

Dal mimo, al butō, alla scena queer

Tecniche ed esperienze del corpo nella pratica performativa di Stefano Taiuti

Samantha Marenzi

Il corpo misura del mondo. Anthropometry

Danzatore, mimo, performer, Stefano Taiuti è un artista romano che dalla fine degli anni Ottanta ha indagato, attraversato e mescolato tecniche di espressione corporea intrecciando i principi delle moderne culture teatrali d'Occidente e d'Oriente. Tecniche diverse tra loro, talvolta antitetiche negli obiettivi. Sperimentando la sua presenza nelle sale dei piccoli teatri di ricerca e negli spazi affollati dei club delle maggiori capitali europee, negli esperimenti di video performance e nelle installazioni site-specific, Taiuti ha fatto del suo corpo il luogo stesso dell'evento, rendendolo fluido e attraversabile dalle forme e dai generi, non solo di spettacolo.

Nel dicembre 2020, dopo una lunga assenza dalle scene italiane, Taiuti ha presentato la performance *Anthropometry – a study on the weight of being*, proiettata in streaming nel pieno della seconda ondata della pandemia come spettacolo ospite dei Premi Tuttoteatro.¹ Anche per la forma della fruizione e per le soluzioni adottate di fronte alle condizioni poste dall'emergenza, la performance costituisce un punto di partenza ideale per tracciare la traiettoria di questo artista e per porre la questione del corpo, focus della sua ricerca non in quanto strumento dell'espressione ma terreno concreto di una indagine che conduce alla scoperta di altri possibili corpi.

¹ Giunto alla sua quattordicesima edizione, il Premio Cappelletti è l'attività più roduta tra quelle dell'associazione Tuttoteatro, finalizzata alla produzione di nuove opere sottoposte al giudizio di una giuria di critici e di un campione di spettatori. Più recenti sono il Premio Nicolini (istituito nel 2012 e mirato all'individuazione di una personalità della cultura che si sia distinta nella progettazione, nella cura e nel sostegno delle attività culturali e artistiche), e il Premio Miglior Taiser (attivo dal 2018 e destinato alla produzione di video di promozione dello spettacolo dal vivo come opere d'arte audiovisive). Nelle giornate in cui vanno in scena gli spettacoli finalisti del Premio Cappelletti, Tuttoteatro organizza laboratori di visione e critica e ospita performance di artisti maturi premiati o selezionati nelle edizioni precedenti.

L'antropometria è la scienza che si occupa di misurare il corpo umano. Gli studi antropometrici vanno da quelli, molto celebri, di Leonardo Da Vinci a quelli, moderni e meno noti, della Nasa sul comportamento del corpo in assenza di gravità. Per la sua performance sull'antropometria, Taiuti ha realizzato una macchina formata da 28 carrucole che connettono diverse parti del suo corpo a dei contrappesi calibrati seguendo la tabella di proporzioni stilata proprio dalla Nasa. «Macchina teatrale che della scenotecnica rinascimentale adotta i contrappesi in tela di canapa colmi di sabbia, macchina costume e palco insieme... macchina semplice ma motore metaforico complesso per suggestioni e associazioni»,² spiega il performer. Secondo quei calcoli, dal peso complessivo di un soggetto si può individuare il peso delle singole parti, intese come pezzi che compongono un tutto. Una conoscenza che si basa su (e restituisce) un corpo idealmente inanimato, dissezionato, studiato e misurato attraverso la sua negazione.

La macchina stacca il corpo dal suolo, lo sospende, lo pesa, lo muove. E mostra al contempo un corpo che si sospende, si pesa, si muove. Ogni minimo movimento di questo corpo appeso da diversi punti (il bacino e le giunture, con gli arti che pendono passivi), determina lo spostamento dei contrappesi e la trasformazione della sua postura. Oltre che il corpo, pare di poter studiare, ingigantita e rallentata, la danza, intesa come arte del movimento ma anche come costruzione della presenza, disegno della dinamica nello spazio, dialogo con la gravità. Tutto però è lentissimo, quasi immobile, e la percezione dell'osservatore si dilata come il tempo di questa azione rarefatta, di cui sembra di poter percepire la scia. Non si assiste a nessuno sviluppo drammaturgico ma la visione di questo corpo si fa man mano più intensa poiché progressivamente si comprende il meccanismo e appare chiaro che a essere mostrato è un fenomeno, qualcosa che esiste al di là dello spettacolo ma che quest'ultimo rende visibile.

Questa performance manifesta i principi stessi del lavoro sul corpo e sull'azione scenica: fa apparire le regole del movimento organico, dilata la percezione, mette a tema la fisicità consegnandola al pubblico che vi scorge il potenziale espressivo leggendo, nella distribuzione e gestione del peso, il dramma stesso dell'essere umano.

² Cito dalla presentazione della performance pubblicata sul sito Tuttoteatro.com e leggibile al link <<https://tuttoteatro.com/event/anthropometry-di-e-con-stefano-taiuti-ospite-dei-premi-tuttoteatro-com-2020/>> (ultima consultazione 10/10/21).

Dal mimo, al butō, alla scena queer

Il sogno del volo. L'impossibilità del volo.

Pesi, misure precise, riduzione del corpo a oggetto di osservazione, cadaveri smembrati. Il corpo cadavere del butō che disperatamente tenta di volare.

Un corpo allargato, esteso, ampliato, connesso, legato, corpo in costante necessaria e inevitabile relazione con fili, destini, pesi, memorie, aspirazioni, l'altro, l'alto e il basso, la gravità, l'incontrollabile, l'eterno.

L'organico e l'inorganico sono in dialogo, in lotta, l'uno che anima di sé l'altro, anima vivente di un corpo meccanico che gli sopravvive, indifferente al sacrificio, al trasformarsi della carne in scheletro.

Corpo misura, corpo macchina, corpo spirito, corpo che in lotta col suo peso rivela la propria fragile umanità.³

Sebbene la versione realizzata in video abbia un inizio e una fine e sia fruibile nel tempo di circa un'ora, la performance potrebbe durare molto più a lungo. Non è stata concepita per un teatro ma per la scena dei club queer e dei rave party dove il performer ha spostato l'asse della sua ricerca creativa, e dove *Anthropometry* ha debuttato come installazione la cui durata è del tutto svincolata dall'idea di un intervento performativo che gli spettatori vedono iniziare e finire. Nell'installazione è piuttosto il performer che assiste al passaggio e alla rotazione degli spettatori, talvolta al loro ritorno dopo essersi allontanati, all'inizio e alla fine delle loro differenti durate di osservazione.

Stefano Taiuti ha una lunga esperienza artistica nei locali e nei luoghi del divertimento. Ha diretto gli eventi di animazione e le incursioni performative nelle nottate del Supper Club a Roma, Amsterdam e Istanbul, dove ha sperimentato l'innesto tra spettacolo e animazione portando nel pubblico delle discoteche una qualità scenica lontana dalle logiche dell'intrattenimento. Più che uno stile di spettacolo ha proposto una dimensione della corporeità appresa attraverso le tecniche del teatro e diretta verso osservatori eccitati dalla danza e dall'euforia della festa. In tale traiettoria ha spinto la sua ricerca in direzioni sempre più radicali, situandola nei luoghi dove il divertimento coincide con una fisicità consapevole anche da parte del pubblico, caratterizzato non solo dai gusti sessuali ma dall'affermazione di una fluidità di genere, di un corpo mobile e metamorfico, mai fisso, e di una condivisione degli spazi e dei tempi della festa dilatati sia in termini di ambientazione e durata, sia in termini percettivi. La scena queer, dunque, e i rave party, in particolare berlinesi. Nella prima, Taiuti indaga i processi di decolonizzazione della sua corporeità rendendo reale un processo che

³ *Ibid.*

caratterizza il teatro: quella possibilità di incarnare diverse presenze che, se nel teatro di prosa sono definibili in quanto personaggi, nelle culture performative da lui attraversate si connotano piuttosto come possibili identità. Nei secondi, rituali moderni caratterizzati dal ritmo, dall'uso di sostanze, da uno stato di alterazione della coscienza e di comunicazione non verbale, Taiuti sperimenta le possibilità della percezione nel rapporto tra performer e osservatore. Ad esempio, si installa nelle *chillout areas* con azioni corporee di lunga durata «evitando strutture narrative che richiedano una attenzione sostenuta – spiega –. Concettualmente cerco di manifestarmi in quanto presenza alternativa al piano comune di realtà, in maniera non invasiva ma fortemente oggettiva. [...] Credo che proprio la mia “indifferenza” al contesto permetta al pubblico di avvicinarsi in maniera spontanea e curiosa, spesso restando catturato dalla mia alterità, che in qualche modo lo rispecchia soprattutto nella scena queer, e atemporalità della presenza, che è anche un tratto proprio del contesto, realizzando una attivazione dell'interesse che spesso si è protratta all'intera durata dell'intervento performativo».⁴ In tale contesto, Taiuti sperimenta il protrarsi della dimensione performativa e la variazione delle presenze del pubblico, sfuggendo ai consolidati meccanismi drammaturgici di gestione dell'attenzione dello spettatore e immergendo il corpo in un tempo altro, talvolta lentissimo, l'unico che permette di ascoltare il corpo nel momento stesso in cui, esibendosi, lo si sta facendo parlare.

Nella versione registrata e proiettata della performance,⁵ Taiuti ha dunque stabilito una durata adatta alla fruizione a distanza di quello che è allo stesso tempo un evento artistico e un fenomeno fisico. Ha accelerato il flusso della sua presenza e diminuito l'intervallo tra i movimenti considerando la soglia di attenzione di un osservatore posto davanti a un monitor nel quale appare un corpo apparentemente inerme, quasi immobile, mosso dalle reazioni ai suoi stessi piccoli gesti che si succedono a un ritmo dilatato e del tutto imprevedibile. Ha dunque accelerato, per

⁴ Questa citazione, e i successivi frammenti di racconti e considerazioni del performer, è estrapolata da una serie di conversazioni e carteggi tra chi scrive e Stefano Taiuti articolati nell'arco della primavera del 2021. Ringrazio Taiuti per i materiali raccolti insieme, che io ho smontato e rimontato a mio piacimento adattandoli all'andatura del presente saggio, senza però mai modificarne il senso o alterarne il linguaggio. Questo studio, basato principalmente su fonti orali e sulle risposte che Taiuti mi ha inviato in forma scritta reagendo alle mie domande o sollecitazioni, viene pubblicato dopo la sua lettura e approvazione.

⁵ Le riprese sono state realizzate da Shannon Turner nello spazio berlinese IKSK. Il video integrale della performance è visibile sul canale vimeo del danzatore, all'indirizzo <<https://vimeo.com/491233424>> (ultima consultazione 10/10/21).

apparire però lentissimo: una fotografia prolungata dove il movimento appare come una allucinazione dello spettatore.

Taiuti ha spesso lavorato col video, consegnando al tempo parallelo dell'immagine proiettata l'esperienza del corpo e delle sue molteplici durate. Ha diretto brevi film di danza, proiettato corpi in azione ripresi da prospettive e distanze insolite durante le sue performance dal vivo, realizzato assoli in spazi inaccessibili al pubblico pensati specificamente per il linguaggio del video.⁶ La proiezione di *Anthropometry* non era dunque semplicemente una ripresa dello spettacolo ma la sua traduzione in un altro linguaggio. Si vedeva la lunga e vibrante immobilità tra un movimento e l'altro. Si sentivano i rumori delle carrucole e della macchina quando un minuscolo gesto o cambiamento di posizione provocava il movimento dei sacchi di sabbia. Solo dopo diversi minuti di una visione complessiva, che dava modo di percepire le connessioni e i contrappesi, la ripresa si avvicinava e, seppure attraverso il video, lo spettatore vedeva il corpo, il grande assente delle performance in differita, qui invece amplificato dalla prossimità dello sguardo che ne svelava il dinamismo nell'apparente immobilità. Il respiro, le tensioni, il controllo estremo pure nell'abbandono. Il desiderio di quel cadavere che, come spiega il performer riconoscendosi nel solco di ricerca del butō, tenta disperatamente di volare.

Tecniche fisiche e materia della carne. Dal mimo al butō

Stefano Taiuti ha incontrato il butō intorno alla metà degli anni Novanta. Aveva alle spalle diversi anni di lavoro sulle tecniche del mimo e sull'espressione corporea, a cui si era avvicinato grazie all'incontro con Claudio Severini, insegnante di yoga ed ex allievo di Adam Darius, di cui tramandava il metodo. Artista e pedagogo di grande esperienza, Darius aveva attraversato i generi partendo da una formazione accademica con i grandi maestri russi del balletto (tra cui Anatole Oboukhov, George Goncharov e Ol'ga Preobraženskaja) e poi con i protagonisti della danza moderna americana (come José Limón). All'apice della sua carriera di danzatore e coreografo, verso la fine degli anni Sessanta si era allontanato dalle forme coreutiche convenzionali per intraprendere una lunga ricerca sull'espressione corporea e sul mimo. Trasferitosi in Europa, ha insegnato per decenni

⁶ Degli esempi di queste tre sperimentazioni sono rispettivamente il cortometraggio *Interno 6* (2001), la performance *Kaeru No Nagi-Goe* (2005) – entrambi questi progetti realizzati con la partecipazione di alcuni membri del gruppo Lios – e il video realizzato in Olanda su sculture di Egon Schrama *King of Spring* (2013).

formando artisti provenienti dal teatro e dalla scena musicale, dalla danza e dal cinema, partecipando alla rifondazione di una cultura del corpo e dei linguaggi della scena capace di attraversare i generi e le tecniche.

«La mia formazione, vorrei dire il mio viaggio alla scoperta del corpo, è cominciato grazie a quell'incontro»,⁷ racconta Taiuti parlando di Severini come messaggero che lo avrebbe condotto nel cuore di una cultura performativa eterogenea e proprio in quei primi anni Novanta in piena trasformazione. Per approfondire il metodo di Darius – che diventa anche l'oggetto dei suoi studi teorici e a cui anni dopo dedicherà la sua tesi di laurea⁸ – Taiuti va a Londra e intraprende un percorso di formazione che lo porta in diverse capitali europee e a contatto di altri maestri come Lindsay Kemp, Hal Yamanouchi e Marcel Marceau. «La decisione ferma e chiara che avrei fatto di tutto per proseguire questa strada anche a livello professionale avvenne a Londra, danzando in un club di cui non ricordo più il nome, qualcosa che potrei chiamare una “epifania delle costole”, manifestatasi come un flusso energetico liberatorio e inebriante generato dal movimento della cassa toracica. Mi fu chiaro che il corpo era la chiave per delle esperienze straordinarie che non ho ancora smesso di indagare».⁹

Una “epifania delle costole”: la rivelazione quasi estatica di una dimensione estremamente concreta che condurrà Taiuti alla messa a punto del suo metodo, a cui darà il nome di “meccanismo spirituale”. Un metodo di lavoro e di insegnamento il cui inizio sta tutto in quella liberazione percepita grazie al movimento del torso, il contenitore degli organi vitali, la zona dove si rifugia il respiro.

Il torso è il fulcro della tecnica del mimo corporeo messa a punto da Étienne Decroux, inventore del mimo moderno e fondatore di una tradi-

⁷ Conversazione con Taiuti, Roma, primavera 2021. A proposito di incontri, personalmente ho conosciuto Taiuti nel 1994, e sono diventata sua allieva mentre lui iniziava a trasmettere la sua esperienza e a condividere i primi esperimenti fatti coi maestri del butō. Grazie a lui mi sono avvicinata agli insegnamenti di Masaki Iwana, che ho seguito per molti anni, e con altri danzatori incontrati attorno al suo magistero abbiamo fondato il collettivo Lios, attivo dal 2000 al 2011 e poi sopravvissuto e rinato in una serie di sottogruppi e progetti artistici e organizzativi. Per una ricognizione di queste storie si vedano il volume da me curato in occasione del decennale della rassegna organizzata col collettivo Lios *Trasform'azioni – rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, Editoria & Spettacolo, Roma 2010, e il mio saggio *Tre sguardi sulla danza. Nota sul Butō e la fotografia*, in *I corpi del Butō. Fotografie di danza tra Oriente e Occidente*, a cura di Samantha Marenzi, Postcart, Roma 2018.

⁸ Stefano Taiuti, *Percorsi del mimo contemporaneo: il metodo di Adam Darius*, Tesi di Laurea Triennale discussa presso l'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, a.a. 2004/2005.

⁹ Conversazione con Taiuti, Roma, primavera 2021.

zione che ha generato, nel corso del Novecento, diverse varianti. Tutte hanno riconosciuto i principi di un movimento organico che, anche quando è mirato a creare l'illusione di oggetti inesistenti e presenze invisibili che interagiscono col corpo del performer, utilizzano il centro come propulsore del gesto e il respiro come impulso del ritmo. Arte prometeica, che – come scrive Marco De Marinis – «produce realtà invece di imitarla»,¹⁰ il mimo conduce Taiuti al crocevia tra i generi del teatro e al confine tra il teatro e la danza. Spiega il performer:

Il corpo del mimo è solo uno dei molti corpi possibili, e tuttavia il corpo è uno, dunque le tecniche sono tutte valide e universali, semplicemente hanno obiettivi diversi e agiscono su livelli diversi. Nel mimo, a patto di voler fare del buon mimo e non della superficiale pantomima, si attiva il circuito movimento-emozione, dall'esterno secondo il metodo di Marceau, dall'interno secondo il metodo di Darius. Marceau stilizza, formalizza, trova l'essenza del carattere del personaggio e la codifica in una forma esatta seppur stereotipata. La posizione ad esempio "dell'anziano", una volta raggiunta, evocherà inevitabilmente e con precisione sia nell'attore che nello spettatore la "sensazione" dell'anzianità. Nel processo di Darius, che lavora su un corpo plastico e connesso a tutto tondo, si cercherà prima la sensazione dell'anziano dentro di sé, evocando memorie e sensazioni, e si lascerà quindi il corpo plasmarsi su queste, generando non *un* anziano ma *questo* anziano. Non sono dettagli, è un universo di differenza. Direi che a Darius mancava solo la dimensione del tempo per fare del butō, e forse lo spostare il focus dall'azione intenzionale alla dimensione materica carnale ed esistenziale.¹¹

Nel passaggio dal teatro, al mimo, al butō, il legame tra azioni e passioni, tra corpo e spirito, tra interno ed esterno, deborda dai codici della rappresentazione e retrocede a una dimensione puramente materiale del corpo, un livello pre-espressivo, come lo definisce l'antropologia teatrale, ma che si fa oggetto stesso dell'azione performativa.

L'incontro col butō costituisce anche uno spaesamento culturale. L'uscita da ogni schema di lettura che consegna la corporeità a una dimensione sociale, o sessuale, e che sperimenta le possibilità metamorfiche del performer che fa affiorare l'intero archivio sedimentato nella sua memoria psicofisica. «Uomini e donne e bambini e animali e chimere e mostri e demoni e vittime e carnefici e puttane e assassini e angeli e insetti... davvero conte-

¹⁰ Cito dalla prefazione di Marco De Marinis alla riedizione italiana di Étienne Decroux, *Parole sul mimo*, Dino Audino, Roma 2003, p. 19. Nelle medesime righe, lo stesso De Marinis rimanda al suo studio, oramai classico, *Mimo e teatro nel Novecento*, La Casa Usher, Firenze 1993.

¹¹ Conversazione con Taiuti, Roma, primavera 2021.

niamo moltitudini! – dice Taiuti –. Coesistono in estrema prossimità [...] annidati nelle pieghe di un corpo dall'interno infinito, sogni o ricordi o immagini, memorie ancestrali, archetipi, esperienze spirituali a cui si accede attraverso la materia carnale. Questo ci consegna il butō». ¹²

Se il mimo produce realtà invece che imitarla, il butō compie un ulteriore passo indietro, producendo una corporeità e sperimentandone le possibilità in termini di trasformazione invece che di espressione.

Intermezzo. Il butō e il corpo rovesciato

Nelle loro prime apparizioni sulla scena della danza moderna giapponese, alla fine degli anni Cinquanta, i fondatori del butō hanno posto l'accento sul tema dell'omosessualità. Il primo spettacolo, provocatorio e scandaloso, era tratto dal romanzo *Kinjiki (Colori proibiti)* di Yukio Mishima. Più ancora che raccontata, la relazione omosessuale era percepita dagli spettatori attraverso il rumore dei due corpi, uno più giovane (Yoshito Ōno, il figlio del celebre Kazuo) e uno più maturo (Tatsumi Hijikata, che era anche il coreografo) che impattavano l'uno sull'altro nella semi oscurità della scena. Rincorrendosi, ansimavano. Cadendo, facevano rimbombare il suono della materia dei loro corpi a contatto con la terra, e tra loro. Già nella seconda versione dello spettacolo (che costò a Hijikata l'espulsione dall'Associazione Giapponese di Danza Moderna ma gli valse l'ammirazione di artisti e intellettuali, tra cui lo stesso Mishima), faceva la sua apparizione Divine, il travestito protagonista del romanzo d'esordio di Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*. A vestirne i panni era Kazuo Ōno, che avrebbe indossato quei merletti, il trucco pesante, i fiori nei capelli, in altri celebri spettacoli che hanno costellato la sua lunghissima vita di danza. Dopo l'esperienza di *Kinjiki*, quando le performance di Hijikata abbandoneranno l'impianto narrativo, ¹³ questi temi, questi fantasmi, e questi corpi continueranno a danzare il butō, la danza delle tenebre, una danza non di espressione, ma di metamorfosi, dove i corpi non interpretano, ma si trasformano. In animali, in vecchi, in bambini. E in donne.

Katherine Mezur, nel suo bel saggio *Butoh's genders. Men in dresses and girl-like women* ¹⁴, ricostruisce e analizza i passaggi di queste presenze proiettandole sullo sfondo della storia sociale giapponese del secondo dopoguerra

¹² *Ibid.*

¹³ Sulla ricostruzione delle strategie compositive di Tatsumi Hijikata si veda Bruce Baird, *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*, Palgrave Macmillan, New York 2012.

¹⁴ Katherine Mezur, *Butoh's genders. Men in dresses and girl-like women*, in *The Routledge*

ra e facendole dialogare col butō femminile di allieve e danzatrici di seconda generazione, indagando dunque la questione del genere in questa avanguardia nipponica che provoca e sovverte gli schemi ma che, secondo l'autrice, non ne rovescia sostanzialmente la struttura etero-normativa. È un saggio importante, che lascia aperti spiragli e costella l'impianto teorico di incursioni di danzatori in abiti femminili e di danzatrici che incrinano la corporeità stereotipata, sia orientale che occidentale. E che ricuce i legami di questa cultura performativa con quelle tradizioni teatrali asiatiche in cui l'interpretazione dei personaggi femminili è una specializzazione degli attori maschi, gli unici ammessi in scena, salvo rare eccezioni.

Quello che appare interessante, anche alla luce del contributo della Mezur, è osservare queste presenze quando, venendo meno la dimensione narrativa delle performance, precipita il concetto stesso di personaggio, e questi uomini vestiti da donna, o da travestiti, restano come residui materiali di un lavoro sulla letteratura che si deposita nel corpo creando uno strato della sua esperienza concreta svincolata dal racconto. I danzatori butō non rappresentano. Trasformano i loro corpi d'uomo in corpi femminili o in corpi di travestiti sondando percettivamente le differenze tra la ricerca di un femminile biologico oltre che culturale, e quella di una stratificazione, di una tensione tra biologia, cultura e desiderio. Fuori dalle tecniche dell'interpretazione, lasciando la storia o la psicologia del personaggio come allusione, suggestione, memoria, ma slacciandola dalla drammaturgia dello spettacolo, i performer fanno esperienza di un corpo d'uomo che si vuole corpo di donna, ma quel corpo non è neanche il loro corpo personale. Né personaggio, né persona. Va infatti sottolineato che col butō delle origini si assiste al caso molto raro di un ambiente di artisti che sperimenta il tema dell'omosessualità senza che questa caratterizzi le loro scelte e i gusti sessuali. La loro ricerca si colloca sia fuori dalla rappresentazione di personaggi fittizi che dalla prossimità delle istanze di cui questi sarebbero portatori con la realtà della vita quotidiana dei performer. È con la realtà del corpo che queste presenze hanno a che fare. Sia Hijikata che Ōno (padre e figlio) sono infatti eterosessuali, e non sentono questo argomento come una rivendicazione o come la trasfigurazione poetica di desideri ed esperienze personali, ma la usano come una delle principali

opportunità per sperimentare un altro corpo, un corpo rovesciato, il luogo stesso della rivolta.¹⁵

Dunque questi danzatori preservano e trasfigurano alcuni elementi del teatro tradizionale giapponese (in particolare il Nō) come l'interpretazione di personaggi femminili smontando però l'impalcatura che giustifica la presenza stessa dei personaggi, e quando affrontano l'omosessualità lo fanno in quanto esperienza corporea, senza farla scaturire dall'attrazione verso lo stesso sesso e senza esperirne la dimensione sessuale. Indagano la trasversalità come fenomeno umano e carnale prima ancora che come istanza erotica, sociale, culturale. Il rovesciamento è una possibilità insita nel corpo stesso, e l'inversione una delle sue forme di mobilità. Anche per quegli autori delle generazioni successive che non tematizzano l'omosessualità nei loro spettacoli, il rovesciamento, la trasversalità, l'ambiguità e la doppiezza del corpo e della presenza restano elementi fondamentali, che conducono i danzatori a una dimensione post, anti, o pan-sessuale. Il butō è pieno di immagini di questo tipo, dalle sottane di pizzo di Kō Murobushi alle gonne di Akira Kasai fino al seno finto di Masaki Iwana che porta in scena l'immagine decadente di un travestito, per parlare dei performer di seconda generazione. E ancora, nelle celebri versioni dei fondatori, oltre alle numerose apparizioni di Ōno nei panni di Divine e nel famosissimo omaggio a La Argentina, molto note sono quelle di Hijikata in abiti femminili, sia tradizionali che occidentali, sia da donna che da ragazzina, sia in scena che in fotografia. È attraverso la danza che questi performer hanno agganciato i loro corpi rovesciati. E li hanno rivendicati, come se fossero più reali ancora dei loro corpi quotidiani.

Guardando al butō delle origini, vale la pena osservare un altro aspetto dello sconfinamento tra fisicità maschile e femminile che emerge da un progetto fotografico firmato da Eikoh Hosoe, un collaboratore importante di questi performer. Autore delle immagini pubblicate nei programmi di sala dei *Dance Experience*, le performance sperimentali dirette da Hijikata negli anni Sessanta, Hosoe aveva iniziato a riprendere i danzatori non sulla scena, ma durante il lavoro in sala o all'aperto. Non ritrae la danza come

¹⁵ Rimando all'intervento di Katja Centonze *Situare la protesta e il corpo: paradossi nella politica corporale del butō*, relazione al convegno (di cui è stata co-curatrice insieme a me) "Immagini e immaginari del Butō. Il corpo tra cinema, fotografia, politica, performatività". Organizzato da Teatro Akropolis per la giornata dedicata al butō nell'ambito dell'undicesima edizione del festival "Testimonianze ricerca azioni", il convegno si è svolto in streaming il 7 novembre 2020 e oltre alle due curatrici ha visto la partecipazione di Stephen Barber, Takashi Morishita, Bruce Baird, Peter Eckersall, Raimondo Guarino.

Dal mimo, al butō, alla scena queer

spettacolo, ma come condizione psico-fisica, elemento poetico tessuto nella pelle e nella consistenza stessa di questi corpi che appaiono – in particolare nei primi progetti – nudi, trasfigurati, irriconoscibili. Dalla collaborazione tra questo padre della nuova fotografia giapponese e i danzatori nel pieno della ricerca sulla corporeità e sul movimento nasceranno diversi libri. Uno di questi si chiama *Otoko to Onna (Uomini e donne, 1961)*. Sfolgiandolo, attraverso la visione di frammenti, paesaggi di ossa e nervi tesi, tessuti di carne e superfici di pelle a marcare il confine tra il dentro e il fuori, si assiste alla progressiva disgregazione delle forme che distinguono i corpi maschili da quelli femminili. Anche questa è una rivolta: dissolversi nell'altra forma, e questa trasformazione, fissata in lampi di bianco e nero, chiamarla danza.

Dal butō alla scena queer

Il teatro è piccolo, pieno, e immerso nel buio. Qualcuno entra in scena con passi decisi nell'oscurità, facendo risuonare il rumore dei tacchi sul legno del palco. Cammina lungo il fondo della scena, raggiunge il lato opposto da quello da cui è entrato e si appoggia al muro, di schiena. La luce, lentamente, fa sorgere la sua figura. I tacchi solo altissimi, le gambe nervose e slanciate. La testa è rasata. Quando inizia a muoversi, smettiamo di chiederci se si tratta di un uomo o di una donna. Non ha importanza. Non c'è una storia da capire, né un diritto da rivendicare. C'è un corpo da esplorare. La figura è quella di Taiuti nello spettacolo *Sibyll*, un assolo di danza butō¹⁶ presentato nel 2003 nell'ambito della rassegna Trasform'azioni ideata e organizzata dalla compagnia Lios di cui Taiuti, insieme con altri sei danzatori, è stato fondatore.¹⁷ Una compagnia di solisti, che ha cercato vie alternative alle logiche del gruppo teatrale guidato da un leader, un regista o un coreografo. Un esperimento artistico e relazionale che ha dato vita a uno dei maggiori festival italiani dedicati al butō attivo per oltre un decennio, dal 2000 al 2011, e foriero di incontri, progetti, sottogruppi e collaborazioni tuttora attive. Nell'ambito del festival ospitato dal Teatro Furio Camillo di Roma i sette membri dei Lios hanno creato le condizioni per studiare continuati-

¹⁶ *Sibyll* (di e con Stefano Taiuti, musiche dal vivo di Claude Parle alla fisarmonica, «inquadrato in un terzo di scena da un corridoio di luce verde allucinata», ricorda Taiuti in un carteggio scambiato con me durante la stesura del presente saggio) ha debuttato al Teatro Furio Camillo di Roma nella terza edizione del Festival Internazionale di Danza Butō Trasform'azioni.

¹⁷ Il gruppo era formato da Flavio Arcangeli, Alessandra Cristiani, Maddalena Gana, Manuela Giovagnetti, Samantha Marenzi, Marie-Thérèse Sitzia oltre a Stefano Taiuti.

vamente coi loro maestri giapponesi, invitati annualmente a tenere laboratori e presentare e osservare spettacoli. Per ciascuna delle undici edizioni di Trasformazioni, i danzatori del gruppo hanno preparato un assolo. Un debutto l'anno, o meglio un appuntamento per aprire al pubblico lo stato delle ricerche basate su un terreno comune ma via via sempre più marcate dagli elementi personali dei singoli performer, tutti diversi tra loro per provenienza artistica. Si è trattato di un lungo processo di individuazione della propria via alla danza, che rispondeva all'invito da parte dei maestri di coltivare i principi del butō senza emularne le forme, che nel caso della danza giapponese erano fortemente legate alla cultura dell'avanguardia post-bellica e la cui riproduzione avrebbe disinnescato il potenziale di una cultura performativa sempre attuale, sovversiva per il modo stesso in cui abita il corpo al di là degli stili delle performance. Soprattutto, questo è stato l'insegnamento di Masaki Iwana, il danzatore che Taiuti ha seguito in modo più continuativo tra i tanti con cui ha indagato la pratica del butō (Akira Kasai, Kō Morobushi, Min Tanaka, Yoko Muronoi, solo per citarne alcuni). Iwana non si era formato nella genealogia del butō. Aveva iniziato a danzare trentenne, nel 1975. Malgrado in quegli anni Hijikata fosse molto attivo come coreografo e insegnante, Iwana ha voluto basare la propria ricerca sui suoi scritti e sulla sua concezione del corpo e incontrando il maestro solo un paio di volte, partecipando occasionalmente a delle sue coreografie corali. Interrompendo la trasmissione delle forme del butō, che lui stesso aveva rifiutato di apprendere per via diretta, Iwana ha intrapreso il cammino difficile della trasmissione dei principi. «Il butō non esiste»,¹⁸ ripeteva spesso ai suoi allievi, spiegando che quello che si può insegnare non è la danza, che ognuno deve esplorare in se stesso, ma i principi del movimento.¹⁹ Tra questi, la doppiezza.

È un principio noto in termini di meccanica motoria e di efficacia scenica,²⁰ ma la doppiezza di cui parlava Iwana non riguardava soltanto le due direzioni del gesto. Convocava in ogni azione quella che il maestro

¹⁸ Si veda su questo il testo redatto da Masaki Iwana a Tokyo nel 1995 *Butoh Has Never Existed Anywhere*, pronunciato durante un simposio nell'ambito del festival londinese "East Winds Festival of New Butoh" e raccolto nel volume bilingue (inglese e giapponese) *The Intensity of Nothingness. The Dance and Thoughts of Masaki Iwana*, La Maison du Butoh Blanc, Réveillon 2002 (nella versione inglese alle pp. 39-42).

¹⁹ Parafraso dai miei appunti presi il 31 luglio 2005 durante un workshop intensivo di Masaki Iwana presso La Maison du Butoh Blanc, il centro di ricerca che aveva fondato in Normandia.

²⁰ Su tali principi che caratterizzano le strategie e i saperi dei performer del passato e del presente, d'Oriente e d'Occidente, al di là degli stili e delle tradizioni a cui appartengono, si veda una delle pietre miliari degli studi di antropologia teatrale (di cui cito qui l'ultima

definiva l'ombra proiettata dal suo spirito. Le sue immagini di danza erano spesso caratterizzate da una contraddizione: forza e delicatezza, densità e leggerezza, bellezza e declino. Quest'ultimo contrasto era evidente in una delle ultime performance che Iwana ha presentato in Italia, nel novembre 2018, ispirata a un vecchio travestito, un Ladyboy, come vengono definiti nel mercato del sesso e della prostituzione dei paesi asiatici transgender o omosessuali particolarmente effeminati. Nel foglio di sala si leggeva:

Ceux qui sont discriminés en tant que minorité sexuelle.
Ceux qui, d'un autre côté, ont l'arrogance et l'honneur grâce à leur beauté.
Avec l'âge, tout cela décline progressivement pour ne former que pourriture,
laideur et enfin rouille.
Cette dualité conflictuelle en lui va favoriser l'émergence de nouvelles
abondances.²¹

Il corpo attraversato da forze opposte (maschile/femminile, bellezza/ruggine) permette al danzatore di esplorare una gamma di stati corporei lontanissimi dalla sua percezione fisica, caratterizzata dall'abilità, dalla forza, dall'elasticità, che qui fanno i conti con la debolezza della vecchiaia, con l'incertezza dell'identità, con la poesia dell'appassire e la grazia della morte. È questa tensione tutta interna al corpo a costituire la vera lezione del butō, anche per Taiuti, che parallelamente a questa indagine mette a frutto le sue abilità fisiche e artistiche partecipando agli spettacoli di animazione organizzati in concerti e grandi manifestazioni urbane. Col gruppo Kitomb, ad esempio, uno dei principali ensemble italiani di "teatro estremo e spettacolarizzazione della performance artistica",²² prende parte a coreografie aeree e a esibizioni acrobatiche, a grandi eventi dove l'azione fisica, inserita nell'apparato scenografico e illuminotecnico e coordinata

delle numerose edizioni) Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Arte segreta dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2011.

²¹ Dopo alcune esibizioni in Francia l'assolo *Vie de Ladyboy Ivan Hitch* è stato presentato nella Sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale di Genova nell'ambito della prima giornata dedicata al butō dal festival "Testimonianze ricerca azioni" della compagnia Teatro Akropolis. Il focus sulla danza giapponese realizzato nel triennio 2018-2020 ha visto la partecipazione nell'ideazione della performer Alessandra Cristiani e mia.

²² Cito dal sito web del Kitomb Project, nato nel 1998 e oggi attivo nell'organizzazione di grandi eventi in tutto il mondo, alla pagina <<http://kitomb.com/it/chi-siamo-2/>> (ultima consultazione 10/10/21).

con quella di tanti altri performer, costituisce la parte di un tutto macroscopico e spettacolare.

Questi due versanti apparentemente opposti hanno fortemente caratterizzato la biografia artistica di Taiuti: il grande spettacolo da un lato e il puro fenomeno corporeo dall'altro, l'esibizione di abilità fisiche e l'esposizione di stati corporei, la macchina collettiva e la ricerca personale. Il filo teso tra questi poli ha segnato anche il percorso delle scelte professionali e dei contesti culturali in cui innestare i saperi acquisiti, ibridare i corpi incontrati nel suo stesso corpo, e mescolarsi ad altri corpi in cerca di una identità mai fissata e definitiva, che si tratti di quella artistica o di quella esistenziale.

Rivendicando l'appartenenza al solco di ricerca del butō, Stefano Taiuti ha spostato l'asse della sua pratica performativa da Roma a Berlino e dai teatri ai club della scena queer, ponendo la questione del corpo in una sfera sempre meno "rappresentativa" e utilizzando la danza per scovare l'altro da sé, il suo diverso, e la rivolta della sua propria carne.²³

Il butō è anarchico e sovversivo. Restituisce al corpo la sua dimensione carnale e spirituale, anzi, le unifica. Nel "semplice" atto di essere sé e altro da sé, riunendo carne e spirito, distrugge tutto il dualismo occidentale, tutta la morale cattolica così assiduamente impegnata a spossessarci dei nostri corpi, la assurda normatività dei generi, il consumismo compulsivo neocapitalista, riporta l'essere sopra l'avere, cancella la colpa, ci riconsegna alla sacralità.²⁴

Del resto Taiuti ha trovato la sua via alla danza riconoscendosi in un "altro" culturale distante e prossimo allo stesso tempo. Nel butō delle origini la tradizione giapponese, rivendicata come una protesta nell'era della forzata americanizzazione postbellica, si mescolava alla letteratura maledetta francese, alla pittura moderna occidentale, ai processi di defigurazione che ponevano la questione del corpo in modo nuovo. Per un giovane performer europeo incontrare il butō significava sentire la forza attrattiva dell'Oriente – contraddittorio, enigmatico, radicale – e rivedere l'Occiden-

²³ Parafraso il titolo del celebre assolo di Tatsumi Hijikata andato in scena nel 1968, nel pieno delle proteste studentesche, delle rivolte politiche e dei durissimi scontri nelle piazze di Tokyo, *Hijikata Tatsumi to Nihonjin: Nikutai no Haran (Tatsumi Hijikata e i giapponesi: la rivolta della carne)*. Come è noto, è stato l'ultimo assolo di Hijikata, che ha poi danzato solo in spettacoli corali fino al 1973 per dedicarsi successivamente soltanto alla coreografia e all'insegnamento. Su tale rivolta rimando a Stephen Barber, *Hijikata: revolt of the body*, Creation Books, London 2005.

²⁴ Conversazione con Taiuti, Roma, primavera 2021.

te attraverso uno specchio che ne illuminava le zone oscure e maledette. Significava sperimentare nel corpo la trasversalità delle culture, e quindi delle concezioni della vita, e cercare la propria personalità non nell'una o nell'altra, ma al crocevia. E l'esperienza del crocevia si è tradotta, nell'avventura artistica di Taiuti, nella creazione di un linguaggio in bilico tra i generi dell'animazione estrema e della performance radicale, nell'indagine di una corporeità doppia (forte e fragile, maschile e femminile, fittizia e autentica, esibita ed esposta), e nella scoperta di luoghi che appartengono sia all'esibizione che all'esperienza reale. Tale crocevia entra nella didattica, ad esempio con l'esperienza di un ciclo di laboratori tenuti ad Amsterdam per gruppi di Drag King, con cui ha indagato le caratteristiche maschili della postura e del movimento, e nella pratica performativa, con la creazione di installazioni di danza in locali legati al movimento LGBTQ+ dove la ricerca corporea scivola dalla dimensione artistica a quella personale. Sulla scena queer, techno e sex positive berlinese, e in particolare agendo come performer in club come il Lecken (molto attivo politicamente), il Radiant Love (prevalentemente frequentato da Transgender), Taiuti ha esplorato quest'ultimo confine, spingendo la ricerca sul corpo al di là del territorio "protetto" dei linguaggi espressivi e debordando verso la ricerca di una identità libera, e anche poetica, scoperta attraverso la danza ma da poter abitare nella vita.

Berlino è stata ed è ancora uno straordinario esperimento sociale, la *nighlife* si è da tempo aperta ad incursioni artistiche e performative e le pratiche di libertà sono politica vissuta nel quotidiano. La scena queer in particolare mi ha molto affascinato per la sua inclusività e per la consapevolezza della portata politica e culturale di certe pratiche intellettuali incentrate, in ultima analisi, sulla decolonizzazione dal patriarcato. In questa scena sono stato accolto perché, grazie anche al butō, ho decolonizzato me stesso in primo luogo, accettando e praticando il gioco delle mie molteplici identità di genere. Per essere, in ultima analisi, un *cisman* di mezza età, ne sono onorato, e forse sono anche necessario alla scena per completarne lo spettro e, chissà, anche dare una speranza che dalla normatività si può guarire.²⁵

Grazie al butō Taiuti ha "decolonizzato se stesso", ed è sulla scena della libertà e dell'inclusività che la sua ricerca ha trovato casa, lì dove il corpo è il luogo e non lo strumento della politica, e la trasversalità è una condizione della carne e non una scelta di appartenenza. Senza dover cambiare orien-

²⁵ *Ibid.*

tamento, “dalla normatività si può guarire”, e la danza è uno dei possibili strumenti di tale processo. Insieme coi suoi modelli e coi suoi precedenti reali e immaginari, quella figura in tacchi a spillo che andava in scena nel 2003 in una piccola sala romana non era che un presagio che, nel percorso artistico e umano del performer, annunciava la trasversalità del corpo come unità di misura del mondo.