

Alessandra Cristiani

BUTŌ E DANZA MODERNA: UN DIAGRAMMA
DI MASAKI IWANA

Nell'agosto del 2000, quando ero impegnata come allieva e assistente di Masaki Iwana e lavoravo al mio progetto di tesi di laurea su di lui¹, ho ricevuto la versione aggiornata di un testo dal titolo *The Human as a Material Entity. Contemporary Butoh and Nakedness*, che il maestro conservava nel suo archivio personale e che aveva rimaneggiato diverse volte fino a questa versione datata Roma, 7 marzo 1999. Tre anni dopo, in una forma ancora rivista dall'autore, il saggio sarebbe apparso nella raccolta di scritti *The Intensity of Nothingness*² pubblicata dalla sua Maison du Butoh Blanc, utilizzata in quel caso come casa editrice. Qui farò riferimento alla versione fotocopiata, aperta da un foglio con un grande ideogramma e la scritta «For Alessandra, from Masaki». Il testo è accompagnato da un diagramma che ponendo a confronto il Butō con la danza moderna fa emergere, a volte dialetticamente e altre per contrasto, una articolata filosofia del corpo e del movimento.

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

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

La proposta di Masaki Iwana

Nel panorama della danza convenzionalmente intesa, il diagramma di Masaki Iwana rappresenta un'interessante proposta attraverso cui collocare criticamente la sua ricerca artistica rispetto alla danza moderna, alla danza contemporanea e all'Ankoku Butō di Tatsumi Hijikata³.

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

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

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

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

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

⁵ *Ivi*, p. 3.

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

Da quanto ho potuto trarre dalle numerose conversazioni avute con Masaki Iwana tra il 1999 e il 2000 ovvero nel periodo in cui, in qualità di sua assistente, ho seguito da vicino le evoluzioni del suo pensiero e della sua pratica, la Modern Dance dal suo punto di vista può considerarsi conclusa nell'esplorazione delle sue dinamiche e delle sue concezioni organizzative. Secondo Masaki Iwana, il momento più rivoluzionario e interessante si intravede per la Modern Dance agli inizi del Novecento, quando l'attenzione nello scoprire le possibilità comunicative del corpo garantiva un atteggiamento di innocenza e di sperimentazione da parte dei coreografi⁶. Nella fase iniziale la Modern Dance si manifestava con grande slancio e grande coraggio, alimentandosi del vivo dialogo con la sfera del desiderio, terreno oscuro in cui il corpo e lo spirito si muovono all'unisono, in cui l'uno rimanda all'altro costantemente, avvalendosi della natura esplorativa dell'impulso. Il desiderio come campo magnetico tra forze in azione, che in alcune esperienze coreutiche costituisce il motore della ricerca nella sua fase germinale, diventa un elemento di indagine consapevole e strutturale per i primi danzatori butō i quali proprio attraverso la sfera del desiderio, e tramite un lavoro sulla sensibilità ai moti interni del corpo, iniziarono a esplorare un'altra natura dell'uomo da tradurre in danza. Una esperienza trasformativa che rivela gli strati più profondi del corpo gettando le basi di una danza dell'essere invece che dell'apparire⁷. A questa differenziazione nell'essenza con le forme tradizionali e convenzionali, segue un rigoroso lavoro di scoperta delle modalità adeguate a contenere la nuova energia corporea: «A fiere destre to transform

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

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

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

Una volta che le molteplici esperienze dei danzatori e dei coreografi della Modern Dance sono state acquisite e sistematizzate, ogni sua forma soggettiva è stata codificata e istituzionalizzata e mai più rimessa in discussione come è nell'organicità del vivente⁹. Su queste macro-differenze, si articola il dettagliato diagramma che va analizzato dunque non seguendo un'impostazione meramente tecnica, ma includendo una lettura critico-teorica che tenga conto degli sviluppi e delle ramificazioni del Butō e della sua concezione del corpo e del movimento.

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

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

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

⁸ *Ibidem*.

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

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

¹¹ Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity*, cit. p. 5.

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

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

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

¹² *Ivi*, p. 2.

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

Fondamentalmente bisogna distinguere ciò che è ideale – e dunque da raggiungere – da ciò che è naturale – che quindi appartiene e trova dimora nel corpo. Rispetto a un muoversi ideale, per la maggior parte regolato da norme, il corpo nella sua qualità naturale è più flessibile e libero. Al di là di movimenti e forme che chiunque può avvicinare, applicandosi con un po' di studio, esiste un'altra dimensione, speciale in ognuno, che sostanzia la presenza del danzatore ed è il *Self*, l'io nella sua essenza più intima, privata, personale¹⁴.

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

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

¹³ *Ivi*, p. 8.

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

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

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

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

In tal senso secondo Masaki Iwana il Butō ha rappresentato rispetto alla Modern Dance un riavvicinamento alla realtà del corpo, e alla verità che ciascuno porta dentro di sé. «Dance is a sort of verity, a reality», ha detto una volta ai suoi allievi¹⁶.

La materia del corpo

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

Nel testo a cui sto facendo riferimento come fonte primaria del suo pensiero sono riportate la maggior parte di tali esemplificazioni. Molte altre, o delle loro varianti, provengono dai workshop in cui il maestro, in base alle caratteristiche degli allievi incontrati di volta in volta, trovava nuove immagini e metafore per rendere chiara la sua concezione della danza. Un esempio efficace tratta del lancio di una palla contro un muro¹⁷. Questa nel ritornare indietro attraversa uno spazio e im-

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

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

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

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

Per ricordare agli allievi dei suoi laboratori che il movimento del corpo è stato derubato¹⁸ della spontaneità della sua esistenza fisica fino a perderne le tracce, Iwana si procura un sacchetto di plastica, lo stringe tra le mani e lo poggia a terra. Appena lasciato l'oggetto inizia a riaprirsi lentamente, accrescendo di volume. L'oggetto sembra respirare organicamente. Il movimento è polimorfo e le sue forme accennate sembrano le pieghe momentanee di un materiale morbido, causate da una spinta interna, da un soffio costante. In realtà delle forze meccaniche, delle leggi fisiche, agiscono al suo interno, il che equivale a dire che la busta di plastica si muove di un moto proprio, interagendo con lo spazio circostante, ma senza una intenzione o una volontà. Dei fattori esterni collaborano con delle dinamiche interne facendolo avanzare nelle sue evoluzioni. Questi differenti aspetti temporali e spaziali esistono anche nel corpo umano: «The most characteristic is that the body as a living entity contains external nature within. Further, it has the natural rhythm and speed of a material entity»¹⁹.

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

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

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

¹⁹ Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity*, cit. p. 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Muovendosi all'interno dei valori e delle necessità di una società, che costantemente lavora ad affermarsi come fortemente stabile e in-crollabile, la danza non può che condividere e contribuire alla realizzazione di uno sguardo positivo sulla realtà stessa²³.

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

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

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

²³ Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity*, cit. p. 3.

²⁴ *Ibidem*.

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

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

Oltre la società. Un corpo che ingloba natura e cultura

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

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

²⁶ Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity*, cit. p. 4.

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

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

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

Secondo Iwana le persone anziane posseggono un bene prezioso:

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

²⁸ Masaki Iwana, *Invitation to Butoh*, cit., p. 2.

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

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

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

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

³⁰ Masaki Iwana, *The Human as a Material Entity*, cit., p. 9.

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

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

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

pria esistenza, sotto il sole bianco della consapevolezza», afferma il danzatore³¹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*La vera confessione del corpo*³²: "can you believe your body?"

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

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

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

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

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

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

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

³³ Masaki Iwana, *The Human as a material Entity*, cit., p. 8.

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

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

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

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

³⁵ Masaki Iwana, *The Human as a material Entity*, cit., p. 7.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁹ Masaki Iwana, *The Human as a material Entity*, cit., p. 9.

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

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

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

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

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

⁴⁰ *Ibidem.*

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

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

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

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

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

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

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

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