

Samantha Marenzi
LA LINEA VERTICALE
MASAKI IWANA E IL BUTŌ BIANCO

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

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

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

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

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

Dopo sette anni ho scoperto che il lavoro teatrale era interessante, ma creava una sorta di relazione “orizzontale” – tra me e gli altri, tra me e la società, tra me e gli eventi – attraverso la parola. [...] Probabilmente non mi interessava proseguire nel lavoro teatrale proprio per questo scambio orizzontale. Un antico danzatore di cui non ricordo il nome parlò di “inner body”, del corpo interno, dicendo che dio viveva verticalmente nel suo corpo. Questa definizione mi ha molto impressionato. Invece di una relazione orizzontale, volevo realizzare una relazione verticale all’interno del corpo. [...] Forse questa linea verticale legava me e dio, o quello che è, ma in ogni caso ho preferito lavorare col corpo per cercare questa linea verticale. Così ho iniziato senza maestri e senza una educazione alla danza. Ho solo permesso al mio corpo di essere ciò che volevo³.

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

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

Butō e neanche in generale come danza. «Semplicemente – racconta ancora Iwana – lascio il mio corpo a terra, per strada, in atteggiamenti quotidiani come rotolare, stare in piedi, sdraiati, accovacciati». Vede molte performance e resta colpito da alcuni spettacoli⁴ di danzatori vicini al Butō dei fondatori, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ōno. Questi ultimi, che avevano avviato la loro sperimentazione alla fine degli anni Cinquanta scandalizzando gli ambienti della danza moderna e conquistando la complicità di artisti e intellettuali controversi e impegnati nella ricerca di nuove forme⁵, sono al tempo molto attivi nella trasmissione e

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

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

nella coreografia con giovani performer. In particolare Hijikata, che dal 1973 aveva smesso di andare in scena e attorno al quale si riunivano nuove generazioni di allievi. Iwana ci ha collaborato in una occasione⁶, ma nonostante la coincidenza geografica e cronologica non ha studiato con lui e non si è affidato alla sua guida. A partire dalla concezione del corpo elaborata da Hijikata attraverso i suoi scritti oltre che col lavoro corporeo, Iwana ha voluto intraprendere un cammino autonomo che lo ha visto produrre tra il 1979 e il 1984 oltre 150 performance sostanzialmente basate sull'immobilità e sulla nudità. Intanto, nel 1983 viene invitato ad Avignone e a partire da quel momento inizia ad affermarsi sia in Europa che in Giappone per l'originalità della sua ricerca che si fa via via più articolata. Tra i pochi danzatori Butō a non essersi formati all'interno della sua genealogia⁷, Iwana ha sempre rivendicato la sua indipendenza⁸, problematizzato la definizione in cui si è voluto

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

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

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

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

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

Probabilmente il contatto con la cultura europea ha contribuito alla conquista della sua indipendenza dalle forme e dai metodi del Butō giapponese nel suo passaggio da una generazione all'altra, e ha influenzato la sua ricerca che appare molto più affine all'orizzonte del teatro rispetto a quello della danza: una condizione speculare a quella da lui sperimentata in patria. Questo appare in filigrana nel suo lessico e nel suo approccio, dove si riconoscono chiaramente il linguaggio e le tracce dell'avventura di Jerzy Grotowski. Allo stato attuale della ricerca è difficile comprendere se si tratti di una influenza diretta o di una di quelle affinità che ha caratterizzato tanta scena del Novecento, dove la sperimentazione di principi simili ha assunto forme anche molto diverse nei vari contesti culturali e si è diffusa per canali talvolta diretti, talaltra sotterranei. Di fatto, queste risonanze rendono ancora più importante la ricostruzione della traiettoria di un danzatore come Masaki Iwana, una traiettoria che intreccia nuovi fili nella reciproca influenza tra Oriente e Occidente che ha segnato tutto il Novecento, dall'“età dei maestri”⁹ alla definizione del teatro eurasiatico¹⁰, e che ha

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

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

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

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

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

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

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

to rivelazioni artistiche oppure hanno ostinatamente cercato loro stessi e la loro via alla danza. Questi ultimi, gli allievi, costituiscono il popolo invisibile della Maison du Butoh Blanc, che dal 1996 diventa il centro di un articolato progetto pedagogico finalizzato non tanto a trasmettere lo stile di Iwana quanto a indurre i partecipanti alla individuazione di un loro personale metodo a partire da una formazione corporea condivisa a cui il maestro dedicava tempo e attenzione attraverso un training molto specifico da lui messo a punto. Un processo di moltiplicazione delle forme che il Butō poteva assumere se concepito come insieme di principi e filosofia del corpo e della danza¹¹.

Silvia Rampelli, che nella prima fase di insegnamento di Iwana in Normandia ha partecipato ai suoi laboratori e alla creazione di alcuni suoi spettacoli¹², ha utilizzato queste parole per omaggiarlo subito dopo la sua scomparsa:

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

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

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

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

Per tutti Masaki è stato un maestro¹³.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gli esercizi di “defined dance” erano basati su modelli presi dalla natura, che richiedevano un meccanismo fisico mirato alla realizzazione (e non alla rappresentazione) di un preciso stato corporeo, come il polline, la nebbia, l’olio, la foglia di loto, la fragranza, il fiorire, l’appassire¹⁶. Una volta colte le essenze di questi modelli e lavorando più che sulle loro forme sui processi di movimento degli specifici materiali, Iwana ne proponeva delle combinazioni nelle quali l’oggetto di studio diventava il momento di transizione dall’uno all’altro: l’occasione di una trasformazione. Spostando l’attenzione sulla consistenza dei modelli, Iwana allenava negli allievi la capacità di tradurre una immagine mentale in una precisa condizione fisica che a sua volta generava uno specifico rapporto tra corpo e spazio: il movimento illogico e non intenzionale del polline e della fragranza, i quali non hanno una vera direzione; l’attitudine orizzontale della foglia di loto; la tendenza verso l’altro o verso il basso del fiorire e dell’appassire; la pesantezza dell’olio; l’impalpabilità della nebbia. «È necessario cogliere il senso specifico di ogni esercizio [...] – spiegava Iwana –. Per danzare bisogna combinare due elementi: l’immaginazione – che appartiene anche al proprio spirito – e la ricerca della materia. Gli esercizi servono a praticare questa combinazione. Non sono importanti i movimenti che facciamo per realizzare una immagine»¹⁷. Si trattava di esplorare i diversi stati corporei per attuare quel fenomeno di materializzazione dell’immaginazione (del danzatore) in immagine (percepibile dal pub-

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

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

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

Questa danza di immaginazione scaturiva da suggestioni spesso illogiche, caratterizzate da due elementi in opposizione (ad esempio forza e delicatezza) e da un compito esatto realizzabile però diversamente per ciascuno in base alla propria sensibilità e alle proprie condizioni fisiche. Si trattava di tradurre l'immaginazione che guida l'azione in una immagine visibile all'esterno seguendo un processo non pantomimico o imitativo ma poetico e immaginifico. Gli elementi opposti che determinavano la condizione fisica costituivano anche una doppiezza delle immagini scelte che mostravano sempre una loro ombra, ponendo il danzatore all'interno di una tensione, di una ambiguità. Molte immagini provenivano dagli *haiku*, i brevi componimenti tipici della poesia giapponese. Altre erano le immagini di danza su cui Iwana stesso aveva costruito la sua poetica e talvolta basato i suoi spettacoli¹⁸. Una prostituta chiamata rovina. Una anziana salmona che risale le rapide per depositare le ultime uova. Una vecchia di trecento anni che beve da una coppa e si ubriaca. Una melodia abolita. Un uccello impagliato di luce. Pescare il silenzio.

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

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

ne sensoriali e cognitive¹⁹» e che in questo modo genera azioni non casuali, ma necessarie, e quindi naturali. Gli allievi dovevano produrre loro stessi delle immagini e attraversarle con lo stesso rigore dedicato agli esercizi e alle suggestioni date, eseguire in corso d'opera un montaggio e una combinazione di stati corporei aprendosi all'incognita del processo di trasformazione tra uno e l'altro e cercando le occasioni per uscire dagli automatismi performativi noti e dall'efficacia scenica già rodada, addentrarsi in territori meno esplorati, talvolta oscuri, situati in profondità in cui poter incontrare nuove immagini, e nuovi corpi di danza. Per allenare la padronanza di questi elementi, Iwana proponeva talvolta degli esercizi di composizione dello spazio (ad esempio quello che chiamava "ikebana" e che consisteva nel posizionarsi uno per volta nello spazio vuoto tenendo conto della collocazione degli altri danzatori) e di percezione del tempo (che poteva prevedere la stessa azione – quasi sempre suscitata da una immagine – svolta in 5, 10, 15, 20 minuti). Queste attitudini dovevano poi trasformarsi in una capacità di ascolto durante la "free dance", dove ciascuno cercava la sua personale danza ma condivideva spazio e tempo con gli altri performer. Iwana aveva del resto messo a punto delle raffinate strategie legate all'improvvisazione. Senza mai utilizzare la coreografia ma componendo assoli pianificati in modo rigoroso, costruiva un canovaccio basato sulla combinazione tra immagini di danza prestabilite e affrontate in profondità e spazi di libertà dove poter esplorare dal vivo degli stati corporei nuovi e inattesi. Entrambi gli elementi avevano una durata che il danzatore stabiliva in anticipo e percepiva in modo nitido dall'interno della danza. La sua pratica pedagogica era in tal senso molto aderente al suo metodo di composizione scenica, ma lasciando spazio alla creazione di proprie immagini e allenando la tecnica dell'improvvisazione per come lui la intendeva portava gli allievi ad articolare un linguaggio personale pur seguendo un processo di lavoro definito.

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

¹⁹ Masaki Iwana, *La nostra danza*. Cfr. nota 1.

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

Nei laboratori estivi della durata di un mese, la percezione del tempo era irregolare. Alla fase di entusiasmo e di adattamento seguiva un periodo di normalizzazione in cui pareva di abituarsi alla routine del lavoro, ma sempre a questo seguiva una forte crisi. Crisi nella ricerca e nella convivenza, stanchezza fisica, insofferenza all'isolamento che la casa imponeva²⁰. Gli indumenti iniziavano a mescolarsi e quello

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

che nei primi giorni era chiaramente diviso in vestiti, abiti da training, pigiama, subiva dei travasi dovuti alla difficoltà di trovare il tempo per fare la lavatrice, all'inutilizzo degli abiti per uscire, agli scossoni che le nostre abitudini avevano ormai subito ponendoci questioni nuove di fronte alle quali eravamo temporaneamente perduti. Di solito, l'ultima settimana era quella dell'epifania. Nei casi fortunati questo riguardava anche il lavoro in sala, dove la ricerca quotidiana poteva maturare e dare frutti preziosi. Più in generale aveva a che fare con l'improvvisa consapevolezza che quella che si stava vivendo era una esperienza dalla durata stabilita, che fuori di lì il tempo aveva continuato a scorrere e che a breve si sarebbe dovuti tornare nel flusso, nelle città, nel rumore, in quel mondo che improvvisamente appariva privo di corpo, privo di danza. Alla paura coincideva un desiderio fortissimo di danzare, di trattenere ogni istante, di incamerare una atmosfera, di ricordare gli odori. E di accumulare materiali per coltivare la ricerca da soli. Appunti, disegni, schemi di sequenze, *haiku*, commenti del maestro. Decine, e negli anni centinaia di pagine che raccolgono indizi eterogenei e talvolta incomprensibili a occhi esterni, eppure spesso precisi e dettagliati. Materiali che conservano il mistero di una tensione tra corpo e parola: tra la presenza del maestro penetrata nella carne di coloro che lo hanno seguito e che, senza imitarlo, lo riconoscono dentro di loro, e la sua filosofia della danza che ha lasciato tracce nei suoi scritti, e nei quaderni dei suoi allievi²¹.

L'immagine del corpo. Iwana regista cinematografico

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

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

attività pedagogica autonoma presso La Maison²². Iwana ha poi proposto un atto finale ai suoi cicli di laboratori intensivi in Normandia con *Eternity* 永遠 *The Last International Butoh Workshop*, l'ultimo seminario li tenuto dal maestro nell'estate del 2018. Questa fase della sua pedagogia si accavalla al grande progetto degli ultimi anni di Iwana, quello del cinema, che prende corpo con l'inizio della scrittura del primo film, *Vermilion Souls*²³, la cui progettazione dura diversi anni e la presentazione è del 2008, e si sviluppa con la realizzazione di altri tre lungometraggi²⁴: *A summer family* (2010)²⁵, il secondo film del "butoh artist" Masaki Iwana; *Princess Betrayal* (2012)²⁶; e *Charlotte-Susabi* (2017)²⁷, realizzato, recita la presentazione, dal "filmmaker of the body".

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

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

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

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

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

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

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

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

Io ho riflettuto sulla *morte*, l'elemento caratterizzante del film (o potrei dire della fotografia). [...] Nella fotografia l'immagine impressiona la pellicola e si fissa rimanendo per sempre immutabile. Ciò che fino a un istante prima era vivo, nell'attimo in cui viene catturato dalla fotografia riceve una sentenza capitale e comincia a vivere una morte eterna²⁸. Allora un film, concatenazione di immagini fisse, è un'inondazione di morte. [...]

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

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

Dentro il corpo esistono o si nascondono aspetti a noi sconosciuti, come gli istanti in cui il corpo osserva. Il danzatore butō riesce in qualche modo a intuirli e alcuni di loro possiedono persino la tecnica per estrarli e mostrarli al pubblico. Possiamo forse chiamare *morte* questi aspetti sconosciuti? Se il termine *morte* può sembrare troppo romantico, possiamo parlare di materialità all'interno del corpo, ovvero di un corpo *intriso di materialità*. [...] Quindi il *danzatore butō* è un altro modo di chiamare una persona che, pur vivendo, possiede dentro di sé il meccanismo che permette di estrarre consapevolmente la morte dal suo interno e consapevolmente riesce a staccare ed espirare questa pellicola di morte²⁹.

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

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

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

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

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

zatrice Yumiko Yoshioka³⁰ recita la parte della precedente compagna del maestro dalla quale ha avuto una bambina poi trasferitasi con la madre a Tokyo. Soprattutto, *La Maison du Butoh Blanc* interpreta se stessa, senza i camuffamenti e gli allestimenti che la trasfigurano negli altri lungometraggi. *A Summer Family* è il film più autobiografico e quello che maggiormente intreccia le tecniche della documentazione con quelle della finzione. Nella operazione di montaggio si assiste all'innesto tra una sorta di archivio personale fatto di riprese dal vivo (del sesso, dei workshop, delle cene con gli allievi, alcuni dei quali sono stati anche coinvolti per aiutare nella realizzazione cucinando e aiutando la troupe installata alla Maison) e di scene girate *ad hoc*, alcune realistiche e altre immerse in una visione deformata della realtà (in particolare in relazione alla bambina, di cui non si vede mai il volto e che nelle ultime scene appare come un inquietante essere soprannaturale, probabilmente il fantasma di una piccola morta).

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

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

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

In questo film molto lungo, in parte in bianco e nero e in parte a colori, pieno di scene d'azione e anche di effetti speciali, si intersecano tutti i piani esplorati precedentemente dal regista e di nuovo si mescolano sogno, realtà e immaginazione. Attorno a quella del protagonista – un performer giapponese attivo a Parigi interpretato dall'artista, musicista e danzatore Mamoru Narita – ruotano le storie di una serie di personaggi realistici (come la donna di cui si innamora) e inquietanti (come la ragazza senza gambe che costituisce il fulcro immaginifico del film), vivi (come due sopravvissuti a un disastro nucleare) e morti (come la giovane moglie suicida, che costituisce un altro richiamo alla biografia di Iwana). L'identificazione del personaggio principale col regista è chiara, e si esplicita nel momento in cui questo mostra il video di una sua performance alla donna che non ha potuto assistervi e vediamo nello schermo del suo computer la ripresa del celebre spettacolo *Habillé d'eau* degli anni Ottanta in cui Iwana danzava seminudo su una spessa lastra di vetro esponendo il suo corpo a un rischio molto concreto³¹. Le lastre costituiscono un filo rosso del film sia in termini narrativi che simbolici, e la pellicola sembra esplicitare gli strati nascosti della creazione della performance originale trasfigurandola attraverso una visione a posteriori. È per acquistare le lastre che il personaggio del film conosce la protagonista femminile. È su una lastra simile poggiata su dei bicchieri che la moglie (sempre nel film) era salita per impiccarsi, ed è in questo schema che Iwana (nella realtà) aveva disposto la scena della sua rischiosa performance, lavorando, oltre che sulla difficoltà concreta, sul conflitto interiore tra il compito di lasciarla intatta e il desiderio di frantumarla. Nelle riprese d'archivio mostrate nel film Iwana rompe la lastra (diverse volte ai suoi allievi ne aveva parlato come di un "fallimento"). Nel film, questa doppia pulsione caratterizza le scene erotiche che si svolgono tutte sui vetri poggiati sui bicchieri

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

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

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

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

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

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

Il fondatore del Butō Tatsumi Hijikata un giorno disse: «Quel che noi abbiamo smarrito negli ultimi tempi sono la tenebra, l'immobilità, il silenzio». È proprio così: gli uomini temono la tenebra e hanno subito cominciato ad accendere le luci tanto che adesso non conoscono il buio fino all'arrivo del mattino. Per paura di stare fermi si muovono senza ragione senza capire che al contrario niente è più fecondo dell'immobilità [...]. E qui rivolgo la mia esortazione alla solitudine a tutti voi, uomini e donne che formate questa nostra società. Non esiste niente di più duro del vivere da soli, ma è così che potete far vostri tutto il tempo e lo spazio e ogni piega delle vostre emozioni³².

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

My White Butoh is not intended as an antithesis to 'ankoku butoh' (black butoh or the dance of darkness) of Tatsumi Hijikata, the founder of butoh. Rather, by using the word 'white' I stress the philosophical advocacy of ankoku butoh: a butoh dancer must completely expose the 'darkness of his own existence'. In this interpretation, I amplify it and assert that such exposure should be so complete that it comes under the 'white sun', meaning a perfectly clear and cloudless light³³.

³² Masaki Iwana, *Invito alla solitudine*.

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

Il danzatore butō deve esporre l'oscurità della sua propria esistenza, ed è questo a renderlo luminoso. A differenza del danzatore moderno che usa i movimenti per esprimere dei concetti, mettendo il corpo al servizio di qualcosa che viene formulato prima del movimento³⁴, il danzatore butō «fa nascere una danza immanente al corpo, [...] lasciando emergere qualcosa che già esiste dentro di lui»³⁵. Iwana parla di un insieme di esperienze, memorie, desideri e abilità fisiche che costituiscono il paesaggio interiore di ciascuno e che, essendo il Butō una forma artistica, devono essere oggetto di un montaggio per tradursi in una offerta al pubblico. Ma il Butō Bianco, continua, «vuole andare al fondo dell'essenza del Butō che è precedente alle forme e ai movimenti; vale a dire, perseguire le realtà della vita»³⁶.

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

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

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

³⁵ Cito dalla pagina web *About Butoh*. La traduzione è mia.

³⁶ *Ibidem*. Traduzione mia.

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

³⁸ *Ibidem*.

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

Alla luce della sua ricerca, appare forse comprensibile la sfera di influenza di questo maestro apprezzato come uno dei maggiori protagonisti del Butō di seconda generazione ma praticamente ignorato dagli studi e dalle ricognizioni di quello che per molti è identificabile come un 'genere' di danza, all'interno del quale Iwana non si è mai riconosciuto. La sua influenza è stata profonda e sotterranea soprattutto in Europa non solo perché qui ha agito con maggiore continuità, e di certo non esclusivamente per il fascino esotico che i danzatori giapponesi hanno esercitato sulla scena occidentale a partire negli anni Ottanta e Novanta, quando diversi performer del Butō di seconda generazione si sono trasferiti qui e le grandi compagnie riconducibili alla sua 'genealogia' hanno iniziato a essere ospitate con regolarità nei grandi festival di tutto il mondo³⁹. Iwana ha seminato in modo diverso, muovendosi ai margini, e ha trovato, in particolare in Italia⁴⁰, una ricettività

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

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

particolare al di fuori dei contesti istituzionali. Oltre che i danzatori (e una pioniera nell'organizzare laboratori è stata in tal senso Rossella Fiumi a Orvieto), la sua ricerca interessava artisti attivi in processi di sperimentazione che coinvolgevano il teatro e la danza insieme con il lavoro sullo spazio e sulla poesia, mobilitando il corpo su un terreno nuovo e diverso dalle culture della scena che li avevano preceduti (penso a Marcello Sambati che grazie a Maria Inversi ha accolto i primi laboratori di Iwana nel suo spazio, il Teatro Furio Camillo di Roma, e all'ambiente che gravitava intorno a lui e comprendeva presenze come Daria Deflorian, Fabrizio Crisafulli, Giovanna Summo). Forse anche grazie a questi primi incontri, e lavorando poi con radicalità e autonomia al suo progetto formativo e artistico, Iwana è riuscito nell'intento di lasciare una eredità che non consiste in una forma, che non si configura come una trasmissione diretta o la continuazione lineare di un metodo, e i cui destinatari rifiutano la definizione di danzatori butō sfuggendo al rischio che questa diventi una etichetta⁴¹.

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

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

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

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

Non è il corpo-contorno che voglio vedere. Voglio vedere il corpo che appare spingendosi al limite della resistenza, il corpo che balza fuori come grido di desiderio quando è esposto al pericolo. Insomma voglio vedere il *nuovo corpo* che si sveglia per la prima volta da un lungo sonno quando il corpo-contorno viene aperto in due. Altrimenti che bisogno ci sarebbe di danzare⁴⁴?

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

⁴³ *Ivi*, p. 210.

⁴⁴ Masaki Iwana, *Il corpo senza scopo, il corpo inutile*.

APPUNTI DA UN QUADERNO DI LAVORO AGOSTO 2005

Appendice

[Il 2005 è l'ultimo anno in cui ho partecipato ai laboratori intensivi alla Maison du Butoh Blanc, in Normandia. È stato un anno particolare perché ha segnato il tentativo di un passaggio da una relazione col maestro basata sulla formazione ad altre forme di collaborazione. Il gruppo Lios, di cui sono stata tra i fondatori nel 2000¹ e che seguiva con assiduità Masaki Iwana dalla metà degli anni Novanta, è rimasto alla Maison dopo la conclusione del laboratorio per lavorare alla creazione di uno spettacolo da lui diretto. La performance non è mai andata in scena, ma il lavoro ha costituito una delle esperienze più intense vissute dai Lios insieme a questo maestro e ha anche sancito una profonda trasformazione nel rapporto con lui. Forse, per alcuni, un distacco e la conquista di una maggiore autonomia. Ho scelto di estrapolare delle pagine dal quaderno di quell'anno perché gli appunti sono i più nitidi e compiuti. Conoscevo da molto tempo il linguaggio e il metodo di Iwana che in quel momento si stavano trasformando per me in una lingua e in una strategia di lavoro di cui potevo cogliere con immediatezza gli elementi fondamentali e collegarli ad altre suggestioni che all'inizio del percorso apparivano criptiche e sconnesse le une dalle altre. Probabilmente li stavo anche personalizzando. Gli appunti sono dunque molto fedeli, ma la selezione istintiva che mi ha condotto ad annotare qualcosa e a omettere altro, la traduzione italiana che ho fatto all'impronta (conservando frammenti in inglese che in questa trascrizione ho uniformato) e la modalità con cui ne ho fissato la memoria sono senz'altro il frutto di ciò che in quella fase del percorso mi interessava trattenere. Riporto qui solo le pagine relative ai

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

primi giorni di laboratorio indicative di come si entrasse direttamente nel vivo del lavoro indipendentemente dal fatto che tra i partecipanti potevano esserci allievi alla prima o seconda esperienza e danzatori molto esperti, e di come Iwana utilizzasse gli esercizi per porre i partecipanti direttamente di fronte a dei temi centrali su cui tornava poi di giorno in giorno condividendo la sua concezione della danza sempre a partire da una dimensione concreta. La filosofia scaturiva rigorosamente dalla pratica. Ometto (con una eccezione di cui spiegherò in nota le ragioni) i commenti di Iwana alle singole danze, sebbene fossero chiarificatori per chi osservava, e costituissero il fulcro della formazione per chi li riceveva spesso senza comprenderli a pieno ma dedicando poi giorni di lavoro al tentativo di incarnarli in modo intuitivo. Il corredo delle note costruisce un dialogo tra il linguaggio e i temi che Iwana affrontava in sala, e la loro ripresa nella scrittura attraverso i frammenti dei testi più recenti raccolti nel suo ultimo libro, Solitary Body, del 2021².]

Domenica 31 luglio.

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

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

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

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

Ci sono nel lavoro alcuni elementi importanti che corrispondono a scelte intuitive, come la posizione iniziale. Ad esempio, iniziare in piedi o a terra è completamente differente non solo per quello che si vede da fuori, ma perché da una attitudine scaturisce una danza piuttosto che un’altra. [...] Ma la posizione iniziale non è solo la nostra postura, è anche la collocazione che scegliamo all’interno della sala. Centrale, laterale, avanzata o arretrata rispetto al pubblico. Non dobbiamo dimenticare che il lavoro sulla danza è sempre anche un lavoro sullo spazio. Un tema importante è come lavorare con lo spazio, come costruire con esso una relazione³. Se la velocità con cui ci muoviamo corrisponde a un ritmo organico del corpo mentre compie quella azione, danzare nello spazio risulta facile e quasi naturale; se invece la velocità (lenta o rapida che sia) è intenzionale la nostra danza si riduce a movimento e non ha alcuna relazione con lo spazio. Nel nostro corpo esistono già diverse velocità naturali (il sangue, il respiro, la crescita dei capelli e le unghie, ecc.), dovremmo imparare ad ascoltarle.

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

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

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

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

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

Lunedì 1 agosto.

Il primo esercizio di danza è “*string of fragrance*”, un filo di profumo⁴. Il tema è come, a partire da una sensazione, realizzare la tessitura del corpo. Lo spirito personale e l'intenzione sono fondamentali ma se prendono il sopravvento sulla dimensione corporea e sulle indicazioni concrete contenute nell'immagine la danza rischia di essere troppo soggettiva. Bisogna analizzare le immagini come materia. Cos'è una fragranza, come si muove, come appare? Forse è trasparente. In che senso forma un filo o una corda? Se pensiamo agli oggetti concreti ci accorgiamo che la zona del corpo più importante per realizzare questa immagine sono i punti di appoggio sotto i piedi: se sono molti e l'equilibrio della posizione verticale cambia di continuo si può danzare senza “fare niente”, quindi può passare lo spirito.

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

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

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

un limite reale e lo fronteggiamo con onestà l'azione che ne deriva è fisica, ma anche organica⁵. [...]

“*Rolling as heavy oil*”, rotolare come un olio pesante. L'entità materiale di questo modello è molto densa. Possiamo immaginare del catrame liquido o del bitume. Per muoverci con questa condizione fisica dobbiamo essere trainati dal centro. Questi materiali non possono muoversi da soli, né facilmente staccarsi da terra. Se arriviamo al nostro limite, come facciamo a muoverci? Questo è un tema per affrontare il quale possiamo aggiungere una variante all'esercizio: mentre rotoliamo, quando siamo veramente entrati nell'immagine, proviamo ad alzarci in piedi come olio pesante, o come una persona chiamata olio pesante⁶, e avviciniamoci al muro. Bisogna trovare una motivazione per alzarsi e per avvicinarsi al muro senza interrompere l'immagine e trasformare la danza in mero movimento. Dovremmo cercare di non usare il muro ma di lavorarci insieme, sono due cose molto diverse. Non accontentiamoci di un approccio facile. Ad esempio possiamo lavorare a un millimetro di distanza dal muro e lasciare che, attraverso questa tensione, il muro appaia, si mostri, e che appaia così anche la nostra danza come altro polo della tensione.

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

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

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

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

Martedì 2 agosto.

È necessario cogliere il senso specifico di ogni esercizio, che altrimenti è inefficace. [...] Il nostro obiettivo non è interpretare queste immagini ma analizzarle come materia e farle agire sul nostro corpo in modo che lo conducano a un confronto onesto coi suoi limiti e lo allenino a sviluppare un dialogo concreto con l’immaginazione⁷. [...] Per danzare è necessario combinare due elementi: l’immaginazione – che appartiene anche al proprio spirito – e la ricerca della materia. Gli esercizi servono a praticare questa combinazione. Non sono importanti i movimenti che facciamo per realizzare una immagine.

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

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

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

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

“*Japanese Ghost*”, il fantasma giapponese⁸. È appeso. È trasparente. La base è invisibile. Dobbiamo tenere noi stessi nella posizione in piedi ma senza mostrare il peso. Lavorando sulle mezze punte, che ci permettono di limitare il punto d'appoggio e di rendere l'equilibrio più instabile e dinamico, il rischio è di accumulare molta tensione sulle spalle. Oltre al peso, dobbiamo rendere invisibili le spalle e lo sforzo fisico. E dobbiamo uccidere gli occhi. Renderli di cristallo. Mettere dei

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

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

Mercoledì 3 agosto.

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

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

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

“*Pollen*”, il polline. Un movimento passivo che richiede un preciso meccanismo corporeo. È qualcosa di molto leggero, mosso dalla brezza, che non sa dove sta andando. È importante in questo esercizio – che ci porta a salire, scendere e oscillare senza un senso logico – aprire la gola, altrimenti il corpo, in particolare quando è in piedi, mantiene un aspetto intellettuale⁹. [...]

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

“Free dance”, danza libera di gruppo. Improvvisazione collettiva dei Lios¹⁰. C’è una grande difficoltà: si tratta di un gruppo i cui membri si conoscono tra loro molto bene. La stessa trappola che ciascuno di voi subisce su un piano individuale (quella di scivolare in un meccanismo di danza che già conosce, di cui ha sperimentato l’efficacia e che gli impedisce di trovare l’onestà di quel momento), voi dovete affrontarla anche e contemporaneamente su un piano collettivo. La fiducia e la conoscenza che ci sono tra di voi rischiano di non farvi svelare il vero desiderio di danza, la necessità individuale, e di impedirvi di presentarvi semplicemente per chi siete. Ogni volta che si danza ciò che va svelato è il desiderio profondo di essere lì in quel momento. Una nota sui momenti più dinamici della vostra danza. Al di là dell’abilità ormai acquisita da ognuno, e quindi del fatto che un lavoro dinamico funzioni, il problema è sempre cosa vi porta a iniziarlo. Da dove nasce, dove risiede la sua necessità, cos’è che vi spinge a trasformarvi da qualcosa a qualcosa d’altro, che vi sposta da un ritmo a un altro. È questo che rende più o meno autentico quel momento: se qualcosa non ha radici non riesce a convincere.

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

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