

numero

3

anno

2020

merdre!

Supplemento online della rivista «Teatro e Storia»

ISSN: 2239-7272

merdre! è a cura, insieme alla redazione di «Teatro e Storia», di Eleonora Luciani e Simona Silvestri.

merdre! si occupa di storie, teatri, libri e persone del tempo presente.

Per proporre contributi scrivere a:

lucianieleonora95@gmail.com

simona.silvestri@outlook.it

Si ringrazia *Marco Rietti* per il progetto grafico della copertina gentilmente offerto alla rivista.

Indice

Le parole che usa il teatro di Tiziana Barbiero – Alessandra Cristiani – Alberto Grilli	4
Parole ed esercizi: un ricordo di Yoshito Ono di Rossella Nancy Maria Mazzaglia	26
Ho danzato con Masaki Iwana. <i>In memoriam</i> di Samantha Marenzi	43
Raccontare Nureyev di Elena Cervellati	50
<i>Grotowski e Gurdjieff: il compagno segreto e la vita del teatro</i> di Raimondo Guarino	56
Il salto e il morso dell'attore di Donatella Orecchia	63
Le trasformazioni tortuose di un'opera di Massimo Fusillo	66

Le parole che usa il teatro

di Tiziana Barbiero – Alessandra Cristiani – Alberto Grilli

Il 29 e il 30 gennaio 2020 è stato organizzato un convegno all'Università Roma Tre: Le parole del teatro. Teoria e prassi. Per un lessico del teatro europeo. Era uno dei risultati di un Progetto d'eccellenza interdisciplinare di area umanistica finanziato dall'Ateneo di Roma Tre (call4ideas 2018). I relatori erano tutti studiosi, con pochissime eccezioni. Tra queste eccezioni c'erano Tiziana Barbiero, attrice e regista del Teatro tascabile di Bergamo; Alessandra Cristiani, danzatrice e performer; Alberto Grilli, del Teatro Due Mondi di Faenza; Armando Punzo, drammaturgo e direttore della Compagnia della Fortezza di Volterra. È inoltre intervenuto Lucio Argano, che opera nel campo della gestione di eventi culturali in Italia.

Le relazioni degli studiosi saranno pubblicate all'interno del Lessico Teatrale Europeo che deve essere il risultato finale del Progetto di eccellenza. Invece gli interventi della gente di teatro sono stati ritenuti estranei allo spirito del Lessico. Non essendo affatto d'accordo, abbiamo scelto di pubblicare almeno qui gli interventi di Tiziana Barbiero, Alessandra Cristiani, Alberto Grilli. Punzo (che ha parlato della parola Trasparenza) già

lavorava a un intervento per il numero di quest'anno di «Teatro e Storia».
[Mirella Schino e Samantha Marenzi]

Gruppo

Di Tiziana Barbiero

Tiziana Barbiero è entrata a far parte del Teatro tascabile di Bergamo nel 1978. Il gruppo era stato fondato nel 1972 da Renzo Vescovi (ri-fondato, per la precisione: un Teatro Tascabile amatoriale, molto attivo, di cui Vescovi faceva parte, già esisteva). Oltre ad aver sperimentato per decenni la dimensione del gruppo come contesto non solo produttivo ma inerente a tutti gli aspetti della vita artistica delle persone che lo formano, dai processi creativi alla interazione complessiva dei suoi membri, dopo la scomparsa del suo fondatore e regista nel 2005 il TTB inizia un cammino verso forme di regia collettiva, continuando la creazione di spettacoli al chiuso e all'aperto e approfondendo le diverse tecniche teatrali che caratterizzano la sua produzione, quelle occidentali e quelle provenienti dalle tradizioni orientali. La parola di cui Tiziana Barbiero ha scelto di parlare è Gruppo: una parola che ha per lei un forte significato, essendo lei stessa, come racconta, sempre vissuta all'interno dello stesso gruppo teatrale.

Ho scelto la parola "gruppo" per un motivo semplice: ho passato tutta la mia esistenza in un gruppo.

È quindi un argomento che mi sta molto a cuore e di cui credo di poter parlare con competenza.

Ho conosciuto il teatro e il Teatro Tascabile a sedici anni. La mia famiglia non andava a teatro e conseguentemente neanche io, fino a quando sono stata portata da un amico a vedere uno spettacolo teatrale. Destino volle che, oltre ad essere il primo spettacolo a cui assistevo, fosse anche uno spettacolo del Teatro Tascabile, del TTB. Sei o sette attori, danzavano, cantavano, suonavano e facevano

capriole e salti mortali ma non parlavano, o parlavano pochissimo. Io avevo sempre immaginato che in teatro gli attori parlassero. Ero andata lì pensando che avrebbero parlato e invece no, questi attori facevano tutt'altro. C'era una vitalità e una forza e una energia che letteralmente mi schiacciavano il busto contro lo schienale della sedia e quando lo spettacolo è terminato ho pensato, ed ero così emozionata che forse l'ho persino sussurrato: voglio farlo anch'io. Oggi sono al Tascabile da quarantadue anni, senza soluzioni di continuità. I primi trenta come attrice e ora anche come regista.

Ma per cominciare dall'inizio, vorrei ricordare alcune informazioni, anche se per qualcuno già note. Il teatro di gruppo nasce, ma forse sarebbe meglio dire ri-nasce, in un momento storico ben preciso, agli inizi degli anni Settanta. A quel tempo moltissimi teatranti, moltissimi appassionati di teatro decisero di porsi al di fuori dei teatri istituzionali, al di fuori del teatro "garantito", e tentare vie di lavoro alternative a quelle del teatro di tradizione di quel tempo. In quel periodo l'Italia conobbe una vera e propria invasione teatrale e la parola "gruppo" era una parola che usavano tutti, era una parola di battaglia, era una parola che riempiva le pagine dei quotidiani dedicate al teatro.

Era un grande movimento culturale, in cui il teatro veniva inteso come veicolo di crescita non solo personale ma collettiva e culturale, ed era un fenomeno oltre che artistico anche sociologico.

Sono stati gruppi alcuni grandissimi teatri rivoluzionari: l'Odin Teatret, di Eugenio Barba, il Teatr Laboratorium di Grotowski, il Living Theatre di Judith Malina e di Julian Beck, e sulla scorta di queste esperienze, negli anni Settanta nacquero in Italia moltissimi gruppi. Alcuni si riconobbero nel movimento del Terzo Teatro di Eugenio Barba, e si chiamavano tra di loro "gruppi fratelli" perché c'era veramente una relazione intima, una relazione di vera fratellanza. Ma i gruppi erano però molti e anche molto eterogenei, non ci si riconosceva tutti in una stessa identica visione politica o stilistica. Ma in ogni caso:

quella è stata una stagione in cui il teatro si è messo a sognare, la gente del teatro si è messa a sognare, una parte del teatro si è messa a sognare e fu creata una struttura di relazioni che era il “gruppo di teatro”, cioè persone che sentivano di avere una affinità, una visione della vita, della politica e del teatro che non solo poteva lasciare una traccia ma anche cambiare qualcosa nelle persone [sono parole di Eugenio Barba].

Oggi la parola gruppo è molto meno diffusa. Ma questo non significa che sia una parola legata solamente ad un periodo storico: indica un modo di fare teatro diverso da quello della compagnia.

Cosa distingue un gruppo da una compagnia? È molto semplice: la compagnia, sia che si tratti di compagnia di giro che di teatri stabili, è un insieme di persone che si riuniscono per allestire e produrre uno spettacolo. La compagnia è quindi un ensemble in cui gli elementi cambiano con molta frequenza. C'è un produttore privato o una istituzione pubblica, un drammaturgo, un regista, i primi attori – gli altri attori – e poi gli scenografi, i costumisti, gli attrezzisti e così via. Ognuno con un proprio ruolo ben definito e sindacalizzato.

I legami che si stabiliscono all'interno delle compagnie sono provvisori e l'occasione stessa per la formazione di una compagnia è molto spesso momentanea, legata per lo più alle stagioni teatrali.

Il gruppo è un'altra cosa: il gruppo non si costituisce per una singola produzione artistica, un gruppo si costituisce per sviluppare un progetto culturale ampio, complessivo, di lungo respiro, un progetto culturale che coinvolge anche le realtà e il territorio in cui il gruppo ha residenza.

Quindi il gruppo si costituisce intorno ad alcuni obiettivi che non sono solamente artistici, ma di cui i componenti del gruppo condividono i presupposti fondamentali, contribuiscono a determinarli e a svilupparli, ognuno con le proprie caratteristiche individuali, con la propria personalità, le proprie ricchezze e i propri limiti. Bisogna inoltre tenere conto del fatto che le persone che fanno parte di un gruppo – attori, regista, organizzatori – sono pagati tutti i mesi, non sono pagati per una singola produzione e questo implica

anche un grande sforzo per il reperimento dei fondi necessari. Dunque per i componenti di un gruppo la separazione fra impegno professionale e motivazioni personali ed esistenziali col passare degli anni si assottiglia, si riduce fino quasi ad annullarsi e ne viene di conseguenza che ogni componente di un gruppo, in base alle proprie capacità, semplicemente fa ciò che serve, ciò di cui c'è bisogno. Spesso ciò di cui – gli altri compagni – hanno bisogno. Io, per esempio, a un certo punto ho dovuto trasformarmi da attrice a regista, perché era necessario per il gruppo, non perché ne avessi particolare desiderio. Solo in un secondo tempo mi sono trovata bene anche in questo ruolo. Questa capacità, questa dedizione, questo allenamento, perché di questo in fondo si tratta, un allenamento all'annullamento individuale, non stanno certamente e in modo naturale nelle corde dell'attore. Perché serve molta pazienza, molto autocontrollo e serve un grande lavoro su se stessi.

Credo di aver già reso evidenti alcune delle differenze tra l'attore di una compagnia e l'attore di un gruppo. Accennerò a qualcun'altra delle principali, procedendo per titoli, per parole chiave.

Training: l'allenamento, un processo di formazione e di ricerca che non si interrompe mai, che è continuo. L'attore di un gruppo ha la possibilità, o forse sarebbe meglio dire il dovere, di andare in sala ad allenarsi anche quando nell'immediato non sono previste nuove produzioni, anche quando non ci sono repliche in programma. Può dare libero spazio alla propria ricerca, alla propria creatività, può allenare le differenti tecniche, non perché sia una persona "migliore" di un attore di altro tipo, ma perché vive in un contesto protetto, un contesto che gli garantisce spazio, tempo, denaro, che non gli richiede di essere immediatamente, come si usa dire oggi con una brutta parola, "profittevole".

Ricerca: l'attore di un gruppo ha la possibilità di approfondire per molto tempo, a volte per anni, una propria singola partitura (il teatro di tradizione userebbe una parola che da noi non si usa: il proprio "personaggio"), perché il teatro di gruppo, che non è un teatro stabile

ma un gruppo stabile, permette di mantenere un repertorio di spettacoli ampio, che può proporre continuamente per molti anni. Per esempio: *Albatri*, lo spettacolo per spazi aperti più longevo del TTB, è stato rappresentato per 37 stagioni. Da qualche anno non riusciamo più a proporlo ma è nostra seria intenzione riprenderlo al prima possibile. Io ho lavorato in questo spettacolo per 36 anni. Lo confesso, c'erano momenti in cui non lo sopportavo più e mi lamentavo molto col mio direttore e coi miei compagni, ma bastava avere la pazienza di superare quella stanchezza e lo spettacolo trovava sempre il modo di sorprendermi ancora, insegnarmi e nutrirmi ancora.

Funzione: nei gruppi, la distinzione di ruoli tra attore, tecnico, costumista, drammaturgo, organizzatore e così via, non è così netta come lo è nelle compagnie. Intanto perché quello dei gruppi è un attore-drammaturgo e dunque in genere crea egli stesso tutto ciò che concerne e serve alla sua partitura, per esempio può ideare il costume, trovare gli oggetti che servono, occuparsi degli elementi scenografici, della musica e così via. Ma questa distinzione netta di ruoli manca soprattutto perché oltre al proprio lavoro personale d'attore c'è la necessità che il gruppo, che per sua natura sta sempre ai margini del teatro ufficiale e quindi non è mai ricco, possa continuare ad esistere e allora "si fa quel che si deve". Cioè si fa organizzazione, si fa il tecnico, si fa l'autista, il magazziniere, si fanno le pulizie, e si fanno le riunioni. E questo vuol dire che un gruppo ha una sua politica culturale, una sua linea strategica anche per quel che riguarda ad esempio l'organizzazione o gli spettacoli da ospitare nella propria sede, una linea strategica che viene condivisa e stabilita dall'insieme delle persone che lo compongono. Non è sempre facile. Vuol dire fare molte riunioni. Qui devo forse cominciare a distinguere, o forse dovevo già farlo prima, tra la parola generica gruppo e il gruppo TTB, perché ogni gruppo di lunga durata dà vita ad una micro-tradizione, con un suo stile, una sua politica culturale definita e un insieme anche un po' rigido di regole e di abitudini.

Al Tascabile si sono usate e si usano ancora moltissime ore per le riunioni. Se provo a mettere sul piatto della bilancia da una parte i chili di lavoro artistico della mia esistenza e dall'altra i chili di riunione non so bene da che parte potrebbe pendere il piatto. Le riunioni al TTB possono essere una noia mortale e sono il momento, a volte terribile, in cui tutto viene al pettine. Ma sono necessarie, perché alla fine bisogna che tutti quanti si sia - più o meno - d'accordo sulle scelte che si devono compiere. Bisogna che ci si avvicini il più possibile all'accordo. Bisogna che tutti abbiano tempo per riflettere, cercare e trovare l'accordo. Inoltre bisogna che i conflitti si risolvano. E per questo serve molto tempo e una infinita pazienza.

Eredità: credo che un altro elemento fortemente caratterizzante del teatro di gruppo sia la necessità di discendenza. Di continuare nel tempo, reclutando e formando giovani. Sono fondamentali la pedagogia esterna (insegnare ad altri) ma soprattutto quella interna, cioè passare le conoscenze acquisite ai più giovani, passare sapere, abilità e stile. Perché è questo quel che accade: lavorando assieme per molti anni si consolida uno stile peculiare, caratteristico, distintivo, che il gruppo tende a salvaguardare e a trasmettere. Ed è per questo che il gruppo diventa esclusivo, non ammette un lavoro compartido con altre situazioni, altri teatri, altri gruppi. Avviene come nelle botteghe degli artigiani di un tempo. Nei gruppi il rapporto che si instaura tra attore anziano e attor giovane assomiglia a quello tra Maestro e allievo delle culture orientali, dove il concetto di "trasmissione del sapere" viene riassunto in tre parole: *Guru, shissya, parampara*: *guru*-maestro, *shyssya*-allievo e *parampara*-tradizione. E la tradizione di un gruppo non è solamente una questione di tecniche, coinvolge un campo molto più ampio fatto di sogni, di etiche, di idealità, di regole, di rispetto, di ricordi e dunque di storia, che è anche storia di relazioni, relazioni che sono certamente professionali ma che vanno al di là della professione, che si nutrono di affinità e si basano sui principi del mutuo soccorso.

Lavoro collettivo: nei gruppi in genere c'è un regista che prende decisioni e definisce il montaggio, ma tutto il lavoro che porta alla creazione è un lavoro profondamente condiviso da tutti. Non una sola volta, per un singolo spettacolo, ma per una creazione dopo l'altra. E ogni spettacolo è insieme un esperimento e una sintesi di un lungo percorso di ricerca e di un lungo percorso professionale collettivo. Ogni nuovo spettacolo si porta appresso tutta l'esperienza degli spettacoli precedenti, nasce come sviluppo degli spettacoli precedenti. Una delle conseguenze di queste modalità è l'impossibilità per un gruppo di produrre spettacoli alla maniera e alla velocità delle compagnie e dei Teatri Stabili.

Tutti sono necessari, nessuno è indispensabile: questa è forse la cosa più difficile da capire, e da digerire, per chi vive in un gruppo. Ricordo una intervista di Roberto Bacci, che tra le altre cose è stato negli anni Settanta leader e regista di un gruppo. In questa intervista Bacci afferma che due sono gli elementi senza i quali un gruppo di teatro non può esistere: il tempo e il leader. Il tema del leader è certamente un tema cruciale. Nella storia del teatro di gruppo italiano il leader-regista, sempre maschio e sempre intellettuale, è la figura centrale attorno cui ruota la vita del gruppo. È il vertice, la punta della piramide. Attorno al leader c'è il gruppo degli attori. Poi c'è un cerchio più esterno in cui stanno gli attori più giovani, i collaboratori, gli organizzatori, gli amici, i sostenitori e così via. A volte un attore se ne va, con tutte le dolorose, a volte devastanti conseguenze di una separazione, ma il gruppo continua, va avanti. Quando al Tascabile un attore se ne va, in genere viene sostituito da un altro, spesso più giovane, che ne prende la parte negli spettacoli in repertorio. Nella maggior parte dei casi la partitura viene passata direttamente all'attore che entra da quello che se ne va. Potrei sicuramente raccontarlo in modo meno crudo ma questo è quello che in genere accade. Quando un attore, che magari è rimasto nel gruppo per dieci anni e oltre se ne va, la casa trema, sempre, come per un terremoto, ed è possibile, anzi quasi sempre accade, che anche qualche raggio del cerchio esterno entri in crisi. Allora le redini del leader e/o del gruppo

devono essere saldamente tenute in mano affinché non crolli tutta la casa, come per un effetto domino. Ma se le redini sono ben tenute, cioè se le motivazioni di tutti quelli che restano sono salde, il gruppo dopo un po' si assesta e va avanti.

Ma per tornare a Roberto Bacci: io concordo pienamente che senza il Tempo, quello con la T maiuscola, quello necessario al funzionamento di tutti gli ingranaggi non possa esistere il gruppo, ma non sono più sicura che questo valga anche per il leader. L'ho creduto anch'io fino a quando il nostro direttore è morto, nell'aprile del 2005, improvvisamente, in poche ore. La morte del nostro direttore è stata per noi un dolore immenso, inestinguibile, ma io credo che sia stata anche la potenza esplosiva di questo dolore a ridare linfa vitale al nostro teatro. Il TTB è stato fondato da Renzo Vescovi, che è stato il leader, l'anima, il direttore-pedagogo, il regista-intellettuale del nostro gruppo e quando Renzo è morto, senza avere il tempo di dirci come avremmo potuto andare avanti senza di lui, nessuno pensava che avremmo davvero potuto continuare. Neppure noi. Infatti per i primi cinque anni siamo andati avanti dicendoci ad ogni inizio anno che avremmo chiuso il teatro alla fine di quello stesso. Ma i più anziani, fin da quei primi dolorosi giorni, hanno messo in atto una doppia strategia: da una parte la salvaguardia del cuore, del nocciolo del teatro e dall'altra la tutela del nome del nostro direttore e della storia del nostro teatro. Così, hanno fatto in modo che poco per volta, a piccoli passi, abbiamo ricominciato a creare. Ora, a quindici anni dalla morte del nostro leader, abbiamo potuto produrre sei nuovi spettacoli, abbiamo fatto entrare sette giovani attori (che, come è fisiologico che sia, non sono rimasti tutti), abbiamo dato vita ad un progetto di restauro e valorizzazione in chiave culturale del monastero quattrocentesco dove il TTB ha la sua sede, per dar vita al nuovo Teatro Renzo Vescovi. Abbiamo creato nuove forme di organizzazione integrando nel cuore del gruppo, in una maniera molto sperimentale, due compagne che si occupano di amministrazione e organizzazione.

Allora è vero: il Tempo è elemento fondamentale, per i gruppi. L'assenza del fattore tempo rischia di far morire i gruppi esistenti, la

necessità di questo tempo con la “T” maiuscola è quel che impedisce la formazione di gruppi nuovi, perché fa paura.

Inoltre, la questione tempo è uno dei problemi cruciali di questo momento storico. Il cambiamento epocale del sostanziale annullamento dei finanziamenti pubblici, unito al tempo necessario per la ricerca di fondi dai privati, ha costretto molti gruppi alla chiusura, oppure a mettere in atto cambiamenti radicali, o a rinunciare ai propri principi fondamentali. I gruppi sono poveri e dunque oggi, per garantire lo stipendio per tutti, serve una mole di lavoro organizzativo tale da togliere molto spazio alla creazione artistica. Oggi per andare avanti serve molta fede, ma servono anche scaltrezza e intelligenza, capacità di muoversi molto velocemente, cambiare continuamente direzione alla velocità del guizzo di un pesce, serve capacità di reagire ad ogni situazione, bisogna continuamente mettere in atto nuove strategie di sopravvivenza. Tutto questo è fondamentale, ma al tempo stesso sottrae tempo alla vita artistica, alla ricerca e alla formazione, e dunque infine al risultato estetico, che è, a mio parere, in ultima analisi, il vero, profondo collante dei gruppi.

Vorrei chiudere su un ultimo argomento: alcuni sostengono che l'attore del teatro di gruppo, che non lavora con altri registi, altri attori o altre compagnie, non ha la possibilità di evolvere e di esprimere a pieno le proprie potenzialità rispetto ad altri attori che si confrontano con molte e differenti esperienze, perché nel lavoro dei gruppi la mancanza di confronto e quella sorta di chiusura o di “protezione” di cui parlavo all'inizio impediscono sviluppo e rinnovamento. Secondo questo punto di vista la “chiusura” del gruppo può riflettersi anche sul risultato estetico dell'ensemble: dopo alcuni spettacoli, dopo il fiore della giovinezza, l'arte dei gruppi può finire, può chiudersi su se stessa e appassire. Quindi, secondo questa opinione, il gruppo può anche essere un ottimo modello etico e culturale ma a lungo andare artisticamente uccide i suoi germogli. Perciò serve una ciclica diaspora, serve scontro con l'esterno, serve

andarsene per poi magari tornare arricchiti di nuove esperienze, serve uscire per trovare nuova linfa vitale.

È possibile che tutto ciò sia vero. Ma è anche possibile che una continua ricerca di nuove esperienze, nuovi compagni, nuovi registi, nuovi stimoli, possa portare a una grande dispersione. Dipende un po' anche dagli obiettivi che ci si pone. Dipende, per esempio, se si vuole considerare l'arte dell'attore alla stregua delle altre arti, come proverò a spiegare tra poco.

Ma prima vorrei provare a dare anche un'altra risposta: a nessuno credo verrebbe in mente di porsi questi problemi per il teatro dell'Opera di Pechino o per l'attore del teatro Kathakali.

Quando ci si riferisce agli spettacoli dei teatri asiatici e all'attore dei teatri asiatici, che per molti anni semplicemente solo imita, quelli che sono venuti prima, i Maestri, persone che hanno passato la vita su uno, due o al massimo tre ruoli, ripetendo all'infinito le stesse partiture fisiche fino a quando il corpo diventa trasparente come poesia visibile e assoluta, quando guardiamo con ammirazione queste tecniche straordinarie e questi attori straordinari pensiamo, chissà perché, per altre categorie – non ci fermiamo mai a considerare la chiusura e la mancanza di stimoli di una tradizione. Credo che l'esperienza del teatro di gruppo somigli più alle esperienze dei teatri orientali piuttosto che al teatro d'occidente, perché bisogna pensare ai gruppi in termini di micro-tradizioni, anche se la tradizione dei teatri asiatici è lunga di secoli e i gruppi in occidente hanno al massimo una cinquantina d'anni.

Ho parlato di tutto quello che il gruppo permette. A me sembra che permetta di far fiorire tutto il potenziale più misterioso del teatro. Perché il lavoro per il teatro è diverso, è un lavoro collettivo e per questo forse più complesso, o almeno più complicato di altre arti. Non bisogna pensarlo solo in termini di spettacolo, anche se lo spettacolo resta la cosa più importante. Ma il teatro è anche molte altre cose, specie per chi lo vive: per esempio è privilegio della poesia rispetto al benessere sociale, per esempio è rifiuto del conformismo in cerca di

una verità che viaggia meno veloce delle mode. È anche riuscire a mostrare, sul piano tecnico, che esiste un allenamento, un metodo attoriale, un certo modo di vivere la cultura scenica che non è solo personale, ma può essere un bene comune. Ed è in quest'ottica, a mio parere, che il lavoro dei gruppi andrebbe esaminato.

Respiro

Di Alessandra Cristiani

Danzatrice, performer, dopo una ricerca nell'ambito del teatro Alessandra Cristiani si è formata con alcuni maestri giapponesi del Butō. Attraverso di loro ha individuato una sua personale via alla danza, e ha elaborato un training attingendo da diverse pratiche corporee, in primo luogo i Makko-Ho, lo stretching dei meridiani messo a punto dal maestro Shiatsu Shizuto Masunaga. Tale metodo recupera la mappa del corpo dell'antica medicina tradizionale cinese e la sollecita dall'esterno, attraverso la manipolazione e i trattamenti, e dall'interno, attraverso posizioni ed esercizi. Cristiani fa riferimento anche al Seitai, altra pratica di salute giapponese formalizzata da Haruchika Noguchi, e allude al suo utilizzo da parte dei danzatori che la hanno usata come strumento di ricerca delle radici del movimento. E ancora, appare l'euritmia steineriana, praticata da un grande danzatore giapponese che sposta l'asse del rapporto tra Oriente e Occidente. Ne emerge un lavoro corporeo che non si rivolge alle tecniche del teatro e della danza, ma integra nel training le pratiche considerate un vero allenamento alla vita, di cui il soffio è il principale strumento. La parola di cui Cristiani ha scelto di parlare è dunque Respiro.

Il respiro è una via per entrare nella confidenza della pratica, pratica corporea e della scena. Nel teatro occidentale, almeno in un certo teatro, questa via è costituita più in generale dal training. Nel mio percorso, l'incontro col Butō e col Giappone ha dato alla parola training un nuovo significato. Ad esempio nella pratica dei Makko-

Ho, gli “esercizi zen per immagini” che costituiscono la base del mio training, faccio esperienza concreta del respiro come soffio vitale e applico la strategia dell’autoesplorazione, dell’imparare da sé, dal proprio corpo. Qui il soffio è da intendersi come immagine che coglie qualcosa di un fenomeno più ampio, relativo a come ciascuno di noi percepisce l’essere in vita, e in salute. La caratteristica della vita che ci interessa in questa ottica non è naturalmente la forma esteriore, ma le dinamiche interne che creano e sostengono tale forma. La pratica degli esercizi, nei quali il respiro ha un ruolo centrale, molto più importante di quello dei muscoli e delle parti del corpo che vengono sollecitate, consente di diventare consapevoli di quelle dinamiche, del movimento dell’energia vitale dentro di noi. Il corpo è concepito come una unità organica che «piuttosto che muoversi sotto il controllo della mente cosciente, si muove come un intero guidato dalle immagini mentali». Non è dunque, il corpo, solo l’aspetto esteriore dell’esistente, ma resta legato al fenomeno stesso della vita. In tal senso, non può essere meramente “riscaldato”, e richiede uno spostamento dalla dimensione muscolare a quella energetica. In questo ha consistito il principale cambiamento del mio training fisico dopo l’incontro col Butō, che mi ha chiamata all’urgenza di contattare un livello sottile del corpo.

Nel Butō attraverso il respiro si abita l’enigma del corpo, cercando una sua (impossibile) condizione originaria. Il soffio ci fa cogliere il corpo come un ceppo primario, come una *radice* che può creare ulteriori alfabeti. Il soffio è come un seme da coltivare nel terreno del corpo. Va piantato in diverse zone del corpo, portato sempre più in profondità, e poi irrigato perché porti fiori e frutti. È attraverso il soffio che si può sollecitare e risvegliare il corpo.

Alla chiamata del respiro, il corpo si manifesta. Solo un “corpo respirato” percepisce la fisicità dello spazio interno: le spaziature, la mobilità delle masse interne e dei liquidi, il volume corporeo, lo spazio nelle articolazioni, e dunque si predispone all’infinità dell’azione, all’essere mosso oltre che a muoversi, ad aprirsi verso l’interno oltre che verso l’esterno. Questo corpo aperto è ricettivo, tagliente, pronto a strabordare da sé e invadere lo spazio circostante

della sua presenza; ed è un corpo vuoto, pronto ad accogliere, farsi contagiare dall'esterno nel ricongiungimento/riconoscimento delle sue realtà fisiche, delle sue dimensioni energetiche. Si danza nel corpo prima ancora che con il corpo.

Nell'incontro col Butō, due maestri in particolare mi hanno iniziato a specifiche tecniche del respiro. Due danzatori. Yoko Muroi – esperta nella pratica del Seitai – col sistema che lei definiva lo “Sguardo dei morti”, e Akira Kasai – che oltre alla lunga esperienza di danza ha costruito il suo corpo attraverso l'euritmia steineriana – con la “Tecnica di Efeso”. Sono entrambe tecniche che coinvolgono sia la fisiologia che l'immaginazione.

Nella pratica del respiro come “Sguardo dei morti” si indaga soprattutto il fenomeno dell'espirazione, accompagnato da un orientamento dello sguardo verso il basso e da una progressiva docilità del corpo, la cui consistenza diventa porosa. Nella concezione di Yoko Muroi all'interno del corpo c'è una materia oscura, enigmatica, che è impossibile contattare direttamente. Quello che possiamo controllare attraverso la volontà è il movimento muscolare, appunto intenzionale, che fa nascondere le ossa dietro i muscoli e scomparire il mistero che sta più in profondità delle ossa. Il lavoro verte allora sulla percezione dell'osso e del suo movimento, sull'equilibrio posturale come risveglio di una attitudine creativa. Attraverso l'espirazione è possibile creare spazio tra le giunture, far emergere un vuoto tra le ossa, e in quel vuoto può sorgere un movimento.

Attendere l'apparire del vuoto. Intercettare la radice del movimento.

La “Tecnica di Efeso” sfrutta il potere e l'energia della voce, e dell'espirazione privata dell'emissione vocale, la cui forza, invece di uscire dal corpo, rientra rafforzando e risvegliando l'interno. L'uso delle vocali aiuta la pratica. Facendole risuonare nello spazio (con l'emissione vocale), e poi nel corpo (senza l'emissione), tra il dentro e il fuori si attivano relazioni nuove e inaspettate, e l'interno e l'esterno si fanno reversibili. È utilizzando la forza della voce senza il suo suono, questa voce cosmica, muta e potenziata, che Kasai introduce a

quelle che chiama *Atma*, il punto di equilibrio tra inspirazione e espirazione che genera specifici stati di coscienza, e la Respirazione di luce, attraverso la quale, dice Kasai, il dio si incarna in un luogo sottile del corpo. Tale respiro produce calore, modifica la circolazione del sangue e gli organi interni, i sensori, le sinapsi. Con questo respiro si trasforma l'energia. Si raggiunge il Pleroma, l'energia infinita, il senza limite, il sempre pieno.

Intrecciando le tecniche e le pratiche, utilizzandole e personalizzandole, ho raccolto indizi e intuizioni, differenze su cui lavorare per raggiungere un corpo sottile, per portare il movimento dappertutto nel corpo e utilizzare i punti di tensione – o di cedimento – per la danza.

Respiro	Soffio
Efficacia	Docilità
Il fare	Il non fare
Muscoli	Ossa
Muovere	Essere Mossi
Forza	Flessibilità/Fluidità
Col corpo	Nel corpo
Volontà	Arrendevolezza

Attraverso il training, le tecniche del soffio mi hanno posto degli interrogativi sulla pratica performativa, sulla costruzione della scena attraverso il corpo indagato come dimensione energetica.

Su come essere viva sulla scena, come essere in presenza nell'atto performativo. L'indagine del corpo attraverso il soffio mi ha radicato nella mia specificità, provocando uno slittamento dalla tecnica alla connessione con le proprie risorse sia concrete che astratte. Ho scoperto così che il respiro, soffio vitale, allarga la gamma da cui attingere per rilanciare l'autenticità delle azioni in scena.

Relazione

Di Alberto Grilli

Alberto Grilli è regista del Teatro Due Mondi di Faenza. Lo ha fondato, nel 1979, insieme a un gruppo di giovanissimi (come lui) che avevano cominciato a far teatro insieme negli anni scolastici. È un gruppo di lunga durata, e non solo perché tre dei fondatori ancora lo abitano: Alberto Grilli, Angela Pezzi, Remo Valmori. Nel corso degli anni si sono naturalmente aggiunte e sono andate via molte persone. Però c'è sempre stata una continuità: chi è venuto, anche se dopo qualche anno è andato via, è venuto per stare, ha assorbito un certo tipo di qualità di vita e lavoro del gruppo, ha contribuito a confermarla o a modificarla. Le altre due persone che fanno parte del Teatro Due Mondi in questo momento sono Tanja Horstmann e Maria Regosa. L'ultima arrivata è Tanja, che lavora con il gruppo da – soli – vent'anni. La parola scelta da Grilli, significativa alla luce della sua storia, è stata Relazione.

Le mie sono considerazioni molto personali. Vengono da una lunga esperienza sul campo.

Mi sono chiesto: quante volte usiamo questa parola, “relazione”, nel nostro lavoro?

E in quanti diversi modi?

Avrei potuto scegliere un'altra parola, per esempio “sguardo”, invece di “relazione”: per me e i miei compagni i due vocaboli si sovrappongono.

C'è un dentro e un fuori, non un prima o un dopo, solo il presente.

Mi spiego meglio: attraverso gli occhi ci relazioniamo con quello che è fuori da noi, e portiamo fuori quello che è invisibile e che ci abita. E gli occhi dell'altro ci parlano. È un dialogo di sguardi quello che cerchiamo, come attori e come uomini.

Il mondo ci riempie lo sguardo e come guardiamo ci fa decifrare quello che vediamo.

È tutto al presente, è un movimento da dentro a fuori e da fuori a dentro che è vivo perché continuamente al tempo presente, ora, non prima e non dopo di adesso.

Questa è la nostra idea di relazione e questo filo che unisce gli sguardi in vita è declinato in tutti i campi del nostro agire: la vita del gruppo – perché siamo da 40 anni un gruppo – il lavoro degli attori, le nostre scelte artistiche ed etiche, il nostro stare e agire nel mondo.

Relazione: il gruppo

Come fate a stare assieme, lavorare con le stesse persone da 40, 25, 20 anni? È la domanda più ricorrente che ci fanno. Potrei rispondere: perché ci amiamo, a volte anche ciecamente.

La vita di un gruppo resistente e nello stesso tempo resiliente è fatta di una intricata rete di relazioni, fili visibili che si costruiscono negli anni scambiando sguardi e silenzi, prima ancora che parole. Attenti all'altro e cercando di non imporsi ma di farsi amare. Molto più che rispetto. Sembra a parole un po' sdolcinato, e davvero non è romantico, è una lucida consapevolezza che serve molto di più che la ragione, occorre perdersi nell'inevitabile e spesso irragionevole amore. Pieno di contrasti e di ferite ma capace di rigenerarsi.

E dopo tanto tempo si riesce pure a chiuderli gli occhi, a vedersi e a parlarsi come fossimo al buio e in silenzio. Non colleghi, ma complici.

Di qui nascono le difficoltà ad accogliere nuove presenze. Col passare degli anni la possibilità di rimanere vivi si gioca all'interno del gruppo nelle relazioni tra il nucleo "storico" e i nuovi entrati. Chi ci conosce, visti da fuori, potrebbe descriverci come un'architettura solida e stabile. Ma se ci frequenti da dentro potrai sentire dei movimenti e tremori interni provocati dalla relazione tra anziani e giovani. La questione generazionale è la vera difficoltà della vita di un gruppo.

Relazione: gli attori

Saper guardare, e ascoltare, è una dote che si acquisisce giorno dopo giorno, da giovani vogliamo soprattutto parlare, farci sentire, imporre la nostra energia di cambiamento.

Osservare la vita, e cercare di interpretarla, è un nostro dovere e il nostro compito, restituendo i nostri pensieri con leggerezza, precisione, fermezza. A questo si formano gli attori, a imparare a tradurre in movimento – di corpo e di voce, di carne e di suono – quello che vedono. Dentro e fuori da se stessi.

Una delle nostre pratiche di allenamento per gli attori si chiama *Variazioni*: un lavoro di gruppo con musica, a volte con un tema di partenza, molto più spesso libero. Non è un ballo e non è una danza conosciuta dagli attori. È la ricerca di una relazione autentica. Gli attori in questo spazio comune di lavoro hanno il compito principale di proporre delle relazioni in movimento per mezzo dello sguardo, improvvisandone continuamente delle nuove, sempre vive e al presente.

Le *Variazioni* sono un training alla relazione con l'altro. È uno scambio di impulsi – dare e ricevere – in un flusso continuamente interrotto dal fatto che si è guidati non da “quello che voglio fare” ma da “quello che vedo”.

Lavoriamo per avere una presenza scenica che è per noi compresenza di corpo-mente in relazione viva (costruita da occhi aperti e accoglienti) con il fatto di essere tutti “qui e adesso”.

Relazione: gli attori e il regista e il drammaturgo

Abbiamo una maniera collaudata quando iniziamo a lavorare su un nuovo spettacolo. Ci diamo un libro, un testo, un tema di partenza. Poi gli attori cercano le loro personali relazioni col punto di partenza, e propongono materiale scenico (testi, oggetti, azioni, musiche) che sono in forma di frammento. In questo caso, quando parliamo di relazioni individuali e uniche, parliamo di associazioni mentali che ci portano altrove, a scoprire cosa del punto di partenza risuona in noi.

Penso che queste risonanze siano sempre memoria, qualcosa che è in relazione con la nostra vita passata, dove anche il presente quando lo ripensiamo è già passato, esperienza vissuta.

E così ognuno trova la propria unica e personale strada di creazione.

A me il compito, un poco alla volta e in compagnia del drammaturgo, di mettere queste strade in relazione tra loro scoprendo passo dopo passo, trasformazione dopo trasformazione, cosa le unirà in una proposta organica dove i frammenti personali si fanno racconto a più voci, coro polifonico.

Lo spettacolo crea con il pubblico relazioni veloci, intense.

La vita quotidiana del nostro gruppo cerca al contrario relazioni di lunga durata – collaboriamo per scelta, non certo per povertà di possibilità, con le stesse persone da anni (la scenografa, la costumista e sarta, la direttrice musicale, il disegno delle luci e altro ancora). La possibilità di darsi un tempo lunghissimo aumenta l'intensità dello sguardo sull'altro, ne scopre dettagli non visti alla prima occhiata, riesce a viaggiare sotto la superficie. E di riflesso questo sguardo ci ritorna e ci rende più conosciuti a noi stessi. E meglio ci ascoltiamo.

Relazione: gli attori e gli spettatori

Abbiamo sempre cercato di abbattere la quarta parete, sia con modalità registiche e drammaturgiche, sia e soprattutto con il modo di stare in scena degli attori. Guardare lo spettatore negli occhi, parlargli direttamente, continuamente ricordargli che siamo a teatro, uno spazio di finzione ma, se lo guardiamo dal punto di vista della presenza di donne e uomini in relazione fra loro, assolutamente vero, reale e concreto.

La relazione è fatta di vicinanza, di occhiate dirette, di luci che si accendono in sala, di tanti dettagli che possono mischiare i ruoli e tendono a creare un unico gruppo che condivide una esperienza.

A volte, in alcuni spettacoli, quello che ho detto è più sfumato, a volte più vivido, ma sempre siamo accompagnati dalla stessa voglia di relazione che diventa, speriamo, condivisione.

Questo ci ha portato presto, o forse tardi, dopo una decina di anni di lavoro, a voler uscire dai teatri, dagli spazi al chiuso per cercare nella strada e negli spazi aperti un diverso modo di incontrare gli spettatori. Troppo spesso in teatro i rapporti non sono sinceri, la relazione è falsata: la consuetudine ci impedisce di alzarci se lo spettacolo ci disturba, ci invita a dormire se ci annoia, ci porta a

battere le mani anche se non avremmo voglia di farlo. Per abitudine, convenzione scambiata per rispetto.

In strada la relazione, molto più difficile da trovare e da costruire, quando c'è è al contrario sincera, vera e soprattutto libera. Quando lo spettacolo si muove – o quando lo spettatore può liberamente avvicinarsi o allontanarsi – riusciamo a proporre uno spazio di libertà, dove chiediamo di fare una scelta continuamente, sempre al presente, per restare assieme.

Quando lo spettatore si muove mette in moto una serie di dinamiche molto particolari. Quando si muove può andarsene facilmente, può arrivare all'improvviso a spettacolo iniziato e pure se rimane sempre cambia di posizione: a volte è avanti in prima fila, a volte dietro. In strada non abbiamo solo gli attori che agiscono, cioè che decidono di fare una cosa e la fanno, in strada agiscono anche gli spettatori perché decidono. Questa è una cosa molto interessante, di vera partecipazione, lo spettatore decide. Anche in sala lo spettatore decide, ad esempio dove guardare, quando è in movimento questa attività è al massimo livello.

Un'altra grande differenza tra gli spettacoli al chiuso e quelli in strada: in teatro l'attore ha davanti a se spettatori che comincia a conoscere nel corso dello spettacolo e con i quali tesse una relazione avendo a disposizione tempo; nello spettacolo in strada il tempo a disposizione può essere pochissimo, un attimo per guardarsi, incrociarsi.

E di nuovo ritornano gli occhi e lo sguardo: in strada si fanno ancora più attenti – per tessere relazioni occorre continuamente sedurre.

C'è poi la voglia di conoscere il nuovo che ci accompagna, la strada non è solo persone ma anche suoni, odori, geometrie e architetture, fondi sconnessi o marmi, vita che scorre, abitudini, paesaggio, temperatura, vento o pioggia, è intergenerazionale, meticciasa e sempre di più multiculturale. E con tutto questo dobbiamo stare in relazione, per non affogare, essere divorati, o risultare invisibili.

Relazione stabile

A Faenza abbiamo da anni costruito, e teniamo in vita, uno spazio che non è solo un teatro, ma una casa per chi vuole abitare – in tanti modi diversi – il teatro.

A cosa e a chi serve questo luogo? Che teatro è?

È una domanda che spesso ci facciamo, e non sempre è facile trovare una risposta. Il tempo corre veloce, le cose cambiano così come noi cambiamo, ogni anno abbiamo davanti a noi il compito di dare un senso a quello che vogliamo fare, alle proposte che prepariamo per la città, ai progetti che nella Casa possono trovare energia, vitalità.

Una risposta certa, sicura ormai da molto tempo, è questa: è un teatro di relazione.

È quindi un luogo che contiene azioni di relazione tra noi e la comunità, tra gli artisti ospiti e il pubblico, tra la vita quotidiana e l'arte. Uno spazio di incontro a due direzioni (come ogni vera relazione) è in entrata e in uscita.

La Casa del Teatro, e i suoi progetti, ospitano e vivono del mondo; e poi invadono, di rimando e in contrappunto, il mondo.

Relazione è apertura, è uno sguardo attento, un ascolto preciso.

È un lavoro sul territorio, che è abitato da persone, e sono loro che guardiamo, cerchiamo, osserviamo, attenti a cogliere quello che nasce e quello che muore, ciò che cresce e ciò che si spegne. Percepire i movimenti.

Così negli anni è nato il nostro lavoro con i non-attori, uno stare nella comunità cogliendo le emergenze e restituendo con il nostro artigianato interventi che se non sono risolutori sono almeno riparatori (di cuori, sentimenti, paure, debolezze).

Fra le tante emergenze affrontate, le operaie dell'Omsa (350 licenziate da una azienda in salute) e l'arrivo del mondo nuovo (profughi, rifugiati, richiedenti asilo).

E qui la relazione con l'altro, gli occhi e le braccia spalancate sono ancora di più modalità di accoglienza, porte aperte, voglia di incontro.

Ci incontriamo tra diversi alla ricerca di una unica verità condivisa:
la voglia di non abbassarli mai questi occhi, né per paura, né per
vergogna, né per dolore.

Parole ed esercizi: un ricordo di Yoshito Ōno

di Rossella Nancy Maria Mazzaglia

Nato a Tokyo nel 1938, Yoshito Ōno si è spento l'8 gennaio 2020 all'età di 81 anni. In queste pagine si riporta una breve biografia e un ricordo-testimonianza a partire dagli appunti redatti da chi scrive durante un laboratorio al DAMS di Bologna del 2005¹. Condividere

¹ Questo laboratorio di quattro giorni si inserisce dentro il progetto *L'ombra dei maestri. L'antica sapienza dei maestri d'Oriente: Kazuo Ōno* (18 aprile/6 maggio 2005), a cura di Eugenia Casini Ropa e Giovanni Azzaroni. L'iniziativa prevedeva anche una rassegna video, film e documentari, la mostra *Immagini dell'anima*, un incontro pubblico con Yoshito Ōno e lo spettacolo *Eye*, di e con Yoshito Ōno, presentato all'Arena del Sole il 30 aprile. Rientra tra le iniziative dell'Archivio Kazuo Ōno, voluto da Eugenia Casini Ropa e da Giovanni Azzaroni, e successivamente affidato a Elena Cervellati e Matteo Casari. Inaugurato nel 2002, a seguito della convenzione con l'archivio di Tokyo del 2001, è stato al centro di diversi progetti di studio e di divulgazione del Butō, come *Cent'anni di Danza/Omaggio a Kazuo Ōno*, a cura di Eugenia Casini Ropa, che nel 2007 ha celebrato il compleanno di Kazuo Ōno con spettacoli, conferenze, proiezioni e un nuovo laboratorio. Sempre per festeggiare il maestro, nello stesso anno è pubblicato *Cent'anni di danza/A Hundred Years of Dance*, a cura di Toshio Mizohata e Marie Perchiazzi, Rimini, Guaraldi, 2007. Tra gli altri eventi, si ricorda il convegno *Ōno Kazuo e il butō in Europa: intreccio di rami e radici*, curato da Eugenia Casini Ropa, Giovanni Azzaroni, Elena Cervellati e Matteo Casari, che a dieci anni dall'apertura dell'archivio ha previsto, nuovamente, un'articolata organizzazione di laboratori, spettacoli, mostre e incontri e di cui i contenuti sono confluiti

alcune delle pagine allora trascritte al margine della sala, tra un esercizio e l'altro, o sviluppate a caldo, subito dopo le sessioni di lavoro è un modo personale di rendere omaggio al maestro da poco scomparso. Ma non solo – e, forse, occorre precisarlo – la duplice natura di questo scritto racconta di un incontro sommerso: sotto la stessa firma, la studiosa di danza che oggi ne ripercorre la vita tende la mano alla giovane ricercatrice che, da poco addottorata, cercava nell'esperienza diretta di scovare domande che la sola visione non era ancora in grado di suscitare, scoprendo nelle personali incertezze, sensazioni fisiche ed emotive, lo spazio di una negoziazione di senso con le poetiche e le forme della danza contemporanea. Questo approccio ha aperto altre linee di ricerca nel tempo, non condizionate dal limite linguistico (la mancata conoscenza del giapponese) e dalla percezione di estraneità comunque avvertita dinanzi al Butō, ma non toglie nulla al ricordo di quel maestro gentile, al dono denso di storia e di altrettanto amore verso la danza che, in quei pochi giorni, Yoshito Ōno aveva consegnato a noi partecipanti nel tentativo di farsi tramite, oltre che della tecnica, anche dell'eredità culturale del padre Kazuo. Celebrandone l'opera, questo piccolo gesto commemorativo prova, quindi, anche a evocare una memoria viva, dando nuovamente voce alle parole da allora custodite.

Maestro di Butō, Yoshito Ōno si esibisce per la prima volta nel 1959 in *Kinjiki (Colori Proibiti)* di Tatsumi Hijikata, dal romanzo di Yukio Mishima, e in *The Old Man and the Sea* di Kazuo Ōno dall'opera di Ernest Hemingway. In seguito, studia anche danza classica e pantomima, mentre partecipa agli spettacoli del gruppo Ankoku Buyo-ha (Danza delle tenebre) di Hijikata nel corso degli anni Sessanta. Il suo primo assolo, *Yoshito Ohno DANCE EXPERIENCE* del 1969, è un insuccesso tale da spingerlo ad abbandonare la danza, cui ritorna dopo ben 17 anni su invito del padre, affiancandolo in *The Dead Sea* nel 1985, ancora una volta per la coreografia di Hijikata.

nel volume *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, a cura di Matteo Casari ed Elena Cervellati, Bologna, Dipartimento delle Arti e AlmaDL, 2015.

Quando Hijikata muore, nel 1986, si dedica personalmente alla regia e alla produzione degli spettacoli del padre, mentre continua a danzare al suo fianco: Kazuo Ōno al centro del palco, ed egli sui lati, al bordo, come ne costituissero la cornice, fino almeno al 2001, quando il padre dà l'addio alla scena all'età di novantacinque anni. Yoshito Ōno ne assume, da questo momento, l'eredità artistica, ma qualcosa in lui cambia dopo la scomparsa del padre nel 2010, a 103 anni. Come descrive in *Butoh: A Way of Life*, non è solo la necessità di guadagnare il centro del palco, quanto un impulso di libertà che lo muta e ricade sulla qualità della danza, emancipandolo dalle costrizioni della forma rispetto all'istintiva espressione dell'anima². Nel cambiamento non tradisce però il padre, come si potrebbe pensare; Yoshito Ōno si fa, al contrario, tramite del suo esempio di vita, fino a trasformare in missione la trasmissione della loro opera alle generazioni più giovani.

Se Tatsumi Hijikata gli aveva insegnato che dalla struttura poteva emergere il contenuto, Kazuo Ōno aveva danzato l'anima, vedendo nella forma del corpo danzante l'effetto di quell'impulso interiore. Nel suo percorso, Yoshito Ōno unisce questi due aspetti. Dopo la morte del padre, tuttavia, con lui intreccia una nuova danza della memoria, sul palco e nelle lezioni con cui ne rievoca l'eredità. Anche nel 2005, quando tiene il laboratorio al DAMS di Bologna, le indicazioni formali che traspaiono dal suo insegnamento ricoprono un ruolo inferiore rispetto alle suggestioni visive ed emotive che, in tanti punti, riecheggiano aforismi e racconti di Kazuo Ōno³.

² Yoshito Ōno, *Butoh: A Way of Life*, Hong Kong, Canta Company Limited, 2015, p. 81.

³ Un'intera sezione di Kazuo Ōno, Yoshito Ōno, *Kazuo Ohno's World from Within and Without* (Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2004) è dedicata alla trascrizione delle parole da lui pronunciate durante diversi seminari, presentate senza ordine cronologico, salvo per la trascrizione di un discorso integralmente riportato nel testo e datato 9 settembre 1989. Questa parte del volume è a cura di Toshio Mizohata. (In italiano, si veda la traduzione *Kazuo Ōno, Yoshito Ōno, Nutrimento dell'anima. La danza butō. Aforismi e insegnamenti dei maestri*, a cura di Eugenia Casini Ropa ed Elena Cervellati, Macerata, Ephemeria, 2015.) Una breve selezione degli aforismi è disponibile nella traduzione italiana anche in Kazuo Ōno, Éden Perretta, *Parole di danza*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», gennaio 2012, pp. 187-192, disponibile all'indirizzo <<https://danzaericerca.unibo.it/article/view/2510/1880>>. Data di accesso: 31 lug. 2020 doi:<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/2510>.

La trasfigurazione del corpo in manifestazione dell'anima riguarda, strettamente, il rapporto tra vita e morte. Il padre soleva dirgli che l'esistenza dello spirito non si dissolve nella carne. Scriveva: «nell'aldilà possiamo continuare a danzare come uno spirito, come un fantasma»⁴, ma è nella danza di chi è in vita che tempi distinti arrivano a coesistere, assieme all'eco di presenze ormai invisibili. Al riguardo Yoshito Ōno ricorda un aneddoto relativo al dono, da parte di uno studente messicano, di una marionetta raffigurante il padre. Muovendo le dita al suo interno, afferma di averlo rivisto danzare e di avere percepito quel che, forse, intimamente già sapeva, ovvero che non tutto finisce con la morte, che «continuiamo a evolvere anche dopo»⁵, come lo stesso Hijikata gli aveva predetto: le sue parole avrebbero continuato a vivere e a risuonare in lui attraverso la danza⁶. Questa dimensione spirituale traspare dalle suggestioni del laboratorio, in cui non una volta il maestro chiede di eseguire una sequenza di movimenti, mentre propone esercizi che stimolano l'immaginazione, che suggeriscono stati e modi d'essere molteplici o, finanche, paradossali.

Sin dall'interpretazione di *Kinjiki*, Yoshito Ōno aveva, del resto, sperimentato il «corpo come presenza» che si esprime, innanzitutto, in un'apparente immobilità simile al silenzio⁷. Da questo corpo affiorano le memorie individuali e collettive attraverso un movimento che nasce dall'attesa e che, negli appunti del workshop qui riportati, si ripresenta nell'istruzione di lasciare «sgorgare l'azione», accogliendo lo spazio e il tempo necessari tra il nascere e il morire del movimento. Anche se l'immobilità ha acquisito, nella danza occidentale, una pari importanza dal punto di vista drammaturgico, fungendo talvolta da contrappunto al movimento, nella presenza del corpo del Butō si esprime così una diversa concezione del tempo. Le immagini contengono emozioni opposte di gioia e sofferenza, in cui possono insinuarsi le sensazioni, le memorie e i pensieri individuali

⁴ *Ivi*, p. 192.

⁵ Yoshito Ōno, *Butoh: A Way of Life*, cit., p. 74.

⁶ *Ivi*, p. 85.

⁷ Maria Pia D'Orazi, *Kazuo Ōno*, Roma, L'Epos, 2001, p. 89.

dei performer; in cui, soprattutto, penetra la tensione tra vita e morte: «neve che al mattino si scioglie», «fiore spazzato dal vento» sono le suggestioni del maestro, non per indicare lo sfiorire del corpo costretto ad avanzare ineluttabilmente verso la morte, quanto la compresenza al suo interno di più tempi e condizioni.

Gli esercizi riportati negli appunti si riempiono di senso attraverso un racconto sulla vita in Giappone che lascia intuire la personale sintesi di Yoshito Ōno tra la vita esaltata nella danza del padre e le tenebre di Tatsumi Hijikata (dopo la prima performance con Hijikata anche Kazuo Ōno aveva, d'altro canto, iniziato «a pensare alla questione della morte. La morte, più di tutto, diventa il punto di partenza del suo processo creativo»⁸). Le immagini che condivide implicano, infatti, la morte intesa come transizione, e non come limite invalicabile. Implicano una dimensione della durata e del tempo estranea alle tradizioni di danza occidentali e in cui la lentezza non si presenta come l'opposto della velocità, bensì come il suo antidoto, come l'elemento funzionale ad abitare le tensioni del corpo, a non sfuggirle, per raggiungere quel punto di crisi in cui la danza può finalmente affiorare.

Le continue metafore, come i rimandi alla storia del Giappone che il maestro condivide in sala, stimolano il pensiero affinché quest'universo culturale possa penetrare nella danza, mentre in sala indica esercizi che ciascuno interpreta, dando una forma propria alle azioni proposte. Tra le altre, la camminata ricorre come mezzo per ripristinare anche la relazione individuale con lo spazio, che dall'esterno preme sulla superficie del corpo e lo condiziona. Immaginazione e introspezione diventano così strumenti di consapevolezza: all'indicazione di pensarsi su un prato impartita durante le sessioni di lavoro fa eco, per esempio, l'immagine di piedi dotati di occhi, di cui Yoshito Ōno scrive anche in *Kazuo Ohno's World: From Within and Without*: «voglio che le piante dei piedi siano in grado di vedere»⁹. A questa indicazione giunge dopo avere introdotto il

⁸ Yoshito Ōno, *Kazuo Ohno's World from Within and Without*, cit., pp. 36-37.

⁹ *Ivi*, p. 25.

contesto in cui matura questa sensibilità, dai piedi che alzano il fango nelle risaie, al pavimento che scricchiola nelle tradizionali case di legno giapponesi. L'evocazione dell'ambiente colora, dunque, le pratiche specifiche di ogni parte del corpo, non solo dei piedi durante le camminate, ma anche della schiena: «la schiena parla» ed è come se avesse occhi, insegna il maestro, riprendendo un principio centrale della poetica del padre e del Butō in generale, cui dedica esercizi specifici.

La suggestione emotiva e le metafore sono bilanciate dalla relazione concreta con lo spazio circostante e con oggetti che incitano una reazione del corpo che va da fuori verso dentro: oltre al pavimento e alle pareti, una rosa, fazzoletti di stoffa e di carta di diversa consistenza e peso sono distribuiti nel corso delle lezioni e donati, poi, ai partecipanti. Yoshito ne ricorda il diverso uso nella danza di Tatsumi Hijikata e di Kazuo Ōno, ma anche stimola i danzatori a cogliere la possibilità di trasfigurare il corpo, di lasciarsi attraversare da esperienze di un vissuto percepito subito come estraneo e lontano e che, tuttavia, apre un varco nell'interiorità. Cercando ora di ridare corpo a quel pensiero, a distanza di anni ritorno, quindi, a quei giorni e alle parole trascritte nell'impeto di catturarne il senso, in omaggio a Yoshito Ōno.

*Appunti dal workshop con Yoshito Ōno, DAMS, Bologna, 26-30 aprile 2005*¹⁰

Il seminario tenuto da Yoshito Ōno al DAMS di Bologna nel 2005 si è svolto nel corso di quattro giorni e si è concluso con una prova aperta al pubblico. Parte integrante del progetto di incontri, spettacoli e visioni dal titolo *L'ombra dei maestri. L'antica sapienza dei maestri d'Oriente: Kazuo Ohno* (a cura di Eugenia Casini Ropa e Giovanni Azzaroni) ha rappresentato una forma di avvicinamento alla cultura

¹⁰ Il laboratorio si è tenuto a Bologna, presso i Laboratori DMS, il 26 aprile, ore 10-13 e 15-18 e nei giorni 27-28 e 30 aprile, solo al pomeriggio, dalle ore 15-18. La conclusione dell'ultimo incontro coincide con la lezione aperta, prevista per l'ultima ora, alle 17.

del Butō e un'introduzione alle sue forme per una ventina di giovani studenti universitari. Lo ripercorriamo in questi appunti, derivanti dalla partecipazione diretta al seminario e ora rielaborati nell'occasione della pubblicazione per facilitarne la comprensione: il racconto segue la scansione delle sessioni di lavoro con stile diaristico ed è inframmezzato dalle parole poetiche del maestro (riportate tra virgolette) e da brevi osservazioni personali (qui in corsivo), anch'esse attinte dalle note originarie con lo scopo di trasportare il lettore al tempo del laboratorio, perché possa percepirne l'esperienza diretta come in un flashback.

26 aprile 2005. La prima giornata di laboratorio si articola in una sessione mattutina e in una pomeridiana. È l'inizio di un viaggio nel mondo del Butō, cui Yoshito Ōno ci introduce raccontandone le origini, negli anni Cinquanta, in un tempo in cui «la vita ti entrava nel corpo con la fame, e il freddo penetrava le ossa, costringendo il movimento». Anche di Tatsumi Hijikata ricorda il freddo che aveva patito. Gli anni Sessanta sono, invece, gli anni della ricostruzione del corpo: «né i muscoli, né le ossa – dice – guidano la danza, ma i nervi» ed evoca l'immagine di piedi che alzano il fango a fatica, camminando per le risaie. Ci indica un modo inverso di concepire l'espressione rispetto alla danza moderna occidentale, in cui il movimento va dal centro verso la periferia fino a conquistare lo spazio al di fuori del corpo. Al contrario, nel Butō «la danza incamera la vita da fuori». Per spiegare questo concetto, contando chiude il pugno, un dito dopo l'altro, mostrandoci come i giapponesi non aprano le dita dal pollice all'indice fino all'ultimo dito, mentre contano, ma facciano il contrario, perché «è il mondo che ti viene dentro, che ti entra dentro». Così introduce il primo esercizio: la camminata, che ritornerà anche nei giorni seguenti, dicendoci di osservare, innanzitutto, lo spazio attorno a noi nell'apprestarci a compiere il primo passo.

Guardo lo spazio per farlo mio, per assorbirlo e muovermi nel rispetto di questo spazio: i tubi sul tetto, il ronzi elettronico, il pavimento di linoleum

nero, i sedili rossi... Seguo la suggestione delle sue parole, immagino che i talloni calpestino fiori, di «chiedere scusa ad ogni passo», di prendere un sentiero stretto e poi l'altro e, poi, di essere quel fiore che giace sul campo.

Mentre proviamo, ammonisce di non fare grandi passi e di pensare alle case giapponesi costruite in legno, dove tutto scricchiola ad ogni passo e i parasole lasciano entrare il calore e il sole dalle finestre, ma filtrato, lieve. «Oggi, invece – ci dice – il corpo è in pericolo, in un ambiente che è duro. Nel Teatro tradizionale, nel Nō, nel Kabuki, il corpo è basso. Oggi, invece, il corpo si alza un po' per affrontare il mondo».

Ma cosa esprimo con la mia danza?

Il maestro ci propone di pensare il movimento secondo tre qualità: «essere introverso», «essere estroverso», «essere malato». Afferma che «il corpo è, non rappresenta, prendendo da fuori, dalla vita», ma anche dall'esperienza personale e che, per questo, in Giappone il corpo anziano può danzare, lasciando che il vissuto riviva nel corpo danzante. Ci mostra immagini di un fiore di loto, per aiutarci a capire come essere estroversi, introversi o malati. Nel fiore che fatica a sbocciare e che, aprendosi, perde i petali pian piano, intuiamo il fluire di tutte le cose e la coesistenza di vita e morte: non c'è l'una senza l'altra. Distribuisce altre fotocopie in cui, oltre agli stati progressivi del fiore di loto, osserviamo un uccello che gli vola vicino. Tra i due esiste una tensione costante, come due qualità opposte che danzano nella stessa figura, al tempo stesso potenziandosi a vicenda¹¹.

Per farci fare esperienza dei diversi modi di essere del corpo, propone un esercizio con un fazzoletto di carta, che ricomponiamo nelle nostre mani, dandogli la forma di un fiore che conosciamo.

¹¹ Tatsumi Hijikata diceva al giovane Yoshito Ōno che la sua danza riuniva queste due immagini, del fiore e dell'uccello, la qualità gentile del primo e la violenza del secondo. In questi termini il maestro ha dichiarato di riconoscersi anche dopo in Yoshito Ōno, *Butoh: A Way of Life*, cit., p. 28.

Ho tra le mani il giglio che ho creato e, intanto, ascolto la sua voce che ci dice di non limitarci a tenerlo in mano, di provare a essere quel fiore di cui percepiamo la delicatezza, mentre camminiamo ancora sul campo fiorito.

Per l'esercizio seguente chiede a ciascun partecipante di scegliere una rosa da un mazzo di rose bianche, rosse e rosa e di provare a «essere quella rosa» che reggiamo in mano.

Scelgo una rosa bianca e riprendo il cammino.

Yoshito ci racconta di Tatsumi Hijikata, di come provasse a tenere la rosa vicina a sé, per immedesimarsi, mentre Kazuo Ōno l'usava come fosse una protesi del proprio corpo. Ancora una volta, con questi esempi sembra dirci di trovare la nostra via, senza smarrire l'obiettivo dell'immedesimazione.

Provo a lasciare che i miei piedi seguano la rosa, a trattenere la mia intenzione di controllarla, affinché la rosa possa muovermi e il mio corpo seguirla. Una musica struggente di sottofondo mi accompagna e mi condiziona profondamente.

È la canzone scritta da un compositore polacco, Henryk Górecki, ad Auschwitz; con il sangue ha scritto una lettera che dice «mamma, non piangere», «e anche la rosa è una rosa che piange. Nella rosa c'è la vita, ma anche il pianto». Lo racconta Yoshito sul sottofondo melodico, mentre continuiamo a camminare. Aggiunge che dovremmo pensarci come se dentro di noi ci fosse «un seme piantato che, simile a un'orchidea, necessita di sette anni per riuscire a sbocciare».

La morte e la vita e, oltre allo spazio, il tempo percepito, non nella sua durata effettiva, ma nella sua immanenza, mi pare siano diventati la nostra materia di studio. Forse l'ansia di raggiungere la trasfigurazione rivela una fretta d'agire o un'intenzionalità che annulla il processo e ci impedisce di lasciare «sgorgare l'azione». Per

questo il seme, per questo il tempo diradato della crescita nella suggestione delle sue parole.

Il disegno dello spazio: muovendoci assieme, abbiamo prima camminato in diagonale e creato una lunga processione, poi, ci siamo mossi in cerchio. Anche lo spazio ci parla di forze opposte nel momento stesso in cui lo costruiamo.

Il movimento circolare ci spinge come un'onda il cui flusso non si arresta, mentre lottiamo con la tensione centripeta. Due forze contrapposte, concrete, premono su di noi dettandoci un'urgenza: «la madre cerca suo figlio, il suo centro, verso cui noi propendiamo». E non so più se sia solo una questione di movimento e forze, o se non ruoti tutto attorno all'immanenza del desiderio e allo scarto che ci allontana dal nostro personale centro. S'insinua una sottile nostalgia.

Tempo di concludere la danza: ma come finirla? Il maestro ci offre altre immagini da tradurre in movimento: «la neve che cade la sera e al mattino si scioglie; la luna piena tagliata man mano in spicchi sempre più sottili; il fiore spazzato via dal vento». E interpreta per noi queste visioni che implicano una durata e una trasformazione interiore, spiegandoci che la prima descrive «la morte che arriva veloce, sciogliendo la vita»; mentre la seconda ritrae «la morte che toglie via la vita a spicchi, progressivamente» e, l'ultima, «la morte che taglia la vita quando è ancora forte: spazza via il fiore e l'uomo nel fiore degli anni».

Ma come riuscire a non essere rappresentativi? Come avvertire questa trasformazione? Come farla nostra nelle sue molteplici variabili quando la sola idea è qualcosa che vorremmo allontanare o finanche rimuovere dalla vita?

Un percorso che potrebbe sembrare solo introspettivo è riportato da Yoshito alla sua dimensione teatrale, quando ci ricorda che i nostri corpi non devono semplicemente comunicare con il pubblico, quanto

intrecciare con esso una relazione più intima, tanto nei movimenti lenti, quanto in quelli più veloci. Prova a farcelo vedere, mostrandoci azioni in cui si condensa il trascorrere delle stagioni e che ci conducono all'ultimo esercizio della mattinata: la primavera.

Ho visto danzare la primavera nel fazzoletto che Yoshito teneva fra le mani, tirandolo con tensione, così come l'inverno stringente che lasciava spazio a un'esplosione di vitalità tra salti piccoli e grandi.

Poi il velo si squarcia. C'è un attimo di sospensione; vedo il tamé del teatro giapponese. Parte la musica.

La danza della primavera si muove per salti e attimi di sospensione nello spazio, prende tutto il corpo, fino «all'estremità di ogni ramo, fino alle dita». Dopo averlo osservato, proviamo anche noi con e senza fazzoletti. Li strappiamo e lasciamo volare giù per terra, continuando a immaginare la nostra primavera tra questi voli, come fossero fiori.

Com'è facile cadere nella mimesi! Yoshito deve averlo notato, perché aggiunge altre metafore. Quale modo gentile di correggerci, senza imputare la colpa, il difetto in cui probabilmente siamo caduti e cercando, invece, di darci altre chiavi di lettura, altri strumenti che arricchiscano il nostro immaginario.

Il maestro ci parla dello sguardo, suggerisce di pensare ai neonati, che guardano fuori, ma hanno la visione sfocata, una vista che assorbe quello che avviene attorno. Ricorda i fiori evocati dalle mani dell'attore Nō che, anche se ha perso la vista, avendo fatto esperienza del fiore, può ricrearlo e rivederlo nelle sue mani. La mattinata si conclude così, tra uno sguardo nascente e uno remoto, in un percorso verso l'interiorità con cui ridare forma all'apparenza delle cose osservate¹².

¹² Ricapitolando, gli esercizi della prima sessione di lavoro sono stati: la camminata (estroversa, introversa, malata); il fazzoletto-fiore; la rosa, utilizzata nella camminata, nella

Il pomeriggio inizia con la proposta di un esercizio utile a gestire l'energia del corpo. Il maestro dona a tutti un piccolo asciugamano, dicendoci di provare a stringerlo (come se volessimo chiudere un po' alla volta la mano, come quando i giapponesi contano). "L'asciugamano assorbe la tensione che emana dal corpo", forte e pianissimo e sempre senza violenza: "come una goccia d'anima che esce dal panno strizzato, che è anche la goccia del fiume di sofferenze presente nel mondo, che non è possibile trascurare. E al tempo stesso è anche lo sguardo che, osservandolo, ne esprime la sofferenza". Aggiunge di muoverci "come se qualcuno ci chiamasse da dietro, ma noi non vogliamo andare, resistiamo".

L'asciugamano, oggetto d'uso quotidiano, diventa il tramite cui ancorare la nostra immaginazione, provando nella presa a condensare suggestioni visive e sentimenti. La sofferenza, ma anche la gioia, trattenuta o espressa.

È davvero piccolo, bianco e azzurro, con cerchi pieni e vuoti sparsi sulla sua superficie come bolle e, all'interno, due pesci stilizzati, uno rosso e l'altro nero. Lo stringo, il mio piccolo asciugamano, tra le mani, ne faccio il perno della mia azione, punto fisso verso cui si protendono le braccia, che misurano anche la distanza dal resto del corpo mentre vi ruota attorno. Come prima nel cerchio, sento la pulsione verso il centro e la resistenza a cedervi, fattasi ora più sottile e profonda.

Dovrò attendere ancora un giorno per capire meglio dove porta questa tensione, quando ci mostrerà una foto di un Dalai Lama, indicandomelo come colui che incorpora i problemi del mondo. Rileggendo gli appunti, trovo un nesso tra l'azione fisica e le sue parole: «se la gente pensa che i problemi sono di ognuno potremo risolverli». Danzare il pensiero che muove il corpo oltre la volontà individuale, nell'ascolto di altre vite, del desiderio e della nostalgia,

corsa e nel cerchio; poi la chiusura della danza nella dimensione del corpo neve, luna, fiore; infine, la primavera.

del futuro e del passato di cui il presente è responsabile o conseguenza: le tensioni che ci attraversano non sono nulla se queste pulsioni che ci trascendono non transitano nel corpo.

Torniamo, dopo, alla camminata. Procediamo avanti e indietro, ascoltandolo: «il corpo parla, tutte le parti del corpo parlano e hanno occhi, anche la punta dei piedi, che sono come le fondamenta di un palazzo, il piattino sotto la tazza da caffè». E quel che vale per i piedi, vale anche per la schiena, quando procediamo indietro, dando le spalle al pubblico: «il pubblico non deve pensare che vi siate girati, ma che è apparsa la schiena. Guardate con gli occhi della schiena!»

Assieme agli altri, ma concentrata sulle sensazioni che il movimento suscita, avanzo pensando alla superficie della schiena e ai nervi che sottopelle la muovono come fossero gli occhi che guardano il pubblico e la bocca che parla a chi ha di fronte.

Sulla centralità della schiena Yoshito ritornerà anche il secondo e il terzo giorno di laboratorio; aggiungerà altre immagini sul corpo che si volta e trasforma la luce in buio e viceversa. Ci dirà: «appare il sole e, poi, la luna. Quando girate sul posto è come se apparissero due mondi, l'uno delle tenebre e l'altro della luce, che sono sempre collegati. E nel nostro corpo ci sono tutti e due questi due mondi. Girare vuol dire passare da uno all'altro, uno scompare e l'altro appare».

Dopo l'esercizio della schiena nel centro della sala, il maestro ci propone di approfondirne la percezione usando, stavolta, la materia stessa di cui lo spazio è composto: sono adesso le pareti che ci sostengono, come prima gli oggetti, aiutandoci ad approssimare ancora il pensiero al corpo. Siamo dinanzi al muro, uno fianco all'altro.

Avvicino il volto alla parete per restare a breve, brevissima distanza e i miei gomiti si piegano, mentre provo ad avvicinare ulteriormente il busto e,

al tempo stesso, a resistere all'attrazione della parete, a ostacolarla come se una forza mi spingesse indietro.

Questa, dice Yoshito osservandoci, «è la schiena che parla», e continua a stimolarci con un nuovo esercizio. Ora siamo poggiati al muro e guardiamo il centro della sala. Ci muoviamo lentamente, in modo da toccare la parete con parti diverse del corpo, di volta in volta focalizzando l'attenzione sui punti di contatto, poiché «saranno quelli a parlare, a divenire gli occhi»: il gomito che poggia mentre il corpo tende in avanti, la mano che preme, la punta delle dita quanto più ci distanziamo dal muro.

Anche questo movimento va modulato, affinché non si risolva in un'azione diretta, affermativa, piatta. «È diverso – precisa Yoshito – se tocco il legno o se tocco la pietra e io stesso posso diventare pietra o legno». E, allora, ci propone di variare l'energia, «perché tutti abbiamo nel corpo l'esperienza della pietra o del legno», che ci invita a cercare, come prima per le qualità del fiore. Ci mostra statuette di Buddha fatte di sostanze diverse e di una nota che le mani sembrano toccarsi, mentre non è così, un foglio potrebbe passarci in mezzo. Dopo la sensazione di durezza della pietra e del legno, cercheremo la leggerezza.

Yoshito distribuisce veli dicendoci che possiamo tenerli tra le mani o in altre parti del corpo, come nel Kabuki, in cui racconta che gli uomini fanno quest'esercizio con il velo tra le gambe per acquisire la camminata femminile. In seguito, ci dirà di correre con il velo in mano.

Corro, reggendo un velo azzurro sulla punta delle dita, mentre lo ascolto: «Dalla forma del fiore si vede il vento». Il velo può consentirci di vedere quello che normalmente non vediamo e la mia mente va alle sculture di nebbia di Fujiko Nakaya, alla mutevolezza dell'aria che le sue atmosfere rendono percepibile.

Veniamo divisi in due gruppi e agiamo in contemporanea, seppure a distanza, mentre dopo ci alterneremo per osservarci reciprocamente. Ci muoviamo con movimenti minimi, lavoriamo sulla dimensione invisibile del movimento, mentre ci dice «pensate di essere su una collina, vi intravedete da lontano e non riuscite a capire se gli altri danzano: il movimento è quasi impercettibile».

Sembra voglia sollecitarci a cercare la fragilità del gesto delicato del bambino, preso nell'atto in cui sgorga, senza che la qualità funzionale delle azioni tipiche degli adulti prevalgano. Forse proprio qui si colloca la chiave di lettura di una danza che si muove nel fluire dell'azione, nell'atto di nascere, non segno finito e visibile, ma processo che rifiuta la cristallizzazione del movimento compiuto.

Ci dice, intanto, di «creare la nostalgia: se vedo troppo da spettatore, mi stanco». Di fatto, dall'introspezione ci porta fuori, per pensare la relazione con chi osserva, perché ci sia sempre qualcosa che si intravede, senza che tutto si renda manifesto. Proviamo, dunque, anche l'esercizio opposto: movimenti dilatati e ampi nello spazio, come se lanciassimo qualcosa molto lontano, ma senza violenza, alla ricerca piuttosto di uno spazio espanso, di un movimento rarefatto. Si chiude, così, il lavoro pomeridiano¹³.

Dal secondo giorno di seminario, iniziamo un approfondimento dei temi esplorati. Forse per questo gli appunti si fanno più schematici: un titolo richiama un intero esercizio con poche note aggiuntive, mentre altre più articolate affondano nelle nuove pratiche proposte.

La camminata ritorna sempre come sfondo e strumento per conoscere la nostra relazione con lo spazio e il tempo, mentre aggiungiamo lo studio di altre parti del corpo e, in particolare, delle

¹³ Ricapitolando, nel pomeriggio del primo giorno gli esercizi hanno approfondito la ricerca sulla camminata, insistendo sul ruolo dei piedi e della schiena, cui è stata dedicata una parte apposita di lavoro al muro. In seguito, con fogli e veli abbiamo iniziato una ricerca sul movimento impercettibile, leggero, condotto anche attraverso diverse dimensioni del gesto.

mani. «Sull'espressività delle mani, vi passo quello che mi è stato passato», ci dice Yoshito. «Kazuo Ōno una volta aveva un bruco sul palmo della propria mano, che vi camminava. Vede gli occhi del bruco, vi riconosce gli occhi della madre e dice che è la madre che gli sta insegnando a danzare e che le mani sono un terreno esteso, sono infinite». Ci focalizziamo sulla punta delle dita «come fossero occhi», sempre tese, attente; solo il pollice è rivolto in dentro, mentre le altre tastano l'aria, quasi la toccassero.

Ci raccogliamo attorno al maestro, che ci mostra *L'Angelus* di Salvador Dalí: due figure stilizzate col capo chino si stagliano sullo sfondo velato di una distesa di sabbia e di nubi all'imbrunire. È intenso, drammatico e pacato. Il maestro ricorda che Dalí si era ispirato all'omonima tela di Jean-François Millet, in cui due contadini, nei loro abiti quotidiani, pregano alla fine di una giornata di lavoro. La sua proposta di danza sembra muoversi tra questi due esempi: ossessionato dall'opera, Dalí riteneva che tra l'uomo e la donna di Millet ci fosse l'invisibile tomba di un bambino, nascosta dalla cesta infine ritratta, e che il quadro non riproducesse, quindi, solo la quotidianità dei campi. Nella sua rivisitazione i corpi sembrano, infatti, alludere al mistero della veglia funebre. Yoshito ci racconta questa storia, pur mostrandoci solo la sua tela; dal nutrimento della terra ci traghetta verso il compianto. Ci chiede di andare al suolo.

In ginocchio, spingo con i polpastrelli per terra per sentire il pavimento e trarne forza, mentre il maestro suggerisce le azioni del «seminare, coltivare». Ci dice di non perdere la postura e di mantenere costante la tensione tra le mani e il viso chino e di alzarci fino ad andare in preghiera, «una preghiera per i morti».

Torneremo, in seguito, a muoverci ancora nello spazio e, questa volta, a comporre anche un grande cerchio in cui tenerci per mano: «sei parte dell'Universo e te stesso», dice il maestro, mentre sulle note del *Chiaro di luna* di Ludwig V. Beethoven ci invita a immedesimarci nella luna piena, a sentirla come fossimo bambini: «lo sguardo dell'arte è lo sguardo del bambino, è uno sguardo entusiasta»,

afferma, ma alla meraviglia gioiosa dell'infante segue anche la nostalgia, che ancora prova a farci comprendere, mostrandoci la luna su New York prima dell'11 settembre, con le due torri ancora in piedi. «Ora che non ci sono più, la sua luce arriva su uno spazio grande, ma essa vede la sofferenza e ogni notte (come il sole di giorno) rinasce con questa sofferenza: c'è la vita nella morte e la morte nella vita».

28 e 30 aprile 2005. Ritornano esercizi, immagini, parole che ci hanno accompagnato finora, dalla camminata alla schiena, allo spazio «da amare e abbracciare come tra due fidanzati». E la postura, cui l'immagine di Dalì ci aveva iniziato, con il mento «ricettivo, in ascolto» quale appare anche ne *Il pensatore* di Auguste Rodin, e l'equilibrio, come ultimo tema di studio: «quando si cammina – ci dice Yoshito – tutto dipende dall'equilibrio», che esploriamo lavorando a coppie, per facilitare trazioni da riprodurre nella danza solistica, oppure muovendoci come un'onda, che il maestro ci mostra ritratta su un ventaglio, proponendoci di «esprimere la delicatezza dello schizzo» avanzando, indietreggiando, girando su noi stessi e fino in fondo alla sala, prima di ritornare a camminare e a correre.

Chiuderemo il percorso con le azioni del primo giorno.

Camminiamo, ma con la sopraggiunta consapevolezza del potenziale evocativo di questa semplice azione e dei dettagli che bisogna inseguire per afferrarlo, non tanto dal punto di vista formale, quanto sul piano delle sensazioni che, tra emozioni e immagini mentali, abbiamo percepito durante il percorso. Queste resteranno sottotraccia ad alimentare il ricordo di quei giorni, come a sostenere l'intima necessità della danza intravista, al tempo, nelle parole e nei gesti di Yoshito Ōno.

Ho danzato con Masaki Iwana. *In memoriam*

di Samantha Marenzi

L'11 novembre 2020, all'età di 75 anni, è morto il danzatore giapponese Masaki Iwana. È morto nella sua casa, che era anche una base di ricerca sul Butō, nei boschi della Normandia: la Maison du Butoh Blanc. Un luogo familiare e caro ai molti allievi degli workshop intensivi tenuti lì nelle primavere e nelle estati che hanno scandito il progetto pedagogico Spanning the Centuries – 1996-2006, a cui anche io ho preso parte. Non solo per la partecipazione a quei seminari, Masaki Iwana è stato il mio maestro.

L'ultima volta che l'ho visto è stato nel novembre 2018 a Genova, nell'ambito del festival Testimonianze ricerca azioni diretto e organizzato da Teatro Akropolis, che in quell'anno inaugurava una giornata annuale sul Butō per ideare la quale aveva chiesto la collaborazione mia e della danzatrice e performer Alessandra Cristiani, che insieme – con la nostra compagnia – avevamo animato per più di dieci anni un festival autofinanziato a Roma divenuto uno dei principali luoghi di studio e relazione con alcuni maestri giapponesi in Italia¹. A Genova nel 2018, per inaugurare l'iniziativa sul

¹ La compagnia, attiva dal 2000 al 2012 (e prima e dopo questo arco con progetti di alcune cellule del gruppo), è Lios, composta da Flavio Arcangeli, Alessandra Cristiani, Maddalena

Butō, io e Alessandra avevamo proposto senza esitazioni Masaki Iwana per una performance e un workshop. Dalla fine del nostro festival, nel 2011, non lo avevamo più visto, e avevamo cercato, come tutti i membri della compagnia, di personalizzare i suoi insegnamenti assorbendoli nei nostri personali percorsi di danzatori, ma anche di studiosi e di ricercatori sulle pratiche corporee nelle loro diverse declinazioni (alcuni membri del gruppo sono oggi ad esempio operatori Schiatsu o maestri Yoga, oltre che performer). Avevamo perseguito, come lui ci aveva insegnato, la nostra via alla danza, e assorbito la sua presenza nei nostri stessi corpi, formati dai suoi esercizi e dalle immagini e le suggestioni con cui ci aveva mossi e aveva influenzato la nostra visione, oltre che – quasi inevitabilmente – il nostro stile. Ritrovarlo era stata una grande emozione. E anche una liberazione, perché avevamo scherzato e riso come raramente era avvenuto nei lunghi anni di formazione con lui, maestro difficile e duro.

Masaki Iwana aveva iniziato a danzare trentenne, nel 1975, inaugurando con una serie di assoli caratterizzati dall'immobilità e dalla nudità la lunga ricerca su quella che, a più riprese, avrebbe definito l'"intensità del nulla"². Veniva da esperienze d'attore e da conoscenze della pratica dello Shiatsu. Ha spesso raccontato di aver iniziato a danzare dopo aver visto uno spettacolo di Akira Kasai, performer suo coetaneo ma appartenente alla prima generazione del Butō per aver partecipato negli anni Sessanta alla fase più sperimentale della ricerca di Tatsumi Hijikata, insieme con Kazuo e Yoshito Ōno e pochi altri. Iwana ha intrapreso una via solitaria, lontana dal fermento e dalle collaborazioni che avevano caratterizzato le origini del Butō negli anni del dopoguerra giapponese. Usando gli scritti di Hijikata invece dei suoi insegnamenti diretti, ha radicalizzato la sua filosofia del corpo e rivendicato l'appartenenza al Butō malgrado non si sia formato nella sua genealogia. Una presenza allo stesso tempo marginale e centrale, atipica e sintomatica,

Gana, Manuela Giovagnetti, Samantha Marenzi, Marie-Thérèse Sitzia, Stefano Taiuti. Il gruppo ha dato vita dal 2000 al 2011 (e poi nel '12 in un'altra sede) al festival internazionale Trasform'azioni al Teatro Furio Camillo di Roma.

² *Iokannan – The Intensity of Nothingness* è una performance di Masaki Iwana della fine degli anni Novanta. Ha anche dato il titolo, alcuni anni dopo, alla raccolta dei suoi scritti *The Intensity of Nothingness. The Dance and Thoughts of Masaki Iwana*, Réveillon, La Maison du Butoh Blanc, 2002.

eterodossa, in un contesto privo di ortodossia. «Il Butō non esiste», ripeteva nei suoi laboratori, «e ogni danzatore fa tradizione a sé».

Nella stessa occasione in cui Masaki Iwana ha danzato a Genova nel 2018, nella straordinaria location del Palazzo Ducale, avevo curato anche una tavola rotonda e una grande mostra di tre fotografi che erano stati testimoni del Butō a Roma: io stessa, che avevo realizzato diversi progetti artistici con la mia compagnia, Alberto Canu, uno dei fotografi ufficiali del nostro festival, ed Emilio D'Itri, tra i primi fotografi a documentare gli spettacoli di danza giapponese in Italia. Davanti all'immagine di D'Itri scelta come locandina, nella quale il corpo semi-nudo di Iwana appare come colto in una azione selvaggia e dinamica, il danzatore era rimasto a lungo per poi chiedermi, con una specie di ironia, «It's me?» E avevamo parlato del mio percorso di fotografa, danzatrice, e ora studiosa impegnata in ricerche sul rapporto tra la danza e immagini³. «Continuity is very important», aveva chiosato. Il catalogo di quella mostra, che gli avevo regalato e che avevamo sfogliato insieme a cena, includeva un mio testo sul Butō e la fotografia⁴ e si chiudeva con un paragrafo in prima persona, che intrecciava i fili del mio percorso così legati alla figura di questo maestro, e che ripropongo qui, con qualche taglio, in omaggio, e in memoria, di Masaki Iwana. Sono ricordi personali, nei quali spero di far apparire lui parlando di me, mostrandolo come i miei occhi lo hanno visto.

Ho iniziato a studiare con Masaki Iwana nel 1996 grazie a Stefano Taiuti, mimo, performer, amico che mi guidava in quegli anni di ricerche maldestre e mi dava consigli che avrebbero radicalmente cambiato la mia vita. Quattro anni dopo, con lui e altri danzatori in gran parte incontrati nei laboratori di Iwana, ho fondato i Lios, di cui

³ Tra gli esiti di queste ricerche ci sono il mio volume *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018, e il progetto da me coordinato in collaborazione tra il DAMS dell'Università Roma Tre e Officine Fotografiche Roma che ha prodotto il sito/archivio <www.fotografiaedanza.it> e il catalogo *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri, Francesca Pietrisanti, Roma, Editoriale Idea, 2020.

⁴ *Tre sguardi sulla danza. Nota sul Butō e la fotografia*, in *I corpi del Butō. Fotografie di danza tra Oriente e Occidente*, a cura di Samantha Marenzi, Roma, Postcart, 2018.

altrove ho raccontato la storia⁵. Quando ho iniziato a danzare (e in quello stesso anno iniziavo i miei studi di storia del teatro), ero già una fotografa. Lavoravo come stampatrice, realizzavo mostre e animavo progetti artistici con musicisti e performer dell'underground romano. Così avevo conosciuto Taiuti, che ho subito iniziato a fotografare e che ho seguito nei suoi laboratori di espressione corporea, rispolverando abilità seppellite dal mio disgusto verso l'ambiente della danza tradizionale, che avevo studiato per diversi anni. Mai avrei immaginato di rimettere la danza, di cui scopro un universo nuovo e inaspettato, al centro della mia vita.

Queste righe autobiografiche spiegano il mio sguardo fotografico sul Butō, che è stato uno sguardo rovesciato, proiettato dall'interno verso l'esterno. Ho scelto come protagonista della mia produzione fotografica dal 2000 ad oggi la danza dei Lios. Con loro e su di loro ho iniziato una ricerca godendo del privilegio di poter fotografare "da dentro", occupando il posto che ricoprivo al loro fianco come danzatrice ma, di tanto in tanto, prendendo in mano la macchina e scattando. Così è stato in alcuni progetti collettivi, e non molto diverso nelle sessioni di ripresa a due, che ho realizzato con la maggior parte dei membri del gruppo, riprendendoli in sala, a teatro, in natura, sempre senza pubblico, e sempre con macchine analogiche, a volte addirittura con tecniche primordiali come il foro stenopeico. Allo stesso modo in cui si svolgevano le improvvisazioni, quel lavoro semi-quotidiano di allenamento alla danza e all'ascolto che faceva parte del nostro training in sala, così si animavano i momenti dedicati alla fotografia. I miei compagni si sono concessi alla mia macchina fotografica nello stesso modo in cui a vicenda ci affidavamo gli uni agli altri negli esercizi di percezione e di manipolazione, e in quelle nostre danze senza coreografia, senza un regista, intessute nel linguaggio segreto che avevamo imparato, e creato tra noi, studiando con Masaki Iwana. Una serie di qualità e stati corporei, delle

⁵ In occasione del decennale del festival ho curato il volume *Trasform'azioni – rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.

indicazioni di disegno nello spazio e di durata delle azioni, una alternanza di ritmi, fino a orchestrare una drammaturgia interna. [...]

Le fotografie realizzate coi Lios sono diventate le locandine delle rassegne *Trasform'azioni*, e un ciclo di mostre: il progetto *Lios Decades* che a ogni edizione mostrava una sua tappa e che inaugurava il calendario di esposizioni di artisti coinvolti in vari modi nella rassegna. Si trattava di un grande esercizio di visione e di un dialogo aperto tra danza e arti visive.

A dispetto dello stretto rapporto tra performance e fotografia *Trasform'azioni* non è stata una rassegna molto documentata; a parte i casi di collaborazione creativa, come quello con Alberto Canu, pochi fotografi erano ammessi a scattare durante gli spettacoli che spesso si svolgevano con luci basse, o in silenzio. Non sempre naturalmente, e i singoli danzatori erano liberi di portare i loro fotografi, ma in linea di massima le serate si svolgevano in un clima di ricerca in cui erano frequenti le scelte "non-spettacolari". Era difficile fotografare quel Butō, così distante dagli spettacoli delle famose compagnie giapponesi anche quando a danzare erano (sempre da solisti) dei maestri come Akira Kasai e Masaki Iwana. A questo proposito voglio raccontare tre aneddoti che riguardano me, Masaki Iwana e la fotografia di scena. Io non ho mai realizzato foto dal vivo degli spettacoli dei danzatori della mia compagnia, o dei miei maestri. Solo una volta, in Normandia, in occasione del festival che Iwana organizzava in chiusura dei laboratori di primavera nella sua *Maison du Butoh Blanc*, ci accordammo perché io riprendessi la sua danza, e quella di Alessandra Cristiani, al tempo la prima danzatrice occidentale a essere ammessa al festival. Ebbi il privilegio di assistere alle prove, in quella stessa sala di legno e pietra dove si svolgevano gli workshop. Masaki volle sentire, dalle diverse zone del "palco", il rumore della mia 35mm interamente meccanica. Scattai a vuoto, senza rullino, moltissime fotografie, di sicuro le più belle che abbia mai fatto, perché lui si abituasse a quel rumore invadente. Alla fine mi disse che potevo scattare liberamente, dalla prima fila, a pochi metri da lui, perché conosceva la voce della mia macchinetta. Fotografai comunque pochissimo, per non invadere i tanti momenti di silenzio.

Lo feci solo quando ero sicura di non disturbare lui né il pubblico, ipnotizzato dalla sua figura immobile che improvvisamente appariva in un punto diverso della sala, senza mostrare mai un passo o uno spostamento, come un fantasma. Era bellissimo. Vederlo ritagliato attraverso la macchina fotografica era allo stesso tempo una grande eccitazione e una tortura. Una volta vicino al pubblico, in un momento di grande tensione, Masaki, fermo e intenso, con tutti gli spettatori in pugno, guarda verso la mia macchina fotografica e grida, indemoniato: «Ça suffit!! Arrête! Basta!». Non dimenticherò mai la sua faccia nel mio obiettivo. Mi paralizzai, e impiegai qualche istante a capire che sì, forse lo avevo infastidito anche se ci eravamo accordati, che non ero stata brava a mettermi in ascolto, che la smania di prendere una bella fotografia mi aveva disconnessa dalla tensione che si era creata nel pubblico, ma ancora di più, con ogni evidenza, Masaki mi aveva usata. A quel punto della performance, in uno spazio sprovvisto di luci e di quinte e di espedienti per cambiare la scena, era perfetto far esplodere l'atmosfera con una azione forte, inaspettata, che riportasse tutti nella realtà: un modo credibile per uscire da una situazione di danza, in parte improvvisativa, ad altissima temperatura. Mi ha usata come elemento performativo, con crudeltà, ma anche con complicità, dandomi una delle sue tante, difficili lezioni.

Nel secondo aneddoto siamo al Teatro Furio Camillo, in una serata di Trasform'azioni. A danzare sono io, in un assolo. Nel pubblico c'è Masaki Iwana che, ospite della rassegna, avrebbe danzato il giorno dopo. Era sempre una emozione andare in scena davanti a lui. In sala era stato ammesso un fotografo noto, normalmente distante dalla scena sotterranea della nostra danza e dal circuito indipendente, che per la prima volta ci aveva chiesto di riprendere le performance. Gli abbiamo spiegato il clima, di fare attenzione ai silenzi, pensando che la sua esperienza fosse garanzia di una sensibilità, che è però incomprensibile in altri contesti teatrali. Lui si piazzò in un angolo, mise la sua costosissima macchina digitale sul cavalletto, e, azionando il motore, scattò a raffica, come si fa, oramai, nei festival di danza. Ma lì, nella piccola sala del Furio Camillo, durante un assolo scarno,

senza scene, senza musica, quel rumore era completamente surreale. Fu di nuovo Masaki a gridare, dal buio del pubblico, in una lingua praticamente inventata ma con una voce che non lasciava spazio a incomprensioni. Ha espresso un desiderio che era di tutti, e che solo il fotografo non ha compreso. Molto indispettito, ha smesso di scattare. Mai una voce dalla platea, nel bel mezzo di uno spettacolo, era stata così costruttiva: allo stesso tempo disturbante ma protettiva, capace di ripristinare una condizione necessaria.

Nel terzo spettacolo siamo in un festival in Liguria, a Sarzana. Io avevo danzato e poi avrei presentato il mio libro sul decennale di Trasformazioni. La serata finale era dedicata a Masaki, che avevo aiutato ad allestire la scena. Danzava in una sala minuscola e incredibilmente affollata. Il suo corpo teso, nudo, era bersagliato dalle lucine rosse dei led delle macchine digitali che spopolavano allora, prima della diffusione degli smart-phone. Di quelle lucine che servivano a mettere a fuoco, e che in casi nefasti erano accompagnate da un be-bep che precedeva lo scatto automatico, Masaki sembrava sentire l'impatto sulla pelle. Come un San Sebastiano martoriato da frecce virtuali offriva incredulo il suo torso magro al pubblico irrispettoso e, al culmine del suo martirio, gridava in un codice segreto ma con una voce che non gli avevo mai sentito «Samantha! Please!!». Stavolta ho capito subito. Senza esitazioni mi sono alzata, e con una voce calma, potente, che non mi pareva la mia, nel bel mezzo della performance di uno dei più grandi danzatori Butō viventi, ho urlato al pubblico di smettere di scattare fotografie. Così, per la terza volta, ho danzato con Masaki Iwana.

Raccontare Nureyev¹

di Elena Cervellati

Come raccontare una vita? Come trovare le parole per dire una persona, il suo agire e i suoi incontri, forse le sue emozioni e i suoi pensieri? Come raccontare, poi, la vita di un artista di cui tanto si è detto e si dice, di cui tanto si sa senza sapere?

Julie Kavanagh tenta l'impresa di raccontare quello che forse è stato ed è ancora il divo della danza, tenta di dire Rudolf Nureyev. Lo fa in un poderoso volume biografico uscito nel 2007 in inglese, quindi tradotto in francese e tedesco, che la casa editrice La Nave di Teseo ha deciso di pubblicare in Italia nel 2019², sulla scia dell'uscita del film che ne è stato tratto, *The White Crow*, con la regia di Ralph Fiennes³. Biografia di un altro importante protagonista della danza del Novecento, il coreografo britannico Frederick Ashton, ma anche di una celebrità del passato come la Dama delle camelie Marie

¹ Parzialmente pubblicato con il titolo *Il senso del tempo sospeso* ne «L'Indice dei libri del mese», aprile 2020.

² Julie Kavanagh, *Nureyev. La vita*, Milano, La Nave di Teseo, 2019.

³ *The White Crow*, regia di Ralph Fiennes, con Oleg Ivenko, Ralph Fiennes, Louis Hofmann, 2018.

Duplessis, l'autrice affronta il racconto della vita e delle opere di Nureyev con una cautela e una sensibilità forse coltivate anche grazie alla propria personale biografia, poiché, oltre a essere giornalista per testate come «Vogue», «Vanity Fair» e «The New Yorker», è critico di danza per «The Spectator», proviene da un percorso di formazione nell'ambito di un tempio della tradizione coreica come la Royal Ballet School, ha sposato un danzatore del Royal Ballet e ha un figlio ballerino. Il volume, approvato dalla Fondazione Nureyev, si nutre di accurate ricerche svolte nell'arco di oltre dieci anni in biblioteche e archivi, oltre che di una molteplicità di voci e di testimonianze. Non vuole soltanto "ricostruire" con accuratezza una vita, ma tenta di evocarne la qualità e la temperatura, a partire dal piccolo ma potente ritratto che campeggia al centro della copertina: uno scatto in bianco e nero di Richard Avedon tratto da un ben noto servizio fotografico realizzato nel 1961, in cui Nureyev offre all'obiettivo – e al lettore – la bellezza, la forza e la sfrontatezza di uno sguardo diretto e torvo, il torso nudo e levigato che fiorisce dalle pantacalze scure da lavoro, la seducente sicurezza di un artista appena ventenne e già star.

Il racconto si costruisce linearmente attraverso il tempo, dalla oscura e quasi mitologica nascita sul vagone di un treno, in Siberia, nel 1938, alla tragica e mediatizzata morte per AIDS, a Parigi, nel 1993. L'autrice tesse un discorso biografico denso di vita vissuta – fatta di affetti, di odi, di sesso, di emozioni, di paure – permettendo al lettore di conoscere i tanti luoghi attraversati o abitati da Nureyev, notoriamente transfuga dall'URSS nel 1961 e quindi cittadino del mondo, e di incontrare le persone che ebbero un ruolo nella sua vita, attraverso dialoghi forse davvero intercorsi e riflessioni necessariamente immaginate. Tuttavia, il filo che le pagine tentano di rintracciare è, inevitabilmente, quello della danza, avvicinata tentando di circoscrivere il segreto dell'arte di un «fuori classe», come lo definisce lo studioso russo Gennady Smakov⁴ collocandolo nella triade d'eccezione completata da Vačlav Nižinskij e Mikhail

⁴ Gennady Smakov, *I grandi danzatori russi*, a cura di Sergio Trombetta, Roma, Gremese editore, 2004, p. 145.

Barišnikov: un ballerino che, come scrive il critico americano Arlene Croce, «può causare una crisi nervosa al sistema delle categorie»⁵.

Il periodo di formazione presso l'Accademia Vaganova dell'allora Leningrado viene affrontato da Nureyev con accanita volontà, divorando esercizi e assorbendo il prezioso esempio dei pochi colleghi degni della sua stima, danzando con ballerine di età più matura, con le quali sperimenta la speciale dimensione che si riprodurrà più avanti, potenziata, nella celeberrima coppia danzante che formerà con Margot Fonteyn. Nel 1958 il debutto come primo ballerino al Kirov di Leningrado, in *Laurentia*, lo vede infatti al fianco della ammirata Natalia Dudinskaya, di venticinque anni più grande, capace di trasmettergli qualità che difficilmente si possono insegnare, come «la capacità di brillare, di fare spettacolo», ma anche una sapienza antica, come «la concezione del classicismo: la musicalità, l'attacco, il senso del tempo sospeso». D'altra parte, nel 1959 il pubblico accoglie con entusiasmo le innovazioni che egli impone al costume, all'interpretazione e all'esecuzione di un ruolo classico tra i classici, quello di Albrecht in *Giselle*, ulteriormente perfezionato, poco tempo dopo, grazie a un'altra straordinaria compagna di scena, Alla Shelest, come poi grazie ad altri incontri importanti continuerà ad arricchire il proprio percorso professionale. Avido spettatore di ciò che di eccezionale arriva in Unione Sovietica, come i balletti di George Balanchine, con il quale tenterà a lungo di impostare una difficile collaborazione, o come lo stile danese incarnato da Erik Bruhn, ammirato già prima che diventasse uno dei suoi amori più importanti, Nureyev crea se stesso grazie a un bruciante fuoco e a una caparbia impetuosa e scostante, che ne fanno un danzatore speciale, diverso, unico.

La fuga dall'Unione Sovietica segna un confine, il suo passaggio allo statuto di mito. Dal primo ingaggio al Grand Ballet du Marquis de Cuevas, in una Parigi impazzita per lui, all'entusiasmo del pubblico di Londra, al quale, come ricorda Cecil Beaton, «questa creatura ventitreenne uscita dalla foresta sembrava ora un imperatore

⁵ Dove non precisato, le citazioni sono tratte dallo stesso volume di Julie Kavanagh.

russo che accoglie imperturbabile l'acclamazione del suo popolo», al «boato da cascata del Niagara» che lo accoglie a New York, si delineano le tappe della conclamata "rudimania" che esplose immediatamente e che ne fa «la prima popstar del balletto; l'icona dai capelli lunghi, dallo spirito di ribellione e libertà sessuale del decennio», pronto a interpretare i titoli del repertorio ottocentesco che aveva assorbito in Unione Sovietica, ma pure le creazioni di autori dal diverso segno stilistico e compositivo – Frederick Ashton, Kenneth MacMillan, Maurice Béjart, Martha Graham, Merce Cunningham, Murray Louis, Paul Taylor, Jerome Robbins e George Balanchine – e partner di ballerine d'eccezione – oltre alla Fonteyn, Yvette Chauviré, Natalia Makarova, Carla Fracci, Lynn Seymour, Sylvie Guillem.

Secondo Julie Kavanagh, l'unicità di Nureyev risiede nella fusione di un certo "sensazionalismo" con la nobile correttezza della danza classico-accademica: una ricerca riuscita, tanto che per Ninette de Valois «quando aveva venticinque anni la sua danza era praticamente perfetta». La molteplicità di voci di chi lo vide crea un coro che ne canta l'elevazione da «uomo nello spazio», la morbida ferinità, la lavorata quinta posizione, il «piazzamento fantastico», la capacità di rallentare i giri seguendo la musica; e ancora, gambe «giuste con quel sedere di uomo e il polpaccio ultrasviluppato. Erano molto maschili ma al tempo stesso avevano un tocco di femminilità», come dirà Barišnikov, ricordando inoltre «una sorta di sessualità unica. Molto esotica per l'epoca», e insieme un corpo che Violette Verdy considera uno «strumento di esplorazione poetica». Alle lodi si sommano tuttavia le osservazioni pungenti sulle gambe meno lunghe di quanto avrebbero potuto, su un qualcosa di «grezzo», una sorta di «incompletezza», di «esposta, vulnerabile qualità», di «caos», di «ruralità sovietica» che appartengono all'uomo e al ballerino. Ma è forse proprio l'impasto tra questi difetti e le doti folgoranti a permettere la fioritura dell'artista davvero speciale.

Danzatore prima di tutto, l'attività di coreografo si inserisce gradualmente tra le pagine, che raccontano del desiderio di Nureyev di riallestire secondo una visione personale alcuni balletti del repertorio. Nel 1964 realizza per il Balletto dell'Opera di Vienna il suo

primo *Lago dei cigni*, nel quale approfondisce e sviluppa il personaggio del principe Siegfried, secondo una linea di attenzione ai ruoli maschili che manterrà nel tempo, fino agli allestimenti per l'Opéra di Parigi, che dirige a partire dal 1982 e che sarà il suo ultimo palcoscenico, quando vorrà salirvi, anche se ormai visibilmente malato, per raccogliere l'ovazione del pubblico alla prima della sua *Bayadère*, nell'ottobre del 1992.

Attraverso le pagine il ritratto dell'artista si intreccia e si arricchisce con quello dell'uomo. Ampi stralci della corrispondenza con Bruhn rendono palese la forza di un legame per entrambi radicale, ma non viene dimenticata l'irrequietezza sessuale di Nureyev, la sua attrazione per gli sconosciuti abbordati su una spiaggia di Israele o in un bagno turco a Londra, l'interesse nei confronti di alcune donne. Né l'autrice tralascia di ricordarne l'avarizia e l'avidità, l'ostilità verso gli obblighi fiscali, il desiderio di accumulare denaro, oggetti di valore e beni immobiliari, che gli permetteranno di lasciare in eredità un ingente patrimonio. Potente e perenne la nostalgia: «A Leningrado è stata molto dura. [...] Non tornerò mai più nel mio paese ma, in tutta sincerità, non credo che sarò mai felice nei vostri». Infine, la malattia. Quasi anticipata dal masochistico sfinimento fisico dei periodi fitti di ingaggi troppo serrati, dalla scelta di danzare anche con la febbre alta, dai viaggi compulsivi da un capo all'altro del mondo, si mescola all'attaccamento alla danza e alla vita, aprendo a una morte a lungo incombente, che Nureyev cerca prima di non vedere e poi di rifiutare con tutte le proprie forze, continuando a esporsi agli sguardi del pubblico anche quando è ormai «straziante» sul palcoscenico, minato nell'aspetto.

Mettendo in connessione documenti e stralci di conversazioni, riferimenti a persone celebri o meno conosciute, descrizioni di spettacoli e prove, di teatri e viaggi, di ristoranti e camere d'albergo, di emozioni e corpi, Julie Kavanagh arriva, in definitiva, a costruire un discorso biografico che, per quanto ambiguo – come peraltro sempre è questo tipo di discorso – riesce a raccontare, ma soprattutto riesce ad aprire e ad offrire uno spazio di parola nel quale ciascun

lettore, ciascuno di noi, può avere la possibilità di intravedere il Rudolf Nureyev che ha in mente.

*Grotowski e Gurdjieff: il compagno segreto e la vita del teatro*¹

di Raimondo Guarino

Franco Ruffini, *Grotowski e Gurdjieff*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2019.

A venti anni dalla morte di Jerzy Grotowski (1933-1999), l'identificazione di un protagonista del Novecento, che è stato maestro nel teatro e oltre, superando confini e stampi della creazione e delle arti, richiede domande e pensieri che siano radicali come le sue svolte. La ricerca sulla sostanza del teatro lo ha portato a rinunciare, alla fine degli anni Sessanta, alla regia e agli spettacoli. Per decenni ha creato contesti e strumenti che ribaltassero la ricerca sull'attore su altri piani della conoscenza dell'espressione e delle relazioni umane. Per decenni ha rimodellato la parola e la scrittura intorno ai temi dell'azione, delle tradizioni, del rapporto tra il corpo e il pensiero. Lo si è studiato come artefice della trasformazione del teatro e come cercatore di dimensioni rimosse e profonde dell'esperienza. Franco

¹ Pubblicato ne «L'indice dei libri del mese», dicembre 2019.

Ruffini lo ha incontrato come regista di spettacoli che sono stati, per lui come per molti spettatori, rivelazioni abissali. Lo ha poi frequentato come esploratore di pratiche che sono state definite «parateatrali» e che hanno sperimentato e reinventato tradizioni e situazioni dell'azione fisica. Il terreno che Ruffini ha scelto per proseguire il dialogo è l'ombra di un compagno segreto, emerso dal silenzio all'evidenza nelle stagioni e nei percorsi di Grotowski. Il compagno è Georges Ivanovič Gurdjieff (1877-1949), armeno, cercatore di tradizioni e prodigi, maestro di danze, fondatore dell'Istituto per lo sviluppo armonico dell'uomo», guida tra l'Europa e l'America di seguaci alla ricerca del sé perduto.

Entusiasmi e obbedienze

Il libro dedica i primi capitoli alla difficoltà di prelevare nei testi dedicati all'insegnamento di Gurdjieff, oltre l'aura del «taumaturgo moderno», le informazioni e le impressioni che attraevano Grotowski: il valore della conoscenza pratica, la disciplina dell'azione volontaria e non automatica, la concentrazione sui compiti concreti. Invece dei concetti della filosofia e della conoscenza discorsiva, Gurdjieff perseguiva la concentrazione sui compiti della vita quotidiana e coltivava, in sé e nei seguaci, gli esercizi di volontà alla radice dell'azione consapevole. Ruffini parte dalla conversazione tra Grotowski e Peter Brook del 1991 (pubblicata nel *Dossier H* su Gurdjieff del 1993 con il titolo *Era come un vulcano*), in cui presenza e eredità di Gurdjieff, nella ricerca sul teatro dilatato, si misurano esplicitamente con la qualità delle testimonianze. Ciò che ha trattenuto la presenza del maestro nelle fonti scritte non è l'esposizione teorica o la definizione dei principi. Dimostrata l'inadeguatezza della ricostruzione concettuale di Uspenskij, si riabilitano, per indizi e omissioni, le testimonianze dei seguaci riconoscenti e devoti, le confessioni di Irmis Popoff in *His Work on Myself* sul valore dell'obbedienza, e le vivide apparizioni del Gurdjieff *grand-père* a Pierre Schaeffer (il futuro inventore della «musica concreta»). Su questo terreno Grotowski dialogava con la sua ombra.

Piuttosto che ricette o teoremi, cercando episodi, comportamenti, modi di fare, reazioni e buoni consigli d'occasione (p. 18). Grotowski, riabilitando quei tributi, indica a Brook il solco visibile di Gurdjieff, evocando il manifestarsi di una figura irruente e ostinata, protesa alla rivelazione dell'identità e delle sue insorgenze e negazioni. Rivolgendosi al maestro armeno, Grotowski afferrava postulati di disciplina e patti di filiazione. Il compagno segreto si svela come un precursore degli aspetti interpersonali delle esplorazioni oltre il teatro. E qui Ruffini cerca la tenacia del filo rosso, dell'intenzione costante, ma talvolta sottile come un filo d'Arianna, verso la vocazione più ampia che ospitava la missione teatrale. Ruffini segue il lento dipanarsi dell'intesa con il compagno segreto dal silenzio alla reticenza, dall'invito alle letture su Gurdjieff rivolto ai partecipanti alle esperienze «parateatrali» degli anni Settanta, alle menzioni «ellittiche» e «provocatorie», protette dai rischi del dogmatismo, suggerite nelle sessioni del Workcenter di Pontedera, e nell'aperto riconoscimento degli ultimi anni, a partire dal seminario sul *performer* del 1987, fino ai dialoghi con Brook e con Schechner. Lungo i decenni la vita dei testi comincia a tracciare nei frangenti della cronologia la costante proiezione di un autoritratto. La duplice identità Grotowski-e-Gurdjieff, che Ruffini ricompone e scandisce, interpreta l'inesauribile tensione del primo all'ampiezza e alle trascendenze del territorio denominato «arte come veicolo». Qui il Grotowski «padre di sé stesso», secondo la formula del suo collaboratore Ludwik Flaszen, si sovrappone al Gurdjieff ritrovato oltre la cortina dei saperi riservati e delle discipline esoteriche. Ne traiamo una delle perle ripescate dall'immersione di Ruffini. Inutile cercare le matrici di tradizioni rigenerate. Gurdjieff «non è stato un emissario. Era soprattutto un ricercatore che è profondamente penetrato nelle regioni pratiche e tecniche delle tradizioni che ha incontrato», come è detto nel dialogo Grotowski/Brook del 1991. Si tratta di un autoritratto parziale ma decisivo, nello specchio del compagno segreto. Una chiave ulteriore dell'identificazione è data dalla simmetrica e opposta relazione con Stanislavskij, l'uomo di teatro che è stato ispiratore e riferimento del regista polacco, dall'origine del

Teatr Laboratorium fondato nel 1959. Come scritto da Grotowski nella *Risposta a Stanislavskij* del 1969, l'adozione di quella esperienza come guida raccoglieva «ricerche che sono esistite più frequentemente al di fuori del teatro». Gurdjieff occupa sul terreno extrateatrale la posizione centrale di Stanislavskij nelle tradizioni sceniche e consente di aprire la pista delle «parole in comune» tra gli altri esploratori del Novecento, dove la questione «formazione dell'attore» incontra e implica il lavoro sulla coscienza e l'azione.

L'essenza nelle pratiche

Siamo avvolti, in questa parte della lettura, da nozioni urgenti e fondamentali: essenza, verità, interiorità, iniziazione. I richiami a Gurdjieff inquadrano qui un orizzonte che non riguarda la scena eppure la illumina e ne riscatta la necessità: il sé oltre la personalità, la disciplina che trasfigura il mestiere nella conoscenza. Termini ardui e indispensabili, che risuonano in un *oltre* del teatro, e che nel teatro si iniettano e innestano come una rinnovata e reinventata sostanza. In fondo al prelievo delle «parole in comune», Ruffini colloca il dualismo fondamentale della relazione maestro-allievo. Gurdjieff è il maestro della consapevolezza e della precisione delle pratiche. La sua figura, incarnando il «corpo dell'essenza», si manifesta apertamente in Grotowski quando, nel 1987, nel testo su *il Performer*, il maestro polacco si definisce «insegnante (*teacher*) del *performer*». Svelando nell'insegnamento lo specchio necessario alla conoscenza del fare, Grotowski scorge – e mostra – il corpo dell'essenza «nella foto di Gurdjieff vecchio seduto su una panchina a Parigi». Nel segno di questa apparizione decisiva, il lettore è invitato a rivisitare un terreno consueto agli studi di Ruffini, il campo da lui dissodato della glottologia e delle grammatiche comparate del Novecento, che gli hanno consentito di decifrare, intrecciando puntuali concordanze, la *koiné* dei maestri della scena, associando in *I teatri di Artaud* (1996), Stanislavskij ad Artaud nelle traiettorie comunicanti di Artaud e Daumal, e nel segno del «lavoro su di sé». Grotowski traduceva e sperimentava le parole, le esperienze e i passaggi della conoscenza tra

gli uomini e i fatti del teatro alla luce delle visioni del compagno segreto. Le intimazioni della disciplina e gli esercizi dell'azione consapevole, dall'orbita di Gurdjieff, si riannodano alle trasformazioni dell'attore nel secolo scorso. Nel capitolo *Teatri dell'essenza*, ritroviamo le epifanie dei fondatori della regia, da Craig a Copeau a Mejerchol'd, insieme alle conquiste solitarie della ricerca espressiva di Eleonora Duse, osservando come le loro eterogenee traiettorie «diventano equivalenti nel momento in cui accedono al teatro dell'essenza» (p. 147). La nozione del vivente si manifesta nella comune rivelazione di «corpi estranei» incontrati lungo il cammino di avventure contrastanti. La postilla sui «colori dell'essenza» è come un risveglio straniato, che ci restituisce alla sfera e ai nomi del teatro. Come ha mostrato Mirella Schino nelle riflessioni di *L'età dei maestri* (2017), tra chimere e mestiere, tra essenza e maestria, si generano i rivolgimenti dell'ambiente teatrale nelle convulsioni dell'epoca. Genealogie contaminate, dove il lavoro dell'attore è «lavoro su di sé» e, secondo Grotowski, «composizione della vita».

La vita ulteriore delle parole

Nella parte che l'introduzione chiama «appendice», ma che è un secondo nucleo del libro, intitolato *Libri e testi di Jerzy Grotowski*, Ruffini cerca la dimostrazione di come alla ricerca dei fondamenti dell'azione consapevole corrisponda una variabile e ragionata strategia di trasmissione nella scrittura. Seguire la sapienza di Grotowski «regista di libri» consente di restituire la «vita dei testi». La questione storiografica dei rapporti tra libri e teatro appare qui sollevata, oltre le dimostrazioni erudite, al rango di un istinto primario e vitale. La tensione delle parole e il tappeto delle varianti impongono un'attenzione inesorabile all'equilibrio tra rivelare e tacere. Il percorso, impervio e faticoso, si sviluppa negli accenni e nelle omissioni intorno alla stanza chiusa dell'intimo dialogo tra Grotowski e il suo attore Cieślak durante la creazione del *Principe costante* (1965), lo spettacolo punto di svolta oltre le coordinate del personaggio e del dramma, verso il senso dell'Atto con la maiuscola,

verso gli orizzonti incalcolabili della fase «parateatrale». Si ricostruisce il continuo riassetto degli interventi scritti e orali nei libri. Testi che vengono modificati, omessi o ricollegati in nuove sequenze, nella percezione del mutare dei contesti. Nel setaccio delle cronologie e dei depositi, si illustrano smembramento e «sparizione» del libro-emblema dell'esplosione del teatro alla fine degli anni Sessanta, *Per un teatro povero*, nella metamorfosi e nella disseminazione delle sue parti. Si riconduce alla precisa scansione delle originarie versioni orali del 1970 la vicenda del testo fondativo che è *Holiday*. La corrente delle modifiche e dei ripensamenti accompagna i mutamenti dell'uomo Grotowski e dei labirinti che lo attraggono e lo ospitano. Ruffini argomenta e avvalora, e in questa formula è la sintesi del suo metodo, «i criteri pragmatici della filologia di Grotowski» (p. 103). Ne risulta il quadro di una bibliografia-biografia in cui «le date obbediscono a memoria di vita» (p. 241). Rispetto agli avamposti di quanti (Chartier, Taviani) si sono inoltrati nel dominio ulteriore che le parole rendono al teatro, siamo accompagnati alla rigenerazione *per verba* dell'apprendere che trasforma.

Una lunga citazione/montaggio dal mistico Meister Eckhart chiude il testo di *il Performer* di Grotowski, e, in uno studiato ripristino, questo libro. Siamo, con Eckhart, sulla frontiera cruciale dove, per citare Michel de Certeau, «mistici e spirituali raccolsero la sfida della parola». Nello spessore dell'ombra di Gurdjieff, raccogliendo la sfida della parola, Grotowski ha suggerito e disegnato, per silenzi, segnali ed emblemi, un autoritratto in movimento delle sue età e del suo passaggio. Il libro di Franco Ruffini apre a nuove profondità la questione dell'osmosi tra tradizioni in forma di libro e trasmissione concreta delle culture teatrali. Il Novecento di Grotowski, alla luce di queste pagine, lascia un'impronta indelebile non solo nelle imprese e nelle vite sceniche, ma anche sul terreno delle pratiche senza nome in cerca di testimonianza e di attenzione. Ne traggio un conclusivo invito alla lettura, che rivolgo a filosofi ed attori dal terreno dei saperi incerti e delle imprese inclassificabili. Il dialogo su Gurdjieff tra Peter Brook e Jerzy Grotowski del febbraio del 1991 (*Era come un vulcano*), da cui

prende le mosse l'inchiesta di Ruffini, mi appare nitidamente, avendolo riletto dopo *Grotowski e Gurdjieff*, uno dei testi chiave della realtà, non solo teatrale, del XX secolo. Un passaggio necessario a chi indaghi e discuta oggi su prassi, memoria, etica e conoscenza.

Il salto e il morso dell'attore¹

di Donatella Orecchia

Gabriele Sofia, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, Roma, Bulzoni, 2019.

L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd di Gabriele Sofia è un libro appassionante, ambizioso, ricco di stimoli. Ci parla di teatro e di attori; di tradizioni artistiche che si incontrano, si provocano, si nutrono anche nella distanza culturale; di gesti che attraversano il palco e di sguardi che li incrociano; soprattutto ci parla di tecnica, di cultura materiale e di poesia d'attore. Grasso, Craig e Mejerchol'd: posti lì, uno al fianco dell'altro fin dal titolo, due colonne portanti del teatro del primo Novecento e uno degli attori dialettali italiani più famosi al mondo, sono i protagonisti di una storia, insieme, eccezionale ed emblematica.

Così ce la racconta Gabriele Sofia che, fin dalle prime pagine del suo studio, chiarisce in modo limpido la questione che si pone alla base della sua ricerca, collocandosi con ciò all'interno di una precisa

¹ Parzialmente pubblicato ne «L'indice dei libri del mese», maggio 2020.

tradizione di studi: quanto le pratiche artistiche, in particolare degli attori, sono state da stimolo, da modello per la ricerca dei principi base del teatro e della recitazione da parte dei Maestri della scena teatrale europea novecentesca?

Ne avevano scritto in modi diversi Cruciani, Ruffini, Schino e Attisani (e, meno direttamente, Meldolesi e Taviani), punti di riferimento saldi dell'autore, che li cita ampiamente. Ne aveva scritto lo stesso Gabriele Sofia che da anni insegue Giovanni Grasso, tanto che questo volume si presenta come il traguardo di un lungo percorso di indagine, che aveva avuto tappe importanti (es. il Dossier di «Teatro e Storia» del 2018, a cura sua e di Bernadette Majorana).

Articolato in due sezioni simmetriche, il volume ha il pregio di farci entrare fin da principio all'interno del laboratorio creativo di Grasso. Aspetto questo non scontato negli studi teatrali, ma fondamentale per comprendere il sistema culturale all'interno del quale un attore lavora (fatto di tecniche, di pratiche, di regole non scritte ma stringenti). Ed è allora che scopriamo il suo apprendistato nel teatro dei pupi catanesi dove Grasso recita come *parraturi*: qui impara la duttilità nell'uso della voce (e del corpo); assimila un modello teatrale fondato sulla spettacolarità acrobatica, il ritmo, le controcene, il disequilibrio; impara che il testo non è l'essenziale, anzi, che può essere modificato, trasformato, interpolato. Da *parraturi* a capocomico, Gabriele Sofia segue poi Grasso nella sua affermazione artistica, soprattutto attraverso i documenti relativi alle sue tournée internazionali: lo sguardo esterno (della critica) si incrocia con altre fonti (i copioni per esempio) e permette l'affondo su alcuni spettacoli (in particolare *Feudalesimo*). E siamo ancora dentro il laboratorio creativo dell'attore, dove ne scopriamo altri aspetti: il rapporto "quasi epidermico" con il pubblico, il "realismo" recitativo (o iper-realismo?), la definizione di alcuni effetti acrobatici che diventano presto, specie per lo spettatore internazionale, la firma artistica di Grasso (uno fra tutti, il salto e il morso del protagonista di *Feudalesimo*). In queste pagine si annuncia però già, a cenni, a tratti, il cuore della seconda parte del libro, che è poi ciò che muove complessivamente l'intero studio e quella in cui anche il lavoro di archivio si fa particolarmente innovativo. Ed ecco la

tesi: Giovanni Grasso è l'esempio forse più emblematico di come le pratiche performative attoriali "basse" e popolari abbiano influenzato i Maestri della regia. Attraverso il recupero e l'analisi di documenti autografi di Craig (spesso inediti), Gabriele Sofia rintraccia la storia dei suoi incontri con Grasso: sono la diversità di cultura teatrale e la radicalità con cui l'attore siciliano propone il suo modello recitativo a colpire Craig. Grasso rappresenta il modello opposto, ma complementare, alla Über-Marionette: è interessante per la sua eccezionale radicalità, per la sua alterità rispetto all'attore medio, per quel realismo che è incandescente verità, emozione senza mediazione. Non è un "Artista" per Craig, bensì una straordinaria "creatura", lava di vulcano. Infine, fratello in una grande famiglia di teatranti alla quale Craig sente di appartenere.

Il guardare, in teatro, è spesso un fare esperienza che muove all'azione. Ed ecco che per Mejerchol'd, che vede Grasso nel 1908 e inizia a scriverne nel 1922, l'attore siciliano è un *exemplum* vivo di quel processo creativo che è alla base della teoria dell'attore biomeccanico: anzi Gabriele Sofia si spinge più in là e ipotizza che sia "il" modello degli studi biomeccanici. Per vie in gran parte imperscrutabili a Mejerchol'd, Grasso realizza in scena le sue stupefacenti acrobazie (i salti, i volteggi, gli scatti d'ira) attivando con rapidità altrettanto stupefacente un corpo che pare celare in sé una marionetta meccanica. L'esempio di Grasso con il suo bagaglio tecnico, frutto di un altissimo artigianato d'attore, spinge Mejerchol'd ad approfondire la sua ricerca di un sistema pedagogico che formi l'attore ad avere un bagaglio altrettanto ricco e reattivo in scena. Dal «laboratorio dello sguardo» il volume ci porta così all'interno un altro «laboratorio creativo». Alla fine della lettura, oltre a tutto quanto nello specifico si potrebbe ancora dire, pare che a essere messa sotto una lente di ingrandimento sia proprio la modalità di trasmissione del sapere teatrale, in particolare dell'attore: per esperienza diretta del corpo attoriale, anche oltre i confini delle culture nazionali, anche travalicando cultura alta e bassa. Forse perché il teatro è il luogo per eccellenza della ricerca delle «somialianze» (Meldolesi) e non delle identità. E non dovremmo mai dimenticarlo.

Le trasformazioni tortuose di un'opera¹

di Massimo Fusillo

Doriana Legge, *Inseguendo I carabinieri. Beniamino Joppolo: ovvero la pratica della singolarità*, Roma, Bulzoni, 2020.

Il titolo del saggio di Doriana Legge può certo spiazzare il lettore non specialista: fa un effetto un po' surreale e grottesco, come è poi lo stile di Joppolo, il drammaturgo futurista siciliano a cui è dedicato. Il termine "inseguendo" ci svela però molto del metodo, che va ben al di là del *case study*. Legge pratica un modello storiografico non lineare, che insegue il sommerso, privilegia tensioni, relazioni, marginalità, fallimenti, mancati incontri e incontri da lontano. Così scrive infatti alla fine del suo percorso: «La disomogeneità e la dispersione hanno rivelato ancora quei fascinosi aspetti della storia del teatro, che non vuole essere costretta negli argini di un racconto lineare».

È un modello che non vale solo per la storia dello spettacolo, da cui proviene l'autrice (in particolare dalla scuola di Ferdinando Taviani,

¹ Parzialmente pubblicato ne «L'indice dei libri del mese», ottobre 2020.

che ruota attorno alla rivista «Teatro e storia», e alla collana *Memorie del teatro* dell'editore Bulzoni, in cui il volume appare). Si è dimostrato fecondo in vari altri campi, dalla storia “reale” a quella letteraria, dalla comparatistica agli studi sulla transmedialità. Il caso de *I carabinieri* ha molto da dirci sulla disseminazione di un testo attraverso i media, oltre le logiche dell'adattamento: scritto nel 1945, pubblicato su «Filmcritica» nel 1959, riproposto a Spoleto da Roberto Rossellini nel 1962, trova alla fine la sua realizzazione migliore in un film di Godard, che non aveva mai letto il dramma, ed userà come “sceneggiatura” il racconto orale di Rossellini.

Doriana Legge non si limita a inseguire le trasformazioni tortuose di un'opera: studia la sua rete di relazioni per esplorare il teatro, l'arte e la cultura italiana. Antifascista di prima ora, Beniamino Joppolo si è formato negli anni Trenta; la sua creatività si è orientata presto verso quello scambio fra le arti che è stato definito «arte totale» da Katia Trifirò. Partecipa assieme a vari pittori (Sassu, Birolli, De Grada, Guttuso) al gruppo Corrente, animato dal giovanissimo Ernesto Treccani e ispirato dal pensiero interdisciplinare di Antonio Banfi. La rivista si trasforma poi in casa editrice, con una collana di teatro da cui scaturirà nel 1941 l'allestimento de *La stazione* di Joppolo, spettacolo finanziato dai pittori del gruppo, con Giorgio Strehler fra gli attori.

Sulla scia di questa interazione con la pittura, per cui Legge richiama l'esperienza dei Nabis, la scrittura di Joppolo ha un forte cromatismo (i suoi personaggi sognano «verdi assoluti infiniti»); e nel 1948 lo scrittore firmerà il Manifesto spaziale di Lucio Fontana. Il suo teatro ha tratti tipici delle avanguardie storiche: l'allegoria astratta, il tema dell'attesa, la mistione tragicomica, lodata da Godard in opposizione al classicismo francese: un «reale-assurdo» che scompagina le categorie rigide.

Purtroppo la sintonia di Joppolo con il mondo della scena, che si era profilata negli anni della guerra, svanisce ben presto: Paolo Grassi e Giorgio Strehler si distaccheranno totalmente da lui al momento in cui fonderanno il Piccolo di Milano, grande impresa culturale basata su una visione più tradizionalmente naturalista. Joppolo si rifugerà a

Parigi, e resterà sempre una figura isolata, in fondo travolta dalla storia. Anche la messinscena di Rossellini (regista da lui amato) lo lascerà deluso, un po' per il cambio di finale, un po' per il tono troppo realistico, pur vivificato dalla recitazione di due grandi attori, Pupella Maggio e Turi Ferro. Joppolo non riuscirà purtroppo a vedere il film di Godard del 1963: nella storia dei due carabinieri che piombano in un villaggio, comunicano a due figli di una povera vedova, Michelangelo e Leonardo (in Godard *Ulisse*) che il re li manda in guerra, e promettono loro con impegno scritto che tutte le conquiste diventeranno loro proprietà, Godard ha visto le potenzialità per affrontare di nuovo, in modo crudo, il tema della guerra e del colonialismo molto sentito in Francia dopo i fatti di Algeria, Il film fu un insuccesso di pubblico e di critica: fu bollato come provocazione inutile; è un apologo brechtiano ancora interessante grazie all'uso del materiale documentario, alla fotografia dinamica di Raul Coutard, e a scene simboliche come il ritorno dei ragazzi con una valigia di cartoline (nel suo *Atlante delle emozioni* Giuliana Bruno sottolinea il nesso fra turismo, guerra e immagine).

Doriana Legge scrive giustamente che bisogna leggere il passato con i piedi ben calzati nel presente; la sua lettura di Godard che con effetto retroattivo illumina Joppolo, rafforzata da una bella agnizione (una citazione di Jarry), richiama infatti tante esperienze contemporanee. Andrei oltre in questa direzione, suggerendo di leggere la teoria sull'abumanesimo di Joppolo in parallelo con il pensiero postumano; i suoi scritti teorici e gli scambi con Strehler (autore di un libro *Per un teatro umano*) fanno pensare a come la cultura contemporanea stia rinegoziando i confini un po' angusti fra umano e non umano. Segno ulteriore della vitalità dei *Carabinieri* di Joppolo.