

Masaki Iwana
IL CORPO SOLITARIO
ESTRATTI

Traduzione di Daisuke Kurihara
Apparato redazionale di Samantha Marenzi

[Il volume Solitary Body apparso nel 2021 è il testamento di Masaki Iwana. Ne ha seguito l'edizione fino agli ultimi giorni della sua vita. Raccoglie scritti sulla danza, appunti sulla pedagogia e sugli spettacoli, ma anche testi sulla sua malattia. In vista di una traduzione integrale in italiano di questi e di altri scritti del danzatore giapponese, abbiamo scelto qui di proporre alcuni estratti del volume corredandoli di un apparato essenziale di note¹. I testi scelti sono tratti dalla prima parte del libro: Corpo, Danza, Butō. Le altre tre parti, che non trovano spazio in questi estratti, sono Dalla scena, Diario della malattia e Critica e interviste².

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

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

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

*Il corpo solitario*³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Concludo con qualche parola sul film che sto realizzando.

Un danzatore può esibirsi anche per strada senza spendere un soldo. Ma anche questa forse è solo un'illusione: così potente è diventato infatti il controllo esercitato dalla cultura⁴.

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

*La nostra danza*⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Desidero concludere parlandovi di due importanti questioni.

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

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

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

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

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

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

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

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

*Preliminari della danza*⁶

Il Butō è danza?

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

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

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

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

Danza e movimento

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

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

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

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

Posso citare un raro esempio in cui la ripetizione del movimento si è trasformata in danza durante un mio workshop. Circa 25 anni fa un giovane designer inglese, avendomi spiegato che non era capace di fare niente, cominciò a strisciare sul pavimento del mio laboratorio nella Normandia meridionale e a leccarlo. All'inizio gli astanti cominciarono a ridacchiare ma dopo una decina di minuti, quando aveva ormai leccato una buona metà del grande laboratorio, qualcuno iniziò a piangere commosso. Si era realizzata una perfetta fusione tra movimento e danza⁷.

Il movimento come spettacolo

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

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

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

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

Sembra (ma non è certo) che Akaji Maro⁸ abbia detto: «Il Butō non è qualcosa di antisociale, è spettacolo». Personalmente non ho letto l'articolo in questione quindi non so quale fosse il vero senso di questa affermazione, ma per me il Butō, pur rimanendo qualcosa che si oppone o resiste alla società (ciò che io chiamo “cattive intenzioni”⁹), rimane sempre e comunque uno spettacolo. Se fosse altrimenti, tanto varrebbe nascondersi tra i monti e dedicarsi all'ascesi.

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

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

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

Nello stile di Giacometti

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

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

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

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

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

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

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

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

*Equivoci intorno al Butō*¹²

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

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

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

¹² Il testo porta in calce la data 28 luglio 2017.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Secondo equivoco: quello che chiamo il Butō del lignaggio ovvero, più concretamente o più tendenziosamente, il preconetto e il relativo equivoco che il Butō corrisponda all'Ankoku Butō (e alla sua discendenza). Il già citato giornalista J.M.A. nella seconda metà degli anni Ottanta aveva girato per il Giappone vedendo le esibizioni dell'Ankoku Butō, in particolare del gruppo Dairakudakan e dei danzatori a esso vicini. Senza dubbio ne era rimasto affascinato e quindi immagino che si sarà detto: «questo è il Butō». A questo riguardo io non ho obiezioni, anzi ammetto che all'epoca alcuni spettacoli avevano un certo vigore¹⁸.

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

Rompendo un silenzio durato 15 anni, nel 1974 Kazuo Ōno riprese l'attività con il leggendario spettacolo *La Argentina* al Daiichi Seimei Hall ed è sempre stato in seguito circondato da danzatori che hanno condiviso il suo percorso; Akira Kasai, dopo l'intensa attività negli anni Settanta, nel 1979 si trasferì in Germania per studiare l'euritmia ma anche in quel periodo toccarono l'apice danzatrici e danzatori come Hiroko Horiuchi che sublimò in mito il suo quieto eros o Kunishi Kamiryo che superando i limiti della parola e della danza disarticolò il Butō consolidato¹⁹. Da un certo punto di vista, questi artisti testimoniano la presenza di un *Butō individuale* diverso dal Butō

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

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

collettivo di gruppi come Dairakudakan, Ariadone, Hakutobo, Sankai Juku, Maijuku²⁰ e indicano come in quella temperie era iniziata una trasformazione stilistica del Butō.

A questo aggiungo personalmente la grande obiezione/domanda: «Si possono definire danzatori butō solo quei danzatori che siamo già abituati a collegare al Butō, che possiedono una sorta di diritto acquisito?» Nessuno a suo tempo ha definito né definisce oggi “danzatori butō” artisti come Gilyak Amagasaki²¹ che si è collocato completamente fuori del Butō e ciononostante è uno dei danzatori a più forte connotazione Butō²², o Seiji Shimoda²³ che ha continuato con dedi-

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

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

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

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

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

Cambiando leggermente discorso, ho sentito (sottolineo che l'ho solo sentito dire) che Akiko Motofuji, moglie di Tatsumi Hijikata, dopo la morte del marito per un certo periodo diceva: «La parola “butō” è un'invenzione di Hijikata e non la si deve usare senza autorizzazione». Sembrano parole senza senso ma in realtà aveva ragione. In fondo prima di Hijikata la parola “butō” si usava solo nel significato di “ballo di società” come quelli organizzati nel Rokumeikan sotto Kaoru Inoue²⁴. Hijikata cambiò completamente il senso del termine e ne fece un proprio marchio di fabbrica. È la stessa cosa di quando diciamo *Nintendo* e con questo indichiamo la consolle di gioco ideata all'azienda Nintendo. Il termine inizialmente fu usato dalle persone che erano vicine a Hijikata e un po' per volta si è diffuso. Io stesso, nove anni dopo aver cominciato a danzare, per alcuni miei motivi ho cominciato a definire Butō la mia danza. Quindi nel senso più stretto il vero Butō è solamente quello di Hijikata e tutti gli altri danzatori butō non fanno altro che prendere in prestito da lui questo termine: allora credo giusto che chi lo usa, al posto di pagare un diritto per l'utilizzo, faccia quantomeno ritorno alla riflessione che portò Hijikata a pensare il Butō.

Una decina di anni fa la studiosa del Butō Kazuko Kuniyoshi²⁵ pubblicò il frutto di faticose ricerche con il titolo *Le genealogie del Butō*. Il testo doveva sicuramente avere un notevole valore ma mi ricordo che io, che sono una malalingua, lo derisi dicendo: «Non si tratta delle genealogie del Butō ma del Butō del lignaggio». Avendo cominciato a danzare dagli anni Settanta io avevo già una lunga car-

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

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

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

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

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

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

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

D'altro canto conservo il ricordo di molte persone che, dopo che avevo danzato al Procréart nel XIX arrondissement²⁶, mi rivelarono il loro stupore che «si potesse fare danza anche in un posto del genere».

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

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

Il corpo, ovvero il “corpo nuovo”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il corpo senza scopo, il corpo inutile

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

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

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

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

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

Anche la danza che teorizzo, anch'essa senza scopo né direzione, ha più o meno la stessa tendenza; tuttavia poiché il mio carattere è ostinato per cui se non faccio niente non sono tranquillo, non sono capace di creare una danza evanescente come quella della partecipante di Hong Kong. Qui entra in gioco l'*intensità del nulla*, concetto che ho scelto come titolo della mia seconda raccolta di saggi²⁷. Si tratta

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

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

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

Nota:

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

Nota:

IL CORPO NUOVO

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

(Fine del secondo giorno del corso residenziale di Butō)

La competizione

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

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

Il corpo che osserva: il cinema e la "morte", la "morte" nel Butō²⁸

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

Spesso mi chiedono perché un danzatore butō come me (solo) adesso si è messo a girare film. In effetti è una domanda che io trovo pesante. Il danzatore di butō è un performer: quello che fa è dal vivo, irripetibile e tridimensionale. Perché mai dovrebbe dedicarsi al cinema, un'espressione bidimensionale e riproducibile prodotta da uno strumento meccanico, e addirittura realizzare ben due lungometraggi²⁹?

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

²⁸ Il testo porta in calce: Bassa Normandia, 14 agosto 2010.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*Le leggi della natura*³¹

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

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

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

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

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

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

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

Invito alla solitudine

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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