who study, but also for dancers: is it, butō, a Japanese dance, or not? Or was it? What about what you're doing: how do you feel about it?*

R.: I think you always have to see it about the first who danced it, that they come from Japan; but I think it's a human dance, at last. And if you go to other cultures – you can go to Papua New Guinea, you can go to Africa – they all have rituals, healing rituals and trance rituals and *butō* is a lot with trance, for my opinion. Myself, I'm really interested in trance methods, or I've found out that I'm, at least in some form, a trance-dancer. My key to my work was when I found out that I'm not German at

all: I mean, my body is not German at all. My reactions, all my reactions I show from getting traumatized... my body doesn't show the reactions of a German body. It's more here, the trauma [showing her womb] and the psychosomatic illness, and [I have] a lot of headaches. [I] had his hurt from cramps, that look like epileptic cramps: and this maybe happens more in South of Italy or South of Spain, but really down South nowadays. It's nearly «out-of-fashion» today. But my physical reaction was like this, and therefore I had no chance to find somebody to understand me, at last. Like – when I was young I really thought: «I'm getting crazy!». I mean, if you get this trauma fears and dissociative symptoms it's really not so funny.

*D.: Yet, do you think that while you're making choreographies and performing now (I mean, recently), you go into a trance or something? Or is it more like –*

R.: On stage, yes, definitely.

*D.: Yes – so it's kind of – but you're kind of conscious of what you're doing, you remember...*

R.: Yes, yes, of course: my choreographies – I'm working on millimeter, I'm so excited.

*D.: So, I'm interested in how you compose, actually. How does it come? How do you start?*

R.: It's a long process. I mean, I always start with – I always have a story I want to tell and I'm very good at working with the mirror. This is, I think, a special thing: I can split myself quite well, being inside and outside at the same time. And, of course, I also work with video camera. I'm mostly working alone, I don't want to watch people when I'm still in my searching process; nobody is allowed to enter [laughs]. I'm a good friend with myself and this is a special thing with my work: I think other people would get crazy if they spent so much time alone in the studio! How shall I describe this? During the last years I've been doing a lot of research with the voice of Pino De Vittorio, his voice is special for me...

*D.: You can also start by that.*

R.: Yeah. With the time I create movement patterns that just work with my body very, very well and in our days, when I start a choreography I'm always like... I see pictures, at last. What I'm never doing, is searching movements, never. It's stupid to say as a dancer, as a choreographer, but I'm not so interested in movements. I always have a feeling and I... I want to talk to people. When I'm on stage or I'm creating and thinking about a new production, there is always something I want to tell: I want to tell you a secret, at last. I'm always telling my secrets, my inner truth, and I'm looking for topics that I think maybe are interesting enough for all humans. What I like to do a lot – I prefer [as] topics maybe an experience that was really, really bad for myself, just a big shit. Maybe [I can give you] just an example, jut to make it more clear how...

*D.: Yes, please...*

R.: When I've done the production *Il viaggio. La smorfia della vita*<sup>1</sup>, the opening. I'm always doing the opening solos of my production[...] and nobody's able to dance my solos, at last. This is the truth, nobody can dance it. Even a good dancer: I've never found – it would be great if I found a person who really could do it in my quality, but not under my quality. But I would never ask somebody to so deep inside also my darkness. Whatever, I always have my joke: «You don't want to be in my rain when I'm dancing!» and so on [laughs].

*D.: That's also why you said you mix three kinds of dramaturgy...*

R.: Yes, yes. I mean, I don't want to – the people don't have to see *me*, I'm not so important when I'm on stage.

---

<sup>1</sup> Pouget (2011).

D.: *That's a very interesting point, because it starts from your inside but you're not –*

R.: It's my gift to the world. I mean, if I want to hear that I'm a beautiful woman and that I'm pretty sexy, I'd better go on stage with my snake and dancing around: they pay me incredibly much money for such shit. You have to imagine that I'm the only one in Germany who has such huge commercial shows; on one hand and I do all my management for myself... and I'm doing fireworks and dancing with my snake, I'm doing pantomime works on trade fairs. I mean, they pay a lot for a presentation, and I want to see quality. Therefore I split. It's just that I know what you have to give to see the money and, on the other hand, I'm so used even to the people who are writing for the reviews and are asking: «But, Yvonne Pouget, why can't you do something more funny? More beautiful?». The persons who know me for the commercial shows [...] they kind of don't understand, they are shocked when they see just in video what I'm doing in my artistic work, because it's so... frightening. I know those questions quite well – «What are you doing? Why are you so ugly on stage?» –, they cannot imagine. [I say] «Sorry, I want to tell a story, I think this is important!». Because [you see] all of this pretty faces [running] around... but I'm too old, at least today, I mean, for running around... [And this] it's my face: I lost my hair when I was nineteen [laughs]!

D.: *And that's not the point! Still, I'm interested in how you decided to –*

R.: – But first I want to carry on, because I think it's important to understand how I create my work...

D.: *Yes!*

R.: So, when I've done *Il viaggio*, for my opening solo I chose a figure out of *la smorfia*, this game – it's called *U morto che parla*. So, we have a dead person. In Naples the players [of the game] are not talking, they maybe just have some blinking to you. And in Naples people believed to things like this, in older times, that there are some people who can talk to the dead, that can see the phantoms; and I'm a great fan of being superstitious. I chose for my role, even if it was *u muto, u morto che parla*. But

it was strongly influenced from the horror I had to stand from when my mum was ill with cancer, since I was fifteen – so a whole life. She wrote really a history in cancer – the medicine they created for the treatment: she was even one of the first to get a transplantation of her own spinal... –

D.: Yes, midollo.

R. ...Sì, and she survived more than anybody else. And then, she went ill from another form of cancer, and this one killed her. But the year before she died – it was the summer of 2007 when my mum died, the same year when I got this problem with my feet – she had an emergency operation, because this cancer started so quickly. She just went to the hospital because her eyes started to be so yellow; and after this operation she went into coma, for a long time. Then [...] I didn't know what could happen with that body: that can't get so much water inside, that they [the patients] cannot recognize the faces, things like these. It was really a horror for me, also in a psychological sense, because my father couldn't stand this and... he was on nervous breakdown all the time. [...] The doctors don't talk very much to you, tell you nothing, at last. But I'm quite good in imitation and I acted I have a knowledge, so the nurses thought that maybe I'm a doctor [...] so they gave me some informations, finally. For me it was such a horror time and even the days when my mum woke up again to come back to consciousness; she couldn't breath, she had intubation. So, there were three or four days [when] she started to have her eyes open, with this intubation, and I thought she was like an animal in a trap. She could not talk, and the tube inside her mouth was like this [showing its dimensions]. Just a human, a soul in a trap and beneath this world. I didn't know how much my mum was already in her consciousness again: she started to react, to understand me, and for me it was so – I was so incredibly shocked to face my mum in this situation [...].

In the solo I'm dancing in *La smorfia*, I have one of these tubes inside my mouth like this: this was the intubation of my mum. What I'm dancing is what I saw: the emotions, the eyes; my mum while coming back from *la nenia di morto* – back into life. So I'm dancing my solo, as a person, in the land in between; it's on the shores of Acheron, I always say. She was not dead, but she was not alive, as well: she was longing in between. So, this is the opening and then there's the process of going back to life

with the memory, with all the panic. For my solo, I chose the picture of a dead person who wakes up again, makes the journey into life, into memory, and she's having meeting with her own death; she passes through the horror of dying and, at least, I chose the *Pietà* from Giacomo<sup>2</sup>. I asked my singer to be my Death: so, in my solo, I'm dancing a dead first being a baby, being a child, being a young woman; and then getting older, even more older, and recognizing the moment of death again. She's dying, so I'm dying on stage, and even in my version I'm dancing in 2011 in Vancouver<sup>3</sup> I got it clearer: this [dance] was really from the body getting old women and then, in the moment of her death, from her soul becoming beautiful and young again – so to stir the audience to *pietà*, 'cause the death it's a beautiful moment. My singer is such a beautiful man and in this moment he's just – when he comes from behind and taking, as Death, the young lady, it's like a marriage to the Death. Just beauty. And, therefore, the *pietà* is really strong: this solo is strongly influenced from my form to getting over what I have to stand, the suffering of my mum.

*D.: Yes, I think it's very strong as an experience for yourself.*

R.: Yes, yes. This story – nobody was seeing it in the choreography; nobody would ever think: «This dancer is dancing her mum», because I don't write it into the programs. I chose another topic for that.

*D.: And do you always compose by three lines or not?*

R.: Yes, I always do like this, because I think to say it quite clear, directly – my mum is not so important for the rest of the world. But everybody in the audience has a mum and maybe will get to know closer the suffering with horrible disease, as cancer, and nobody is ever trained for that. Therefore, if you will accept what I say, I sacrifice my own experience, what was a hard experience – also growing up with a mum ill with cancer all the time – and also my mum to create a figure on stage that there's so

<sup>2</sup> Il cantante Giacomo di Benedetto.

<sup>3</sup> Yvonne Pouget ha debuttato il 4 marzo 2011 al *Vancouver International Dance Festival* con una versione de *Il viaggio*. Janet Smith ha curato la recensione *Il viaggio. La smorfia della vita reaches dark corners of existence*, in *Straight.com, Vancouver's online source*, 7 marzo 2011: <http://www.straight.com/article-378684/vancouver/il-viaggiola-smorfia-della-vita-reaches-dark-corners-existence>.

much darkness inside, that is strong enough that in the audience everybody can find his mum and his own surroundings. I don't know, I just know that everybody will *feel* the feelings I create and I pass directly, but it's not – I don't want them to see *my* story, because I sacrifice my stories to make a gift to the audience.

*D.: So, what's your position in front of the people? I mean, it's not that you're dancing which shows simply yourself to the audience.*

R.: No.

*D.: It's something deeper.*

R.: Yes. I mean, as a person, I think if you're really in the audience, everybody feels that this is the truth: this woman is really going naked, to the naked soul, to the naked bones, to the whole humanity in such a strong radical way. Really, you get deeply touched by my work. But for me it's just always – how should I say? – I'm going on stage to make love to my audience. This is maybe a crazy form, or crazy definition, but I want to take your soul, holding hands with your soul while I'm on stage, and to give you like... the power, so that you don't have to be afraid. The darkness [you see] is my dark; it's just part of a – it's not really dark. I mean: I know a lot about my demons, about my darkness and I have a lot of them; but I'm a great fan of making love to your demons and feed them, because they're suffering a lot. Poor phantoms! Also, talking about all the passed-away persons in our families, nobody takes care of these souls and all we have to split inside us, among the parts that are not useful to make business, to earn money and to get a good position in our society. All these parts, or even the relationship – if you're together with somebody who loves parts of you, but not the whole person. There are always some parts they don't want to see; and there are a lot of parts inside ourselves we don't like.

*D.: So, do you think it's related to another way to look at an individual?*

R.: Yes, to look to yourself. I mean, my work it's really clear, I just tell to the audience: «Come on, look inside yourselves! I mean, you cannot get more down on your knees than I am, at the moment, for you». In some means, I'm so much beautiful... but the people never know – this is a man, this is a woman, this is a transexual thing... – My screams: I'm screaming like a dying animal often. And it's just clear in this moment I know what I'm doing: I sacrifice myself [laughs]. Really, it's just: «Watch me: I'm down on my knees». In some moments, if we're talking about *Il viaggio*, I'm like an animal, I'm not in the dance I kept, but in this position. I'm just dancing cramps as well, just screaming. I really make myself an idiot for my audience! I really go down. If you really love a person, if this person treats you so bad, if your mum is dying, you would really shout on your knees, because you cannot stand the feelings inside... then maybe you'd start to understand what I'm doing on stage for you. And I always have to stand the their talking about me. Some people are really afraid and a lot of people think that I'm a crazy person. I just do this for my audience to say one thing: «Come on, darling, come on: don't be afraid of yourself. You cannot go more down on your knees» – like – «I'm here to show. But I show you something more: I die for you on stage and nobody can die as strong as I'm doing, but afterwards I will stand up for you. But I will not stand up, like Kō Murobushi, in such a physical strength, so that you can say it's dance. I will just stand up as a weak girl». It's like I'm standing up on stage like a newborn cow, maybe, or a newborn horse, when they tremble like this. I'm fragile, in some parts; in every production I'm so fragile, like this newborn horse: and I know what I'm doing in this moment. It's not easy to stand this, because it's my truth, what I'm doing in this moment; and I'm afraid of my audience, believe me.

*D.: I know, I guess...*

R.: Because to go on stage I always do a lot of energy to get my dance as beautiful as possible, and also my singers: I want the audience to love them in this moment. I want my dancers to be so perfect and at so high technical level that everybody in the audience love them.

*D.: Is technique something related to image or movement?*

R.: Movement and image.

*D.: All together.*

R.: Yes. If I work with dancers, I always prefer the best ones. I just want the best technique.

*D.: And which is your technique? What's a technique, for you?*

R.: I'm always keen with *butō* technique... I'm thinking I'm mostly influenced by Kō Murobushi and... to tell you the truth [I'll start by this]. When I was younger and I had all these cramps I used to drink alcohol and I was quite famous for that, because I always flipped out. Really simple: my limbic system flipped out, so it was like: give Yvonne two glasses of red wine on a party and... No, I had hard times, I really smashed my head to a wall until I fainted. Really often. And when I get my traumatic fears, it's like somebody tries to kill you, really; I know this feeling quite well, because somebody strangled me until I lost consciousness. With this experience I know: when I trigger, this is what happens in my brain; this is not thinking, but the fears that are so strong. [...] I always smashed a lot of windows as well; in the last cramp, a very big one, I had a lot of power – I've found out for myself that I have a really good humor, I think; I really have like a crazy form of humor. I though: «Fuck, this is really a lot of energy!» and every time I smashed a big window, or my head against the wall, it was really a big performance! I had really a huge crowd around and they always shouted: «This woman is crazy!». And, of course, in this time nobody helped me. I mean, you can smash your head against the wall and they'd just watch until you die! They just don't care and... I hope in our times this is a bit much better. But, I always thought for myself: «There's so much energy inside you!» and now I'll tell you the truth. The truth is: the moment I flipped out, I enjoyed it so much!

*D.: Really [laughs]!*

R.: I enjoyed it so much because I just fucked off. I didn't suffer anymore: just my limbic system, just my demons inside; I just was so strong and I didn't [do] harm to me when I smashed windows: never ever! I was just like a punker girl... And I thought to myself: «Well, if I could control this energy, not against, just in one direction: this ability to dance must be incredible!». I needed a while to find a way to canalize this energy but, of course - maybe in the last review I got from Canada, one woman was very tricky, because she didn't understand a word but she wrote how incredibly I use my body<sup>4</sup>. She believes that the moment she enjoyed the show most was when I was screaming like an animal, down, *a terra*, and when I made this flipped-out creature. She would also say that I [was maybe enjoying] as well. I just considered: «Yes, this woman is quite right!». I enjoy all the moments when I'm on stage today, that cost me really a lot of work. The hardest [pieces] to dance are mostly when I'm naked, when I have to look beautiful, be a nice woman: this costs me so much energy, because I've always thought I don't like my body so much! Anyway the moment when I'm flipping out totally – and [people] are really afraid of me – I enjoy it so much! So, being crazy on stage for me is just really like puppet play, nowadays!

...

D.: *So, I was thinking about conceiving the body as a whole and even a person; I mean: on one hand, the flesh, the material –*

R.: Yes, the flesh and the bones...

D.: *Yes. On the other, the limbic system, as you said, also related to what we know about Hijikata and Ōno – but I don't want to talk about them, even though they are a good example, of course. Do you think that butō shows another way to conceive human beings and that this could be, in some way, a politic position, or not?*

---

<sup>4</sup> Vedi nota 3.

R.: Yes, of course. [Through] dance... – you reach people: even if it's together with music, human voice, I think this is what makes my work so strong, so touching to people. All the science I know, nothing is touching people as much as human voice; so, singing is a direct communication and I am, all the dancers are singing with the body. I'm even special with topic, bringing together and, what people normally don't use: we have hormones, in our body. There's the oxytocin: it's produced during birth, when all sexes are together, and also if a person is singing – nobody knows! This is to understand why I'm so crazy to work with singers[...]: my body is just a very good receiver for what a singer is sending. I believe, if a singer is really authentic, singing with his soul, the energy, the happiness, the region where he's reaching in his own body, with the oxytocin that comes out while singing, I just get it inside [of that region]. This is why I'm so crazy about working with singing; this is also the secret between Pino De Vittorio's voice and me, 'cause he's really an artist and he's living to sing, yeah? Therefore, when he sings, he's absolutely happy. This man is so *beato* and in that moment, but he knows nothing about this theory [...]!

*D.: Yes, this is how it seems work; then, we can find explanations, but mostly, we have to perceive this is happening while when we do, when we dance.*

R.: Yes! Back to your question whether it could be a political statement, I think that, if we're talking about dance, connected even to voices, it can be so strong that everybody in the audience get a trans-passing of emotion, emotions that tell stories – catharsis, back to the old-times Greeks, it was a political thing. Catharsis in theatre... – theatre was not entertainment. If theatre form could [still be like] this and give this to the audience to the society again, it would start to be dangerous!

*D.: And it was the beginning, actually. That's why butō, at the beginning, was subversive. Do you think it's still like this, or that something has changed?*

R.: Yes, therefore I never use the word *butō* too much together with my work, because then, in our

days – *butō*? They open something and they put you inside it: my work, you cannot put it anywhere, inside. Therefore I make my decision: I'm always working as a *butō* dancer, for my opinion. I find my own way, for my body, for my soul, but my definition is always: I'm a *butō* dancer. I have some problems with my body, nowadays, so I'm definitely not dancing like Kō Murobushi: I've my own style. I prefer just to be able, today, to say: «I'm just Yvonne Pouget, I'm dancing my body-language of poetry», because is much better for the audience like this [laughs]!

But all the problems I have to get financial support – what happens in the city of München, I mean. It was always a good place, for me, 'cause I've grown up here so, as a person, I'm feeling quite ok; and I've got *Tanz Tendenz* [...]. I'm lucky that I got support again for several years; I always get the money for one project. They grant for a project and, next year: nothing. I't always like this. No continuity. But I, for myself, was surprised that in a city like München they act like I got money [...]; I think the problem I have is just a political thing, it's not that the city is going to spend money for dance's sake. It's that my work starts to be dangerous.

*D.: Do you think that butō is, in some ways, in crisis? You know, there are many problems in explaining what it is and that it deals with technique: and once you're not conscious of the technique, it just lays stuck. So, Imre was telling me, after I asked, that nowadays there's a problem with quality of average performers. Do you think there's a crisis? Would formalization be a way? I mean, the problem is we don't have a school: in some ways this is great, but in others it's difficult.*

R.: Yes, yes, the technical level is horrible, with *butō*. There are so many people that, if we're talking about *butō*, that's housewife-*butō*! I mean, to be able to dance, I would say, you should train after ten years – fifteen years! Then, you start to understand.

*D.: Yes, I think so. Do you think there's also a problem related to Ōno, maybe? Because he was a virtuoso... He couldn't really transmit –*

R.: Yes, but he was unique. I mean, if you just look on him with technique, it was not so brilliant, at all.

I think the special thing with him was they allowed him all these movements and all because he was already an old man. It was incredible that an old person still moves like this on stage. Every younger dancer, they would be chased from the stage.

*Tanz Tendenz Studio – Monaco di Baviera, 15/06/2011*

R.: This point is hard to find, that you get power without more effort inside. So, it's just like when you're totally in love: your body becomes so strong.[...]Dancing with the voice of Pino De Vittorio, it's like he's moving my body, at last. This has something to do with this information that's trans-passing through the hormones, I think. My body gets so happy and so much power! It's like you put me like the laptop on the...

D.: *Yes, electricity.*

R.: Yes [...]. *Butō* dance always comes from inside, from sexual energy; and it's a *butō* thing as well, that you use the energy to transform [yourself] into another thing... to free your soul, at last. So for me, my dance is really a physical form to attend a mass in a church: for me, my form of dance is that. We always own these sexual energies but I transform them so that the soul gets really rewards. This is the energy I'm always looking for, 'cause if I get this energy I go away, I really go away...

For my dance on stage I need about three hours to get in this constitution, or two hours, and I'm so relaxed that nowadays – it's a pity that I don't have really to work, in this moment, because my dance now starts to be really, really strong. I like it so much because it's like – I mean, you're talking to a person who always has got the energy to walk for not more than an hour.<sup>5</sup>[...] I spent two months on crutches [...] and it really killed me, because I lost my identity [...]. Today, if you see this form, like this

---

<sup>5</sup> Durante il training Pouget ha subito la rottura del metatarso sul piede sinistro; nonostante gli interventi, non ha potuto recuperarne che un limitato utilizzo, grazie a un lungo lavoro personale.

[showing the scar of the operation] it aches [...]. You cannot make it with any form of compensation because it would just get inflamed even more and it would get so worse.[...] And they can't do any form of operation [...]. So how can I dance if I don't walk? People always wonder: «But on stage you can do everything, nobody notices!», «You would never see how she is, never ever!» [laughs]. I'm just hurt all the time and I often need a massage [...]: fuck, I need two hours just for my feet all the time! But with this [showing the hot-water bottle] it's incredible: because I often have pain here – they had to chalk here, as well, everything, and I just can't afford costs on my Health Service all the time. [...] And I don't want to walk, because with my method it took me two years to train my feet like this.[...] Together, in this time, I started to work with the hot-water bottle. I just started in winter, 'cause it's cold; but also in summertime I put this bottle on my feet again: that's how I started with this experience[...]. [...] today, when I'm teaching, this is what I'm doing. I start with this and you make a lot of tricky things! So, I have to cross [the arms, with the hands on the eyes]; this is very funny, because your eyes are closed and you start to work with all those regions of your brain. [...] And that's really important to have feelings from your image: you should be [like] wind, so that you don't put too much effort inside; then massage the shoulder, the legs and release.[...] And it works really just with the hot-water bottle [behind the neck, lying] . Just try out!

*D.: Ok, yes.*

*R.:* It's another thing, you cannot imagine how it is. Just relax, close your eyes. Then don't move much, just stop moving. Then you just start to touch and find out how it is like to touch yourself like this: feel like a child who's building a secret cave under the blanket, or under the table in the kitchen.[...] Just remember how it was: it's perfect, nobody can find you; it's cosy, you have some pillows – nobody objects if you use it like a pillow!– : I know that you like it, this image. And then just get above, allow yourself just to be really cosy and comfortable. Just breath and start forgetting about this thesis [...], just be here, enjoy, start to... Remember [...] your mama: she made perfect cakes with crumbs for you. There's the oven that smells so incredibly tasty [...]. Its wonderful: so... forget about all these pressures on your body [...]. Try a contraction... Breath in... And now [breaths out] just relax, totally. I

can see your body likes it a lot! It's so simple; we could talk just ages, and ages, and ages [...].

*D.: It was quite a long while since I had been doing this, because, you know – I also rehears each morning, I try to relax a little bit [...]; but I'm not doing do all these kinds of things, because it takes time. I'm lucky I have my fifteen-twenty minutes each day in the morning, when I wake up; that's already something very good, because I keep in touch with the sensations within my body, even if it's not enough.[...]*

R.: You start to get, if you really go inside with my method – 'cause my students, they are doing it really for a long time: after one month, what they obtain to do is expression of their dance. I know what i'm doing, so... this is writing some illness they have from trauma. I created – it's really a [...] body. And I think this is an enormous potential for trauma research work, because it works for my fucked brain! Really, you cannot imagine what kinds of problems I have to stand and, with enough stress I have today, as well. It's not so easy, but [...] I'm the best doctor for myself. [...] With this training method I'm doing anything. And also, it can keep me in fit as a dancer and make me do incredible things, because all the muscles you're using, the deep muscles, are so important. It's training with the hot water [...] you would be really afraid to come to my workshop – in my workshop I show nothing. But you see how quick... the body starts move, it wants to move! I know you suffer a lot, when you do it yourself a lot in your mind, because all the connections, your system is very open. So, I think that makes it very strong. But your «door» it's really still open to your childhood and to the... you're also like me, a little bit in fairy tales, to tell me the truth – as I am. [...] if you have so much connection so that everything goes through you, through your body, if somebody treats you bad your body is suffering really, really in a hard way (you know, these feelings so that you're not ok quite now... and you are not the one who rises the elbows) – in our society you always get the image of it as weakness. But it's not true, because you're so rich; you can stand inside these pictures so quick, your body gets happy so quick. This is the potential you have: you're not weak, you're stronger than the others – I'm not telling you this because I want to tell nice things. If you understand this, then you can switch it around, totally. This is what I though, I tell you the truth. When I'm on stage,

every time, I'm so afraid because everybody who sees me thinks I'm crazy, that I'm ugly, that I'm smashing my head against – and I always was afraid. And [even] today, I'm not very good at taking applauses, I'm always like: «I don't know where I should... [...] They hate me all»; I was like this on stage for fifteen years! Until I found out they don't hate me. It's not just they're saying nothing afterwards: they don't talk to me because I have so... It's just like they're so impressed [...].

*D.: Making distance...*

R.: Yes, but in a distance you don't touch people so much. [At times] I didn't know about this, how much I touch people because, really, afterwards people never talk to me and in theatre it's always like [...] «I've done something wrong. I've done something wrong» [...] and I freeze like this. It's so ridiculous! Today, I know the potential of my art, the potential of what I'm doing here [in the training sessions]. The feedback is so incredible: after two days and a half with the water-bottle your body, your person, you are so happy! [...] And this happen because you go so deep inside of your brain structure. And what I'm doing with this water-bottle it's tricky, because at the end I get it so that your brain gets in connection [between] the limbic system and the neural cortex. This is the part when we're talking; this [the second] is another part of your brain and normally these are not so well connected, because we are so used to control it. And this is, if you have to stress with writing, you know, or something for the University to learn; or you eat more than you need and you don't sleep very well... you get stressed. Everybody knows about those symptoms.

This is just because the limbic has to work very much hand in hand with it. But I know what I'm doing. This is a dangerous weapon I have. [...] If you see the reactions [...], it's just because I've done it with therapy. Because there are some very important nerves from out here, the lumbar nerves: they're just in connection and just work – *butō* wants to be free, there. These nerves can flop and be free; in your neck hypertension, very high hypertension – if this flips this, then your system moves both the... [...] it's just a reaction. In theatre, the pressure in the arteries is too high; in short, it's like this located [showing the level above hr forehead]. All this problems I've, my psychosomatic problems... I have learnt to treat myself.[...]

*D.: And how comes you learnt by yourself, about brain and nervous system?*

R.: It's just that post-traumatic stress symptoms are so strong. I talked to trauma scientists; all the trauma scientists I went to always say: «We have nothing for you: you are a pioneer; you shouldn't – you know – exist, at last».

*D.: But that's not the point, I mean.*

R.: I mean, in [that] time [...] I had always so horrible fights to get free enough to go on stage. I also broke my bone: because of so much tension I had, an accident happened. So, I'm in all this – right? – needs, and I have incredible traumatic fears: but I made analysis, in this time when I was really young, and I learned to talk. So I even can talk, and inside I'm dying; I'm so trained, because it's your only chance if you're sitting in an analysis session and you really have so much fear, like somebody's tearing your head. He [the psychoanalyst] would say nothing. He'd just wait until you talk again. To stop it, I had to talk to him. So, I was like talking of my life. The most cruel experience I ever had in my life, to be forced with this. Fears and symptoms-exhaling body – «Talk!». But with this I think I learnt to find what there's inside me.[...] I can use it.

*D.: That's the point: you can use it, you're not possessed by it.*

R.: [...] When I made this production and I hurt myself – I had all bruises... – I learnt to switch myself: inside and outside.

*D.: Pushing your limits. It can come just from you – I mean, yes: maybe, in the context, there's someone who hurts you, or not –; the point is your response to it. You are used by it, or you use it.*

R.: Yes. And, I say, for me it's always brute to find out, but that's why I dedicate my work to it. Because

of this healing power, I'm also good with touching people. It's like the darkness reveals itself in our society. What they can't control, they want to destroy it.[...] I'm not a soldier-like person: I'd never do any harm;[...]I don't know how many years I will stand up with *this* physical level. That makes me really angry, makes me pissed; I mean, I get depression from that; I'm running out of a lot of money as well, and it's not so really funny. Sometimes I have to toil [...].

15/09/2011

*D.: What about your European roots and butō? How do you connect them?*

R.: My German grandfather and grandmother, they come from – now it's Czech Republic. She was a refugee and also my German grandfather. My grandmother had a big farm and she was married to a man who also had money. And they has a *trattoria* and he was a musician and singer as well. Therefore, the two of my grandfathers were singers and musicians and making theatre. And after the War, nothing. When I was small, my grandmother, they always sang for me: a lot of songs about the transformation of a man into a bird... – until I find that's also like in *La tarantella di Sannicandro*<sup>6</sup> for the *tarantella del Gargano*. For me *butō* is – you have to find out what happened in Hijikata and Kazuo Ōno's brain. Kazuo Ōno was a lot influenced from Mary Wigman and all this German *Audstruckstanz* and here in Germany there was a huge, incredible, wonderful scene for theatre, music, performance in 1930's; and then, the War destroyed everything. In my opinion, about what I think *butō* is – it's from Japan, of course, like these two persons but it's so strongly influenced by this European old culture that the Second World War destroyed. For me, in Japan it starts again with *butō*.

[...] it's like the scene we watched at the end [of the video]<sup>7</sup>. Now I'm without hair, half nude: it's a bit like if you put them, *butō* dancers, back as the old dancers in 1930's. So, the War is in between. This is the story I want to tell, at least, in this production: a story about what happened to the culture. This is my private struggle for the soul of my grandparents, because I grew up here in München and my father

<sup>6</sup> *La tarantella di Sannicandro*, assolo di Pouget andato in scena all'europäischer Tanzaustausch Transalpin, i-camp München nel 2005. Nello specifico, qui si riferisce al testo dell'omonima canzone popolare.

<sup>7</sup> Si riferisce al video della performance *Identità. Pellegrinaggio all'amore* (Pouget 2009).

told me nothing about all that, neither my mum. Really, this is my private tragedy because I always tried to be a good daughter and I never had any information. My father first told me about my neapolitan grandfather when my mum was in coma. I was thirty-nine. It is incredible how the trauma from the Second World War is passing to the next generations and also all this cultural knowledge. This is passed by; and I'm so influenced by this really old neapolitan music. And the feeling as well: I don't feel like a neapolitan woman in our days, but the generation of my grandfather it's absolutely incredible. I'm so old-fashioned; the value system I have inside is very close to Pino's one. This was also a long process for myself, to find out we are from a very similar value system; because I'm exactly like the music, like what it's telling about. This is my sentiment, I'm like this.

[...] so I asked him to play this *'Na via di rose*: because I'm like this [...]. And, for me, this production was from my German grandmother. When I'm dancing my solo, I'm dancing my grandmother. The thing is that my mum always working, so she [the grandmother] was my mum, at last, but I wasn't allowed to... –

D.: – *Call her like that?*

R.: Yes, because my father was foreigner and he first had to learn German language, while my grandmother had this very strong dialect from *Sudeten Deutschland*. This is not German [...] it's totally a different language: nobody I know today is able to speak it, but I remember it very well, I still can understand and I can speak it not fluently, but a lot.

D.: *Was she German or Italian? I don't remember.*

R.: She was – my neapolitan grandfather was living with *mia nonna napoletana; mia nonna tedesca è dalla Boemia*. They were refugees, they put them in a train, like animals. It was so cruel, what happened. My mum, also: she was four-years old. She [the grandmother] was married to a musician as well, this *accordion* player and singer. Both generations that before the War just had money: my neapolitan grandfather bought a fabric, he was also making gloves and his wife was a poor woman

from Napoli and she was from the *bassi, con sei sorelle*. *Questo, davvero, è una fairy tale*. She was really poor, so that her family brought the daughter to my grandfather because they couldn't feed her [...].

D.: *In one of those books I've read about butō in Italian, there's a quote from Akira Kasai. Concerning what you were saying few minutes ago, he defines butō as a European heresy. It was born in Japan, it has a lot to do with it, but maybe it can be –*

R.: It brings the roots back to Germany to this culture the War destroyed. This is what my interest is in, because is my private thing, too. But by this I understand what *Identità* is. This is why I believe that my work has so much strong struggle, at the moment, because the potential – what I did understand about what you feel when you watch my production – is so strong. It's also the alliance between Pino and me on stage, together with Marcello and the dancers: it's really getting high, and getting dangerous. I want to understand – therefore I stopped to name it *butō* – the old Japanese one, from the first generation. I really want to understand Hijikata and Ōno: they are so different. But, in the language, as I told you, you always have to imagine that Kazuo Ōno, when he became so famous, he already was an old man; and he had been dancing for thirty years. Even he was so influenced from this cultural – how do you call it? – I haven't the right word for this: *Erbe* –

D.: – *Environment? Or melting pot?*

R.: No, no. I think the word it's important, just give me a second... *In italiano... Il patrimonio*.

D.: *The heritage*.

R.: Yes, the heritage from the old culture from all over Europe that stops with the Second World War. This was so incredible. My theory is: trauma was a problem all over the world, always. And what Freud named the hysteric cramps – when women had trauma problems – at the end of the Second

World War, the tranches-war [...] the traumatized World-War soldiers[...] they had traumas like this all the time, they couldn't control the eyes... and they treated them so bad, because the doctors said – most of the time they got sent back to the tranches, because they were seen like weak persons, or... Not *codardo*... They got such a bad experience. I mean: they ruined, they killed persons. They were really living-dead [...]. This is such a shame for the society. Therefore, in my work, I always want to do something for their souls, because nobody care for the souls of these men. I still believe that all this energy is in the world, that all these souls are still at the shores of Acheron, because nobody puts *la moneta sotto la*... –

D.: – Lingua.

R.: Yes. *E così*, they don't find the peace, at least. And... Maybe it sounds stupid, but with my work I always wish to connect a bit *il patrimonio*, to keep it a bit of that and to remember the people; because I think this could be a form of art, also, since this is an art-funding *patrimonio* we have from the Greek culture: that theatre is not entertainment, but also a catharsis for the audience. This form of theatre is really important; but before catharsis you have to bring the abyss on a point and you have to go down on your knees, and somebody has to do the work. I'm doing it and I think I have the ability and, yes, in some ways it's my sacrifice to the society.

I think, apart from what is my private as a person, I also can do clown and entertainment shows, shows for children and more commercial work, I mean. You know, I'm forty-four and I have this problem with my feet; I have to pay my flat, my car and all this stuff. But on the other hand, when I'm talking about it, I can scream all day that they're killing my art. So... it's so stupid, because I believe that what I'm doing it's really important for the society – not only for München, but for Europe. It's really an alarm-sign that a form of culture I want to preserve and to keep, to revitalize... the science – the people want to open a box and put you in. They're talking about the white color being on the body or not: this is my reason why I stopped with the white color, at last. Just to stop the discussion on whether this is *butō* or not, because I want to get back to the roots and I want to connect my Europe and culture, what it was in my family, what I wasn't allowed even to know about, but it's

inside me and it's so strong inside me.

Even so that I get the connection, so that I... *Io mi sento come una talpa e una talpa non può vedere niente, ma...* with these movements... I make a long tunnel from the Czech Republic, from the musical culture where my mother is from, to Apulia, where Pino De Vittorio comes from. There is a similar old culture of these *contadini* - this old music. On one hand, Pino is one of the biggest solo singer for baroque music in our days; he was in the main role of the most important theatre productions of the maestro Umberto di Simone's operas<sup>8</sup>. But on the other, he is from Apulia and he spent about twenty-five years to go, really, in a village just to record. He recorded the old women singing this music. This is his work and it's such an important thing he preserved, this *patrimonio*. So, I bring together the culture from my German grandfather and mother, too, to his grandmother and mother's generation and... I chose this *Una tarantata*. The old tarantella are Pino's healing system. In any case, he's fucking clever, because it's works. I've tried out with my brain and I created this training form I'm now teaching; it's a big success with people because I really get so happy inside the body and the soul and it has a very big healing potential, also for trauma therapy – I believe a lot in it. And so this «*talpa*»... I've done a really long and successful tunnel. Therefore, it's just I wished so much I could show this work again and continue it. Therefore, Pino De Vittorio's music means so much to me. For me he's one of the biggest Italy has – he's not just a voice, he's much, much, much more.

*D.: About the white powder and relating it to the Japanese butō: you stopped because you wanted to «go outside of the box» and categories, and also to say: «This is my dimension», maybe? Anyway, you also said that you may use it again; so, if you do it, what's your relation to it?*

R.: [To get in connection with my roots I don't need the white color]. With this production I'm planning at the moment, it's just [...] I think that good processes are always like a circle; it's like true love: no beginning and no end. It's like the cells in our body, they're always a circle; water makes circles, it always returns to the ocean. The waves are also like that: it's a circle movement and the

<sup>8</sup> Probabilmente si riferisce al regista teatrale e compositore napoletano Roberto di Simone, già fondatore della Nuova Compagnia di Canto Popolare (1967-1974), il quale ha alle spalle una lunga carriera in ambito artistico e nel recupero del repertorio tradizionale antico. In merito, si veda Sabbatino (2008).

seventh wave is always the bigger one. This is going on forever: the pulse of our heart, the flowing... We are a circle inside, everything is a circle. And therefore, in my production, my stories are always a circle. It's like a spiral; in my artistic work you can find one picture [again] maybe seven years later. So, what you saw yesterday, the opening and *I neonati, i due ballerini : questo è esattamente un assolo che io ho ballato*; in 1997 I made a solo production, *Lupo senza zampe*<sup>9</sup>: I danced this, exactly. They were really with the video: I forced them, I taught them my choreography. My work is always like this, like the spiral; and the spiral loses sense, at the surface, is going up, and up, and up.... To heaven. So, I'm a bird! [laughs] Therefore, at the moment, since it could be that it will be my last – I don't know what is going to happen – this is a statement for me, that I will return to where I started from. I go back, in a sense; I know this was a strong process, for me, when I made up. *M'interessa di questa vecchia produzione* – I showed it in Vancouver and München again – about *la smorfia, Il viaggio. La smorfia della vita*, because my feet broke in this production. I thought I had no chance to do it again, but I succeeded in making it even better. In a sense, my solo choreography, I worked a lot on it and even more physically. It brought me back more to my self-confidence: I was dancing a more powerful *butō* again. So, with my feet – I just talk about my feet all the time!–: sometimes you lose a part of yourself; and through this production I went back, maybe five or six years ago, and I took this part of me again, so that I'm one... myself, also, again. [...] I'm an artist, I want to do my work, so I think at the moment it's a clever idea to go back to my roots[...].

When I started to dance, I really, really long years ago, I knew nothing about technique, but I got a lot of energy, I was so wild. When I watch really old material – I just have short things – sometimes I have to laugh, because this young woman, she's not able to dance! She's so fantastic, fucking good for her energy, because she's just from the inside; the truth is just flipping out from the inside with such an incredible energy! At the moment, I want to go back to get this state again... even if I had to beat my head [also] while I'm getting older!

*D.: And is white color related to that energy? Or, I mean, is it something to say: «I'm coming back to those days»?*

<sup>9</sup> Una delle prime produzioni. Debutta al *Kunstwerk Freiberg* nel 1999.

R.: What's absolutely great with white color is that, since you're getting alien...

D.: ... To yourself, you mean?

R.: No, because I'm always getting alien on stage! I mean, for my dance, this is not so different, because I'm so strong with the energy I would say I don't even need the white color. Also, since I love working with singers, with these professional dancers with other technique, because I connect with ballet dance – it's an European form of dance – and I bring them together, this is also my plan: I bring Japan together with Europe [laughs] just physically on stage! This is because the language I created for my dance it's a special thing, nobody works like that. I'm unique in my choreographic language. For me, with the white color you're better with a solo dance; or you need other *butō* dancers, at least, because [the others] they even cannot touch you, since they get white. And this for me was always important: we maybe can get a connection to one world to the other.

So, it's incredible to have *Identità* – with white color you can't do this. I made a decision first; *Il viaggio. La smorfia della vita* was planned with white color, but then I found out – it was also a good input from my light designer – we don't need that, because I'm dancing a ghost, at last, the *morto chi parla*. I'm a strong ghost and more human without the white color. I'm already a ghost. With the white color, for me, it's always my tribute to Kazuo Ōno, Tatsumi Hijikata and Kō Murobushi; I don't want to be a clone from Kō Murobushi: this is, I think, maybe my most important statement I have to leave. I'm not the clone, I don't want to be an imitation, I even don't want to imitate the technique; I think he will understand, 'cause I work in technique quite well and I've become really good also with the switches of energy now, but I just don't want to. I want to create my own form of body language. I want to be Yvonne, I'm Yvonne.

...

D.: What about how you use your voice, on stage? It's not just voice, it's like an echo of your

*movements...*

R.: I don't know, I like this screaming so much; it makes something to my brain I like a lot. It's quite relaxing, this form of scream: I don't know why. I was to connect to the voice, later on – I'm talking to birds![laughs]

*D.: So, we were also talking on what you think about Hijikata...*

R.: You know, all these theories – what this man told us in interviews, what he wrote down – for me it's much more interesting than what people wrote about him. If there's always somebody getting important, famous, it's even harder to find the truth.[...] Hijikata talked about using your hand not like a hand anymore, like a... it's a children play, he remembers that – the hand becomes a broom. And I think that if you try to imitate that, you'll never find it because a hand is a hand and normally you – with a healthy brain, I say, and if you're grown up, no longer a child... 'cause children have the quality that they really can change, like they really believe. For a three-years old little girl in the morning on the breakfast table [for instance], it is absolutely normal that she gets pissed, and she wants her little puppet also to get fed with the colored flowers, for example. If the puppet hasn't got the right stuff to eat, she either doesn't want to take breakfast. I mean, this is reality: it's so stupid to start punish children, because it's reality for them. It's got something to do with how our children learn reality. This is fantastic. When we grow up, normally we don't use this part of the brain any longer and we have [not] the connections inside; we are fixed, in some ways and I always believe we don't use the potential inside our brain enough.

Also the intelligence to go with the body-memory: this is a great thing. As I worked a lot with these theories of the trauma scientists – in our days, there are fantastic new things coming out, also about being growing up our child; about how brain skills develop; about what happens in a brain when the child is in mummy's belly. I've been quite interested in these topics for long years. Back to the broom [game and Hijikata], I was talking to a trauma therapist as well about the problems I had in my own life; about how, because of my traumatic stress disorders, something seems to be changed in my

brain. In our days I would say [...] if you talk to a psychologist [...] or if you go to a mental hospital, you will find people doing things like that, and maybe they're classified schizophrenic, but they have complex post-traumatic stress disorders. Or, in former days, in Freud [times], maybe women with cramps problems, [they called them] hysterical – so, really bad words! I don't like those words. Feminism would never have like them. I'm not like that, for our view, nowadays: maybe we should correct that! They have *names* for that; I mean, in German you say *Dissoziation* –

*D.: – Dissociation.*

R.: Yes. What I would say – it's just my opinion – Hijikata and all the old Japanese dancers worked a lot with such phenomenon. If you have to see somebody like Hijikata, the person he was, how he was grown up: you today can clearly talk about childhood traumata. I think I maybe have something that makes it easier for me to find the right door to understand what *butō* – what I sense. It's that I'm also suffering from childhood trauma results in my brain and I had all these phenomena without a choice. So, I know how it feels if your hand, or if parts of your body are no longer connected to your... Identity. Also, I think it's maybe because I've always continued to work in art: first, I was drawing, painting, doing videos; but I saved a lot of fantasy out of my childhood, so... and I'm quite good with children as well. They always like me a lot, because I have the ability to switch a little bit back, to feel like children do, to understand them quite well, even if they're really, really pissed. All these pissed teenagers, as they have so much struggle; though I couldn't help my friends, because I could understand why a teenage is behaving really shit. They're always struggling with themselves, they try to find an identity and it's a hard process: growing up from a child, you're losing your body and you have to start to be a grown up with it. [...] I can remember quite good I was really sad to lose my juvenile body: this is always for me a conflict even in our days. Therefore I don't like to get fatter than how I am. It's not because I don't think that I'm beautiful: I don't think about a *woman*, at last. I just like my body if it's smaller and there's not so much «material» around, 'cause when I dance it's easier for me to get my child-body back; and I know that the memory is not my imagination, it's nothing wrong with my brain. I'm quite good with body-memory. This is, I think, for I trained myself alone all

the time, so hard, during the last twenty years, working with my body-memory in connection with my brain memory. I'm a very lucky person: I can go so deep, far backwards.

It starts maybe in 2006 – I have this period when I started to go really deep into theoretical world of Hijikata and also I had this chance to watch most of his old videos; I started to analyze also my own work during the previous fifteen or fourteen years and I found out this is a phenomenon I had been working on all the time. I use this dissociative state, my memory, which has suffered a lot with that, my cramps problems, my reactions after this man tried to kill me – it was not the reason why I got traumatic problems, it was just the last kick. Because I grew up in a family where the trans-passing of the war traumata – they were all traumatized in a heavy way from my grandmother and my grandfather. And even what my grandmother had to suffer it's nearly the same as a *Konzentrationslager* – I found out there are a lot of parallelisms in my own life and in my way to *butō*. Then, I started to work with the results of this analysis: I really got the wish to get deep into trauma research and started to get really in the material.

In this period, I have several productions about this topic and during all this time I talked to trauma scientists. They came also to my performances, they found quite interesting what I'm doing on stage, because I have the ability to use parts of my brain – this is not the part with which you're talking, it's the limbic system and amygdala. I can switch on the control on the – I don't like the term «the ill part», it's just the «the transform-part». There's something like still going on and therefore I can – it's not even imitation of the cramps: it's just like I can push a pattern and then it happens. I can reactivate it, but I'm quite well in doing that. I know this is really creepy watching from the outside, also what I'm doing with my eyes. When I started to work on this ability I had some smashes, accidents as well [laughs], because I couldn't control all the time and I always get problems when I have to talk at the same time. So, my team from *Hoch oben weites Blau*<sup>10</sup>, they were not allowed to talk to me any longer from one hour before going on stage, 'cause another got me with a real cramp, I couldn't control it. They always know I'm ok, then. It's like when you have some ejections of poison, so you cannot move any longer how you like to. I think this is a really important information also for a trauma scientist, that if somebody gets collapse in a cramp, he knows everything: his consciousness is

---

<sup>10</sup> Pouget (2008).

absolutely clear. It's like a spastic cramp, the person is not able to move. Maybe it's a special thing, if it's a chronic post-traumatic stress disorder – [...] for me it's not five years, it's even thirty years and even more, because it's a lot from my childhood.

With this knowledge, today I would say I can understand what Hijikata was really doing. I think he was clear in his analysis as well. This is an incredible freedom you get, your system gets an incredible freedom, because if you have such states without a choice it just happens to you, and also the traumatic fears happen to you – it's not the same as fear; is much, much worse and I think you can't imagine how it is worse. This is a big problem of therapy, because they never can understand why they do things like cutting or just using a cigarette on the arms; such method can help a lot to get a real pain that helps to reduce the fear.

*D.: So that you have something concrete on which concentrate... –*

R.: – Yes, something... I mean, you have to imagine how worse the fear inside the person and the brain must be, so that it helps to put a cigarette on the arm to stop it. Because such a strong pain impulse does something in the brain. They don't understand that a person with a real trauma problem, maybe a beautiful woman child-abused, is drinking a lot, taking drugs and doing things like these. She wants to help herself. That's another thing; [...] they cannot understand people, still today. Back to *butō*, what I believe about Hijikata and Kazuo Ōno is – also what Hijikata forced his dancers to, dancing or to stay in strip-clubs, so to make their body an object: it changes a lot the view and the feeling of your body if someone starts, really, really close (not like on stage, with a lot of space in between) to stare at your body. But they don't stare at you as a person, you're not interesting: it's just you are a piece of wood, it's just the body.[...] I now how it feels when they make just an object out of you; and you stop to be – you don't exist anymore, in some forms. It's just the body. A lot of my ability to control my body on stage – and also my stage presence, it's enormous – is a result of this training. It was not the best time in my life, because I had such cramps all the time. [...] And there was always a moment when it starts with this energy I couldn't break; I felt like a turtle in my body. I couldn't come out of my body, I felt like prisoned inside. So if you cannot control your body, this is horror. In my

case, the clearest picture I can give you is just somebody's trying to kill me: he strangles me – is it the right word? – until I faint. It's not so nice, if someone flips out like an animal. [...] In this moment when I could break my turtle shell, I always was quite happy, at last! I enjoyed it very much.

When I met *butō*, when I watched it for the first time, it was like: «Fuck, this man<sup>11</sup> is smashing all windows just on a stage!». It's just the inner prison inside our souls jumps out, and he's doing it for the whole Universe, for us all. [...] [I thought]«How can you find a solution to get the body so fucking free? Because he seems to have no bones!». I saw him like a tree, going backwards [and falling] with tension [...] his head just started to bleed.[...] I found out, to tell you the truth, that when I'm flipped-out I cannot do any harm to my body, because the energy you get is so incredible!

*D.: Yes. It explodes towards the outside.*

*R.:* Yes, yes! And this it would be great, to use your energy that goes against your body just in one direction. I thought it would be great energy on stage. With this, since I want to save my brain and my body, I started my... it's the travel of my soul, at least: my path during *butō* and finding my own body-language. I think today I understand the first generation of *butō* dancers: they all were traumatized people and we have something in common; our brain is a little – the structure is like we have a motorway of trauma inside and we learnt to use it. And to get freedom from that. I know, if somebody sees my normal training, when I'm doing all that with the *Lamento d'amuri* from Pino. I cannot explain, it's just this song that takes me, it's like wind. And I always feel like this is the same: I also could be someone who cradles like this in a mental hospital, because I have nothing [to be treated with]. Even in our days, the scientists say [...] the knowledge I have is incredible, and the ability I have to use it on stage. I'm happy on stage and I can create an immense flow in my system and I think this has a lot to do with the hormones we have in our body.

I told you I broke my feet one hour before the general rehearsal of my *Identità*; since it was the bone here, the metatarsal, not just the little toe, totally broken, normally you cannot stand on your feet like this: it was swollen, blue, I had a lot of pain as well. But since I'm so good at going inside my brain – I

---

<sup>11</sup> Kō Murobushi.

just could use the big toe – the two toes beneath the other part, where it was broken: it was like I'd sent them to bed, staying at home sleeping. By this, I really could dance for the whole performances. What's incredible, it's normally it takes six weeks to heal, but after three weeks, with one week on stage, on the x-rays you couldn't see that it was broken anymore. My doctor, she said: «I never saw it functioning like this before».

I tell you what I'm doing on stage: it's I'm pushing forwards a form of hormones that normally all women get, if they're getting a baby and it also happens to soldiers in war. It gets into the system because, with this energy, you could even shoot somebody: his system would run forward. [...] Now, today I can control this pushing out; 'cause what I've done, what you saw from me today, this is an hormone push for my brain; because I need to keep several levels, so that the cerebral part of my brain – the «I'm talking to you» – and my limbic part are working hand in hand really well. So, if I don't do this form of training, I don't push myself it's like [...] I'm like a junkie with this, because of these complex post-traumatic stress disorders. But it doesn't matter, because it costs just half of an hour to get a really nice person, with the ability to talk... I never have cramps anymore. And this is really an important knowledge, because with this I created this hot water-bottle training. And I just said [to myself]: «If it works with me, it works for everybody». Also with persons who have heavy problems: and it's much better than taking this tablets I have to reduce the traumatic fears.

You just have to accept that you have to work with your body and, if I'm going on stage, for me it's a long process. I rehears so much to get the doses in my body so high that I'm able to dance my material: it's also the reason why nobody else is able to dance my material. I need a lot of push and then I'm quite *high*, up in the sky [laughs], quite happy. But then I have to take care to train down again, otherwise I start to run really [too much]. I just believe that Hijikata and the first generation, and also Kō Murobushi – he's old, I think he's sixty-four or something; I know he has a lot of problems with his knees, but he's still with the energy so high –, you cannot explain what Japanese *butō* dancers are doing on stage, talking just about technique. I think they're quite clever, they just give themselves a shot into the brain! Because, after *Identità*, I was talking to the trauma therapists [...] she's one of the founders of this German society of scientists that started a research on trans-passing of war traumata to the next generations; she works a lot with people who got tortured.[...] I told her the

story about my feet – I also think that with this hormones-push I healed my left foot, because the doctor said that was impossible. Fifteen of them [doctors] said I'd never seen the stage again, I'd never be able to walk normally. I mean, the problem with the cells of the bones, now: this is another thing. You could make me doing the operation but [no], thank you! She told me if I really can do this, this would be the solution and the future for trauma therapy, because this is the biggest flow-push the human system is able to reach.

In the hot water-bottle training I would use it at a minimum level. I've tried now often enough during workshop, so that people get physical relaxation, like going back to the bellies of our mummies, and the bodies get so happy! I would say that we really started to be in a beautiful garden underwater, with sea-horses just dancing; just to love, to dance, to feel good. This is, I think, what this world needs, because we all now that all people who get abused in childhood, they often abuse their children again and violence in men [...]. So, always, when the flip-out happens again, they're not able to control and they don't know nothing about that. Maybe this is an illusion, to go into a prison and start to work with imprisoned with a hot water-bottle, but why not? I always believe that a happy person doesn't smash windows, nor smashes another person. And this knowledge – I think, if we all could understand *butō* more, that it heals... therefore I love Kazuo Ōno so much, because he was very, very happy. For me, Hijikata was a fighter, with his system, and in some sense he was really crazy – and he didn't get so old, at last. I think this has some reasons: because his system couldn't compensate so much. I think, in the end, all the cancers, illnesses happen because compensation is over, from the body. With the traumatic stress-disorders, inside the body there's negative stress-hormones, there's a lot of stress inside the body. I think Ōno found it because he loved so much; all his music he chooses – he went a lot inside all of this knowledge we were talking about in the morning. Like the *Ausdruckstanz*: Mary Wigman is famous now, but there are hundreds of names; they're lost, but in Germany you can go into archives and find about them.

For me, also, in *Admiring La Argentina* he just made love to this dancer [...]; he starts to *be* La Argentina.[...] I know *butō* dancers, if they admire a person [they imitate him] – I, of course, admire Kō Murobushi a lot, but I'm more a floating sea-horse like he [Ōno] is. It's not that I didn't get the ability to do, to use some of his technique, but throwing my body so much around like him... I mean, I

don't like to: I had this enough when I was young, smashing my head against the wall. I don't like things like this anymore. The older I get, the more I get into Kazuo Ōno's style. I really thought a lot to enjoy movements like... Being some bird reaching a white cloud. I get this transformation and I think Kazuo Ōno was just so inside. Therefore... As a teacher, I don't know but, you just can watch him and, I know, he starts to be really a bird in the sky getting a cloud [...]. He just went to be poetry. This man, this *butō* dancer, for me, the older he got, he just became a poet, writing poetry through his movements.[...] For his *pellegrinaggio all'amore*, I think he chose the right way; and I don't want to be a soldier, a fighter anymore.

This is my decision also at the moment, if they don't want me to be on stage with my form of work, with my productions – because I define myself as a pretty good *butō* dancer, nowadays. You saw my energy, I can blow them away; but I don't like to be so brute on stage. I don't know why they don't allow me to be like this, but I understand myself as a fucking good choreographer and I have the ability to bring valuable ballet solo dancers and modern dancers to my body-language. This is really good for the whole persons they are. It's difficult for them, it's also difficult for my singers to step into my world, into the inner world I create. It's always scary, for them, because I have to go very close to themselves and, if they don't understand what I want from them – since it's unusual that a person, a choreographer or a – who's the *Regisseur*?

*D.: The director.*

R.: The director wants to *use* them, in some sense abuse them, their abilities and qualities. [With me] they really get [taken aback]: they're used to [the fact] that in theaters you always get used. And I don't want to use another human being It's just: I'm here, I'm so glad and happy that I can pay my singers and my dancers. I always try to give them as much money as possible, because dance world is really hard.[...] I think next time I will clearly ask: «Please, can you tell me: what do you think your soul needs? What kind of food, at the moment? I know you've had a whole theatre career – so... all the big Opera Houses for thirty-five years... But maybe something is missing. What have you never done before, or what's a childhood wish inside you? This is what I want to do with you».

*D.: I wanted to ask you since yesterday how is it like and why did you decide to collaborate with other kinds of dancers? Also for example in Pellegrinaggio all'amore, first of all: did they make the choreography on their own?*

R.: [Since] I'm not a ballet dancer at all I do it always like this: if they dance my material, like the *neonati*, this is all my material. They really have to learn it, but I always adapt it to their bodies. If they're dancing a *pas de deux* – since I want to get the best in the inside of a person – if I give them too much technique, they don't get the freedom. So, for example, in the *pas de deux*, most of the work is always to the dancers; I'm a choreographer and I work with other choreographers and dancers. I will never say I made the choreographies; I make part of them, most of the time I create the way to put them in and out, and the level [of the energy]: I always give them a one-hundred percent of emotional energy I want from them; the direction of passion... like I'd want to connect *la terra con il cielo, in questo momento*. Also, if I want to have jumps or something like that, inside. We always make it like this: I give them all my inputs and maybe the starting decisions, like, when they start the *pas de deux*, how they should [move] – because [for example] I want them to be like waves, in this moment, since this is going together with *Stu pettu é cimballi d'amuri*. I want it because it's the girl, she's the daughter of a fisherman – *Stu pettu é cimballi d'amuri* is a love song for the daughter of a fisherman. So, this is a love *pas de deux*, of course, and I want to have the sea: so, I thought it would be beautiful to have the flow of the ocean on stage. Also Pino liked it a lot, when I created the ballet of the ocean, which has a wonderful music on stage.

*D.: I find it very, very interesting, because you make different languages talk together.*

R.: Yes, and this is why I always choose not – I mean, without a *butō* dancer it's hard to have well-done *butō* dance, at last: there's nobody! We are all strong personalities, I think we would have a lot of struggles as well [laughs] and I have not the money to pay Kō Murobushi, at least! I choose them because they have another language: it's like we have a cerebral part of the brain and a limbic system.

What I do, it's I create a... for me, my production is not a dance, but it's another reality. I create other realities and I make visible the invisible human side. So, maybe it's a good information: I've done analysis; when I smashed my head against the wall, I had to [get] ok. So, I've done fucking a lot of sessions. Hours.[...]

*D.: What kind of analysis?*

R.: Psychoanalysis. Like – Woody Allen is always talking about that! I've done this for about six-hundred lessons. Three per week. And it helped nothing, I just got the ability to talk while I'm triggering.

*D.: Yes.*

R.: Today, if you have to ruin somebody who has a fresh post traumatic stress-disorder, just bring him to a psychoanalyst. I mean, it's another part of the brain! Most of the people with problems, soldiers who suffer, they started to drink and they ruined their amygdala: the memory gets lost and without memory you cannot connect again. This is the problem, no memory: your brain will stay like this. You get on a motorway forever and when your brain starts to build a motorway, that's really a problem. [...] I'm quite good in analyzing myself, inside; I'm quite good to go inside and what I'm doing, I'd say, it's a really well trained choreography and *butō* dance with the knowledge of psychoanalysts. So, what I'm doing on stage is creating another world, the invisible inside, and my dramaturgies are so good because I know the rules for trauma therapy, especially for children, and I use this pattern. To show abuse, I always chose myself, because I don't want to bring my singers, my dancers and the human being I'm working with in such states: why? I want them to enjoy the production, it's a fucking hard work to really get in an inner contact with yourself. Because the dancers - I use their body, but I want something really, really more dangerous: I want to work with them inside their souls. So, «Can you please give me the soul? Please, can you give me your fears? Your pride as a dancer?»[...]The most lovely persons I have ever met are the dancers; they give you so much. Therefore I don't work with

*dancers*, I work with persons with enormous ability to move the body. Also my singers are for me not – Pino De Vittorio, to me, is not a singer, is not a voice: he is Pino De Vittorio.

This is *my view* - because it's absolutely not usual – and I'm always doing with little money as big productions as in Opera Houses; I always ask to other people with really good qualities. First, for them, it's always disturbing – «What does this woman want from me?» – : they're used to: «I have to sing, I'm a singer», «Where should I go on stage?», «Which movement? Please, give me some physical material»... and I give them sometimes nothing. I just talk to them. I just start to talk and they don't understand me, I know that. Today, I think my plans are much better, but this is always hard, for me, because I want them to like me. I always get the feeling they don't like me and because of this I always have such a struggle; if somebody shows me an irritated reaction – there's always a misunderstanding, also with the audience, all the time, because I thought they wouldn't like me, at the end.[...]

With this knowledge, because I know me so well, I understand people so well and therefore I can give them the right input; then, it doesn't matter: they can hate me, if it helps! It doesn't matter but, in the end, if we go through a production, they make experience of me: well, and they make it nowhere else! Therefore I think [for instance to] all Damien's solo dances in *Identità* – the three men on stage: Marcello, Pino e Damien are so gorgeous, incredibly wonderful together. This is a manly power on stage; this is just a remark for my feeling for men.[...] When he's dancing, coming in like this, this movement is *butō*: I gave him exactly what he has to do and I gave him the picture like he's – what's the bird on the sea, all the time? The white one.

*D.: Seagull?*

*R.:* The seagull, yes. I gave him the picture he's a seagull which is in oil, no longer able to move his wings – it's going to die. It's a really cruel picture and [therefore I told him]: «I want you, as well, to dance with the benefit of Pino De Vittorio's voice». Because, for me, he's always a helping hand to have when you haven't got power anymore. If I really don't want to go on any longer, if I even want to kill myself, just give me this voice, but only the voice after he had an operation – [it was] long years

ago, maybe twelve, and his voice changed. He's a bit lower, now. I think for him it must be very hard to stand this, but I wish – it's the same as with my foot: I always suffer with that. But the push of the voice, it's just from the voice after that.

*D.: It's really amazing how you relate your dance to voice. You say you're singing with your body: it's not a metaphor, it's how you feel, isn't it? You were talking about this...*

R.: It's my inner voice. It's something like this: I have this person inside me, it's like the *fanciulla* that was never allowed to get dreams. Like: «You don't have to exist, I don't want you» from my father. This is like a part of me that never [came out] – [it's like] when I went away from home: I left my guitar at home and I've never seen it again; I lost my voice. But I always sing in my choreographies: and I learn it just well watching Pino, the technique he's using. He's incredible, you see all his muscles on the face – these are chewing muscles. I can *feel* how he sings;

*D.: Like chewing air!*

R.: He's like pushing himself out here; [...] it's like his soul going out... And there's no prison in the world – *a terra* – that can keep his soul inside this body. He's escaping from everything around. When he's singing, he's just so high [...]. There are some souls that – maybe this is a punker message, but – ... if you don't move into your chain, you will not feel your chain. Your trap. If you don't move, you will not get out, because you don't feel it. But if you start to feel...

For me, when he's singing this *'Na via di rose*, he's just somebody in chain, an imprisoned soul – it's also a matter of age: he, his voice, is getting older... Nothing on this earth is stopping him to go to heaven. The only thing that can stop him is a bullet. I know that his strength is, he's a bit like me, or I feel a bit like him. [Singing] it's like tearing himself out, until there's really no water inside anymore; you're really sweating out your blood, in the end. He makes no compromise, never.

*D.: You can see it.*

R.: It's the quality – you would die, at the end. And this makes him so... unique. I want to make my production for him, just to show this man, how I sense him; I think that he doesn't understand this still today, but...

...

I need to work with a choreographer and I found out, to tell you the truth, that I'm not interested, as a person I am, to continue as a solo *butō* dancer anymore. I know I'm quite good, but if this were my future, I'd prefer just to train for myself: nobody sees me anymore, I'd be doing my workshops, going on with trauma research and getting a really good trauma therapist, maybe.[...] since I'm so well-trained with analysis topics as well, I can see, in some sense, inside of others. And... we all are suffering because we want to bring our inner persons to the world and sharing, having a good time! Therefore, I believe so much in a theatre form that really can... I want to tell my poetry and my stories, I'm a story-teller. At last, I'm not a choreographer: I'm a story-telling painter, for me. Creating, it's just like – I create one world: there's a second world and another world. Then I connect them, so that we're all richer – therefore I need the singers to sing for me and I need my dancers to do it. We just hold in hands together... Like on the top of the trees, and our souls are really happy.

*D.: Just one more thing, it's a little more superficial, in some ways, but it's that everything came out of you, this morning, so I didn't need to ask anything. How's your relationship with technical thing on stage: light-designing, costumes... How does it come?*

R.: It's all my frame. I make no compromise. I like to work with Rainer Ludwig a lot, out of my last light-designers, because he can sense my work. Long time ago he also made theatre; I know him from stage, how fantastic this man is. He made the decision not to go on with this, but he's really an artist. He's a light-artist, in any case, and he has the ability to create a light-world, where you can see my

world... because I'm also quite good when I'm just performing here, but it's another thing. The most important part of my work is the one of light-designing.

Also, I prefer to work in black-box theaters. I'm not a *butō* dancer who wants to go out in the nature; I love it here as well, but I don't like to perform there because here is reality, in some sense, or it's another reality. On stage I want to one-hundred percent that the people, the audience, get my invisible world. So, in some sense, we don't see top of the trees, in my production, but you feel it. I know this, because if they're inside the theatre, they have to shut up, it's getting dark and I'm getting my light. And also with costumes: I always chose them by myself. Of course, I have people who help me but, at the end, I always work with costumes and I always wear [those ones]. There's a story inside them. [They] get part of my skin, really.

And I work it on millimeter: my poor dancers![laughs] They've always to dance nearly nude, because I want to see the body and to show how beautiful they are. They hate me for that![laughs] Because they don't believe that they're as beautiful as I sense them. Especially, I've always been proud that I created in *La tarantella di Sannicandro* the *pas de deux* with Katarina Neuweg and Damien Liger, because I want to them to compete with such beauty and struggle, like newborn babies, like *life is*. So that everybody in the audience get such a deep feeling of love, that the the audience wants to protect the both of them, really: like they'd bring tea and a warm blanket, to put the souls of these dancers inside. They just adore them for the beauty and the ability to move in such an incredible freedom. Ballet has always got the illusion like they're just flying. But I want them to be not just like angels. Like *physical* angels, *sexual* angels: with passion, *con il culo, con le zinne..! Questa è un'altra cosa! Con amore, con passione, davvero...* I'm not German at all!

D.: *Well, I can see it![laughs]*

R.: And I want to show it, even if the German are laughing because they don't understand my work, because they don't understand how important it is. Of course I like my ass, I'm proud of it, *e le mie zinne mi piacciono tantissimo, sono le mie zinne*; but I would fight for them. It's *my* body. Maybe the one that I really, really love: maybe he's allowed, just for one moment [to touch me]... «Please, close

the door, so that even the wind can't come in»[...].

II. *Conversazione con Imre Thormann. Pisa, 10/05/2011 224*

*D.: How comes you discovered butō and why did you choose to dance ?*

R.: Well, I was never dancing really. I started with martial arts a lot and I didn't like the forms: because when you do martial arts you have forms, like the *katas*. And first I started with *kung fu*, then *tae kwon do*, and then slowly softer: *aikido*, in the end *tai chi*... But it's still form. And then, since I was living outside of Bern in the nature, covered with woods, I was a lot in the woods, also as a child. And there was a time – I was maybe eighteen – I went with the boat to the river, I put the boat to the forest and I went just into the forest and danced naked for myself, with the trees. So, that was my experience to dance. And then, later on, I saw a picture book, a photo book about *butō*, when I started Alexander technique in Basel; and that made me very curious, because somehow myself in the dance – in those pictures inside. So I thought «Wow, how can it be possible that something is so far away but so close?»

*D.: Do you remember which were the – ?*

R.: Well, it's a German book with a lot of pictures and of course there is Hijikata, Kazuo Ōno, Tanaka Min... There are mainly all of the old [dancers] – inside there.

*D.: It's interesting you just captured motions from pictures.*

R.: Yes, but...

*D.: It happens!*

R.: Yeah, it happens! And then, I did maybe two workshops of Contact Improvisation, which I liked, because it's no form. It's just playing. But that was it, that was my dance experience. And then I

started with *butō* workshops. The first was in Zurich, maybe [in] '87, or eight – something like that –, with Kō Murobushi. And then with Furukawa Anzu. She was my first real teacher. I had first workshop at Lago di Bolzena and I stayed two-three weeks to rehearsal – and performance in the end. And then I decided that I really wanted to learn it.

D.: *How old were you ?*

I.: I was maybe twenty-two, or twenty-three, something like that, I think. Because then, in '89, she invited me to Japan, for a project. That was the first time I went to Japan, for six weeks. We were working – she invited several dancers from... Sweden, Germany and also from Japan. We were maybe fourteen people and we worked in five weeks. We did one project and then we had it performed in Tokyo. And that was also the time I saw first time Kazuo Ōno – not dancing, I just met him in his studio.

D.: *Having lessons?*

R.: No, no. He had no lessons, he was... he was preparing for a show, so I went to see how he was rehearsing, actually.

D.: *Do you remember which one?*

R.: No... Maybe it was *La Argentina* or something, some of those rather famous pieces. And then in '89 we went to – it's that piece from Furukawa Anzu. We had another piece in Berlin, so I stayed two months there. She made a big workshop piece with maybe fifty dancers and we performed it one month. And then we had this piece, which was called *The Detective from China*, which we did in Tokyo. We were performing in Berlin, Köln and... Freiburg. And when we were in Köln, it happened that Kazuo Ōno was playing in Amsterdam – *La Argentina*. So we went to Amsterdam, because it's not far by car. And that was the first time I saw Kazuo Ōno on stage.... Yeah. And that was amazing for me.

I saw him maybe three, four minutes dancing, and then I was just crying. And then I was again thinking: «What's dance?». It's something I never had with other *butō* dancers. You know, also with other... other dancers anyway. Also with... Furukawa Anzu – she was not like that.

*D.: So, what was it, you think?*

R.: Well, I think it's... archaic movement which talks very directly to yourself. Yeah? So he really shows the... the beauty and the tragedy of life, maybe in every movement. You know, so that you have the really profound, deep information, which, if you want to say – it's a little bit weird –, goes from soul to soul. Very, very directly. Which can be in every art, basically! That's the way art can be, yeah? May be, or could be.

*D.: If well-done....*

R.: If well-done, yeah.

*D.: And that was before Noguchi Taiso?*

R.: That was before.

*D.: So, how was you discovered it and why did you choose to keep on with it?*

R.: With Noguchi or – ?

*D.: Yes, both of them [butō and Noguchi Taiso]. How comes you decided to combine them? Of course, when you do workshop, I can feel that it's very much linked, but if you had to explain by words?*

R.: Well, then – that was '89; and then I decided to go to Japan to learn, again, to Furukawa Anzu.

That was in the end of '90. I Moved to Japan and maybe I trained three months with Anzu, and I got very [much] pain in my knees. Because her training it's just crazy, but really crazy.

*D.: What is it about?*

R.: Smashing your body, like. She's also doing *Noguchi* [Taiso], but she learnt *Noguchi* from books, so she does it very hard. I wouldn't call it *Noguchi*. Yeah. And then... I had to stop with her, and I just studied with Kazuo Ōno. And there was a guy who showed me a book – again! – about *Noguchi*. But it was a mistake, because he showed me a book about another *Noguchi*. But he gave me the right address for this *Noguchi* which I'm studying– I studied.... So it was a complicate story [laughs]!

*D.: Really – that's interesting, though! So you went to the wrong place and found the right thing?*

R.: No, no, he showed me the «wrong» book but sent me to the right place. Yeah! So... that was the beginning '91, maybe – I don't know: February, March, something like that. I started and went to *Noguchi's* classes.

*D.: Noguchi Michizo?*

R.: *Noguchi Michizo*, yeah – because the other is *Noguchi Haruchiko*. It's called *Noguchi Seitai*. It's more a kind of therapy.

*D.: Ah, ok.*

R.: It's quite known, too.

*D.: I didn't know, so I'll check out.*

R.: You find in English more information about *Noguchi Seitai* than *Noguchi Taiso*.

D.: Really? Oh, yes, because you told me there's no English book for that.

R.: No, no.

D.: And so, you went to *Noguchi*...

R.: I went to *Noguchi* and... his classes, they were very similar to Kazuo Ōno's classes, and that's why probably also I liked it a lot: because it was two-hours training, and he was talking one hour. So we were sitting in front of him and he was just talking. Just explanation. He had a whole blackboard fully written – everything in Japanese, of course – and then he went point through point through all those themes he wrote, sometimes in sentences, sometimes... it could be about daily life: how he goes shopping, for example. Why he chooses this or not this, why he likes this, and how he buys it or how he tries to negotiate with the guy who is selling on the street, and so for him all of this was...

D.: ... *involved*.

R.: ... *Noguchi Taiso*. Involved. Yeah.

D.: So no explanation, technical explanations?

R.: Well, then... of course there were also scientific stuff, about physics, sometimes, or about – a lot of things were about – how's it called? The old plants or animals in stone...

D.: *Fossils*?

R.: Fossils, yeah. Because for him the fossils were our ancestors. Or stones, he was very ... he had amazing knowledge about stones. Different stones, crystals, and he brought them often to the class

and he showed us about them. Sometimes we even went to him at home and he prepared maybe five microscopes, and we were looking into the elements – the beauty of it, yeah? In the end it's about the beauty, the structure, the form, and what is touching you, yeah? The colors... And sometimes we had stones, they had even water inside. So you can see there are bubbles, that they are moving a little bit: so you can imagine also how it is like in your body.

*D.: And you – how can I say? – were you already in line with that? Could you understand which was the link [to the body]?*

R.: Maybe I had the very strong feeling that this is very, very great, yeah? I didn't understand Japanese very well at that time.

*D.: Ah, yes.*

R.: So... and there was absolutely no translation, nothing. In Ōno's classes, at least, there were sometimes people translating in English, even though it was quite bad English; but there was a translation. And then, after one hour in *Noguchi* we did his exercises. But very shortly, and quite fast through the exercises; sometimes he explained a little bit or showed something, or he made somebody doing something, and showed and said what was wrong [...] and that was mainly the training. Because [on the other hand] with Kazuo Ōno there was no explanation: there was nothing, but really nothing. There was just talking.

*D.: Yes, he's famous also for that.*

R.: Yeah. But that's why, in my eyes, he was a very bad teacher. I would even say he was no teacher – he was not a teacher. He just let you be in part, he shared his time with you. And even this time he shared with you, he used it for himself. He was looking to his notes and writing, sometimes looking to us and then writing again. So, he was more into his «film» inside.

*D.: Do you think that, maybe, that's one of the differences between Ōno and Hijikata?*

R.: Yeah, of course! I mean, Kazuo Ōno was never, never, never choreographing.

*D.: Yes...*

R.: And that's a whole, amazing difference: if you choreograph or not, it's a different world, yeah?

*D.: It's about transmission...*

R.: Yeah! And you have to teach, you know, you must get people in your shape. And if they are not in your shape you have to think how it would be. You have to be very clear, in your mind, what kind of shape you want. And also, what is hardly known, it's that all the famous pieces of Kazuo Ōno were directed by Hijikata. All, you know: *La Argentina*, *Water Lilies*, all those pieces. I mean – [he set up] not everything, but he was the director, the mentor or whatever you want to call it, yeah?

*D.: Yes. And so, today, for you, what's the link between Noguchi Taiso, Alexander and butō? Do you find a path, or a leitmotif? Something which is important for you, I mean.*

R.: Well, in Alexander technique, if you take the core of Alexander technique, it's: «Don't disturb the nature», because it works best by itself. So, if you try to work with somebody, you just try not to do what is disturbing... the nice construction, movements in your body. So you try – It's learning not to do. It's learning to see what is disturbing you and then just don't do it. And in *Noguchi Taiso*, of course, is different: but also, somehow, what you learn is to feel the flow of the nature in your body. And Noguchi also says: «Forget about the muscles, then they work best; forget about the brains, and then they work best». And, also, it was written in one book of him: «If a movement is good or bad, it's decided from your neck»[...].

*D.: Do you think Ōno's typical way «not-to-teach» has influenced the way butō is conceived by people who aren't maybe so much involved – like in terms of a «free-technique»?*

R.: Well, maybe in a bad way, yes.

*D.: Yeah, that's what I wanted to –*

R.: Yes, yes. For sure. But that's basically the problem with the whole *butō*. I would say, ninety-nine percent of *butō* you can see it's not good: but really not good.

*D.: And what do you think it's the first thing to avoid?*

R.: Well, you should have a teacher and he should study several years. Like, I mean, Kazuo Ōno said it needs ten years. If you hurry up, maybe you can do it in five. But it needs long, long years. But look around and ask people who are studying *butō*, or sometimes look at their *curriculum vitae* and you'll be surprised about what they did or what they did not, or about what they *tell* they did!

*D.: Yes, of course, that's the main thing. And, on the other hand, in some ways I think it's also related to thinking about butō as a «japanese “ethnic” dance». I mean, it comes from Japan, the founders were Japanese, but I think it's quite complicated to say that is Japanese.*

R.: No, it's not Japanese and it's not coming from Japan, because all the influences... there were strong influences from the *Neue Tanz*: Mary Wigman, Harald Kreutzberg. The teachers of Hijikata and Ōno, they were directly learning that dance in Berlin. And there was Jean Genet, very important, there was Antonin Artaud, there was Modern Art; and Modern Art at that time didn't come from Japan, it came from America or Europe. So I wouldn't even mean it «ethnic dance», yeah? When you think about ethnic dance, we think about the...«Kali-kali», or here in Italy – I don't know what they

have... sardinian voices, *tarantella*... and this is not, yeah? Also, it's not a shamanistic dance. It's about Avant-garde art, from the Fifties, when it was born.

*D.: And now?*

R.: For me it's even not existing yet – *butō*.

*D.: Not existing yet? That's interesting!*

R.: Yes, because we just have names: we have Hijikata, we have Kazuo Ōno, Anzu Furukawa, Kō Murobushi – all those names. But *butō* itself, as a technique, it's not existing. I mean, if you talk about ballet, it's clear. There is a standard, it even doesn't matter on the teacher. You go through those standards and then you have it. And, with *butō*, this is not existing yet.

*D.: Do you think it's possible and it's good to have this kind of technique? Do you think it would help to see butō [by its bodily involvements]?*

R.: It's very difficult, because in the moment you want to put something in a system, you kill it. Like maybe in the ballet, you can see what we saw yesterday: which is not touching you anymore, because it's too much system; too much maybe humanized, culturalized, socialized. And *butō*, somehow, has its destruction in itself. So you should create something which, at the same time, destructs itself. To be renewed, renewed and renewed again. But this is against any human – not knowledge, but – attitude, maybe: because we want to build and construct solids. So, that makes it very difficult.

*D.: Yes. So it's always a matter of masters, but it's also a paradox...*

R.: Yes, but you can also – for me, for example – let's say: Hijikata had this problem, he was choreographing. So he made a very clear language, it's called *butō fu*. There is a Japanese dancer, a

quite famous but bad one; he made a CD-Rom about it.

*D.: Yes, they made a repertoire of the butō fu –*

R.: Yeah, because he was a guy studying for a very long time with Hijikata; his name will come soon, I'm sure. But when you see his dance, it's just form. It's exactly just form, beautifully made, because he has a beautiful body. And he's just doing all these things, you know, but it's empty, completely empty. But of course, he got it directly from Hijikata. I think that's a very big problem. And that's why, for myself, I think the chance, in my case, it's that I mainly use *Noguchi*. Because as a dancer you have to understand the source of life – if you have to tell it like this! I'm sorry! [laughs]. You have not to learn the form, but how the form creates something, which means the conditions of a movement, and not like... Because then, Hijikata did the same thing as the Modern Dance, the Jazz dance, or the Classical dance. What they do: they just learn a repertoire of forms and then, in the end, out of this repertoire they make a choreography. And I think that's not the right way [of] considering *butō*.

*D.: So, for you improvisation is very important...*

R.: No, not really, no. There, I would quote Hijikata, who said: «Life is improvisation enough. I don't want to improvise on stage». Because the stage is not *impro*; or it can be, but then it's different, yeah? Now, probably in July, I will have an *impro* session with two musicians; but this is, to me, something different. This is not *butō* dance how I would say it. And this is also a big mistake about a lot of people: they think *butō* is improvisation. The more you can fix – every centimeter, millimeter– the better, but really. And, on stage, the same: the light, the shadow, the setting should be fixed, fixed, fixed [...]

*D.: Is it the best condition for you, also?*

R.: Yes, because it's a process of learning, and you have to know why, because you become a creator,

yeah? I mean, this is something amazing: you create a new world in this black hole! And hopefully not something like we saw... And that's the point where often people miss a little bit the respect for the stage. Because – now I think I'd better don't to do anything [...].

*D.: So, talking about the necessity to check up as many things as possible for your performances: how is it like, how do you start composing a choreography?*

R.: There, of course, improvisation is a lot: this is clear. Basically, most of my pieces, they [come up] in maybe two-three days – the frame. And then you have to work it out, and mostly I don't work half of a year or something. I work maybe one or two months on a piece and then, hopefully, it develops. Mostly, I don't play them anymore; the most [part of the] pieces I've done, I've played them sometimes in Bern, sometimes in Tokyo, and that was it.

*D.: And so, does it comes out from a movement, an image or – ?*

R.: An image, an idea about what... what to do.

*D.: Then I'm thinking about the workshop, when you just tell us to have exercises starting by an image and to be, in some ways, moved by that. Is it the same principle, maybe? Or does it come from other things?*

R.: No, no, it's the same principle, but before there is the idea of the piece. For example, it was my grandmother in *Voyager*<sup>12</sup>. I wanted to do a piece about her, and then few memories, images were coming, that I would like to have in. But there were are also coming other things in, of course. Like, totally different things which maybe, somehow, have of course a relation with my grandmother, but on the other hand not. It's not that it has to be one-to-one.

---

<sup>12</sup> Thormann (2005).

*D.: So, you just decide something – not just decide: feel something important for you to dance on – and then it comes up?*

R.: Exactly, yeah. But I don't decide: this comes, first. The idea comes. It's not something you can...

*D.: ... Make up?*

R.: Make up, yeah. I mean, it's difficult. Of course there are – but that's why I'm happy I don't have to live from dance. Because otherwise you have to have every year two productions and this, I think, it's very difficult. It's also possible, of course but...

*D.: Someones, they can...*

R.: Someones, they can; but also, then, the quality goes down a little bit.

*D.: And is this for music, costumes and settings, too, as we were saying before? Does it «come» or something? Because I've also seen you use very few elements. I think you just try to create an atmosphere from darkness, as you said. I've seen some pieces – I really don't remember all the titles, but –: one of the last you posted in Facebook, for example, without white powder...*

R.: Yes – this is not me, on Facebook, yeah? Somebody did it.

*D.: Oh...*

R.: That's not your mistake, I've just discovered recently. I just discovered I'm on Facebook! [laughs]  
It's weird.

*D.: That's funny and... weird, yes. But – there are some performances in which you, for example, decide to play almost naked and painted, or –*

R.: – naked and not painted, or with the costumes...

M.: *So, is it something that comes after you have tried ?*

I.: Exactly.

M.: *Is music a very special element or not?*

I.: It is, of course, but it's not an element – *butō* is not a music... Is not a dance on tact [one-to-one with the music]. It's more about the atmosphere, the space, maybe the time, but it should be not... It's not going together. Sometimes I had some pieces – this one I couldn't give you now, *The false David*<sup>13</sup>, where I work with two musicians, a singer and a cello player. In that piece, somehow, the music is on the dance very much. Sometimes that works, but it's very hard. It's very tough thing to look, as an audience. But sometimes Is good, yeah? [Still] When the dance starts you breath in and when it's finished you breath out [laughs]!

D.: *Yes. Is it something strict for you or – ?*

R.: No, for the audience. For me as well – because everything goes somehow together. It's not that it has more space for the audience, more space for interpretation. You somehow choose more the way you present it – in a strict way.

D.: *By using music, you mean...*

R.: By using music in that way. Going together with the dance and not, for example, on the contrary or... Sometimes you may use just the sound of wind, for example, which is of course much more open

---

<sup>13</sup> Thormann (1999).

for the audience to interpret their own things; but when you do it very strictly, also with the light, then you minimize it. This, you may do it on purpose and it may work, but it can be very strong for the audience.

*D.: Then is music something much more for you to be touched by, or something you just juxtapose, like in a collage?*

R.: Mainly, when I work, I work without music. When I do my piece, it's mostly without music. Then, after, I think what the music could be. Or, when I worked – now, [like] in those last two piece you have – with the musicians, I created my dance and then I showed them, and we thought about the music. The music, of course, then influences the dance again and it changes. This is – yeah, for sure.

*D.: I just insisted on that because, during the workshop, I remember that we always improvise on the same music. I found it very interesting because, in some way, I felt myself pushed to be much more independent from it.*

R.: Yes, yes, exactly.

*D.: Not just to be emotionally moved; on the surface, I mean.*

R.: It's easy, you know? If you watch Kazuo Ōno's film, I mean, he has super-emotional music. In the beginning I did the same. I was dancing to Maria Callas, to Orff music, all those Mahalia Jackson's stuff and Elvis... You can do this when you're ninety-years old, yeah? Because then you have the contrast, already. But he used it really – I mean, he was also performing on free-jazz, it was not just like that –; but mainly in his performances he used it too much: really one-to-one and very emotional. Often you don't even need the dance, because the music is enough to touch you. And then, you put the dance on it: of course, it's even explanation, which... maybe he was not even – I don't know even if he was reflecting on it that much. On one hand, I think Ōno was an artist; but he was also a very spiritual

person and that influenced, of course, his way of expressing *butō*.

*D.: Yes. I was curious to ask you one thing. Most of the times, you work by yourself, you just do solos. This comes often out of butō dancers, actually; is there any particular reason why you decide just to do on-your-own productions – I mean, dances – more likely than with other people? Because I saw you made some performances with a japanese dancer, an other man, maybe [...] you were also wearing an uniform...*

*R.: Ah, yes. That's *Burnt Soil*<sup>14</sup>. With Keiko.*

*D.: Yes.*

*R.: She was later on singing, because she's a singer.*

*D.: So, why do you decide to do solos more often and which is the difference, in some way?*

*R.: Well, it's easier on one hand, but actually I would like to work with people together more. But it's difficult because, first of all, I think – I mean, it depends on how you work, but – somehow you have to create those people. You have to get the same language. Or you make a collaboration with other people; then, you try to find a common sense and you create something, yeah? So, if I had to create a *butō* dance piece then I had to find those people and create those people.*

*D.: Which, I think, it's a very big responsibility...*

*R.: Yeah. It takes a long time. Somehow that was the idea, for me, in Berlin, when I started my classes, but it's not really working. There are not many people, long-time regularly students... But maybe, if I started making projects they would be more applied.*

---

<sup>14</sup> Thormann (1998).

*D.: Do you think it changes the training?*

R.: Yes, because you work more concretely on things.

*D.: Have you got any memory, a very vivid one, about collaboration, or maybe a solo, which is important for you, to develop your solos? Or is it different every time?*

R.: You mean, in my past?

*D.: Yes. Ok, I'll change the question, maybe it would be clearer. Butō is quite interesting as a work on yourself, because it works with your senses, with your perceptions and memory. So, what is difficult to explain to other people – and that's also why I'm involved in words, word, words... – it's what happens, actually, when you are dancing. Some people just don't understand when you say that you are moved by something, they may think you are in some way «possessed», because of Ōno's words and something like that. How would you simply explain what happens when you're dancing?*

R.: Yes, I mean – of course, then, it depends: when I'm dancing in a disco, it's different [laughs]! For me it's like somehow a trip, also, because every movement is an information about the kind of emotion, or every emotion gives an information about the kind of movement. So you just travel, somehow. I think, in the end, it's the same like when you paint, or you do a poem: something on a piece of paper is moving you and it gives another information to put another word, or to change the word, or to put the color, or whatever. In the end it's maybe the same.

*D.: Yes, I think it's a good image.*

R.: Of course, what is different – you have to reproduce it on stage; because as a painter, or as a sculptor, you're at home, mainly, and you have this time: you can use one month, two months, three

months on one piece, and that's it. If you make the difference, for example, with other arts, its' reproduction. In the other arts you make a reproduction and then, in the end, you have a product. As a dancer, you even show the product, so you have to reproduce it again, even when you show it. So you try, somehow, to get into this kind of mind, but also you have the choreography and... sometimes, you know, I'm on stage and I think: «Oh, maybe I should have gone to pee before!». It's not that you're always in a weird mind condition.

*D.: In some ways, I think it's quite the opposite of what some stereotypes show – maybe in dance this is much more difficult to get it, because you are in first person. So, when you do something very particular, which comes from your own body, people would say: «Oh, this is you dancing!», but that means just your personality. And I think it's something much deeper.*

R.: Of course! And there it comes to *butō*. There it comes to good *butō* or bad *butō*, but also to good art or bad art, generally. You have to find a common language, you have to find something that is always nice in the language: I am touched, or I am moved from something. And you have to be moved or touched by something that you somewhere, somehow understand. Even not intellectually, but maybe emotionally, so [that] it talks directly to you. Like a small child is talking to everybody in this world. [...] So, first of all you have to find the theme, which is not just your own and, secondly, how to put it on stage: the technique of the movements, of course; then the light, the setting and all this, that is speaking to the audience. Maybe, if you may distinguish, separate a little bit this Western dance and *butō*, you could say that in *butō* you create more a vacuum, you invite the people; when you see also this performance we have seen in *Fabbrica Europa*, it was just «out», you know? Putting to the audience, so you feel [offended]. And when it's not interesting you, you have to leave because you feel pain in your stomach – it's enough. But if you do it good, you invite the audience, they see themselves in you: and then you move them, and then you touch them. This is high-level stuff, it's something you don't learn in five workshops or in a half of a year in Japan, or in two years in Japan – you don't learn it. That's of course the difficulty, because where do you learn *butō* in these days? You want to be here in Europe: where do you learn it? There's no school; like, if you want to learn Modern

Dance, or ballet, or jazz, it's easy: you go to Rotterdam, to – I don't know – Rome, or to some places... you have your schedule every day for three years and you get your paper. And this, with *butō*, is not existing.

*D.: And it's good, in some ways...*

R.: In some ways good, in the other ways bad, yeah? Because there are so many bad dancers out there and to bad *butō*, you look once. Then you don't go again. To bad ballet, since you know that ballet is supposed to be beautiful, you may think: «Ok, this choreography is bad», or «Those dancers are technically bad, but ballet itself» – you think – «it's high-standard». But if you don't know *butō* and you go for the first time, and you see somebody who is really disgusting, you think: «This is *butō*». Why would you think that this person is badly dancing? So, that puts the level very very low, and that's where we are now.

*D.: Yes, and that's a problem.*

R.: Even I include myself, too. I'm not – I'm nowhere.

*D.:... Not satisfied?*

R.: Yeah, not at all! I think that maybe, slowly, now it starts to be interesting; but it will take another ten years, I'm sure.

*D.: That's a good point, because rhythms of learning are much longer.*

R.: Long, yes – I remembered the name: Yukio Waguri is the *butō fu guy*<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> L'allievo di Hijikata sovracitato.

D.: Yes, yes. I'll ask just one more question, then maybe we can look at the videos. All those things we were talking about – and you, for yourself, just made some examples – are related to the whole contemporary scene in performance and dance. We were talking about good stuff, high-level stuff; you say that it's not just a matter about butō, which is more sensible to it: anyway people have not just to copy and reproduce techniques or choreographies. It's much more related to the person and in butō you can see it, because it's transparent, there's no «over-structure» on it, maybe. [Today] Many performers are much more interested in Alexander technique, Feldenkreis – some techniques which give a move for your own structure, to build it. So, do you think butō is something related, open to the needs in contemporary theatre and dance?

R.: It depends if you use Alexander technique or Feldenkreis just to be a better – let's call it ballet dancer: then it's just the tool to move better. Then, I think it's not. In *butō*, for example, when it comes to *Noguchi Taiso*, it's really to understand somehow the source of life; it's not just the tool to have a better technical movement, later, or a movement which is not harming you – because all those ballet dancers and a lot of other dancers, they destroy themselves. I mean, what we have seen yesterday, this dance company, it's amazing: after thirties, if you're not broken you are very happy! So, in that case I would say no. It's even more important, in *butō*, to work with those things on a much more fundamental meaning: not just to improve your movements, but also to learn what it means, where it comes from; related to the language, related to the culture, to everything, in the end. So, it's really a study, a very fundamental study about being.

D.: I'm using these words very carefully, because I'm not interested in querelles, but it's something politic, maybe. It's a way of taking part in the society or not, in some way.

R.: Of course. I mean, it's everything why *butō* showed up. It means there was a very necessity, for the society, to get it; otherwise it would not have come. It's like all of those things, like Grotowski, Modern Art, *Neuer Tanz*: those are kinds of revolutions. Because we were in different states of mind, we needed different things; and that's why I think *butō* is very important for the society.

*D.: Yes, and it was one of the earliest movements, many people don't know it. [...] If you [check out], in 1959, the [year] of Kinjiki performance, many important things happened around, even in Europe –*

*R.: – that time. Yes.*

*D.: So, really: it's about necessity. Ok, let's get it a little more interesting for you, also, maybe – some pictures. Just choose wherever you want to begin, first.*

*R.: What do you want to know? About the pieces or...?*

*D.: Something which is important to you, also while seeing yourself – what recalls you.*

*R.: We can do it with *Burnt Soil*, it's a long time I haven't...<sup>16</sup>*

*D.: Yes, of course. So, was it in Berlin?*

*D.: No, no. This was made in Bern and then we performed it in Tokyo, once, and that was it. With my things, it's always like that. Two places. Later on, it was a little more, with the *Japan Now Festival*, which I organized, so... I had a little bit more options to play, but basically that was it.*

*R.: And how comes you need to play not so many times?*

*D.: Well, nobody wanted it [the piece]!*

*R.: Oh! I didn't want to touch sensible –*

---

<sup>16</sup> Di qui in poi la conversazione procede guardando il video della performance, fino a dove indicato.

R: [Laughs] No, I mean – this piece – I remember my brother was filming it and (there's no sound yet) it was filmed very professionally. We had three cameras, and three good cameras, because he's in the business. So he was always filming my stuff , in that time – it was '89; no, '98. I wrote it [on the dvd]; it's written '97 but it's '98.

D.: *Ok. We can just go ahead [with the video] , if you want to. I just want to...*

R.: [...] Even the two cameras, on left and right, they had monitors to see what the other cameras filmed, so they could choose whether to close up, but that's the only piece I filmed like that.

D.: *Is she [Keiko] a very well known singer?*

R.: No, no. For me, it was one of the first times I really worked with somebody, but I was sure: «I just put her on stage and that works» – you know? – «So I don't really need a lot of work». I mean, the whole piece, we did in two weeks, maybe – it was nothing. But the idea was there, so that was maybe for this. It was somehow a crazy setting; there were leaves of cabbage – you can see – and here, there were about three hundred kilos of onions.

D.: *And which was the idea you worked on?*

R.: Well, it's called *Burnt Soil*, and it can be pottery, for example: then it's a very creative thing; but you can also say: «the politic of burnt soil» – in German, at least. I mean, it's a politic of war, because «burnt soil» is war. *Terracotta* probably not, in Italian, but there's a similar expression.

D.: *It's a common expression, we understand [...]. It's understandable.*

R.: Yeah. So, also the setting, you can also say, it's kind of *yin-yang* but is opposite: what is usually in the air, here's on the floor, and what's on the floor is on the ceiling – the onions are on the ceiling. It

was about men-and-women relations, which can be also war and be beautiful too... a beautiful war – yes, that's probably the nice thing. So, I have this uniform and she was eating just tomatoes for the first half of an hour – I think she was then fed up with tomatoes the next weeks! -; because, you know, they started to stink and rot. Oh my God, they stink! The whole setting stayed for five days like this.

*D.: The same?*

R.: The same. And then we did other three-four performances and we renewed just the leaves on the floor.

*D.: That's intense [laughs]!*

R.: You can even see, maybe later, when there is the close-up, there are flies around her! Maybe you can even go like his...

*D.: Yes, just move on wherever you want.*

R.: Later on I did like this but –. And it was nice, there was a music composed by a cello player, Mich Gerber [...] and I remember I was quite shocked. We showed him the piece, maybe three-four days before the *première*, and it was the first time I worked like this – there you can see [the flies]. He came with the time-watch, the time-clock [chronometer]. Of course somehow he has to, but I never thought about that. So, he recorded everything. The next day after I showed the piece, mostly [for me it's the trial run], when you do it really with everything, with costumes... in my case [often the piece] it's ten minutes longer and it's getting longer and longer, or shorter, or whatever, or some parts are changing. But since we had the music cleared, it was a little bit difficult. Now the music starts, I think [...]; or not, even not: there was the sound [of the leaves] which of course was also on purpose, to have it when I walk.

*D.: So, even though it's fixed music, inner rhythm it's much more important.*

R.: Yes, of course. Then we had to change. I mean, I took the same music, but I put it ten minutes later. So, that's why the beginning it was very, very empty, and also, in between, there were empty scenes. Which, in the end, it's even better, because always music it's not so good.

*D.: Just a curiosity about dancing: is your own perception something related to void inside? In Noguchi Taiso we also focus on the space we have inside. So, is it important, when you dance? Because I felt like that, for example. When I feel relaxed from the inside (I remember very clearly it happened last time in your workshop) movement comes out literally from there: it's not a «spiritual» void, you feel it.*

R.: Yes, I mean: this is probably, somehow, how you create piece, how you do the research for a movement that there must be a necessity for. Also the movement you're doing now, with the hands – what it means, what it could be, what is your intention, and all those things, yeah? And, of course, you can go more into details, details... and the more details you are sure of, the more intense and the stronger the dance gets – or whatever – in the end. That's why it should not be coincidence. Now, probably it [the music] started.

*D.: So, I won't say that you remember the image or the intention you have for each moment, it should be like that. Do you remember? Maybe it's impossible, but... I mean, your aim is to have that...*

R.: My aim is to have that, yes. Of course. Sometimes you don't know; sometimes you take something because you think it's good, or you do something you don't know and the audience tells you later, and then you think: «Ah, yes, that's true!». And you may even change it, because they give you an other information which, for you, it was rather not intentionally clear in your mind. And sometimes, you know, you also fake: I mean, sometimes you don't know and maybe you do something and think: «It's ok». But the aim it's not that: it's to get more and more clear and layered. It's more the image that

must be clear; after that, the necessity of the form comes up.

*D.: Is it useful for you to watch from outside?*

R.: Oh, yes! A lot! I mean, this is really a long time ago...

*D.: But that's good! That's why I wanted you to choose.*

R.: I nearly died, you know, in this performance: I was so much on my legs and, in the end, you can also see... [...] also here – you have the knife, you have the tomato: something strong, something soft. It's a lot about this «duplicity» [...], the double... I like these five minutes. This is something you cannot do alone.

*D.: Or maybe it's not so clear from the outside.*

R.: Yes. This [the piece] was even before the Talibans [laughs]! For example, now she moved around much more, you know? Too much far. Up, somewhere in the back... So, those are things that, if you work in more than two weeks, you could eliminate and work better; because, really, that's too much time [spent for the sequence].

*D.: We can watch all five minutes, of course.*

R.: Yes, and if you have any questions, you just ask.

*D.: I have two questions, but I will leave them just to the end.*

R.: Ok.

*D.: I'm sure it will be the last thing, and then I'll give you your freedom!*

R.: I like those changes now: she was coming on me and then it changes. I mean, it's something you also see in *Modern Dance* stuff, this couple dance; because, of course, if you are a couple on stage, it comes a little bit to that thing, or people immediately think about it.

*D.: Yes, I mean: it's not about being «new», but being «true»..?*

R.: Yes, of course. As long as humans are existing, couples will be existing, yeah? And there will always be problems. Of course, it changes a little bit but, basically, it's the same. I even don't like, sometimes, people... Now, I like this moment... Yes, for me it's important to work with pictures. This is a picture you catch up and let go, or you keep one minute, or two minutes: is enough. Most of the people, they always want to add, add... – and then, near, this sudden change.

*D.: So, for you, a dancer is much similar to a figure, not to a character – you know, theatrically speaking.*

R.: Yes, yes, you know better than me [laughs]!

*D.: Maybe, but – I guess you're not representing one person.*

R.: No, no. You represent – yes – figures, which change. Now, it changed again and becomes something different. Then you see her [...]: now, she becomes a small child (here again we have no music, because it was running out of time).

*D.: Ah, ok, it's for that.*

R.: This moment, I also like it. I walk over her; there's a small moment when we try to come

together... somehow, finally... but – impossible, yeah? So, it's also about the impossibility to bring those two things together. Or maybe, in the end, about you having the two things together, in yourself. [...] This was nice, the waltz; we had this [...] waltz, a little bit.

*D.: So, did waltz come out of rehearsals or..?*

R.: Somehow, but somehow waltz is often used.

*D.: Really? I didn't know.*

R.: From the old times, they used a lot of waltz. And it's also nice, because it's a symbol of something – the music of the waltz.

*D.: It's interesting, though.*

R.: They used it even in pair dance, Hijikata with Kazuo Ōno; for sure, they have several waltz. Solos...

*D.: Do you think it's much more a concept or something which comes from the body?*

R.: No, it comes... because, I think, it works very directly, it's very emotional. So you use it in this purpose... and that's why I was always on my knees, for long time.

*D.: And you were hurt!*

R.: Oh, my God. And here it comes a little bit of «Nosferatu»... Often, in my performance, you see a circle; I don't know why, but it comes.[...] He also lowers – the first time, the end was the same as now. We lye down and then it's dark. In the dark, I went up here – we built somehow some stairs – , took her into my arms, like this. And there comes the light. Then I walked the stairs with her; you

know, it was full of tomatoes, and my legs, like that...[laughs]! It was impossible!

*D.: Is it very difficult, hard, to come out and to go inside the dance?*

R.: Here it's nice: you can see the structure [of the leaf of cabbage] and sometimes you see the same structure on the head, from the veins – What do you mean?

*D.: I mean, concentrating inside the dance. You said, after that, you took her up. Is it difficult – ?*

R.: No, no. Somehow you're happy it's finished... I mean, you already think: «Hopefully she will not fall» – because, you know, the problems for her to come down in the dark. You have to find her hand, somehow; there is just a counting, I think, probably from the light time scheduled, because she doesn't see anything. It would be a shame if she was somewhere when the light comes. So, you are just too busy. So, here you will see it with the other version, I think, not the walking-down one, because this was filmed nearly on the last days.

*D.: Ah, ok.[...]¹⁷. So, if you want to look to other videos, it's up to you. I just want to make just two questions.*

R.: Yes, let's do that and you will see the videos.

*D.: Yes, of course, I know I'm demanding [laughs]! Some would say that butō is a method and not a technique, in some ways. To you, is it true or not?*

R.: What is the difference between a method and a technique?

*D.: I mean, a method it's, maybe, not something that gives you a fixed structure – technique it's ballet,*

---

<sup>17</sup> Il video della performance è terminato.

*for example. I see this in Noguchi Taiso as well, and also some people would call Alexander or Feldenkreis a method. That's why I'm asking: I see many, many things that come together... I don't know, it's a question – a questioning point.*

R.: It's maybe a matter of interpretation: it can be a technique to reach... to be open. You can have a technique which destroys itself – [that's] what we were talking about in the beginning. That's why I'm not so much like making difference between method and technique. A method, also, can be very stiff; in the end, it matters more how – what is the aim you want to have with those tools.

*D.: So, it's up to you making a technique or a method.*

R.: Yeah. It's clear. I think, for example, for myself in *butō*. For sure, what is different with Western dance, it's the quality of the movement: it's a different movement. There it comes very close to *Noguchi Taiso*: it's a movement which which is more... not an active movement – «active» means that you put an input and then it moves you. This could be a physical input, but it could be also emotional, or an image. But it's not always a physical movement in terms of doing, controlling, yeah? It becomes more and organic movement like, maybe, a small child; or, if you go to the zoo and look to the monkeys: this is *butō*, but really. So, you need the method, or you need the technique, whatever you want to call it, to go there. And that's, of course, very very important, very, very difficult, and it takes time.

*D.: Just to let you know, as I was watching – One of the concepts I was much more interested into think about is something Akira Kasai said.*

R.: Yes.

*D.: That butō is an «European heresy».*

R.: What is an heresy? Like a bad word?

*D.: It's doing something against a sacred law, that the Christian religion – the Catholic one, for example – doesn't recognize.*

R.: Like when you go to islamic countries and you walk with shoes in –

*D.: Yes, but that's more like a fault, a crime. Heresy it's something like a movement the mainstream doesn't recognize or accept. So, Akira Kasai said that butō is much more an European heresy.*

R.: But what do you mean by: it's European?

*D.: – that even if it is very much linked to Japan, like Hijikata's research was, it can be understood much better in Europe.*

R.: Ok. This is for sure. I mean, it's much more known in Europe than in Japan.

*D.: I'm concluding by that – it's interesting, because you said the quality of movement it's not actually like Western dance. I don't want to say why – not me, for sure – but it's interesting [...].*

R.: Yes. Maybe, it's also what I think could be a good *butō* dancer... It's very difficult, because on one hand you must be a total individual; on the other hand, you must be a total non-individual: how can I say? You know, more open...

*D.: Like «not-subject».*

R.: Yes, more objective, more connected to the roots, like you have it in those societies which are not so individualistic. So, this is a very difficult mixture, because a Japanese is not individual, but an

European is not a Japanese, it's not a un-individual person. That's why for the European is so difficult to dance *butō*, but also for the Japanese.

D.: So, is it about identity?

R.: Maybe, and this is nice in Hijikata's *The rebellion of the Flesh*, or *The Rebellion of the Body*, yeah? It's the body which wants to liberate itself from what we put in our culture and society, all the borders we put – and put this body into a kind of a form. And there it comes, maybe, this «eresia» inside – what he meant, you know – that can be against the society. But I wouldn't even say it's against, because in the end it's *for* the society, since actually the society is on a point that [...] it needs *butō*, to find again something different, different values. Like a lot of those arts, when they changed. When there were those revolutions in art, it was also revolution in the society; maybe *butō could* be something which stays, because the destruction should be *inside* of it. So, maybe, it could be something, a technique, or a method, which could be permanent – like you *find* it, you know? Something that, anyways, always renews itself [...]. For me, this is the same as with *Noguchi Taiso*, that's why it fits totally to *butō*. But when you see Alexander technique, I mean: if you want to see stiff people, go to Alexander technique School. They are all stiff.

M.: That's a paradox!

I.: That's a paradox, yeah, because they try to do something it's not Alexander's meaning; it's a mis-interpretation, and the technique itself dies.

III. *Conversazione con Xavier Le Roy. Italia-Francia, 16-23/05/2011*

*D.: Au début de la pièce Product Of Other Circumstances, on apprend que des raisons pourquoi tu as accepté la proposition de Boris Charmatz, parmi les autres, c'étaient ta connaissance presque nulle du butō et son étrangeté, sa distance par rapport à ta conception de danse. Je commencerais, donc, par une question à brûle-pourpoint: qu'est-ce que c'est, pour toi, aujourd'hui, le butō?*

R.: C'est une manifestation ou, le produit d'une nécessité de changement dans les traditions et représentation du corps au Japon à la fin des années '50. Le produit d'une sorte de révolte qui par transmission successive c'est transformé en un style de danse plus ou moins détaché de la culture dont elle est le produit. C'est une forme d'art performatif, de danse initié et nommé par une personne (Hijikata Tatsumi) et qui s'est transformé en mouvement ou style par fait de transmission et d'enseignement de personne à personne.

*D.: Tu le perçois encore tellement distant? P.O.O.C, soi-même, paraît répondre de façon implicite: mais si tu devais faire une synthèse – plus que donner une définition – par mots?*

R.: Plus que la distance je préfère dire que c'est ma relation au butoh qui a changée qui s'est transformée. Les lectures sur l'histoire du butoh, sur la possibilité des diversités de formes, qui au début était un moteur avant de se refermer dans une esthétique, on ouvert pour moi la possibilité d'essayer de pratiquer et de penser le butoh autrement que comme je le voyais avant. La distance n'a peut-être pas changée mais j'ai une multitude de relations avec le butoh qui va encore grandir si je présente cette pièce dans d'autres contextes.

*D.: Est-il, aujourd'hui, encore une «danse japonaise»? Dans quel sens?*

R.: Vu qu'il est pratiqué un peu partout dans le monde peut être qu'il n'y a plus que son origine qui est Japonaise. Est ce que aujourd'hui la danse classique est Française? Peut-être que le Butoh est Japonais quand cette danse est dansée par des Japonais au Japon. Mais elle aussi peut être

Brésilienne quand elle est dansée par des brésiliens etc. Et qu'est ce que c'est quand elle dansée par des Italiens au Brésil, ou un Français en Italie etc.? Quand on a pris connaissance de ses origines il est difficile de dire que ce n'est pas une danse d'origine Japonaise. La question devrait être posée à des personnes ignorantes de cette histoire. Mais si on a besoin de dire d'origine Japonaise n'est-ce pas parce qu'elle n'est pas seulement Japonaise mais est devenue aussi autre chose que la représentation culturelle d'une nation? Le Kabuki et il plus Japonais que le Butoh? Les deux sont des productions de la culture et des traditions Japonaise.

*D.: Qu'est-ce que c'est, alors, le re-butō? Face à ton parcours de recherche e de nombreuses mises en scène de P.O.O.C., viens-tu de te donner quelque sorte de réponse, ou bien de définition?*

R.: Re-butoh c'est un terme proposé par Boris Charmatz pour nommer un ensemble d'actions qui proposaient de visiter, ou re-visiter cette danse. Et comme *POOC* est l'un des produits de cette proposition les danses que cela a produit sont du «re-butoh». Je le comprend surtout comme répétition de, re- faire du butoh, re-penser, ou re-essayer. C'est donc en fait une tentative de produire une différence à partir du butoh selon le principe: il n'y a pas de différence sans répétition et pas de répétitions sans différences. En re-faisant ou répétant il y a possibilité de sortir le butoh de certaines normes pour ceux qui pensent que cela est nécessaire. Et selon mon expérience c'est nécessaire car la rupture avec des traditions et productions culturelles comme élément fondateur majeur de cette danse n'est pas transmissive, ou bien s'est normée et stylisée (comme c'est le cas du devenir de beaucoup de rupture dans l'histoire de l'art). Ainsi la connaissance du butoh que j'avais avant de faire ce projet était le résultat de processus qui avait fait disparaître le moteur de production de cette forme ou pratique. Celle-ci n'est peut-être plus contemporaine, ou pas forcément adaptée aux nécessités actuelles de rupture, mais re-penser ceci est ce que le re-butoh peut permettre. En quelque sorte «dé-identifier» le butoh.

*D.: Dans ton expérimentation tu sembles avoir donné beaucoup d'importance au facteur de la mémoire. Quand tu reproduis les chorégraphies que tu as vues jadis, il me paraît que tu renverses le processus de Tatsumi Hijikata et de Kazuo Ōno: de la partition d'un mouvement observé à*

*l'expérience, en lieu de commencer par une partition d'expériences synestétiques pour produire du mouvement. Est-ce que cette «réactivation de la danse» par des «copies» se rélie au re-butō?*

R.: Je ne comprend pas exactement ce que tu veux dire par: *de la partition d'un mouvement observé à l'expérience, en lieu de commencer par une partition d'expériences synestétiques pour produire du mouvement*. Je n'avais pas conscience que je donne autant d'importance à la mémoire. Mais cela semble évident après t'avoir lu. La «réactivation» de certaines danses comme tu le dis est une des façons dont j'ai essayé de m'approcher du butoh. Refaire quelque chose qui existe déjà pour essayer d'en comprendre certains aspects par une pratique, par une tentative d'incorporation et pas seulement par l'observation. Donc imiter, copier et tenter de «réactiver» ces danses font parties du projet. Mais mes tentatives ne ce sont pas réduites à cette méthode.

Effectivement cette méthode est une façon d'utiliser et de travailler à partir de la mémoire puisque j'ai essayé de danser des danses que j'avais vu en spectacle en tentant de faire agir mes souvenirs sur ces danses. Je ne sais pas si ceci a plus d'importance que les autres façons. Pour certains spectateurs il y a apparemment quelque chose de spécial qui se passe quand je danse une copie d'une chorégraphie de Kazuo Ohno et cela a sans doute à faire aussi avec leur propre mémoire de ce danseur ou de ces chorégraphes et les projections que cela provoque. Mémoire d'un fantasme ou bien d'un vécu qui semble opéré comme rejet ou fascination selon les personnes et les points de vu. Ceci est moins présent quand j'essaie de danser d'autres approches du butoh. Par exemple j'ai aussi essayé des exercices décrits par des enseignants de butoh et utilisé certaines descriptions de méthodes qui proposent de partir de l'imagination, ou plus précisément, d'un imaginaire suggéré par des phrases et leur mode suggéré d'utilisations dans le but de danser. Ceci est une méthode que l'on associe peut-être plus communément à l'apprentissage du butoh. Mais il me semble qu'il y a une grande diversité d'approche selon les danseurs et chorégraphes de butoh. Si j'avais suivi un stage ou bien un maître de butoh je n'aurai sans doute pas expérimenté ces diverses choses.

*D.: Ta caractéristique, c'est aussi de structurer les performances par de fortes césures, par des changements de registre brusques, ironiques (entre deux types ou qualités de mouvements, entre*

*«danse» et «parole»...): comment se développe-t-il ce rapport, du point de vue somatique aussi bien qu'intellectuel, au moment de la création et de la mise en scène? Est-ce que ce nouveau approche, si on peut le dire, a comporté des surprises, ou bien des impasses, à ce regard?*

R.: Pendant ce processus de travail j'ai fait un va et viens entre des activités qui proportionnellement sont plus ou moins de l'ordre somatique ou intellectuel comme ton partage le propose. Ceci n'est pas forcément spécifique au processus de ce travail. J'alterne des moments où je lis, je visionne des choses, je réfléchis, ces activités à tendances intellectuelles informent les danses et mouvements que je fais et vice-versa. Il y a donc toujours un passage du somatique à l'intellectuel avec des alternances dont les durées sont différentes. Par exemple quand je copie une chorégraphie sur une vidéo les durées sont courtes et l'alternance rapide. Il y a beaucoup de passages d'un domaine à l'autre et la distinction entre les deux n'est peut-être plus vraiment possible. Lorsque j'essayais des improvisations à partir d'images ou de textes que je trouvais dans les livres et dont je me servais comme instruction, le partage des durées de chaque registre et leur alternance suivent un rythme beaucoup plus lent. Mais l'activité intellectuelle ne disparaît pas pour autant elle change peut-être de mode, elle moins reliée à l'activité de voir et regarder et sollicite un imaginaire différent mais reste en dialogue.

Lors du spectacle d'une certaine façon je réactive ces passages d'un registre à l'autre. Selon les danses ou les récits que je fais, ou encore, les moments où je lis des textes en même temps que le public, ou bien en regardant les projections vidéos, l'alternance entre ces activités me permet de re-performer et d'exposer ces passages au public. J'essaie en général de passer le plus simplement et rapidement de l'un à l'autre, de couper d'un objet de concentration pour passer à un autre. J'essaie ainsi de réduire la question de la transition pour produire une juxtaposition des modes de performance et laisser le plus de place possible à l'interprétation de ces moments aux spectateurs. En reprenant ta terminologie, je négocie les passages du somatique et de l'intellectuel en suivant la concentration requise pour chaque partie. Certains moments permettent une coupure franche, d'autres nécessitent de laisser se déposer l'expérience vécue d'une danse pour retrouver le mode de présence qui permet de parler aux spectateurs. Et bien sûr il y a certaines pensées qui peuvent

continuer après avoir fini une partie de récit et passer à la suite. De même l'inconscient qui opère tout le temps. Il y a donc aussi des répercussions de ce que je viens de dire sur la façon dont je danse ensuite. Toutes ces choses, qui échappent aux objets et sujets de la concentration du moment, opèrent. Ce sont des produits dérivés qui, j'espère, émergent aussi dans l'expérience des spectateurs.

[Cette méthode de composition] C'est une structure et un procédé que j'avais déjà utilisé pour une pièce faite en 1999 qui s'intitule *Produit de circonstances*. Cette construction me permet d'exposer et surtout de juxtaposer divers matériaux qui utilisent des medias différents et compose des éléments qui ont tendance habituellement à s'exclure.

Ce que l'on fait, est toujours le produit d'une articulation entre ces registres et les rythmes de passage de l'un à l'autre. Plutôt que d'essayer de purifier l'un de l'autre je suis attiré par les relations qui se tissent entre les deux. C'est une façon de travailler les liens entre objectivité et subjectivité qui, depuis l'ère moderne, sont en conflit tentant sans cesse de s'exclure mutuellement, sans pouvoir s'empêcher de dialoguer (comme nous le dit Bruno Latour).

Cette démarche que tu pointe est récurante dans mon travail sous d'autres formes. C'est un travail sur les «vas et vient» entre processus d'objectification ou de subjectification, qui sont jamais "purement" et essentiellement attribué à la parole et aux gestes, comme deux domaines qui voudraient s'exclure [...] A mon sens, ils appellent très fort plus de relations, plus de complexité dans leur compositions et leur interaction pour chercher à reformuler nos définitions qui partagent, par exemple, le corps de l'esprit, le mouvement du geste, l'humain du non-humain, etc. Ceci étant un chemin vers la nécessaire transformation de nos subjectivités. C'est ceci qui me guide pour traverser le rapport sur lequel porte ta question.

Une critique de cette façon d'opérer dans *Produit d'autres circonstances* est que finalement je rejoue les partages existants entre parole et geste sans en changer leur habituelles distribution, puisque je passe de l'un à l'autre en gardant une ligne de séparation entre les deux. Mais j'incite à une inhabituelle co-habitation de cette façon de parler très détachée avec cette façon de danser très absorbée à l'intérieur. Cela transforme peut-être nos relations à ces domaines. Et puis coexister, pour

un spectacle, cela n'est pas exclusivement exécuter simultanément, mais aussi faire parti de la même tranche de temps qui est proposée comme expérience aux spectateurs... dans cette durée qui est le spectacle. Hier j'ai donné ce spectacle à Strasbourg et, pour essayer de faire travailler cette critique, j'ai superposé les dernières paroles du récit à l'exécution inversées des mouvements que je venais de danser. Cela produit un autre rapport, à suivre...

*D.: La résolution de ne pas participer au festival butō en 1999 avec Self-Unfinished se relie à une prise de position importante qui, du reste, regarde ta production avec continuité: la résistance à la catégorisation, en tant que style, produit esthétique et spectaculaire clos. Après coup, participerais-tu? Avec Self-Unfinished, P.O.O.C., ou bien quelque chose d'autre? Est-ce que tu peux expliquer mieux tes raisons d'hier et d'aujourd'hui, s'elles ont changé, si leur fondations se sont transformées et pourquoi?*

R.: Oui je pense que maintenant j'accepterais de présenter *Self-Unfinished* dans un festival de butoh, surtout si je pouvais l'associer à la présentation de *POOC*. Ce travail que j'ai fait sur le butoh pour faire cette pièce m'a montré que la transformation du corps en d'autres choses que de l'humain est un sujet «self unfinished» [...]. Donc ce n'était pas seulement les clichés sous lesquels je voyais le butoh à cette époque qui avait incité ce festival à m'inviter.

Mon refus à cette proposition en 1999 suit une décision générale d'essayer d'éviter les catégorisations car je pense que vouloir rassembler des travaux dans une même catégorie c'est souvent faire l'économie, ou éviter de chercher la spécificité et les différences de chacun d'eux. Par exemple, l'apparition de termes comme la «non-danse» ou la «danse conceptuelle» au début des années 2000 ont surgi pour mettre ensemble des travaux difficiles à identifier dans le champ de l'art chorégraphique d'où ils émergeaient. Donc ils ont été regroupés sous un terme qui devait être un dénominateur commun et qui finalement devient une identité. Ceci est souvent le produit d'une certaine fainéantise de certains journalistes ou critiques qui ne font pas confiance à l'intelligence des lecteurs, et ne cherchent pas à résister à ce que le système régissant la presse ou la recherche académique veut leur dicter. J'essaie autant que possible de tout faire pour échapper à ces processus

pour ne pas être enfermé dans les rôles produits par ce type de régime d'identification, puisque mon travail essaie précisément de mettre ces processus en question.

*D.: L'expérience de danse de Hijikata et Ōno a été, au même temps, éprouve de résistance face à un milieu socio-politique, économique et esthétique; est-ce que tu a trouvé des affinités ou des points d'intérêt au regard de ta position, face au système, même économique, duquel la danse contemporaine fait partie et est, comme tu dis, irrémédiablement influencée?*

R.: L'affinité que je trouve c'est cette nécessité de chercher d'autres formes de représentation et de mettre en question les formes existantes. Et aussi une production qui vient d'un regard critique et d'une pratique. Mais les contextes sont tellement différents que ce n'est pas possible de comparer.

*D.: Est-ce que tu penses que, en général, le butō se rapproche, ou bien peut répondre aux nécessités auxquelles fait face la performance contemporaine? Je me réfère, pour ne pas trop généraliser, aux courants les plus proches à ta modalité de recherche, pour exemple la non-danse et ses débouchés (mais bien sûr tu peux en donner d'autres, plus concernants pour toi).*

R.: Je ne sais pas qu'elles sont les «nécessités auxquelles fait face la performance contemporaine». Je ne pense pas qu'il faille à tout prix chercher des débouchés à des courants qui, comme je le disais un peu plus haut, sont de faux problèmes ou bien des constructions assez faciles à déconstruire si on veut bien laisser de côté ces regroupements identitaires, qui résultent d'interprétations un peu hâtives et qui deviennent finalement contre-productives. Donc non, je ne vois pas le butoh comme une issue ou une solution à un problème dont je ne suis pas certain qu'il existe. D'après ce que j'ai pu comprendre, le butoh a été une réponse à un problème spécifique dans les années '50 et '60 et ce serait étrange que cela soit à nouveau la réponse à une question de débouché qui est sans doute un problème très différent.

*D.: Est-ce que tu préfères toujours ne pas avoir suivi aucun maître, aucun workshop?*

R.: Oui, car cela participe à la spécificité de l'approche que je propose. C'est-à-dire, apprendre seul

avec les moyens du bord. Une façon qui ne passe pas par l'intermédiaire d'une personne mais par des outils médiatiques tel que les livres, les images, les films, internet. Une des questions et sujet de cette pièce porte sur les modes d'apprentissages et leur répercussions dans notre rapport au monde. Que devient apprendre et qu'est ce qu'on produit en utilisant de plus en plus cette plateforme internet comme ressource? La pièce parle, entre autre, des liens entre la méthode d'apprentissage et l'autorité du savoir et les relations de pouvoir qui en découlent. Comme l'explique Jacques Rancière dans son livre *Le maître ignorant* la relation maître à élève induit une certaine hiérarchisation du savoir qui, au lieu d'être distribué de façon égalitaire, est ainsi utilisé pour consolider les inégalités. Cette analyse de Jacques Rancière est un guide important pour ma façon de penser et d'approcher ce sujet.

Quand l'autorité butoh est absente, qui dit ce que le butoh est, ou devrait être? Dans les sources que j'utilise j'apprend sans doute autre chose que le butoh: j'apprend ce à quoi je donne l'autorité, j'apprends ce que ma subjectivité guide, m'incite à apprendre. Qu'est ce que c'est? Qu'est ce que cela produit? C'était important de ne pas avoir un maître ou un enseignant de stage pour répondre à ces questions, pour que le partage avec les spectateurs puisse éventuellement répondre et pour que ce que le processus invente éventuellement un rapport spécifique à cette danse et à cette approche. Mais maintenant je suis curieux et peut être j'irai suivre un stage de butoh et éventuellement suivre des cours d'un maître. Cela pourrait être une suite du spectacle.

*D.: Dernière question: le butô et le re-butô sont-ils «Products Of Other Circumstances» ou «Methods Of Other Circumstances»? Voir, tout simplement: sont-ils des méthodes?*

Le butô n'est pas le re-butô, n'est pas «produit d'autres circonstances». Et «produit d'autres circonstances» est aussi une méthode de circonstances.

Merci bien pour ton temps, Xavier.

## Bibliografia

Artaud, Antonin

1964 *Le théâtre et son double*, Gallimard, Parigi (trad. it *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000);

Aslan, Odette e Picon-Vallin, Béatrice (a cura di)

2002 *Butô(s)*, CNRS Editions, Parigi;

Azzaroni, Giovanni,

1984 *L'arte del Kabuki : tredici lezioni di Ichikawa Ennosuke 3. al primo stage internazionale sul teatro kabuki promosso dal Comune di Bologna e dall'ATER-ERT*, La casa Usher, Firenze;

1988 *Dentro il mondo del kabuki*, CLUEB, Bologna;

Banes, Sally

1987 *Terpsichore in sneakers: Post-Modern dance*, Wesleyan Paperback (trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis. La post modern dance*, a cura di Eugenia Casini Ropa, Ephemera, Macerata 1993);

Bauman, Zygmunt

2000 *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, e Blackwell Publishers Ltd, Oxford (trad. it. *Modernità Liquida*, Laterza, Roma-Bari 2003);

Bernard, Michel

2001 *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Parigi;

Casari, Matteo

2010a «Benshi», la voce teatrale del cinema muto Giapponese, in «Teatro e Storia», anno XXIV, nuova serie 2, Bulzoni Editore, Roma , pp. 149-165;

2010b *Mishima jo ha kyū*, in «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi» anno 1, n. 2, 2010, pp.

1-14;

Centonze, Katja

- 2002 *La ribellione del corpo di carne nel butō*, in *Atti del XXV Convegno di Studi Giapponesi (Venezia, 4 – 6 ottobre 2001)*, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia, pp. 151-165;
- 2003 *Aspects of subjective, ethnic and universal memory in ankoku butō*, in *Asiatica Venetiana*, n. 8/9, 2003, pp. 21-36;
- 2005 *Nuove configurazioni della danza contemporanea giapponese*, in *Atti del XXIX Convegno di Studi sul Giappone (Firenze, 22 – 24 settembre 2004)*, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia, pp. 83-99;
- 2008 *Finis Terrae: butō e tarantismo salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale*, in Migliore, Maria Chiara (a cura di), *Atti del XXX Convegno Aistugia (Lecce, 21 – 23 Settembre 2006)*, Congedo Editore, Galatina, pp. 121-137;
- 2009 *Resistance to the Society of the Spectacle: the "nikutai" in Murobushi Kō*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno 1, n. 0, pp. 163-186;
- 2010 *Bodies shifting from Hijikata's nikutai to contemporaryshintai: new generation facing corporeality*, in Centonze, K. (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, atti del convegno internazionale (14-15 settembre 2009, Università Ca' Foscari - Venezia), Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, pp. 111-141.
- 2012 *Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō in Enacting Culture: Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*, B. Geilhorn et al., pp. 218-237

Chambers, Iain

- 2005 *Cartografia del progresso*, in Pasquinelli, Carla (a cura di), *Occidentalismi*, Carocci Editore, Roma, pp. 15-22;

Debord, Guy

1967 *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Parigi (trad. it. *La società dello spettacolo: commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008)

De Kerckhove, Derrick

1995 *The skin of culture: investigating the new electronic reality*, Somerville House Publishing, Toronto, (trad. it. *La pelle della cultura. Un'indagine sulla nuova realtà elettronica*, Costa&Nolan, Genova 2000);

De Marinis, Marco

1987 *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano;

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix

1980 *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, Parigi (trad. it. *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 1997);

Derrida, Jacques,

1967 *Artaud: la parole soufflée*, in *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil (trad. it. *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002);

D'Orazi, Maria Pia

2001 *Kazuo Ōno*, L'Epos, Palermo;

2008 *Il corpo eretico*, Casadei Libri Editore, Padova;

Eisenstadt, Shmuel Noah

1996 *Japanese civilization: A comparative view*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra;

2000 *The reconstruction of religious arenas in the framework of «multiple modernities»*, in *Religion and international relations*, numero speciale di «Millennium», a cura di Hatzopoulos, Pavlos e Petito, Fabio, Londra, anno 29, n. 3, pp. 591-611;

Fabbri, Fabriano

2009 *Lo zen e il manga. Arte contemporanea giapponese*, Mondadori, Milano;

Fraleigh, Sondra e Nakamura, Tamah

2006 *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, Routledge, New York - Londra;

Franciulli, Marco, Namioka, Fuyumi, Della Casa, Bettina, Visser, Tjs (a cura di)

2010 *Gutai: dipingere con il tempo e lo spazio*, catalogo dell'esposizione presso il Museo Cantonale d'Arte, Lugano, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo;

Gatti, Francesco

2002 *Storia del Giappone contemporaneo*, Mondadori Editore, Milano;

Ghilardi, Marcello

2012 *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Mimesis, Sesto San Giovanni (Milano);

Goldstein, Kurt

1951 *La structure de l'organisme: introduction à la biologie à partir de la pathologie humaine*, Gallimard, Parigi;

Gossot, Anne

2007 *Refoulement de l'histoire et engagement des corps: naissance de l'art de l'action au début des années 1960* in Lucken, Michael, Bayard-Sakai, Lozerand, Anne Emmanuel (a cura di), *Le Japon après la Guerre* Picquier Editions, Arles, pp. 247-275;

Guattari, Félix

1977 *La révolution moléculaire*, Recherches, Parigi (trad. it. *La rivoluzione molecolare*, Einaudi, Torino 1978);

1992 *Chaosmose*, Galilée, Parigi (trad. it. *Caosmosi*, Costa&Nolan, Genova 1996);

Hackner, Thomas

2010 *Marginal Modernism?*, in Centonze, Katja *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, atti del convegno internazionale (14 – 15 settembre 2009, Università Ca' Foscari – Venezia), Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, pp. 63-75;

Kant, Immanuel

1790 *Kritik der Urteilskraft* (trad. it. *Critica del Giudizio*, Bompiani, Milano 2004);

Kim, Hee-Jin

2011 *L'essenza del buddhismo zen. Dōgen, realista mistico*, Mimesis, Sesto San Giovanni (Milano);

Le Roy, Xavier

2003 *Un prodotto delle circostanze: estratto dal testo usato come partitura per l'omonima conferenza-performance*, in Fanti, Silvia, Xing (a cura di), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano, pp. 71-79;

Le Soualc'h, Théo,

1978 *Erotique du Japon*, Pauvert, Veyrier, Paris;

Martin, John

1933 *Modern Dance*, A. S. Barnes and Co., New York (trad. it. *La Modern Dance*, Di Giacomo Edizioni, Roma 1991);

Mazzei, Franco

2005 *La violenza epistemologica nell'Orientalismo*, in Pasquinelli, Carla (a cura di), *Occidentalismi*, Carocci Editore, Roma, pp. 89-102;

Mei, Silvia

2010 *Anna Pavlova, danzatrice eurasiatica?* (I parte), in «Antropologia e Teatro», n. 1;

Merleau-Ponty, Maurice

1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Parigi (trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Il saggiatore, Milano 1965);

1964 *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Parigi (trad. it. *L'occhio e lo spirito*, SE Edizioni, Milano 1989);

Mishima, Yukio

2004 *Lezioni spirituali per giovani samurai* (a cura di Lydia Origlia), SE Edizioni, Milano;

Miyake, Toshio

2010 *Occidentalismi. La narrativa storica giapponese*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia;

Noguchi, Michizo

2003 *Gensho seimeitai to shite no ningen: Noguchi taisō no riron*, Iwanami Shoten, Tokyo;

Ōno, Kazuo

1997 *Ōno Kazuo – Keiko no kotoba (Ōno Kazuo – Parole dal workshop)*, Firumuātosha (Film Art Company), Tokyo;

Ōno, Kazuo e Ōno, Yoshito,

2004 *Kazuo Ohno's world. From without & within*, Wesleyan University Press, Middletown;

Ottaviani, Gioia

2002 *Corpo recessivo e "in-corporazione": la proposta della danza Butoh*, in *IL CORPO – IV*, 10/11, gennaio, pp. 97-111;

Pagès, Sylviane

2009 *La réception des butô(s) en France. Maléntendus et désirs*, tesi di dottorato presso l'Università Paris 8, Saint Denis (Parigi)

Puddinu, Paolo

2003 *Shintoismo*, Queriniana, Brescia;

Quadri, Franco (a cura di)

2002 *Sulle tracce di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano;

Raveri, Massimo

2006 *Itinerari del sacro: l'esperienza religiosa giapponese*, Cafoscarina, Venezia;

Rousier, Claire

2009 *Danses et identités. De Bombay à Tokyo*, Centre National de la Danse, Parigi;

Sabbatino, Pasquale

2008 *I 'Peli' della "Gatta Cenerentola" di De Simone e del "Cunto de li cunti" di Basile. Una parodia dell'illustre don Benedetto Croce*, «Quaderni d'italianistica», pp. 73-92;

Said, Edward

1978 *Orientalism*, Pantheon Books, New York (trad. it. *Orientalismo*, Feltrinelli 1999);

Savarese, Nicola

1992 *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari;

Scheper-Hughes Nancy, e Lock, Margaret M.

1987 *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, in *Medical Anthropology Quarterly*, New Series, vol. 1, n. 1, Blackwell Publishing, Marzo, pp. 6-41;

Scheper-Hughes, Nancy

2000 *Il sapere incorporato: pensare con il corpo attraverso un'antropologia medica critica*, in Borofsky, Robert (a cura di), *L'antropologia culturale oggi*, Meltemi, Roma, pp. 285-286;

Schlanger, Judith

1995 *Les metaphores de l'organisme*, L'Harmattan, Parigi;

Schino, Mirella

2003 *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma;

Smith, Janet

2011 Il viaggio. La smorfia della vita *reaches dark corners of existence*, in «*Straight.com. – Vancouver's online source*», 7 marzo;

Stanislawskij, Konstantin Sergeevič

1963 *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Theatre Arts, Inc., New York (prima edizione italiana: 1956 nella «Biblioteca dello Spettacolo»; Laterza, Roma – Bari 2000);

1988 *Il lavoro dell'attore sul personaggio* Laterza, Roma – Bari;

Stokes, Henry Scott

1974 *The Life and Death of Yukio Mishima*, Owen, Londra (trad. it. *Vita e morte di Yukio Mishima*, Lindau, Torino 2008);

Suzuki, Daisetz Teitarō

1927 *Essays in Zen Buddhism: First Series*, Grove Press, New York (trad. it. *Saggi sul Buddhismo Zen* vol.1, Mediterranee, Roma 1992);

1933 *Essays in Zen Buddhism: Second Series*, Samuel Weiser Inc. (1953-1971), New York (trad. it. *Saggi sul Buddhismo Zen* vol.2, Mediterranee, Roma 1977);

1934a *Essays in Zen Buddhism: Third Series*, Samuel Weiser Inc., York Beach, Maine 1953 (trad. it. *Saggi sul Buddhismo Zen* vol.3, Mediterranee, Roma 1978);

1934b *An Introduction to Zen Buddhism*, Eastern Buddhist Soc., Kyoto (trad. it. *Introduzione al buddhismo zen*, Ubaldini, Roma 1970);

1934c *Manual of Zen Buddhism*, Eastern Buddhist Soc., Kyoto ( trad. it.: *Manuale del Buddhismo Zen*, Ubaldini, Roma 1976);

1949 *Living by Zen*, Rider & Company, London (trad. it. *Vivere zen*, Mediterranee, Roma 1996);

Tanizaki, Junichiro

1935 *In ei raisan*, Chuokoron-Sha, Tokyo (trad. it. *Libro d'Ombra*, Bompiani 2011);

Tatsumi, Hijikata

1960 *Inner Material/Material*, in «The Drama Review», a cura di Kurihara, Nanako, Primavera 2000, vol. 44, n. 1, pp. 36-42;

1961 *Hijikata Tatsumi: The words of Butoh*, in «The Drama Review», a cura di Kurihara, Nanako, Primavera 2000, vol. 44, n. 1, pp. 10-28 (titolo originale Tatsumi, H., *Keimusho e – In prigione*, in *Mita Bungaku*, Tokyo);

Tiampo, Ming

2010 *Gutai Experiments on the World Stage* (trad. it. *Gli esperimenti di Gutai sul palcoscenico del mondo*), in Franciulli, Marco, Namioka, Fuyumi, Della Casa, Bettina, Visser, Tjs [a cura di], *Gutai: dipingere con il tempo e lo spazio*, catalogo dell'esposizione presso il Museo Cantonale d'Arte, Lugano, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 24-39;

Viala Jean, e Masson-Sekine, Nourit

1988 *Butoh. Shades of Darkness*, Shufunotomo, Tokyo;

Villani, Paolo (a cura di)

2006 *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, Marsilio, Venezia;

Von Hantelmann, Dorothea (a cura di)

2003 *Dorothea von Hantelmann ha intervistato Xavier Le Roy (dic. 2002-gen.2003). Una conversazione con Xavier Le Roy*, in Fanti, Silvia, /Xing (a cura di), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano, pp. 88-114.

Weisenfeld, Gennifer

2001 *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde, 1905-1931*, University of California Press;

Zeami, Motokiyo

1966 *Il segreto del teatro Nō*, a cura di René Sieffert, Adelphi, Milano.

### *Sitografia*

«<http://antropologiaeteatro.cib.unibo.it>»;

«<http://www.bodytaster.com>»

«<http://danzaericerca.cib.unibo.it>»;

«<http://www.jstor.org>»;

«<http://www.tmcrew.org>»;

«<http://www.straight.com>»;

«<http://www.yvonnepouget.de>».

## Videografia

### Le Roy, Xavier

2010 *Product of other Circumstances*, colore, 113', 3 settembre, Berlino; debutto: 30 gennaio 2009, St. Erme (Francia); coreografie e interpretazione: X. Le Roy; cortesia dell'artista.

### Pouget, Yvonne

2006 *Il viaggio. La smorfia della vita. La vita é solo un'apertura di coscine e una chiusura di cascina*, colore, 63'; debutto: 15 novembre, Monaco di Baviera; coreografie e interpretazione: Y. Pouget, Katharina Neuweg, Damien Liger; canto e interpretazione: Giacomo di Benedetto; cortesia dell'artista.

2008 *Hoch oben weites Blau (Su in alto l'ampio blu)*, colore, 81'; debutto: 26 giugno, Monaco di Baviera; regia e coreografia: Y. Pouget; danza: Sophie Aimée Abrioux, Thierry Paré, Y. Pouget; canto e interpretazione: Giacomo Di Benedetto; sculture: Hélène Yousse; luci: Rainer Ludwig; video: Anja Uhlig; cortesia dell'artista.

2009 *Identità. Pellegrinaggio all'amore*, colore, 75'; debutto: 29 ottobre, Monaco di Baviera; regia e coreografia: Y. Pouget; danza: Y. Pouget, Katharina Neuweg, Damien Liger; canto e interpretazione: Pino De Vittorio; chitarra battente: Marcello Vitale; sculture: Hélène Yousse; luci: Rainer Ludwig; video: Anja Uhlig; cortesia dell'artista.

### Thormann, Imre

1998 *Gebrannte Erde Burnt Soil (Terra Bruciata)*, colore, 60', Berna; debutto: 13 agosto, Berlino; coreografia e interpretazione: I. Thormann, Higuchi Keiko; musiche: Mich Gerber; luci: Thierry Biolley; costumi: Inge Gill Klossner, Imre Thormann; video: Esra Thormann, Giro Ammann, Thomas Althaus; cortesia dell'artista.

1999 *The False David*, colore, 56'; debutto: 16 gennaio, Tokio; coreografia e interpretazione: I. Thormann; voce: Higuchi Keiko; violoncello: Yasumune

Yorishige; cortesia dell'artista.

2007 *Parallel Fall*, colore, 51'; debutto: 10 agosto 2007, Berna; coreografia e interpretazione: I. Thormann; composizione ed esecuzione al pianoforte: Micheal Thalmann; luci: Piotr Rybkowski; cortesia dell'artista.

2010 *Voyager. Homage to my Grandmother*, colore, 45', 19 settembre, Praga; debutto: 30 agosto 2005, Berna; coreografia e interpretazione: I. Thormann; clarinetto: Dr. Doering; luci: Piotr Rybkowski, costumi: Inge Gill Klossner; cortesia dell'artista.

Waguri, Yukio

2006 *Butoh Kaden*, YUKIO WAGURI-Butoh Kohzensha, Tokyo.

### Abstract

Il termine «eresia europea», attribuito dal danzatore Kasai Akira al *butō*, non denota solo un fenomeno storico ed estetico. Vale a rintracciare ancor più oggi, ad ampio spettro, la necessità di adeguare i modelli di corporeità e soggettività «occidentali» a cambiamenti profondi nella società e nella cultura. In seno al contesto euro-americano, questa necessità produce talvolta punti di contatto tra ricerche apparentemente distanti, in primo luogo dal Sol Levante. Il volume si ripropone di aggiornare l'indagine sul *butō* nel campo delle arti performative da questa prospettiva, evidenziando lo statuto peculiare che gli compete. L'analisi verte sulla specificità del lavoro corporeo, che confrontiamo con altre esperienze del suo contesto di nascita, dall'avanguardia artistica del Novecento alla *filosofia dell'azione* di Mishima Yukio. Diversi nodi concettuali vengono intrecciati così come testimonianze dirette di artisti, avvicinando sovente i *Somatic Studies*, in vista di un abbozzo interpretativo che meglio si adatti alle dinamiche attuali del *butō*. Ad oggi la *danza delle tenebre* (*ankoku butō*) indica ancora un nucleo ideologico e operativo condiviso. Ciò comporta che si giunga anche a sovvertire gli stilemi sviluppati dai maestri proprio in virtù di una «riappropriazione poetica» dell'identità quale essi ricercarono e promossero. Di qui, artisti come Yvonne Pouget e Imre Thormann propongono metodi di allenamento, estetiche e produzioni che smarkano il lavoro del performer da riduzioni di tipo orientalista. Nel lavoro di Xavier Le Roy sul fenomeno è infine espressa una tensione complementare, vale a dire una possibile modalità di dialogo drammaturgico con il *butō* da parte di altre tendenze ad esso esterne, nel ripensare lo spettacolare e la figura del performer.

### Abstract

The term «European heresy», ascribed to *butō* by the dancer Kasai Akira, doesn't denote an only historical and aesthetic phenomenon. It traces, today and in a broader-spectrum, a necessity to adapt «occidental» corporeality and subjectivity models to the recent deep changes in society and culture. Within the Euro-american context, this necessity sometimes produces connections among seemingly far off researches, even not in regards to Japan. This essay aims to offer a supplement to *butō* analysis in the Performing Art field by this perspective, underlining its own peculiar constitution. The focus lies on its specific bodily and training concerns, which are compared with other experiences from the *milieu* where it was born, as the 20th century Avant-garde Art and the *Philosophy of Action* by Mishima Yukio. Different concepts and direct accounts from artists are interlaced, approaching the Somatic Studies, in order to develop an outline for a more effective interpretation of topical dynamics in *butō*. At present, the *Dance of Darkness* (*ankoku butō*) still represents a common ideological and effective core. This also involves a subversion of the style patterns inherited from the masters just in the name of a «poetical reappropriation» of identity for the Self, equal to the one they seeked for and promoted. Thus, artists as Yvonne Pouget and Imre Thormann bring some training methods, aesthetics and productions detaching from an orientalist simplification. Xavier Le Roy's work on this phenomenon eventually shows a complementary strain, or an operational confrontation in dramaturgy regarding *butō* from external trends, on spectacular parameters and conceptions over the performer.

*Profilo autore*

**Margherita De Giorgi.** Ha conseguito la Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo presso l'Università di Bologna nel marzo 2012 con la tesi «To be renewed again». *Esperienze di butō in Europa: Yvonne Pouget, Imre Thormann e Xavier Le Roy.* Svolge attività di ricerca presso la Scuola di Dottorato in Cinema, Musica e Teatro dell'Ateneo bolognese. L'ambito d'indagine riguarda principalmente la figura del performer nel quadro della Nuova Teatralogia, con particolare interesse per il lavoro fisico sulla presenza scenica e per gli Studi Somatici come supporto metodologico. Parallelamente al percorso accademico ha all'attivo una formazione in danza e in diverse discipline di teatro fisico, nonché in *body-work* posturale. È specializzanda in Terapia Biodinamica Craniosacrale presso L'Associazione BCS di Trieste, con la quale collabora e ha svolto tirocinio presso strutture dell'Azienda Sanitaria locale.