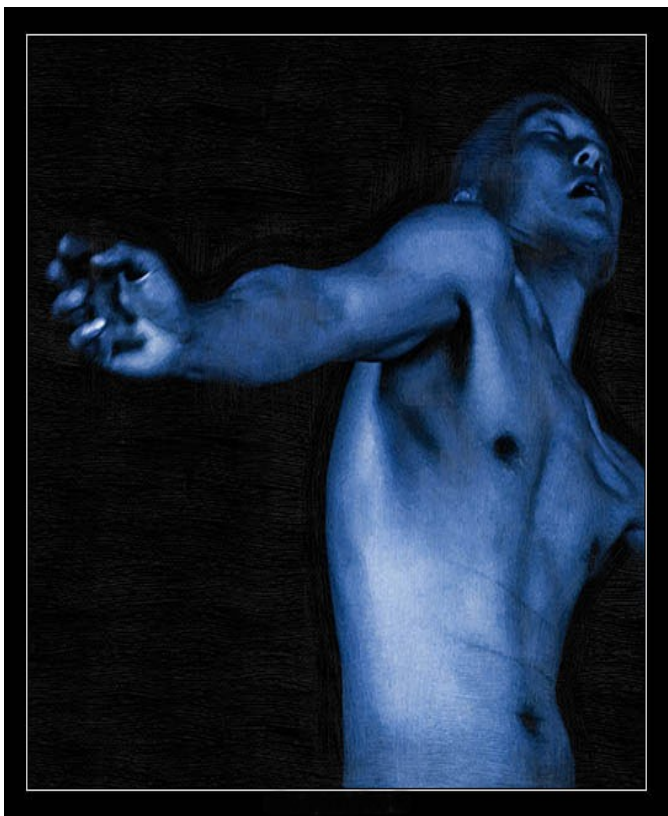


IL BUTOH QUADRATO



di Vito Mora

IL BUTOH QUADRATO

di Vito Mora

INDICE

Intro.....	pag. 1
In viaggio alla scoperta del Butoh.....	pag. 3
Cinquant'anni prima.....	pag. 6
Il contesto.....	pag. 7
Il laboratorio.....	pag.12
Immaginazioni.....	pag.13
Il Butoh migrante.....	pag.17
Bisoku.....	pag.19
Tatsumi Hijikata.....	pag.23
Kazuo Ohno.....	pag.25
Senza senso.....	pag.27
Senza testa.....	pag.32
Scazzo.....	pag.34
Improvvisazione o coreografia?.....	pag.40
Lo spettacolo.....	pag.42
Alla fine.....	pag.44
Bibliografia – videografia – sitografia.....	pag.45
Appendici:	
Schizzo di Ryuzo Fukuhara e foto.....	pag.46

INTRO

Ci sono momenti della vita che riconosciamo come importanti. Momenti nei quali qualcosa di insolito e inaspettato accade. Momenti che ti segnano in senso positivo o negativo, o che non si sa in quale senso. In sostanza, sono i momenti, passati i quali ti senti diverso, se non proprio cambiato, diverso.

Tre, per adesso, sono i momenti più importanti della mia vita:
-la sberla, non meritata, ricevuta in terza elementare dal maestro fascista Belluati;

-il primo gol(di sinistro) mentre giocavo con la squadra pulcini del Ceriale;

-il laboratorio di Butoh oggetto di questo scritto.

Tutto quello che è successo tra e dopo questi momenti, è stato conseguente.

Il testo che avete tra le mani è un'alleggerimento, una elaborazione, della Tesi di laurea che ho discusso(si fa per dire) alla fine del mio triennio di studi al Dams di Imperia e che si intitolava "Buto(s). L'esperienza di Ryuzo Fukuhara".

Ho cercato di ripulirla, togliere il più possibile i toni accademici propri di una tesi di laurea, ma ugualmente qualcosa è rimasto. Tappati il naso.

Ho eliminato completamente la terza parte della Tesi, cioè un'intervista, a mio parere, molto interessante a Ryuzo, perchè avrebbe reso lo scritto ridondante.¹

Ho tolto anche tutta la parte in cui erano elencati, giorno dopo giorno, gli esercizi svolti perchè era noiosissima e volevo risparmiare carta e ho tolto anche l'elenco autocelebrativo delle mie performances.

1 Se vuoi leggerla vai sul mio blog: <http://bucoquadrato.noblogs.org> nella sezione "Per Butoh".

Un consiglio: non provare a trovare un senso al titolo di questo libretto. Se lo trovi, bene, se non lo trovi, va bene lo stesso, non ti preoccupare.

UN VIAGGIO ALLA SCOPERTA DEL BUTOH

Il 30 Luglio 2002 parto, in treno, da Imperia, con destinazione Tábor (Repubblica Ceca) dove mi sarei trattenuto per un mese intero presso il CESTA (Cultural Exchange Station in Tábor²), per visitare Chris e Hilary dei Sabot (chi non li conosce?) e per partecipare ad un laboratorio intensivo lungo un mese di Butoh, dal titolo “Layers of wind”, con il danzatore giapponese Ryuzo Fukuhara.

Premetto che il tutto mi è costato pochissimo. Oltre il biglietto del treno, ho speso 250 degli allora freschissimi euro: laboratorio, mangiare, dormire e.....tutto il resto.

Del Butoh sapevo pochissimo: avevo letto qualche articolo, visto un paio di filmati (“Youtube” era ancora poco conosciuto) e sentito una entusiastica opinione da parte di Udo, un amico berlinese.

Di Ryuzo Fukuhara non sapevo nulla, partivo attratto dalla voglia di sperimentare e di mettermi in gioco con la preoccupazione di dover tagliare la mia fluente chioma perchè, negli spettacoli in video che avevo visto, tutti i danzatori Butoh erano, oltre che semi nudi e con il volto dipinto di bianco, anche rasati a zero.

Alla partenza sospettavo di andare a confrontarmi con qualcosa di straordinario, ma non potevo immaginare quanto quel laboratorio avrebbe cambiato la mia vita e non solo la mia.

Ho chiesto a Ryuzo come era nato il progetto di un workshop così lungo e impegnativo, e lui:

“Era la prima esperienza per me come conduttore di un

2 Per conoscere la storia del CESTA, le loro attività e il programma di tutti i Festival organizzati: <www.cesta.cz>

workshop così lungo. Sono stato ispirato dalle mie esperienze passate. Anche per me quel periodo si è rivelato molto importante sotto tanti punti di vista.”

Arrivo a Tabór, una cittadina di 37.000 abitanti, 83 km a sud di Praga, la mattina del 31 Luglio.

Trovo con una certa difficoltà la casa sede del CESTA, totalmente immersa nel verde, proprio a ridosso, anzi proprio sotto, il centro cittadino. Incontro gli amici di San Francisco che gestiscono da dieci anni lo spazio culturale-comunità e che organizzano ogni anno, durante il mese di agosto, uno speciale festival artistico internazionale, nel quale si confrontano e collaborano artisti di diverse discipline - dal teatro alla musica, dalla video-art alla danza, dalle installazioni audio-visive alla fotografia - provenienti da tutto il mondo, un festival completamente autogestito.

Incontro Ryuzo Fukuhara e il suo assistente, se così si può dire, Matthieu Salvétat.

Mi sistemo con il sacco a pelo nel sottotetto (“attic”) della grossa casa, uno spazio che scoprirò freddo di notte, nonostante il mese estivo, e invivibile di giorno a causa del caldo soffocante.

Per me un materasso da piazzare a terra e null'altro.

Da rimarcare il fatto che tutto l'edificio: le scale, la cucina, la cantina, tutte le stanze - compreso il sottotetto - ma anche lo spazio adiacente: il giardino, il torrente, la scalinata che dal centro cittadino porta all'ingresso del CESTA, il piccolo boschetto confinante... tutto sarà luogo del laboratorio.

Il lavoro comincia il pomeriggio del giorno seguente alle ore 14 e subito la prima sorpresa: sono l'unico allievo iscritto.

Ancora Ryuzo:

“Per me è stato abbastanza difficile, solitamente l'ideale è avere almeno 6/7 allievi, altrimenti il lavoro diventa molto intimo e impegnativo per tutti. Ma poi è andata bene, è come se ci fossimo trasformati in una Compagnia, con Matthieu avevo già collaborato e tu eri ricettivo.

Dopo una settimana si unirà a noi un ragazzo di Praga, tale Alex, e solamente verso la fine del mese entreranno a far parte del gruppo altre quattro persone: una ragazza americana(Zoe) una francese(non ricordo il nome) e due austriache(Doris e Helga).

Il lavoro, come si può immaginare, si preannuncia durissimo e intenso come in effetti sarà. Sento di partecipare a qualcosa di inconsueto e quindi comincio ad annotare su di un quaderno tutto quello che succede, tutti gli esercizi che Ryuzo propone, quello che dice e anche le mie impressioni.

Ryuzo nel 2002 ha 37 anni, io ne ho 40.

CINQUANT'ANNI PRIMA

Poco più di 50 anni fa, il 24 maggio del 1959, a Tokio, Tatsumi Hijikata presenta, alla VI Rassegna “Nuovi talenti” organizzata dall'Associazione Giapponese di Danza Moderna, “Kinjiki” (Colore proibito), tratto da una novella di Yukio Mishima.

La performance, sesta esibizione delle ventitre in programma, si poneva fuori dalla tradizione giapponese: nei modi (senza musica e quasi completamente al buio), nel tema (l'omosessualità), nella durata (solo 5 minuti) e attraverso un gesto violento (l'uccisione di un pollo in scena). Il pubblico era attonito e senza parole.

Gli organizzatori, sdegnati, sbattono Hijikata fuori dall'associazione, e sanciscono così, storicamente, la nascita di un movimento artistico che troverà un riconoscimento ufficiale in Giappone solo nel 1985, con l'organizzazione del primo Festival Butoh a Tokyo.

“Il pubblico non vedeva nulla ma aveva l'impressione di un'azione. Si sentiva un rumore di passi, un ragazzo scappava girando in cerchio mentre un uomo lo seguiva correndo dietro di lui. La scena presentava solo delle condizioni: suono, respiro, voce. Attraverso queste condizioni gli spettatori costruivano il dramma all'interno di se stessi. [...] Il pubblico si è sentito vivo, è stato stimolato ad un livello profondo.”³

3 Nario Goda estratto dal video-documentario “Il corpo eretico”, DVD allegato a Maria Pia D'Orazi, “Il corpo eretico”, Padova, Casa di Libri Editore, 2008.

IL CONTESTO

Il Butoh nasce in Giappone, nel dopoguerra, dopo la resa, dopo la sconfitta, l'umiliazione, dopo un'esperienza collettiva di distruzione e morte, una tragedia che ha il suo evento culmine in due città simbolo: Hiroshima e Nagasaki.

Credo non sia necessario sottolineare l'importanza di questo evento, tra i più drammatici della storia dell'umanità: le bombe sganciate su Hiroshima e su Nagasaki il 6 e il 9 agosto 1945, che provocarono più di 200 mila morti, centinaia di migliaia di feriti e seminarono lutti, malattie e malformazioni ancora per decine e decine di anni.

Come non riconoscere, nei corpi dei danzatori e delle danzatrici Butoh, la memoria di quell'evento, le immagini di quei corpi martoriati? Com'è possibile non mettere in relazione il Butoh con la rabbia e la disperazione generata dalle bombe atomiche?⁴

Quando il Butoh arrivò in Europa verso la fine degli anni '70, lo spettatore e il critico occidentale non poterono non collegare le movenze disarticolate, le atmosfere tenebrose, i volti pallidi dei danzatori Butoh alla bomba atomica: come se questi strani giapponesi fossero venuti in Europa solo per ricordarci la loro sofferenza e per elaborare il loro lutto.

Ovviamente non era solo questo.

La nascita del Butoh ha radici molto più complesse e di difficile comprensione, specialmente per noi occidentali che mettiamo la nostra Cultura al centro della Storia e che quindi non abbiamo gli strumenti, la sensibilità, e direi neanche la modestia, per comprendere culture lontane dalla nostra.

Il Butoh è prima di tutto ribellione e rivolta.

⁴ Guarda a pagina 11 il quadro di Kikue Komatsu, una sopravvissuta di Hiroshima.

È un grido di ribellione contro una cultura troppo rigida, quella giapponese, un grido che si confonde con i movimenti di protesta giovanile.

È un grido di ribellione istintivo che non si pone una meta, non ha un programma, non ha proclami o manifesti.

È un grido di ribellione muto.

È un gesto di ribellione contro gli Stati Uniti che, nel dopoguerra, cambiano l'assetto sociale del Giappone, esportando, come solo loro sanno fare, la propria idea di democrazia, imponendo una nuova costituzione, nuove leggi e anche un modello di vita basato sul consumismo e sulla materialità.

Si tratta del cosiddetto “Japanese post war economic miracle”, con l'avvento del chewing gum, dello strip-tease, del rock'n'roll, dello jo-jo. Nella colazione dei giapponesi trovano posto le uova, la salsiccia, il toast e il burro, spodestando la tradizionale zuppa di miso, il pesce secco, le verdure in salamoia e la tazza di riso.

Nel giro di pochi anni, rapidamente, il giapponese perde molti dei contatti con la propria tradizione, le proprie usanze millenarie.

La società esplode.

“Nous avons eu la bombe et rien n'a changé. Nous avons subi l'occupation et rien n'a changé. Nous avons manifesté par millions et rien n'a changé”⁵

La nuova danza d'avanguardia sfida i tabù imposti dalla cultura giapponese, si pone contro la rigidità imposta dal teatro tradizionale “Noh”, ma anche contro la “Modern dance”

5 Sato Makoto (attore giapponese), in Odette Aslan e Béatrice Picon-Vallin “Buto(s)”, Parigi, CNRS Editions, 2002, p.33.

nordamericana.

È un rifiuto della cultura borghese dominante che riduce il corpo a puro strumento meccanico.

La nascita del Butoh significa anche, e soprattutto, l'affermarsi di una nuova filosofia del corpo che cerca la terra e il contatto con il suolo e, per la prima volta riflette, attraverso la danza, gli aspetti oscuri dell'esistenza.

“Nous autres, Japonais, nous avons les jambes courtes. À partir de cette originalité, nous avons créé le Butô. [Une danse] adaptée à notre corps”⁶

I temi portati in scena provocano, scuotono gli animi del pubblico, lo mettono di fronte alla vera essenza dell'essere umano. I temi non potevano che essere forti e controversi: il desiderio sessuale e l'eroticismo, la violenza e la morte, sempre inseriti in un'atmosfera surreale, quasi allucinatoria.

“Ce que je cherche, c'est à entendre les démons qui sont dans mon ventre”⁷

Assistere a uno spettacolo di Butoh significa esporsi a un'esperienza molto particolare: è come squarciare il velo della realtà quotidiana, ordinaria, per guardarci dentro.

Dice Tatsumi Hijikata:

“Tutto il potere della morale civilizzata, mano nella mano col sistema d'economia capitalista e le sue istituzioni politiche, si

6 Motofuji Akiko(vedova di Tatsumi Hijikata), in Odette Aslan e Béatrice Picon-Vallin, op.cit., p.53.

7 Maro Akaji, in Odette Aslan e Béatrice Picon-Vallin, ivi, p.135.

*oppone ferocemente all'uso del corpo semplicemente come fine, mezzo e strumento di piacere. In una società orientata alla produzione, l'uso del corpo senza scopo, che io chiamo Danza Butoh, è un nemico mortale che deve essere tabù.*⁸

Corpi seminudi dipinti di bianco che compiono movimenti lenti caratterizzati da gesti minimali, essenziali.

Il danzatore Butoh sembra non voglia concedere nulla allo spettatore. La concezione stessa di spettacolo vacilla.

È un viaggio alle origini.

Il danzatore somiglia allo sciamano, la rappresentazione ad un rito.

Diversamente dalla danza occidentale, più o meno tradizionale, che è un mezzo per comunicare qualcosa di già stabilito, nel Butoh la danza si trova all'interno del corpo, l'improvvisazione è mezzo e fine e lo spettatore può anche non vedere nulla.

È una danza interiore.

Nel movimento, i danzatori non cercano forme precise e neanche una libera espressione del corpo. Non cercano di comunicare qualcosa, vogliono mostrarsi per quello che sono.

Il danzatore è anche spettatore: può bastare a se stesso.

8 Citazione che introduce il film documentario *"Il corpo eretico"*, DVD allegato a Maria Pia D'Orazi, *"Il corpo eretico"*, op.cit.



Opera di Kikue Komatsu.

Kikue ritrae quanto vide a circa 550 metri dall'epicentro dell'esplosione.

Nella scritta che commenta il disegno Kikue scrive:

"Mentre cercavo mia figlia, incontrai una montagna di cadaveri in una via della carneficina. La gente evidentemente era corsa per gettare la faccia nell'acqua di una cisterna, dove morirono con le braccia intorno l'uno all'altro, aggrappati al bordo della vasca. Come devono aver gridato per l'acqua! Per loro mi fa male il cuore. Unisco le mani in preghiera".⁹

9 http://www.indicius.it/torpore/hiroshima_nagasaki.htm

IL LABORATORIO

Il laboratorio comincia il 1° Agosto 2002 alle ore 14, tre ore di lavoro, questo il programma svolto:

- Stretching;
- Movimenti di indipendenza delle varie parti del corpo;
- Esercizi per gli addominali e la muscolatura delle gambe;
- Immaginazioni.

Nel primo incontro vengono subito affrontati due dei principali ambiti in cui ci si muoverà: il training sul corpo con una particolare attenzione alla flessibilità, alle articolazioni, all'equilibrio, alla forza, alla coordinazione e alla disarticolazione, e il lavoro sull'immaginazione.

Se il corpo deve seguire l'anima, allora deve anche essere in grado di farlo, ovvero non deve trovare ostacoli al suo cammino.

Uno dei requisiti necessari per assolvere questo compito è ottenere la *flessibilità delle articolazioni*, perchè è ciò che determina la capacità di mantenere un equilibrio che poggia su molteplici punti di gravità, e permette di cambiare direzione immediatamente seguendo l'ispirazione del momento.¹⁰

*“Ginocchia. Te ne occupi abbastanza? E le articolazioni? Anche il cuore aveva le sue articolazioni, ma non seguiva semplicemente un ritmo. Anche nel cuore c'erano le articolazioni. Il ritmo del cuore cambia ogni momento.”*¹¹

10 Kazuo Ohno, in Maria Pia D'Orazi, “Kazuo Ohno”, op. cit., p.144.

11 Ivi, p.149.

Ogni mattina il lavoro sul corpo comincia con lo stretching, una sequenza di posizioni, prevalentemente a terra, divisa in due parti.

Ryuzo chiama questa sequenza, ideata da lui stesso, "Dialogue".

Ripetere ogni mattina la stessa sequenza di movimenti dà l'opportunità di seguire passo dopo passo i cambiamenti e constatare i progressi e questo dona stimoli a continuare.

Mi rendo conto che alla mia età non posso pretendere più di tanto dal mio corpo. Un po' mi dispiace, ma riesco ad accettare questa realtà.

Ryuzo non sta a guardare, ma esegue lui stesso tutto quello che ci propone, anche per lui il laboratorio sarà un buon strumento per tenersi in forma e lavorare sui suoi limiti.

Ogni giorno, poco alla volta, segno sul mio quadernone tutte le posizioni, fino a registrare tutta la sequenza completa.

LE IMMAGINAZIONI

Un altro ambito nel quale si comincia da subito a lavorare riguarda la stimolazione dell'immaginazione.

Ryuzo ci dà il compito di immaginare alcune situazioni - naturali o meno - in cui il corpo si può trovare. Dobbiamo scriverle su di un foglio, e presentarle, cioè mostrarle agli altri.

Le mie prime semplici immaginazioni furono queste:

- camminare in un torrente sassoso;
- toccare un albero;
- toccare con mani e piedi un prato;
- camminare sulla spiaggia;
- camminare con un grosso peso alle gambe;
- andare su di uno skateboard.

Dovevamo mostrare quello che avevamo pensato, passando da

una immaginazione ad un'altra nei tempi che volevamo, senza il compito di far capire quello che si interpretava, ma cercando di vivere più profondamente possibile quello che immaginavamo: dare una forma fisica alle nostre immagini.

Mano a mano che i giorni passavano le nostre immaginazioni diventavano molto più dettagliate e, cosa ancora più importante, meno realistiche o naturalistiche. Ryuzo voleva che immaginassimo il nostro corpo in situazioni in cui non si sarebbe mai potuto trovare. Osare senza aver paura.

Ryuzo in pratica ci chiedeva di immaginare il nostro corpo in situazioni inconsuete, bizzarre, non logiche, anche mostruose. Ci chiedeva di trasformare il nostro corpo, manipolarlo come fosse argilla, passare da uno stato solido ad uno liquido, ad uno gassoso.

Queste, per andare nel concreto, alcune immaginazioni su cui si è lavorato:

- Avere dita lunghe dieci metri;
- Avere formiche che ti camminano sulla faccia;
- Essere piatto;
- Farsi una piacevole doccia;
- Trasportare una valigia pesante;
- Avere lo stomaco che diventa molto grande e quindi esplode;
- Il corpo diventa fumo;
- Avere zanzare che ti pungono dappertutto;
- Avere orecchie grosse come quelle degli elefanti;
- Camminare sui vetri;
- Qualcuno che ti dà una spinta;
- Avere la spina dorsale di cemento;
- Mettere la testa in un buco.

Mentre eseguivamo l'esercizio, Ryuzo ci chiedeva non solo di passare da un'immaginazione ad un'altra, ma di unirle. Per esempio:

“Stai camminando sotto la pioggia.....hai la testa enorme.....spuntoni di ferro nascono dalle tue vertebre.....hai una mosca sul naso.....soffia un vento caldo.... e quindi precipiti in un burrone”.

Quindi oltre che passare da una immaginazione ad un'altra, dovevamo sommarle, tenerle, dare lo spazio a diverse sensazioni contemporaneamente.

E non dovevamo mimare, dovevamo vivere l'esperienza.

Poteva succedere che apparentemente non succedesse niente, dal di fuori poteva non vedersi nulla, ma quello che importava era che accadesse al nostro interno.

“Così mi piace la danza, fatta di particolari che nessuno nota”¹²

La danza di Hijikata era, per usare le sue parole: *“La lotta delle cose invisibili all'interno del corpo”¹³*

Credo che il lavoro sulle immaginazioni sia tra i più importanti e caratteristici del Butoh perchè la scelta delle immagini inesorabilmente influenza il movimento.

Credo che la scelta delle immagini contribuisca a definire lo stile del maestro e quindi, alla nascita delle tante maniere di intendere il Butoh.

Il lavoro che stavamo facendo era molto collegato al lavoro di altri danzatori e danzatrici Butoh.

Per esempio, queste sono le immaginazioni di Yoko Ashikawa:

12 Vincenzo Sparagna intervista Kazuo Ohno, su “Frigidaire”, rivista, n. 28, Marzo 1983, pp. 54-56.

13 <<http://www.tmcrew.org/arte/danzabuto/buto3.htm>>.

*“There is a black hole in your thigh....
a hole in your chest,
from the palm of your hand a fish is swimming up your arm.
You stink of fish.
You can watch your own eyes
from the back of your head,
see your brain”.*¹⁴

Oppure quelle di Kazuo Ohno:

*“Nel mio corpo nuota una sogliola. All'inizio la sogliola non era piatta ma era una palla nel profondo del mare. E questa sogliola rotonda, a poco a poco, diventa piatta, è anima e vita, coda e testa. Quando comincia a nuotare la sogliola smuove la sabbia e l'acqua. Immaginare un corpo che era rotondo e diventa piatto a causa del peso dell'acqua, qualcosa che somiglia al processo della vita, la vita è rotonda. La sogliola si muove gonfiandosi al centro e smuovendo ciò che la circonda. Pensare bene che il movimento parte dalla schiena. Alzatevi finchè non sentite di essere arrivati al limite delle vostre possibilità. Pensate di essere a mille metri sott'acqua. Prendete l'acqua, alzatevi prendendo l'acqua. La sogliola ha la schiena nera e ha la pancia bianca. Quando alza la schiena crea un vuoto davanti a sè.”*¹⁵

Anche Yuko Kaseki, danzatrice giapponese che ogni anno viene a Genova invitata dall'associazione Frakkasso, usa le immaginazioni.

Ricordo di un esercizio di gruppo nel quale dovevamo trasformarci in angeli e poi immaginare che decine di serpenti entravano nello studio, che si avvicinavano a noi, ed entravano dentro i nostri corpi attraverso tutte le cavità.

14 Yoko Ashikawa, in Sondra Norton Frailegh, op. cit., p.146.

15 Kazuo Ohno, in Maria Pia D'Orazi, “Kazuo Ohno”, op.cit., p.120.

Dovevamo, in sostanza, accogliere sia il bene che il male.

Nel laboratorio di Ryuzo, invece, la scelta delle immaginazioni era lasciata completamente nelle mani dell'allievo. Nelle sue intenzioni era esplicito il desiderio di evitare che noi copiassimo la forma della sua danza, e che, piuttosto, cercassimo e trovassimo il nostro personale, originale, modo di muoverci.

*“Nel balletto 100 ballerini crescono come fossero la stessa persona, invece ciascuno di noi ha un corpo diverso dagli altri. Per questo abbiamo pensato che 100 ballerini dovessero avere 100 personalità differenti”*¹⁶

16 Motofuji Akiko, in Maria Pia D'Orazi, *“Il corpo eretico”*, op.cit., pag.78.

IL BUTOH MIGRANTE

Il Butoh arriva ufficialmente in Europa, a Parigi, verso la fine degli anni 70.

I primi ad arrivare si chiamano Min Tanaka, Akira Kasai, i gruppi Byakko-sha, Sankai Juku, Daraikud kan, ma è nel 1980 che, come si dice, si impone all'attenzione della critica e del pubblico, quando Kazuo Ohno, che ha già 74 anni, presenta al Festival di Nancy il suo più importante lavoro, quello che è considerato il suo capolavoro: “Admiring la Argentina”(Omaggio per la Argentina) dedicato alla ballerina di flamenco Antonia Mercé e coreografato da Tatsumi Hijikata.

Saranno proprio loro i due principali ed indiscussi protagonisti e responsabili della nascita del Butoh: Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno.

Due personalità molto differenti tra loro: ribelle, eretico, irrequieto, nichilista, inquietante il primo; moderato, devoto cristiano, buon padre di famiglia e più riflessivo, il secondo.

Tatsumi Hijikata muore giovane, il fegato distrutto dal whiskey, all'età di 57 anni, mentre Kazuo Ohno si spegne come si spegne una candela, a 103 anni.

Sono il diavolo e l'acqua santa, lo yin e lo yang del Butoh, una coppia perfetta, una miscela che non poteva non essere esplosiva.

Entrambi conoscevano la “Modern dance” e diversi stili di danza occidentali, ma più di tutto furono ambedue influenzati da Mary Wigman e dalla sua “Neue Tanz” espressionista tedesca importata in Giappone da Takaya Eguchi.

“If you compare Butoh to german expressionism, Ohno is a more

obvious link than Hijikata. Hijikata is not connected to any other dance. He connected to painting and literature.”¹⁷

Nel loro bagaglio culturale anche poeti e scrittori discussi e censurati in Giappone - Genêt, De Sade, Lautremont - erano ammiratori di danzatori occidentali, come ad esempio Nijisky o la Pavlova, ma conoscevano anche i testi e la visionarietà di Antonin Artaud.

Hijikata e Ohno hanno avuto molti allievi, giapponesi e non, che si sono sparsi nel mondo¹⁸, allievi degli allievi, esperienze che si sommano e creano un'evoluzione dello stile. Il Butoh si contamina con le arti visive, con il teatro, con le nuove tecnologie.

Nel tentativo di definire questa inevitabile trasformazione, oggi si parla di “Post Butoh” o “New Butoh”, ma ogni definizione rimane e rimarrà riduttiva. Non avendo mai assunto una forma definita, non esiste alcuna scuola di Butoh, esistono danzatori diversi per stile o per approccio allo spazio scenico, che possono mostrare immagini degradate e grottesche, oppure di grande bellezza e dolcezza.

17 Akira Kasai, in *“Dance of darkness”*, video-documentario di Edin Velez, 1998.

18 Cfr. in appendice un interessante albero genealogico tratto da Odette Aslan e Béatrice Picon-Vallin, op.cit., p.139.

BISOKU

2 Agosto

Mattino:

-Stretching;

-Steps.

Pomeriggio:

-Esercizi per gli addominali e la muscolatura delle gambe;

-Movimenti di indipendenza spalle-petto-bacino;

-Bisoku.

Uno degli esercizi che quasi giornalmente Ryuzo ci proponeva si chiamava “Bisoku”.

In pratica si trattava di muoversi lentamente, ad una velocità regolare.

Ma Ryuzo lo spiega in questo modo:

“La parola Bisoku probabilmente viene fuori dal lavoro di Min Tanaka, ma non sono sicuro delle sue origini. E non so niente del significato della parola.

La spiegazione del Bisoku che ti sto per dare, l'ho creata io, e di questo sono sicuro.

(Prende un foglio e comincia a disegnare¹⁹)

Questo è il tuo corpo che ha una direzione, dal punto A al punto B. Per andare dall'origine A alla destinazione B si effettua una sola azione. Di questa azione non abbiamo una reale coscienza. Se tu poni nel centro del percorso un altro punto C, ecco che le azioni diventano due. Più dividi il percorso più azioni devi fare. Puoi dividere il percorso in infinite azioni.

Totalmente matematico.

Per esempio tu sei sdraiato per terra: questo è il punto A; quando sei in piedi, stai al punto B. Il percorso per andare da A

19 In appendice trovi il suo disegno.

a B mettiamo che deve durare 5 minuti. Durante questo processo quello che devi fare è dividere il percorso in più parti possibili, cioè compiere più azioni possibili e ogni azione deve avere la stessa durata, il movimento risulterà regolare.

Quindi: dividere il tempo ed essere coscienti del movimento. Questo è l'unico scopo, questo è Bisoku.”

L'esecuzione di questo esercizio era già di per se stesso una performance.

Ci consigliava di usare un particolare modo di guardare: incrociare leggermente gli occhi, senza mettere a fuoco niente, avendo ugualmente una percezione visiva di tutto, per spostare la nostra attenzione verso il nostro corpo, all'interno del nostro corpo.

Si tratta del cosiddetto “sguardo dei morti”.

“Ciò che si verifica è uno sfocamento, un rilassamento completo dei nervi che tengono l'occhio, per cui non guardi più fuori ma guardi dentro. E quando il fuoco invece di andare verso l'esterno è diretto all'interno, succedono moltissime cose.

Ho provato una sensazione di estrema sicurezza. È come creare una campana di vetro, senti che il tuo corpo diventa una campana di vetro. E tu, dentro, sei protetto e puoi fare qualsiasi cosa”²⁰

3 Agosto

Mattino:

-Stretching;

-Movimenti di indipendenza spalle-petto-bacino;

-Rotazione spalle-bacino-testa;

-Esercizi per la coordinazione.

Pomeriggio:

20 Roberta Carreri, in Maria Pia D'Orazi, “Kazuo Ohno”, op.cit., p.37.

- Steps;
- Bisoku.

Un esercizio che all'inizio mi lasciò piuttosto perplesso, ma che in seguito si è rivelato molto utile per vari motivi e, in un certo senso, ha alleggerito psicologicamente tutto il lavoro, erano gli "Steps".

Questo training ha un nome: "M&B Training" (Mind & Body Training) e un ideatore: Min Tanaka.

Ritenendo io, il Butoh una ricerca molto ai margini della "danza che conta", mi ero fatto l'idea che tutto quello che si sarebbe fatto avrebbe dovuto collocarsi, più o meno, "fuori schema"; invece gli "Steps", rappresentano un vero e proprio collegamento con il lavoro sul corpo che viene svolto addirittura nella danza classica, anche se con dinamiche differenti, pensa te.

Seguendo il maestro mi sembrava di cadere in contraddizione.

"Come?-mi dicevo- il danzatore Butoh in viaggio alla ricerca del proprio inconscio e del proprio originale movimento, costretto a copiare figure e passi codificati?"

Riuscivo comunque a lasciarmi andare, cercando di non giudicare quello che facevamo. Non vi posso spiegare quanto, per me, ex cantante punk, fosse inconsueto e bizzarro, al limite dell'accettabile, vedermi a saltellare e copiare i movimenti di un serissimo ragazzo giapponese con la musica dance di sottofondo.

Ma mi divertivo e mi sentivo giorno dopo giorno più in forma.

TATSUMI HIJIKATA



Tatsumi Hijikata è ormai considerato nei libri della storia della danza, l'iniziatore, il primo ispiratore del Butoh, colui che per la prima volta definisce il proprio stile con il termine “Ankoku Butoh”(La danza delle tenebre).

Butoh founder Tatsumi Hijikata worked in the miserable aftermath of war. He had an unfortunate family life. He had ten brothers and sisters. His sister was sold into prostitution because his parents were poor. So Hijikata became a revolutionary.²¹

Hijikata da una parte si ribella ad una società giapponese considerata chiusa e retrograda, ma allo stesso tempo affronta un percorso a ritroso nella tradizione giapponese alla ricerca delle proprie origini. Se da una parte contesta la società occidentale e quella americana in particolare, dall'altra,

21 Nario Goda, da Sondra Norton Frailegh, op.cit., p.171.

attraverso la letteratura e l'arte di avanguardia, ne subisce inevitabilmente il fascino e ne rimane influenzato.

I contatti di Hijikata con la cultura underground occidentale sono molteplici. Conosce i pittori espressionisti austriaci e tedeschi che lo ispireranno nella creazione di figure e personaggi. Conosce personalmente John Cage, che sarà a Tokio nel 1962, ospite del "Asbestos", lo studio dove Hijikata lavora. È un ammiratore di Nijiski e dei Balletti Russi: l'uso del corpo che Nijiskji fa ne *"L'apres midi d'un faune"* riporta senza dubbio allo stile della danza Butoh.

Conosce Genè, Lautremont, De Sade, Artaud.

Hijikata, in breve tempo, diventa il punto di riferimento di intellettuali, artisti di avanguardia e giovani in rivolta contro l'autorità. Ispira fotografi, registi e scrittori, non solo giapponesi.

È oggetto di servizi fotografici e attore in film sperimentali.

È importante sottolineare il fatto che Hijikata non è mai stato in Europa, al contrario di Kazuo Ohno, e che quindi è rimasto in ombra agli occhi di noi occidentali. Anche la sua morte prematura ne ha segnato il destino di danzatore che visse nelle tenebre.

KAZUO OHNO



Kazuo Ohno rappresenta invece, il lato luminoso delle origini del Butoh, un personaggio indubbiamente straordinario.

Arriva alla danza in età avanzata, il suo debutto sul palco avviene alla matura età di 43 anni. Siamo nel 1949, a Tokio dove lui è tornato, da un paio d'anni, dopo la guerra, dopo la prigionia.

Nel campo di prigionia austriaco Ohno trova un modo per lasciare la guerra sullo sfondo: inizia a danzare.

"È stato allora che ho cominciato a danzare.[.....]Nel campo organizzavano dei concorsi teatrali. Io partecipai ballando con una maschera ricavata dal guscio di una noce di cocco dipinta di bianco"

Il suo primissimo pezzo era l'imitazione di un pesce.²²

*“Le sofferenze e il dolore dei soldati e delle persone che, durante il viaggio di rientro in patria, morivano ed erano avvolte e accolte nel mare, mi colpirono a tal punto che tornando ripensai a tutte quelle persone scomparse e feci La Danza della Medusa.”*²³

Queste due citazioni delineano già in modo chiaro l'indole di Ohno. Immedesimarsi nei pesci svela da subito quello che sarà il suo percorso artistico: un viaggio alle origini della vita, fino al grembo materno.

Hijikata trova in Ohno tantissimi punti di contatto: entrambi cercano la dispersione dell'Ego e il raggiungimento di uno stato alterato di coscienza che possa spingere il corpo a muoversi senza intenzione.

*“Bien que plus jeune que moi, Hijikata était mon maître, mais lui considérait que j'étais le sien”*²⁴

Non a caso sarà il figlio di Ohno, Yoshito, allora diciottenne, ad apparire in scena assieme a Hijikata, in “Kinjiki” oramai considerata ufficialmente la prima performance Butoh.

E sarà Hijikata ad aiutare Ohno a coreografare “Admiring la Argentina” il debutto internazionale di Kazuo Ohno.

È Ohno il personaggio che fa da “starter” alla diffusione del Butoh in tutto il mondo. Per fare un buon pane oltre alla farina serve un buon lievito, e Ohno fu perfetto nel ruolo di “pasta acida”.

22 Maria Pia D'Orazi, “Kazuo Ohno”, Palermo, L'Epos editore, 2004, p.48.

23 Roberta Balmas intervista Kazuo Ohno, in BTA-Bollettino Telematico dell'Arte, 11 Luglio 2000, n°205.
<<http://www.bta.it/txt/a0/02/bta00205.html>>.

24 Kazuo Ohno, in Sondra Norton Frailegh, op.cit., p. 72.

Senza Kazuo Ohno non esisterebbe neppure Tatsumi Hijikata.

*“Je crois que je suis une partie de Hijikata.[...]On ne peut pas être l'un sans l'autre”*²⁵

25 Kazuo Ohno, in Odette Aslan e Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p.72.

SENZA SENSO

Il laboratorio con Ryuzo arrivava per me, dopo un bel periodo trascorso con il Living Theatre a Rocchetta Ligure, in provincia di Alessandria. Con il Living avevo partecipato alle giornate del G8 a Genova nel 2001 e alla messa in scena dello spettacolo “Resistenza – Riflessioni sulla resistenza partigiana in Val Borbera”.

Arrivavo a Tabór con un approccio al teatro che era politico, impegnato, potrei dire molto parziale.

Judith Malina diceva:

*“Se vai su un palco, se vai di fronte ad un pubblico, devi avere qualcosa da dire.”*²⁶

È con questa esperienza di rappresentazione teatrale molto concreta, utile e anche logica, occidentale, che sono arrivato a Tabór.

Inevitabile il conflitto.

E mi spiego.

Dopo solo 4 giorni di laboratorio, Ryuzo ci “obbliga” alla performance pubblica.

Ogni giorno, dopo la sessione pomeridiana laboratoriale, tutti i partecipanti compreso lui stesso, approfittando del fatto che il CESTA si stava popolando di gente, artisti che avrebbero collaborato per costruire assieme il festival di quell'estate²⁷, avremmo dovuto esibirci. Dovevamo produrre giornalmente uno “spettacolo” breve (5/10 minuti), scegliendo un luogo qualunque dell'edificio, eventualmente aiutandoci con la musica, utilizzando oggetti, nella massima libertà.

26 Affermazione ascoltata durante un laboratorio del Living Theatre al quale io partecipai nel 2001.

27 Il titolo del Festival del 2002 era “VioLens”.

Ogni giorno, all'ora di pranzo, avremmo dovuto comunicare a Ryuzo il luogo della performance e il titolo. Lui avrebbe definito l'ordine cronologico delle performances e informato il pubblico, appendendo alla bacheca della sala da pranzo, il programma dettagliato della serata. Inoltre, tutte le performances, sarebbero state filmate. Da qualche parte, nel suo archivio, dovrebbero trovarsi le testimonianze-video delle nostre creazioni e anche lo spettacolo finale che fu messo in scena il 1° di Settembre.

Contemporaneamente alle lezioni, Hijikata portava subito i suoi allievi in scena e considerava l'esperienza del pubblico come la migliore scuola²⁸

Dopo il terzo giorno di performances, la mia prima crisi. Scrivevo questo nei miei appunti:

“Non voglio più fare performances finchè non trovo qualcosa da dire. Quello che ho fatto finora aveva un SENSO. Se non trovo un SENSO a quello che andrò a fare, meglio non fare niente.”

Non riuscivo a capire il perché del doversi esibire senza avere niente da dire, mostrare il niente, stabilire un rapporto di non comunicazione col pubblico. Era un approccio incomprensibile per me a quel tempo.

Sono andato a cercare Ryuzo per comunicargli che io non mi sarei più esibito fino a quando non avessi trovato qualcosa da dire.

La discussione con lui fu molto accesa, ma anche illuminante.

Secondo lui:

“Quando non hai più niente da dire, é proprio questo il momento per andare davanti al pubblico. È proprio quando non

28 Maria Pia D'Orazi, “Kazuo Ohno”, op.cit., p.118.

hai niente da dire che devi farlo, non puoi farti scappare questa occasione!! Perché devi sempre cercare un senso a quello che fai?”

Ryuzo ci spingeva all'improvvisazione pura.

Già con il Living Theatre avevo sperimentato la ricerca del movimento improvvisato puro, non solo in laboratorio, ma anche durante gli spettacoli.

In molti spettacoli del Living ci sono parti completamente improvvisate: durante “Misteries and smaller pieces”, creazione collettiva del 1964, veniva portato in scena un esercizio laboratoriale denominato “Sound and movement” nel quale gli attori si scambiano movimenti e suoni facendoli nascere dall'improvvisazione, non elaborando nulla: una sorta di salto nel buio, nel proprio inconscio.

Gli attori, quindi, si mostravano per quello che erano, non recitavano una parte, erano loro stessi.

“Paradise now”, lo spettacolo probabilmente più importante del Living, era quasi completamente improvvisato.

Avevo gli strumenti per comprendere l'importanza dell'improvvisazione, ma la mettevo in stretta relazione col teatro politico, lo interpretavo come un mezzo per comunicare, non era un fine, o comunque cadevo in questo conflitto fine/mezzo molto occidentale, che nascondeva il bisogno di usare il proprio agire in maniera utile.

Lo spettatore occidentale ha bisogno di capire a livello intellettuale un'azione teatrale, cerca risposte, la morale, il messaggio, deve interpretare, intuire.

Il Butoh sfugge da questo schema.

Durante la mia prima performance, che chiamai “UOT?” quando ancora galleggiavo nella fase in cui cercavo di “dire qualcosa”, stavo immobile per una decina di minuti

appoggiato ad una parete dell'ingresso del CESTA, mani in tasca, facendo nulla, se non spostare lo sguardo nello spazio. Dopo 5 minuti di immobilismo, inizio l'unico movimento della performance, lentissimo: tiro fuori dalla tasca un pugno chiuso che, sempre lentamente, apro, per mostrare al pubblico un piccolo cuore rosso di cartone.

Annotai sul mio quaderno:

“Non so, penso che tutto sommato sia andata bene, ho tenuto per 10 minuti l'attenzione. Molto strano e anche bello.”

Ryuzo mi disse:

“Benissimo, l'unica cosa che non va, è che il tuo movimento era drammatizzato.”

Il danzatore Butoh non si deve porre l'obiettivo di raccontare e di essere compreso, la sua danza non è simbolica, non ha nessun significato recondito, non mostra archetipi; se ha storia in testa che lo muove, non si pone l'obiettivo di raccontarla.

Il danzatore Butoh non cerca il compiacimento.

Il danzatore è solo, così come lo spettatore.

Ed io, offrendo un cuore al pubblico, agivo coscientemente e anche premeditatamente, la mia performance comunicava in modo diretto la mia offerta/richiesta di amore, usando un simbolo universale.

Hijikata per la prima volta nella danza introduce il concetto di *corpo morto*.

Il danzatore in scena rimuove gradualmente ogni energia fino all'estremo limite, laddove non è più in grado di muoversi intenzionalmente e può liberamente apparire la sua memoria: creata dal nulla col suo *corpo morto*.

Nel Butoh il corpo è uno spazio monistico che non ha differenze tra interno ed esterno, il danzatore non deve mostrare all'esterno un contenuto interiore, ma rinunciare alla soggettività dell'azione per esplorare una zona neutra in cui interno ed esterno si incontrano.²⁹

29 Da Maria Pia D'Orazi, *“Kazuo Ohno”*, op. cit., pp.58-59.

Non mi ricordo esattamente quello che riuscivo a capire, mi arrivavano diverse informazioni nuove; da una parte non accettavo completamente quello che Ryuzo mi diceva, ma dall'altra tutto mi appariva sincero e rispettabile.

Non credo di aver compreso appieno, a quel tempo, le suggestioni di Ryuzo, almeno non subito, il processo di comprensione fu graduale, man mano che le esperienze si sommavano. Comunque, a causa delle parole di Ryuzo, dalla quarta performance in poi, il mio atteggiamento cambiò.

A modo mio mi immisi sulla strada della ricerca. La ricerca del mio movimento, della mia espressione libera. Della mia danza. Non capivo perchè dovevo farlo, ma non importava.

SENZA TESTA

Durante le sue lezioni, Kazuo Ohno di solito offre ai suoi allievi temi su cui improvvisare. Successivamente, quando ne intuisce le difficoltà, chiarisce: *“Dopo aver ascoltato le mie parole, non sapete da dove iniziare. Bene, dovete iniziare da dove non avete compreso. Sarebbe strano se aveste capito, dal momento che vi esercitate proprio perché non sapete. Provate anche se vi sembra di non aver capito.[...]Si deve provare ad agire senza capire. Non capisco ma mi ha colpito. È per questo che danzo.[...]È giusto pensare con la testa, ma quando danzo me ne dimentico del tutto.”*³⁰

Mi ricordo che Ryuzo un giorno durante una pausa pranzo mi disse:

“Il danzatore Butoh danza senza la testa”.

Solo dopo parecchi anni e altre esperienze, sono arrivato a capire, forse, quello che voleva dire.

Se da una parte la testa, intesa come volto, non doveva preoccuparsi di comunicare qualcosa, dall'altra parte la testa era intesa come mente, e cioè voleva dire che il danzatore Butoh danza senza pensare.

Per noi occidentali il volto, l'espressione facciale, è essenziale. Quello che il volto comunica, e la parola, l'unione dei due mezzi, ci paiono elementi essenziali. Togliendogli la testa, all'attore specialmente, ma anche al danzatore, viene a mancare una buona parte della propria capacità espressiva e comunicativa.

Cosa significa quella testa rasata, dipinta di bianco tipica del danzatore Butoh, se non proprio il tentativo di annullare, o almeno di attenuare, il ruolo della testa? Limitare il suo predominio, togliere ogni gerarchia corporea. Una sorta di burka della danza che elimina i capelli, lasciando un cranio

30 Maria Pia D'Orazi, *“Kazuo Ohno”*, op. cit., p.60.

glabro, senza appigli.

L'immagine di un corpo senza testa, nella nostra cultura, viene immediatamente associata, alla morte cruenta per mezzo di strumenti medioevali come la ghigliottina, manuali come la sciabola o più moderni come la motosega; nel migliore dei casi, simboleggia l'incapacità di ragionare, di controllare il corpo e le emozioni.

Possiamo vivere senza un braccio, senza una gamba o senza tutte e due, ma non possiamo vivere senza la testa.

Immagini negative e spaventose.

Per questo la danza Butoh può risultare incomprensibile, può dare fastidio, inquietare. La prima volta che vidi una piccola performance Butoh ricordo che uscì dalla sala infastidito: non riuscivo ad accettare il confronto con quel tipo di espressione; rimanere in sala significava dovermi confrontare con la mia paura e la mia angoscia. Meglio scappare.

Danzare senza testa significa, in sostanza, voler affermare con forza che il movimento nasce dal corpo stesso, e che alla nostra mente viene lasciato solo il ruolo di osservatore distaccato, che non giudica e che non condiziona.

La testa è solo una parte del corpo, che danza con tutto il resto.

Da quel giorno, le mie performances furono sempre più improvvisate. D'altra parte era difficile da un giorno all'altro pensare danze che avessero un senso (addirittura un senso politico), o coreografare movimenti: non c'era tempo, c'era l'urgenza dell'azione.

Una cosa che capii è che mi si presentava la possibilità di sperimentare a 360 gradi, assistito da una persona che non mi giudicava, davanti a un pubblico aperto, in un ambiente che era un vero e proprio cantiere della creatività, dove tutto, o quasi, era permesso.

Avevo la libertà di creare come mai avevo fatto prima. Prendevo quindi le mie esperienze precedenti e le estremizzavo, affrontavo il pubblico e le mie paure, osservavo i miei tremori, li usavo, li elaboravo, li trasformavo, passavo da movimenti lentissimi a movimenti estremamente caotici, in cinque minuti mettevo tutta l'energia che avevo. Una volta scappai, un'altra piansi, in un'altra feci una dichiarazione d'amore senza parole, ballai sulla musica di Sandokan, addirittura su quella di Massimo Ranieri, oltre che nel silenzio più assoluto. Danzai nel soggiorno, sul prato, su un albero, quando non ne avevo voglia, quando pioveva(e quell'anno a Tàbor piovve molto³¹) e sotto il sole d'agosto.

SCAZZO

Ryuzo riprendeva con la video-camera tutte le performances, anche le sue. Noi allievi, cioè i due allievi e il suo assistente, dovevamo assistere ad ogni performance del gruppo.

Era una regola non scritta e neanche detta, ma era una regola. Un giorno, verso la metà del mese, successe che per una volta, la prima e l'ultima, durante un'esibizione, decisi di defilarmi per andare non ricordo dove.

Mi assentai solo 10 minuti.

Ryuzo si arrabbiò, mi disse che eravamo obbligati ad assistere, che dovevamo sostenerci, che dovevamo rispettare le regole. Io in linea di massima ero anche d'accordo, ero abituato a questo attaggiamento, ho visto decina di concerti al Sobbalzo

31 Quell'anno, quell'agosto, un'alluvione colpì il nord Europa, in particolar modo la Repubblica Ceca, la Germania e l'Austria. Ci furono allagamenti, morti e distruzione. Anche a Tàbor la situazione verso il 20 di Agosto era fortemente critica. Il CESTA, quasi invaso dalle acque del vicino fiume, era protetto da sacchi di sabbia. Una notte fummo allertati dall'esercito, preparammo i nostri zaini per evacuare la casa, poi la situazione si stabilizzò e il nostro lavoro continuò senza interruzioni.

solo per solidarietà, ma non accettavo la sua rigidità, direi molto giapponese, e quindi litigammo. Una litigata strana perché la lingua che usavamo era l'inglese, un inglese per entrambi piuttosto “maccheronico”.

Gli animi erano tesi ma “The show must go on” e da lì a pochi minuti giunse il momento della mia e della sua performance.

Attraverso la nostra espressione corporea, nonostante quello che si era detto sulla drammatizzazione, sulla non comunicazione del Butoh, nonostante questo, continuammo, con altri mezzi e modi, a litigare.

Nella mia performance io mi rifiutai di muovere un dito, rimasi seduto a terra e cominciai a piangere, quindi mi alzai, urlai con tutta la mia forza “Fanculo!” e quindi mi sedetti tra il pubblico, che era composto, se non ricordo male, oltre che dai partecipanti al laboratorio, solo da una persona. La performance di Ryuzo, invece, fu più Butoh della mia, se così si può dire, nessuna parola, un movimento lento che esprimeva una rabbia spaventosa. Ryuzo si muoveva dal fondo della stanza verso di me, come se mi volesse sfidare. Io sentii tutto, si muoveva solo per me, contro di me.

Sono cose che non capitano tutti i giorni.

Giorno dopo giorno ci si avventurava sempre più, in territori sconosciuti. Gli esercizi, cercavano di forzare il nostro piccolo mondo razionale per portarci in una dimensione di creatività dove si lascia da parte il confronto bello/brutto, nella quale rischi di confrontarti con le paure meno attese, proprio perché ti scopri, improvvisamente, qualcosa che non sei mai stato.

Gli esercizi che io ho chiamato arbitrariamente “Della liberazione”, “Della mente vuota” e “Della follia” andavano proprio nella direzione auspicata da Kazuo Ohno:

“La Danza è un mondo di follia. Chiunque è in grado di pensare.

*Vorrei che la nostra fosse una danza che superi la riflessione*³²

Quello che dovevamo cercare era di smettere di giudicare e stare solo in ascolto e osservare tutto quello che accadeva dentro e fuori di noi. Quello che ci si chiedeva era di essere noi stessi, nella libertà del movimento, senza paura.

Ryuzo non ci chiedeva il movimento del paraplegico, il movimento strano, contorto, difficile da eseguire, ci chiedeva di cercare di entrare in quello spazio, tutto nostro, molto intimo, che potremmo chiamare “il nostro personale mondo della follia”.

Per puro caso, qualche giorno fa, trovo su una rivista specializzata in medicine alternative:

[In giapponese] la parola “Kichigai”, nel linguaggio comune, significa “pazzo” o “folle”, mentre in quello medico, “psicotico”.

[Folle è] qualcuno che ha un “Ki” diverso, “differente” dagli altri. [...]Tuttavia l'antica saggezza popolare ci insegna anche il proverbio “Kichigai mo hitori kuruwazu”, [che significa] “anche se si è folli, da soli non si impazzisce”.³³

E noi eravamo soli.

Un pomeriggio facciamo lezione all'aperto.

Di fianco al CESTA ci sta una collinetta, una scarpata per meglio dire, risalendo la quale si arriva ad una strada che porta nel centro di Tabór. Ryuzo ci chiede di risalire in cima alla scarpata osservando bene quello che incontravamo: alberi, cespugli, rami rotti, eventuali buche nascoste. Dovevamo ispezionare il terreno e quindi, una volta arrivati in cima, immaginare di essere un animale (io, se non ricordo male, diventai un ramarro ma non sono sicuro), e buttarci letteralmente giù, senza pensare, velocemente o lentamente,

32 Kazuo Ohno, in Maria Pia D'Orazi, “Kazuo Ohno”, op. cit., p.70.

33 Susanna Marino, “La metamorfosi del Ki”, su “Arte del vivere”, rivista, Anno XII , n°49, Dicembre 2009, pag.24.

come ci sentivamo. Gli spettatori (c'erano anche degli spettatori!) erano sbalorditi, ma anche divertiti.

Tornando a quello che Judith Malina diceva - la necessità di aver qualcosa da dire e il non dover salire sul palco se non si ha niente da dire - mi chiedo cosa significhi "DIRE QUALCOSA".

È possibile non dire niente? No.

Solitamente associamo la comunicazione al verbo, alla parola. Comunicare qualcosa significa unire lettere per formare parole, frasi e quindi elaborare un concetto. Il rapporto di comunicazione ha bisogno di almeno due persone oltre che di un codice condiviso.

La comunicazione è vista principalmente come un processo intellettuale che ha bisogno di certezze, lo scambio di informazioni passa attraverso la codificazione e la condivisione di un linguaggio, lo scambio avviene a livello cerebrale: teste che si incontrano.

Ma anche il corpo parla e ha un linguaggio e una memoria.

*"Ogni danzatore possiede all'interno del proprio corpo una memoria personale, ma insieme a questa possiede anche una memoria che contiene tutta la storia dell'universo, dalla sua nascita al presente, senza interruzioni. Il nostro corpo è come un insieme di strati sovrapposti dove si trovano i corpi morti di animali antichi o di tutte le varietà di esseri viventi oppure i resti di una cultura passata."*³⁴

Lo scambio di informazioni da corpo a corpo risulta meno codificabile, siamo nel campo delle energie, il messaggio nasce in diverse zone: nella pancia, nel plesso solare, nel cuore, nel sesso.

34 Akira Kasai, in Maria Pia D'Orazi, *"Il corpo eretico"*, op.cit., p.119.

Si comunica ad un livello che non è neanche quello inconscio, uno spazio nel quale l'uomo ha poco il controllo.

È fuori di dubbio che questo tipo di relazione fra corpi esista nonostante tutto, e che i corpi si comprendano, si trasmettano informazioni, e che questo tipo di comunicazione produca effetti, cambiamenti, modificazioni, anche a livello mentale, stimola le cellule, produce benessere e malessere.

Anche un corpo immobile comunica qualcosa, è impossibile non comunicare niente.

*“Anche stare semplicemente in piedi o sdraiati può diventare un modo di esprimersi. Negli anni '60 Toru Takemitsu ha affermato che in musica anche il silenzio è suono. E credo, che qualcosa di simile sia accaduto anche nella danza, dove l'immobilità ha cominciato ad essere considerata movimento”*³⁵

Judith Malina sicuramente si preoccupa di dover dire qualcosa di politicamente rilevante, qualcosa che possa servire alla trasformazione sociale in senso anarchico.

Io però credo che, lasciato libero, il corpo ci possa parlare in un modo estremamente diretto, sincero, quindi possa essere uno strumento politico perchè lascia trasparire la nostra rabbia, la nostra gioia, la vita e la morte, l'anima, al di là delle leggi e delle morali.

È quindi uno strumento potenzialmente sovversivo.

E questo il Potere lo ha sempre saputo.

Purtroppo oggi sono pochi i luoghi fisici e mentali nei quali il corpo si può esprimere liberamente.

È triste doverlo dire, ma la malattia rimane, specialmente nella società occidentalizzata, uno dei pochi ambiti in cui il corpo fa

35 Akaji Maro, in *“Il corpo eretico”*, Video documentario di Maria Pia D'Orazi, op.cit..

da sè, acquisisce autonomia per scaricare la propria frustrazione.

Trova forme di comunicazione attraverso la propria degenerazione, implode.

La violenza è un altro mezzo espressivo del corpo, proporzionalmente virulenta e distruttiva alla gravità del disagio costrittivo.

Il corpo costretto, relegato, compresso, schiacciato, annullato e zittito, se non si ammala, esplode.

Anche la danza ha perso la propria funzione catartica.

La danza si apprende, da quella classica a quella contemporanea, si riesce anche a scrivere, si riproduce, si copia. La danza è ridotta a schemi e a passi fissati, quando all'origine, era un mezzo di trascendenza, attraverso la quale il corpo prendeva possesso di sè.

È sempre la mente che ordina e il corpo che esegue.

Artaud diceva che *“Il teatro deve essere liberato dalla subordinazione al testo così come il corpo dalla subordinazione alla mente”*³⁶

Credo che i primi danzatori Butoh la pensassero allo stesso modo e che il Butoh rappresenti una forma di espressione artistica che ha un impatto politico altrettanto forte delle azioni teatrali del Living.

E Judith Malina probabilmente sarebbe d'accordo.

36 Marvin Carlson, op.cit., p.487.

IMPROVVISAZIONE O COREOGRAFIA?

Forse non esiste nessun altro tipo di danza che riservi così grande importanza all'improvvisazione.

Improvvisare significa cercare il movimento del momento, in ogni momento, cercare la propria originalità, combattere la non ripetizione, la non riproduzione. Improvvisare è la condizione elementare per la danza Butoh perchè solo attraverso l'improvvisazione si può cercare di scavare nel proprio inconscio, mettere le basi perchè un movimento veramente libero possa sgorgare dal nostro corpo.

Improvvisare è la base di partenza obbligata per chi cerca di ridurre il più possibile la distanza tra l'impulso e la reazione, tra l'essere e il mostrare.

Kazuo Ohno è sempre stato fedele all'improvvisazione, i suoi spettacoli erano quasi completamente improvvisati, ma altri danzatori accettano la coreografia o usano l'improvvisazione solo in studio, nella fase compositiva, una scelta che apparentemente potrebbe sembrare contraddittoria.

Tatsumi Hijikata stesso, ad un certo punto della sua vita, siamo agli inizi degli anni 70, decide non solo di coreografare, ma fa di più: contraddicendo i propositi iniziali, cerca di definire un metodo per poter insegnare la danza Butoh.

L'idea che io mi sono fatto su questo tema è che l'improvvisazione sia da mettere in relazione all'espressività libera del danzatore: dovrebbe essere il momento nel quale crea e ancora non si pone il problema della visibilità di quello che fa.

Direi, invece, che la coreografia sia più legata al concetto di spettacolo e quindi di mercato. La fase coreografica è più pensata, meditata. Il coreografo cerca di legare assieme i movimenti che ha scelto, fare una sintesi, dare una forma al materiale raccolto osservandolo da diversi punti di vista, in

prospettiva di una sua messa in scena.

Il Butoh, “danza interiore”, “invisibile”, danza fatta anche di movimenti impercettibili, sembra non voler dare nulla allo spettatore, la presenza del quale, addirittura, potrebbe anche non essere determinante.

Ma in uno spettacolo, lo spettatore, che spesso paga anche un biglietto, è essenziale, e quindi si sente in diritto di chiedere qualcosa in cambio: emozioni, messaggi, rassicuranti o meno.

Lo spettacolo è uno scambio solitamente anche economico: chi sta in scena vende un prodotto, chi sta in platea vuole portarsi a casa qualcosa.

Anche il Butoh non scappa, purtroppo, da questo tipo di confronto.

Ohno che ha continuato ad improvvisare fino alla morte e che aveva una pensione da insegnante di ginnastica, al contrario di Hijikata, forse semplicemente aveva meno bisogno di soldi.

LO SPETTACOLO

Lo spettacolo di fine corso è stato pensato in circa due ore e costruito in tre pomeriggi.

Il 29 agosto Ryuzo ci chiese di dividerci in coppie. Eravamo in sei, oltre Ryuzo, e quindi si formarono tre coppie.

Ci chiese di preparare una piccola performance della durata di pochi minuti. Per idearla avevamo a disposizione solo dieci minuti.

Io mi trovai insieme a una ragazza francese. Parlammo pochi secondi e poi provammo quello che era venuto fuori dalle nostre menti. In quel breve lasso di tempo tutte le coppie riuscirono a ideare una loro performance.

Mostrammo le scene a Ryuzo che non si preoccupò assolutamente della forma. L'unica cosa che fece fu scegliere come unirle, come collegarle, definire meglio possibile i luoghi dove si sarebbero svolte, e quale sottofondo musicale usare.

In una stanza del CESTA trovammo un grosso contenitore pieno di abiti abbandonati o dimenticati dagli ospiti del posto. Erano un'ottima base per preparare i costumi. Tagliammo, cucimmo, e realizzammo abiti in stile “zombies”.

Le scene furono collegate con inserimenti estrapolati dalle performances effettuate in quel mese e da alcuni interventi inquietanti di Ryuzo, che girava per il palco calzando enormi stivaloni e indossando un mantello che aveva sulla schiena un grosso sole rosso.

I due pomeriggi successivi si provò e quindi il 31 Agosto, alle ore 21, si mise in scena “Layers of wind”.

ALLA FINE

Questo è quanto vi posso raccontare di quel laboratorio. Non posso dire di aver compreso fino in fondo il significato del Butoh, ma credo di essermi fatto un'idea.

Sono tornato in Italia con la determinazione di voler proseguire nella ricerca di un movimento libero, non condizionato dall'estetica dominante che è inquinata da un senso del bello che è molto banale e moralistico e dominato dalla paura di un brutto considerato sconveniente su tutti i livelli.

Io credo, ho capito, che si deve cercare di andare oltre il binomio bello/brutto, male/bene e trovare il coraggio di mostrarsi per quello che si è.

Come dice Ryuzo: *“La danza è presenza”*.

Danzare non è stare sulla punta dei piedi, seguire passi codificati, vestirsi in un certo modo, conoscere la storia della danza e del teatro, non è fare esercizi di stretching e fare la spaccata. Tutte cose che se va bene sono superflue.

La danza non è, necessariamente, neanche movimento.

Danza è esserci, fare vedere a te stesso e agli altri il tuo corpo (questo sì indispensabile), non per dimostrare quanto sei bello, muscoloso ed elastico, ma per rivendicare il tuo diritto a vivere più profondamente possibile, sempre.

Dovremmo, quindi, cercare di riappropriarci del nostro corpo, trovare degli ambiti, più o meno protetti, in cui ci si possa muovere in libertà, senza dimenticare che i nostri blocchi, le nostre paure, le nostre preoccupazioni, nascono e maturano, in una società che ci condiziona e che vuole i nostri cervelli e i nostri corpi addomesticati, produttivi e, in sostanza, socialmente passivi.

BIBLIOGRAFIA

- Aslan Odette e Picon-Vallin Béatrice, *“Buto(S)”*, Parigi, CNRS Editions, 2002;
- D'Orazi Maria Pia, *“Il corpo eretico”*, Padova, Casa di Libri Editore, 2008;
- D'Orazi Maria Pia, *“Kazuo Ohno”*, Palermo, L'Epos editore 2004;
- Okamoto Taro, *“Tatsumi Hijikata's Butoh – surrealism of the flesh, ontology of the body”*, Research Center for Art Japan, 2004 (www.keio-up.co.jp);
- Norton Frailegh Sondra, *“Dancing into Darkness – Butoh, zen and Japan”*, Pittsburg, University of Pittsburg Press Dance Book, 1999;
- Carlson Marvin, *“Teorie del teatro”*, Bologna, Il Mulino, 1997;
- Rugafiori Claudio (a cura di), *“Tao Tê Ching - Il libro del Tao e della Virtù”*, Editori Associati Spa, 1994;
- “Arte del vivere”*, Rivista, Anno XII, n°49, Dicembre 2009.
- “Frigidaire”*, Rivista, n. 28, Marzo 1983.

VIDEOGRAFIA

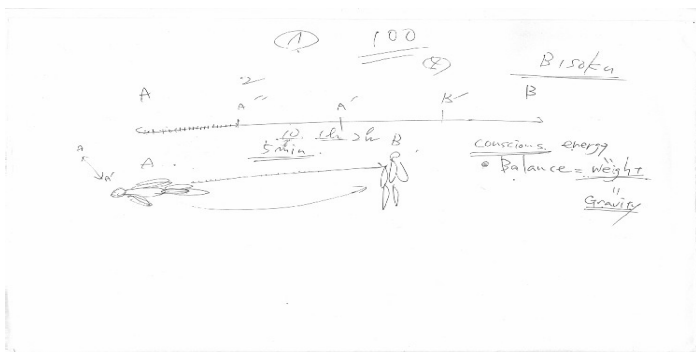
- “Dance of Darkness”*, di Edin Velez, 1998;
- “Il corpo eretico”*, DVD allegato a Maria Pia D'Orazi *“Il corpo eretico”*, Padova, Casa di Libri Editore. 2008.

SITOGRAFIA

- <http://www.butoh.com>
- <http://www.butoh.net>
- <http://www.cesta.cz>

<http://www.muspe.unibo.it/biblio/ohno/index.htm>
<http://www.tmcrew.org/arte/danzabuto/buto3.htm>
<http://www.geocities.jp/ryuzodance>
http://www.indicius.it/torpore/hiroshima_nagasaki.htm

APPENDICI



Schizzo di Ryuzo Fukuhara mentre mi parla di "Dialogue"



Ryuzo e Vito si rincontrano a Skofia Loca (gennaio 2010)



Finito di scrivere nel Novembre del 2010

<http://bucoquadrato.noblogs.org>
murosecco@autistici.org