

Gioia Ottaviani

Corpo recessivo e in-corporazione

La proposta della danza Buto.

Da "Il corpo", n.8/9, anno V, settembre 1999.

Ed è alla luce di quello che possiamo chiamare il "sentire psicofisico" che le proposte più radicali e complete del Buto rivelano la loro attualità. Si tratta di un fenomeno consolidato nel circuito internazionale della danza ma forse non sufficientemente valutato per le valenze che possiede nei confronti dei mutamenti imposti dalla nuova modernità, soprattutto quella mediatica. Se per molti versi il Buto appare come una delle affermazioni più rigorose, in termini di performance, dei parametri della post modernità, nello stesso tempo il modo in cui ha affrontato il problema della "coscienza del corpo" contribuisce a rendere la sua proposta pertinente agli interrogativi che oggi vengono posti dalla mediatizzazione elettronica e dalla comunicazione virtuale. Come ha scritto Kazuko Kuniyoshi: "Butō non è solo performance ma anche la incarnazione dello spirito critico più preciso nella storia della coscienza del corpo."

La esperienza della integrazione tra corpo e coscienza è considerata un punto di arrivo essenziale nelle arti che, come il teatro e la danza, si fondano sulla impossibilità di separare il soggetto che crea dalla materia o dall'oggetto della creazione stessa. Questo aspetto della condizione performativa è diventato però centrale, nella seconda parte del Novecento, con l'affermarsi di un tipo di spettacolo consacrato alla propria natura di accadimento spazio temporale, di evento affacciato su un presente assoluto nel quale l'azione fisica del performer è concepita come una esperienza sempre più vincolata alla propriocezione e alla coscienza attiva del corpo nell'esclusivo "presente" della performance. Il corpo non è stato più inteso come mezzo della manifestazione di una intenzionalità psicologica ed emotiva ma come luogo primario nel quale si realizza la simultaneità di azione, emozione, motivazione e intenzione; dunque un presente che coincide con il campo corporeo di esperienza vissuta, o in altri termini, con l'esclusività di un tempo in-corporato. È anche vero che con una certa difficoltà le esperienze contemporanee della danza, del teatro, della body art o della performance art riescono a evitare il rischio di trasformarsi in una nuova concettualizzazione oppure in un atto riflessivo che fa del vissuto psicofisiologico un oggetto tematico. Le scelte radicali dei primi danzatori Butō sono scaturite anche dal proposito di sfuggire a questo tipo di rischio. Hijikata Tatsumi: "non usava il corpo come un materiale, era sempre tutt'uno con il corpo, ma, come un coltello". Con spettacoli dissacranti e provocatori Hijikata Tatsumi esprimeva, in modo più radicale di altri protagonisti delle avanguardie, il rifiuto di tutti i processi di modellizzazione che formano e in-formano il corpo affidandogli il destino di strumento semiotico e di contenitore. La sua critica era rivolta al mondo della danza e del teatro ma coinvolgeva direttamente la cultura giapponese, sia classica che moderna, nella importanza che essa attribuiva ai segni che modellano il corpo e sostengono ogni atto comunicativo. Hijikata considerava il corpo come sede di una memoria primaria della cultura e del sé nella quale erano iscritte le matrici più arcaiche della identità giapponese. La danza doveva essere una occasione per arretrare rispetto ai modelli della tradizione sia classica che moderna, sia orientale che

occidentale, per sospendere il processo che porta la mente e il corpo a disporsi nelle forme compiute e predeterminate del vivere sociale e riscoprire, dietro di quelle, la vita del sé corporeo. Hijikata aveva intravisto una condizione del corpo al di là, o prima, delle strutture incorporate, una condizione estranea o anteriore ai modelli teatrali e sociali, anteriore alla forma-formata e soprattutto anteriore alla stessa tensione alla forma. La sua azione di critica culturale si precisava negando quel tipo di intenzionalità comunicativa che nelle arti, come nella vita sociale, si affida alle forma o al modello e nello stesso tempo contribuisce a formarlo. Agli inizi degli anni Settanta egli elaborava una idea di "arcaicità" in senso culturale attitudinale e metaforico, riferendosi, in alcuni suoi spettacoli, alle zone del Giappone meno toccate dallo sviluppo della modernità, quelle dove i corpi portano soprattutto i segni del lavoro e dalla fatica. Era nello stesso tempo una ricerca sulle origini organiche del movimento e una ricerca delle radici della identità giapponese: "Osservando i gesti dei contadini, dei vecchi, delle prostitute e anche quelli della sorella disabile, Hijikata ha messo a punto una forma del movimento, che risale, come il pensiero del Butō, alle fonti dell'inconscio: quello del danzatore forse, ma soprattutto, al di là di esso, l'inconscio di un popolo, le sue origini più arcaiche". Le connotazioni dell'arcaico, oggi in molti casi superate, hanno caratterizzato le scelte di molti danzatori, ma al di là delle convenzioni che possono aver generato, attraverso di esse è stata impostata nel Buto una concezione che sottrae il corpo ad ogni agevole definizione estetica. Un esempio è stato l'uso di evidenti forzature posturali. Fra gli aspetti del Butō più notati dalla critica troviamo infatti: il corpo nudo, dipinto di bianco, rannicchiato e quasi schiacciato verso il piano tanto da creare per il performer un punto di vista all'altezza di quindici centimetri da terra (il punto di vista di alcuni animali o degli insetti) e instaurare una compressione del plesso solare che nega i principi che nelle tradizioni orientali o occidentali sono stati posti alla base della stabilità o dell'equilibrio del corpo del danzatore. C'è qualcosa che spaventa in questa arte che piega i corpi, storče gli arti, contrae e ritrae le mani e i piedi. Ma dalla lentezza estrema dei gesti nasce un linguaggio del corpo capace di liberare delle emozioni, di esprimere degli stati abitualmente taciuti. Questa danza ci calma nello stesso momento in cui ci disturba come lo stridere di un gesso su una lavagna nera. Creando il Butō Tastumi Hijikata ha definito un principio artistico radicale: il danzatore non è là per raccontare una storia o incarnare una estetica convenzionale; il corpo grottesco erotico o sublime è semplicemente presente sulla scena a testimonianza di una bellezza irriducibile. La componente arcaica è stata comunque una scelta fondamentale anche perché ad essa era legato un valore primario relativo alla genesi del movimento e ad uno stato della corporeità anteriore alle determinazioni del linguaggio: "Nel Butō", come spiega Ushio Agamatsu regista del gruppo Sankaijuku, "si parte dal corpo vuoto. Dal momento in cui un bambino sdraiato cerca di mettersi a sedere, il suo centro di gravità si sposta e una danza comincia. È questo processo che mi interessa. Il Butō non è una tecnica ma un modo per risalire attraverso il corpo alle origini della esistenza e rispondere alla domanda: chi siamo?" Una delle assunzioni che rendono unica la concezione del corpo espressa nel Butō è la ricerca del "corpo vuoto", svuotato cioè del soggetto empirico, della intenzionalità o delle aspirazioni alla definizione unitaria del soggetto. Nella azione del performer il corpo-immagine si ritrae per immergersi nel dinamismo frammentario del tempo interiore e della organicità, tanto da arrivare a contraddirsi ogni aspettativa rivolta al tempo

dell'azione, ai suoi significati e soprattutto ogni aspettativa di armonia, pienezza e forza a cui ci hanno abituato le danze di ogni latitudine e cultura. "La nascita della danza Butō è legata alla percezione della oscurità del corpo e della sua materia: persino le tue stesse braccia nel profondo del corpo sentono estranee, sentono che non ti appartengono". Il performer affronta questa oscurità come occasione per una radicale decostruzione dell'io e di tutte le immagini unitarie che uno specchio può restituire. La scelta della decostruzione non va intesa, in questo caso, come negazione o annullamento ma solo come scelta recessiva, perché il danzatore si confronta continuamente con l'impulso che lo porta a resistere alla dissoluzione: sospeso tra vuoto e pieno ma anche in una voluttà dell'esistenza spinta alla sua più alta intensità. Nella adesione propriocettiva al dinamismo organico che sconvolge l'ordine quotidiano del tempo, il danzatore non cerca di conquistare né equilibrio né disequilibrio ma unicamente lo spazio che li divide, la zona in cui il linguaggio non si realizza. I danzatori parlano di una adesione al pensiero del corpo e della dissoluzione dell'io individuale nella concretezza del tempo interiore, inteso quale tempo fisico e psicofisiologico. "Volevo capire se la danza è nata prima o dopo il pensiero. Danzavo così lentamente che la danza era quasi invisibile. Desideravo raggiungere uno stato di vigilanza, quietamente, molto quietamente. Qualcuno ha detto che la danza è qualcosa che viene a trovarci, ma, preoccupato della struttura del corpo, io mi astenevo discretamente dal sopraggiungere della danza... La velocità del pensiero dei nervi, della circolazione del sangue, dei tessuti muscolari, dello spirito; la coesistenza caotica di diverse velocità mi eccitava e mi teneva in uno stato di vigilanza... Hijikata iniziava un movimento che non sarebbe mai arrivato a destinazione per contrastare la velocità controllata. Quanto a me, intraprendeva una velocità abbandonando la velocità... La deviazione e il discontinuo del corpo per distruggere l'ordine del tempo....Le viscere che non sanno divorare il vento non saranno mai capaci di sedare le parole". C'è infatti una premessa fondamentale alla danza Butō: la percezione del cosiddetto "corpo caotico". Il caos organico e la continua transizione sono per il performer dati costitutivi del "pensiero del corpo", del sé corporeo che non può conquistare alcun frammento che possa dirsi statico o conclusivo. L'azione, nel suo coincidere con il dinamismo organico, richiede però una estrema concentrazione per poter resistere "in bilico" sul punto limite della transizione e del disequilibrio: "Il corpo dei danzatori Buto è come un recipiente colmo fino al punto di stare per traboccare, un corpo che non può accogliere un'altra sola goccia di liquido".

Nella danza Butō si instaura un particolare confronto con uno dei connotati principali della post modernità: quello che Baudrillard ha chiamato il "soggetto frattale", il soggetto alienato che sogna di "assomigliarsi in ognuna delle sue frazioni", che si "diffrange in una moltitudine di ego miniaturizzati". Il Butō risponde alla condizione frattale dell'io proponendo, al posto di una integrazione consolatoria veicolata dallo spettacolo o dalle tecniche della danza, la non facile accettazione del corpo "vuoto" e "caotico" e la adesione ad ogni minima memoria depositata nei muscoli e nelle cellule. È la indicazione di un procedimento recessivo (dell'io e del corpo immagine) capace di ricondurre il soggetto oltre, o anteriormente, la "fase dello specchio", verso la riappropriazione della coscienza corporea. Il danzatore intraprende un processo di "incorporazione" non per assaporare una ipotesi di unità ma per partecipare del caos organico,

nella sua oscurità, nel suo dinamismo e in una temporalità totalmente propria. Naturalmente questa esperienza non può essere il risultato di una soggettività riflessiva e intenzionale o di una attenzione focalizzata sulle singole funzioni, quali la respirazione, la pulsazione ecc. Essa è piuttosto legata al lavoro di una attenzione così estesamente attivata da riuscire a sostenere la complessità infinitesimale del vissuto psicofisiologico. Si tratta del modo di pensare del mio corpo, cioè di qualcosa di non ancora consumato che si trova al di fuori del mio pensiero stabilito a priori e che respinge il pensiero stesso per entrare direttamente in azione... nella mia danza rendo visibile il ritmo del pensiero. La particolarità del processo psicofisico attivato nella danza Butō risiede, in gran parte, in questa scelta di aderire alla qualità instabile e frammentaria che è propria dell'io, del tempo interiore e della corporeità, intesa però nella sua esclusiva oggettività e localizzazione. Nella danza è diventato difficile esistere senza indagare nella natura fisica del corpo umano. Per dirlo in un altro modo, io non sto danzando qui, ma è il "corpo" che danza. E inoltre, la "materia fisica" è la danza. Così a poco a poco il soggetto passa dalla prima persona alla terza persona, o dalla prima persona alla assenza di materia umana a quella fisica.