



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Il *butō*:
corpi e corporealtà
che danzano se stessi**

Relatore

Ch. Prof.ssa Katja Centonze

Correlatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Laureanda

Irene Greco

Matricola 856502

Anno Accademico

2021 / 2022

要旨

文化的な現象を研究する場合、多くの分析ツールを持つためには、さまざまな分野を調べることが大切である。この論文では、舞踏の基礎と重要な要素を研究することから始まり、舞踏とは何かを理解してみたいと思う。

第1章では、舞踏の誕生以前と現在の歴史的時期について書く。なぜかという、歴史の研究は、非常に多くの前衛的な動きの誕生につながった出来事を知るために不可欠だからである。その時代の美術界の様々な変遷を、日本のアートシーンの枠組みとして提示する。そして、舞踏を生み出したダンサーが新しい形のダンスを取り入れる必要性を感じるようになった社会的動機づけについても議論するつもりである。その他に、辞書に載っている定義を参考にしながら、年月が経つにつれて現象を説明するさまざまな語彙を分析する。例えば、「舞踏」と「舞踊」の違いは何であるか？「暗黒」というのはなんであるか？海外で使われる「Butoh」という言葉のニュアンスはなんであるか？それから、信頼できる資料、特に初期の舞踏に関する資料を探す際に見られるジレンマを指摘するつもりである。

第2章では、「自分の舞踏」をダンスするために、各個人にとってからだ（肉体？^{しんたい}身体？）がどのように大事なことであるかを強調する。多くの文化にとって、からだは、人類学的な見方から、自分の内面性と外的現実との関係を表現する道具を表す。しかし、舞踏は私たちを取り囲むものと同じレベルに人間を置くことで、人間の中心性を取り除く。まず、舞踏の共同創設者である二人、というのは土方巽と大野一雄を紹介したいと思うのである。理由は、人生の大切な行事とダンスの世界での彼らの道を知ることができるようにすることである。彼ら自身の体を研究することで、並行してはいるものの、彼らが個人

的な舞踏の発展につながったさまざまな道を理解することができると思う。その他、この現象が体に与える重要性を深めたいつもりである。さらに、舞踏に見られるいろいろなコルポリアリティー (corporeality) の種類を紹介する。

最後に、第 3 章では、海外での舞踏の広がりについて書きたいと思う。日本以外の環境での現象の進化に焦点を当てる。ヨーロッパで活躍した・している重要なパフォーマーの紹介から始め、私の舞踏の体験を紹介したいと思う。そうすることで、観客としてもダンサーとしても個人的な体験の大切さを強調したいと思う。舞踏を見ること、勉強すること、練習することは私にとって難しかったことであった。これは、何年にもわたるクラシックダンスとコンテンポラリーダンスのトレーニングによって課せられた制限によるものだと信じる。ワークショップに参加することは私にとって本当に重要なことであった。私は自分の体と心、というのは私の人間全体が、非常に正確で厳しいルールによって形作られていることに気づいた。私はよく西洋の視点からダンスについて考えた。

INDICE

要旨	2
INTRODUZIONE	6
1. CAPITOLO 1: Primi passi nel mondo del <i>butō</i>	6
1.1 Il contesto storico	6
1.2 Etimologia e semantica dei termini	17
1.3 Il problema delle fonti e il <i>butōfu</i>	21
2. CAPITOLO 2: I corpi e le corporealtà nel <i>butō</i>	34
2.1 I fondatori: Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo	34
2.2 Il corpo nel <i>butō</i>	49
2.3 Le diverse corporealtà performati nel <i>butō</i>	55
2.3.1 Il <i>nikutai</i> in Hijikata Tatsumi	55
2.3.2 <i>Shitai</i>	60
2.3.3 <i>Karada</i>	61
2.3.4 <i>Shitai</i>	62
2.3.5 <i>Suijakutai</i>	63
2.3.6 Corpi acefali	64
2.3.7 Corpi paralizzati: immobilità e sabotaggio	66
2.3.8 Corpi che tremano, corpi che cadono	68
2.3.9 Androginia e travestimento	70
2.3.10 Tutti i corpi	73
3. CAPITOLO 3: Al di fuori dell'arcipelago	74
3.1 La diaspora del <i>butō</i> e la danza contemporanea giapponese	74
3.2 Esperire il <i>butō</i> : da spettatrice virtuale a <i>taikensha</i>	82
3.2.1 Il COVID e la mia esperienza virtuale	84

3.2.2 Le prove in teatro di <i>9 steps to dust</i>	88
3.2.3 Lo spettacolo di Kaseki Yūko: <i>9 steps to dust</i>	90
3.2.4 Il workshop di Kaseki Yūko	91
CONCLUSIONI	95
BIBLIOGRAFIA	97
DOCUMENTI TRATTI DALLA RETE	101
VIDEO TRATTI DALLA RETE	102

INTRODUZIONE

Per poter inquadrare un qualsiasi fenomeno “culturale” risulta essenziale non limitarsi alla descrizione del fenomeno in sé, ma spaziare in diversi campi con il fine di tessere una tela entro la quale collocare l’oggetto di ricerca. In questa tesi, si cercherà di partire dalle fondamenta del *butō* 舞踏 prima di poter entrare nel vivo della questione e tentare di capire, se possibile, “cosa” sia e quali elementi ne siano il cardine

Esistono diverse angolazioni dalle quali iniziare per poter penetrare più a fondo nella comprensione di questa “anti-danza”: nel Capitolo 1 si affronterà una presentazione storica del periodo antecedente e contemporaneo alla sua nascita, di vitale importanza per conoscere quali eventi crearono un terreno fertile per la proliferazione di tanti movimenti d’avanguardia. Successivamente, verrà considerato uno studio di carattere più antropologico che sia in grado di considerare i diversi mutamenti a livello artistico avvenuti in quel periodo per inquadrare, dunque, la parte più teatrale della scena artistica giapponese, affiancato da una considerazione delle motivazioni sociali che spinsero i danzatori che idearono il *butō* a sentire la necessità di adottare una nuova forma di danza. Verranno analizzate le diverse voci con cui ci si è riferiti, nel corso degli anni, al fenomeno, facendo riferimento alle definizioni riportate nei dizionari e domandandosi: qual è la sfumatura che si percepisce nel termine *buyō* 舞踊, leggermente differente rispetto a quella avvertita nel termine *butō*? Perché si è sentita l’esigenza di variare il secondo *kanji* del vocabolo? Cosa si intende per *ankoku* 暗黒? Inoltre, quale connotazione assume il fenomeno nel momento in cui si impiega, invece, la parola “Butoh”? Infine, sarà premura fare presente i dilemmi che si possono riscontrare nella ricerca di fonti attendibili, in special modo quelle relative ai primi anni di sperimentazione, e individuare dunque da quali di queste poter attingere per avere dei riscontri affidabili.

Ciò che ne conseguirà sarà che risulta impossibile scindere un campo dall’altro: storia, antropologia, e altre diverse discipline si intersecano per dar vita al quadro generale del *butō*. Ogni elemento è strettamente legato agli altri, rendendo difficile definire dei legami unidirezionali di causa-effetto. Tuttavia, una volta messi insieme tutti questi punti di vista, si potrà disporre di una

visione più completa ed esaustiva tramite la quale affrontare l'analisi e la comprensione del fenomeno.

Il Capitolo 2 si occupa di evidenziare come il corpo sia imprescindibile per ciascun individuo nella creazione del "proprio" *butō*. Per molte culture, esso rappresenta, da un punto di vista antropologico, uno strumento di rappresentazione ed espressione della propria interiorità, come anche di metabolizzazione della realtà esterna nella quale siamo immersi. Tuttavia, ciò non sembra valere per il *butō*, il quale destituisce la centralità dell'essere umano ponendolo sullo stesso piano di tutto ciò che ci circonda. Ho ritenuto opportuno iniziare da una presentazione dei due co-fondatori del movimento, in modo tale da poterne conoscere i momenti salienti della vita e del loro percorso nel mondo della danza. Risulta indispensabile partire dai loro stessi corpi per riuscire a comprendere le diverse strade, sebbene parallele, che li hanno portati allo sviluppo di un *butō* del tutto personale. In secondo luogo, verrà approfondita l'importanza data al corpo in questo fenomeno e il posto che viene ad esso riservato, per poi concludere con un'indagine sui diversi tipi di corporealtà riconoscibili nel *butō*.

Infine, il Capitolo 3 si aprirà con la presentazione della cosiddetta "diaspora del *butō*", ovvero la sua diffusione all'infuori dell'arcipelago, ponendo il focus sull'evoluzione del fenomeno in un terreno diverso da quello giapponese. Agganciandomi alla presenza di molti performer attivi in Europa, porterò la mia esperienza con quest'anti-danza, mettendo in luce l'importanza di esperirla personalmente sia come spettatori che come esecutori. Inoltre, ho voluto sottolineare quali difficoltà ho riscontrato durante lo studio, la visione e la pratica del *butō*, ben conscia dei miei limiti imposti da anni di interesse e allenamenti nell'ambito della danza classica e contemporanea. Partecipare a un workshop ha avuto su di me un impatto singolare, facendomi rendere definitivamente conto di quanto il mio corpo e la mia mente, e quindi la mia persona nel complesso fosse plasmata da canoni ben precisi e difficilmente sradicabili, i quali mi hanno spesso indotto a ragionare sulla base di una visione occidentale della danza.

1. CAPITOLO 1

Primi passi nel mondo del *butō*

1.1 Il contesto storico

Come anticipato nell'introduzione, per poter cominciare a parlare di *butō* è opportuno fare prima un passo indietro e osservare il panorama coreutico giapponese, più precisamente quello inerente agli anni antecedenti al secondo conflitto mondiale, tenendo dunque in considerazione la fine del periodo Meiji (1868-1912), il periodo Taishō (1912-1926) e l'inizio del periodo Shōwa (1926-1989). Al tempo, la tendenza generale era quella di riconoscere, come due filoni principali, quello della danza tradizionale del Giappone e quello della danza cosiddetta occidentale, quindi, d'importazione.¹ Per quanto concerne la prima categorizzazione, vengono compresi il *bugaku* 舞楽, il *nō* 能, le danze sacre *kagura* 神楽 e il *Nihon buyō* 日本舞踊.² Quest'ultimo può essere inteso come danza classica giapponese, un'arte performativa che, tramite l'armonizzazione delle sue tecniche principali, ad esempio la morbidezza e lievità dei movimenti del *mai* 舞 assieme all'ardore di quelli dell'*odori* 踊り, promette di portare in scena un certo tipo di bellezza estetica.³ Per "tradizionali", dunque, si intendono tutte quelle danze legate ad un concetto di Giappone inteso come non ancora contaminato, per così dire, dalle spore provenienti da Occidente con l'avvento della modernità.⁴ In esso si raccolgono tradizioni coreutiche spesso interpretate da gente comune, tramandate di generazione in generazione, che svolgevano un ruolo sia sociale sia rituale (come nel caso delle danze che presentano una forte connotazione sciamanica) e che alle volte si ritrovano in stretta relazione con le danze di corte.⁵ Nel caso, invece, della seconda categorizzazione, ritroviamo

¹ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, Tokyo, Shufunotomo, 1988, p. 16.

² Ibid., p. 16; per approfondimenti su ciascuno dei generi menzionati, cfr. Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, "Elementi", Venezia, Marsilio Editori, 2015.

³ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", in Bonaventura Rupert (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2014, p. 94.

⁴ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", in Matteo Casari ed Elena Cervellati (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Bologna, 2015, pp. 50-51.

⁵ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", in Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO (a cura di), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Londra, Taylor & Francis Ltd, 2019, p. 2.

tutte quelle pratiche originarie, in gran parte, dell'Europa e dell'America, prime fra tutte la danza accademica (o classica), e la danza d'espressione tedesca, l'*Ausdruckstanz*, che assieme al *revue* americano gettò le basi per la nascita della danza moderna giapponese e del *butō* stesso.⁶

È questa seconda corrente che, fin dal periodo Meiji, ebbe un profondo impatto sulla società giapponese.⁷ All'epoca, considerando che l'Occidente veniva percepito come paradigma di modernità,⁸ l'arcipelago si ritrovò ad intendere le proprie modalità espressive, a cominciare dal teatro classico, come un qualcosa di "superato", mettendo di conseguenza in moto un processo di alterazione delle forme artistiche tradizionali ispirandosi a quelle d'oltreoceano. Secondo l'antropologo Giovanni Azzaroni, da questo punto di vista, si può affermare che la modernizzazione, oltretutto la rincorsa del Giappone al raggiungimento del modello euro-americano, abbia spinto i giapponesi ad "adottare" e non ad "adattare": in altre parole, si sarebbero ritrovati a favorire la drammaturgia estera, sinonimo di modernità, al posto di portare avanti un tentativo di rinnovo del mondo del teatro giapponese mescolando e trasformando le forme tradizionali con quelle di stampo occidentale.⁹

Per quanto concerne la sfera della danza, una prima ventata di innovazione e conseguente rinnovamento arrivò a partire dai primi anni del Novecento. In questo frangente, vennero introdotte dall'Europa sia la danza classica che la danza moderna. Per quanto riguarda la prima, l'avvenimento che diede il via alla sua diffusione fu l'inizio delle classi di uno degli allievi del coreografo Enrico Cecchetti (1850-1928), oltretutto Giovanni Vittorio Rosi (1867-?), il quale fu maestro diretto del danzatore Ishii Baku 石井 獏 (1886-1962), di cui si tratterà più approfonditamente in seguito. Quest'ultimo, non contento degli insegnamenti del proprio *maître de ballet* e notando uno spiccato odio nei propri confronti da parte dello stesso,¹⁰ si staccò dalla sua scuola per approdare al mondo della danza moderna, nel quale poté provare diverse sperimentazioni in collaborazione con altri artisti e tramite cui, nel 1923, entrò in contatto con Mary Wigman (1886-1973), esponente di spicco

⁶ Ibid.

⁷ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 50.

⁸ Ibid.; Toshio MIYAKE, *Mostrici del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, "Ca' Foscari Japanese Studies. Religion and Thought", Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2014, p. 32.

⁹ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., pp. 51-52.

¹⁰ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", in Katja Centonze (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), p. 53; Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", in Matteo Casari ed Elena Cervellati (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Bologna, 2015, p. 102.

dell'*Ausdruckstanz*.¹¹ Fu proprio la danza moderna importata in Giappone e rielaborata dai danzatori giapponesi a creare uno dei vari punti di partenza al quale si ispirerà e dal quale andrà poi a svilupparsi il *butō*, benché in questo ci fosse la tendenza a contrastare il genere che lo ha preceduto. Il concetto cardine che legava queste due correnti risiedeva nella convinzione che la danza potesse essere considerata tale seppur senza un codice di gesti e movimenti, come quello rigido adottato e perpetuato dalla *danse d'école* o dalle danze tradizionali, affidandosi dunque, come lo definirebbero Jean Viala e Nourit Masson-Sékiné, a uno scambio più libero fra l'interiorità (il contenuto) e l'esteriorità (la forma) dell'essere umano danzante.¹² Questo fu ciò che propose la Wigman con la sua danza d'espressione, definita da Alessandro Pontremoli come basata sulla "corporeità come sintesi di componenti spirituali e fisiche".¹³ Tramite un lavoro d'introspezione, ella cercava di cogliere il suo "io" interiore per poi riplasmarlo ed esplicitarlo sotto forma di movimenti del suo corpo danzante. Le movenze che ne scaturivano erano, dunque, una conseguenza naturale dell'analisi e comprensione del proprio vissuto, motivo per cui risultavano leggibili e perciò coinvolgenti; per questo il loro essere semplici, ma al tempo stesso forti e incisive, rendeva possibile, secondo la capostipite dell'*Ausdruckstanz*, trascendere l'esperienza personale dell'individuo e rappresentare un qualcosa di più universale.¹⁴ Mettendo da parte se stessa riusciva a lasciare spazio all'espressione di qualcosa di più grande, un'elisione resa sulla scena dalla presenza di una maschera sul suo capo a celarne l'identità, come si può vedere negli spettacoli del 1926 *Hexentanz II* (Danza della strega) e *Totentanz* (Danza della morte). In entrambi si possono notare elementi ripresi poi dai danzatori di *butō*, come il dare la schiena al pubblico, l'assumere una postura ricurva e il muoversi in maniera convulsa nel caso del primo, oppure l'affermare un affrancamento dalla supremazia della musica nel caso del secondo.¹⁵

Ishii Baku fu forse il primo danzatore moderno di spicco in Giappone e uno dei tanti ballerini venuti a contatto con la Wigman. Della danza di quest'ultima, come riportano Bruce Baird e Rosemary Candelario, il giapponese carpì soprattutto il senso dell'espressione, il riuscire a tradurre

¹¹ Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., pp. 102-103; KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", trad. di Bruce Baird, in Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Londra, Taylor & Francis Ltd, 2019, p. 26.

¹² Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., pp. 16-17.

¹³ Alessandro PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2015 (I ed. 2004), p. 73.

¹⁴ KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., pp. 26-27.

¹⁵ Elena CERVELLATI, *La danza in scena. Storia di un'arte dal medioevo a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 120.

in movimento le proprie emozioni, concentrandosi pertanto sul “cosa” portare in scena, piuttosto che sul “come”. Il modo di muoversi che stava alla base della narrazione di Ishii, il quale tentò di dare nuovo respiro alle forme d’interpretazione coreutica, non era eccessivamente elaborato, si trattava di gesti che provenivano dal quotidiano e ne erano una libera rielaborazione in chiave universale: venivano, in un certo senso, “purificati” in modo che potessero essere adattati a e vissuti da ogni individuo, seguendo il principio cardine della “danza assoluta” della Wigman.¹⁶ Ciò che ne derivò fu la cosiddetta “poesia di danza” (*buyōshi* 舞踊詩), una metafora che associa il testo poetico alla corporalità del danzatore: come una poesia esprime i sentimenti dell’autore per mezzo delle parole, così il corpo racconta l’interiorità della persona tramite il movimento. Si trattò di un’innovazione nell’ambiente giapponese, le cui caratteristiche tradizionali non prevedevano una simile improvvisazione.¹⁷

Indubbiamente, la sua influenza è stata particolarmente rilevante nella diffusione della danza moderna (*gendai buyō* 現代舞踊) nell’arcipelago, e come lui furono importanti anche i coniugi Eguchi Takaya 江口隆哉 (1900-1977) e Miya Misako 宮操子 (1907-2009), entrambi allievi della Wigman alla sua scuola di Dresden dal 1931 al 1933.¹⁸ Ciò che contraddistingue la loro rielaborazione della danza d’espressione tedesca, secondo la storica Kuniyoshi Kazuko 国吉和子, è un’attenzione maggiore posta sul movimento, a differenza di quanto ricercato da Ishii: si tratta di un approccio più analitico e meno narrativo, per certi versi il contrario di quanto voluto dalla tradizione giapponese, per cui il moto del corpo moderno non dava origine a dei movimenti che avessero un significato particolare, ma era invece fonte della creazione dello spazio attorno al danzatore stesso, una concezione del tutto nuova per l’epoca.¹⁹ Tutto ciò, per riassumere, dimostra quanto personale fosse il percorso di ciascun danzatore: queste figure di spicco, una volta rientrate

¹⁶ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, “Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form”, op. cit., p. 2; KUNIYOSHI Kazuko, “On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, op. cit., p. 27; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 16.

¹⁷ Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 103.

¹⁸ Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 104; Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., p. 76.

¹⁹ KUNIYOSHI Kazuko, “On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, op. cit., p. 27.

in Giappone dal loro periodo in Europa, diedero il via a due correnti che si opponevano l'una all'altra, generando di conseguenza coreografie che si articolavano in stili ben differenti e peculiari.²⁰

Un danzatore che fu allievo di questi grandi pionieri del *gendai buyō* è stato Ōno Kazuo 大野一雄 (1906-2010), co-fondatore dell'*ankoku butō* 暗黒舞踏 assieme a Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-1986).²¹ Ōno incontrò Ishii nel 1933, del quale però non riuscì ad apprezzare lo stile basato in gran parte sulla danza classica, considerandola sostanzialmente una "pantomima".²² Dopo essere stato abilitato come insegnante di educazione fisica,²³ nel 1936 studiò con Eguchi e Miya, dei quali aveva letto le recensioni e visto le foto di alcune loro performance del 1934, lo stesso anno in cui vide anche danzare sul palco del Teikoku gekijō (il Teatro Imperiale, il medesimo che assegnò il corso di danza classica a Giovanni Vittorio Rosi nel 1912)²⁴ Harald Kreutzberg (1902-1968), a sua volta allievo della Wigman,²⁵ e Ruth Page (1903-1991), entrambi protagonisti del primo vero e proprio approccio del pubblico giapponese con la danza d'espressione tedesca.²⁶ Come di questo spettacolo gli rimase impressa la corporalità messa in scena da Kreutzberg,²⁷ dai coniugi assorbì i "movimenti senza stimoli", fautori di una danza astratta che si rende palpabile tramite forme scultoree non caricate di alcuna drammaticità, semplici e pulite. Sempre secondo quanto riportato nel saggio della Kuniyoshi, Ōno comprese di aver trovato in loro, piuttosto che nelle forme di narrazione esagerate e poco naturali (dal suo punto di vista) di Ishii, un adeguato punto di partenza dal quale cominciare ad elaborare uno stile più personale, al quale si dedicò per circa cinque anni. Aggiustando alle proprie necessità stilistiche le nozioni apprese da Eguchi e Miya, riuscì a riflettere su quanto gli premeva di più capire, oltretutto che cosa succede nel momento in cui è il pensiero a dare l'input fondamentale

²⁰ Ibid., p. 26.

²¹ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 74; KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 25.

²² KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 25.

²³ Katja CENTONZE, "*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., p. 104.

²⁴ Ibid., p. 102.

²⁵ Kreutzberg, Harald, in "Trecconi", <https://www.trecconi.it/enciclopedia/harald-kreutzberg/>, 16-11-2021.

²⁶ Katja CENTONZE, "*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., p. 104; KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 25.

²⁷ Katja CENTONZE, "*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., p. 104.

per i movimenti, che sono infiniti, senza limiti, ma al contempo legati alla nostra vita e alle nostre necessità, dalle quali, dunque, vengono congruentemente generati.²⁸

Si trattò di uno stile nuovo, peculiare, decisamente differente da quello del “collega” Hijikata. Entrambi vennero influenzati dalla corrente surrealista giapponese ed europea, da letteratura e pittura d’avanguardia, assorbito aspetti dell’Espressionismo tedesco (che ebbe un ruolo fondamentale nella concezione del corpo giapponese, in particolar modo negli anni tra la Prima e la Seconda guerra mondiale), e tuttavia si opposero, al tempo stesso, alla danza moderna, oltre che alla danza accademica di matrice occidentale, cercando un modo per “creare” nuove forme corporee che fossero in grado di raccogliere in sé sia la tradizione dell’arcipelago sia i mutamenti e le contraddizioni della società di quegli anni, il tutto conglomerato in una nuova corporalità connotata da un sentimento di ribellione.²⁹ Seppur diversi, Ōno e Hijikata erano legati l’uno all’altro e venivano considerati rispettivamente il cuore e la struttura del *butō*, come commentò Ōno Yoshito 大野慶人 (1938-2020) in occasione del centotreesimo compleanno del padre Kazuo.³⁰

Come è stato precedentemente esplicitato, le correnti artistiche e le nuove avanguardie non furono, tuttavia, gli unici elementi ad influenzare la scena coreutica giapponese. Verso la fine degli anni ’30, in particolare nel 1937 con lo scoppio della Seconda guerra sino-giapponese (1937-1945), il sistema di educazione scolastica del Paese venne modificato in un’ottica di invigorimento dei giovani giapponesi, a livello corporeo come anche sul piano caratteriale.³¹ Il tutto aspirava ad una fisicità tipica della *Körperkultur*, movimento che si sviluppò nel contesto occidentale di inizio XX secolo dalla ribellione allo stile di vita diffusosi in quel periodo tramite un riavvicinamento all’ambiente naturale. Si trattava di una costante ricerca atta al perfezionamento del proprio corpo che prese piede soprattutto nella cosiddetta “via tedesca”, in una sorta di accezione moderna della locuzione latina *mens sana in corpore sano*, intesa come modello di unità psicofisica. L’essere umano, seguendo tale corrente, “funziona” bene nel momento in cui raggiunge un equilibrio fra le due parti, riscoprendo così una libertà di movimento ed espressione presente in potenza e da accrescere tramite l’esercizio fisico, sia individuale che di gruppo, aspirando al contempo a una data estetica

²⁸ KUNIYOSHI Kazuko, “On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo”, op. cit., pp. 25-28.

²⁹ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., pp. 75-76; Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, “Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form”, op. cit., p. 1; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., pp. 16-17.

³⁰ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., p. 75.

³¹ Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 105.

che, per certi versi, richiama quella classica della Grecia antica, incarnata dalla bellezza “olimpica” di quelli che furono gli atleti ellenici.³²

Interessante è notare che molto probabilmente Hijikata, nel 1938 (lo stesso anno in cui ebbe il suo primo incontro dal vivo con uno degli spettacoli di Ishii Baku),³³ poté assistere ad una parata nazista di uno dei gruppi della Gioventù hitleriana ad Akita, sua città d’origine.³⁴ Suddetto evento sembrerebbe essere stato di particolare rilevanza, in quanto i corpi in marcia visti dal danzatore gli diedero un esempio tangibile della corporalità che andava cercando. Già dalle sue prime performance, Hijikata mise in scena forme e movimenti che differiscono dai concetti di equilibrio, simmetria e scioltezza propri della danza occidentale, mettendo in risalto una corporalità più rigida (appresa nei suoi studi di danza moderna tedesca), che di molto si avvicina all’impietramento.³⁵

Il *butō* di Hijikata, coadiuvato da Ōno, piantò le sue radici in questo momento storico e vide la luce nel periodo che seguì la Seconda guerra mondiale, in un clima amaro dovuto alla resa incondizionata del Giappone e all’occupazione americana, che portarono, nel 1951, alla firma del Trattato di sicurezza (ANPO) con gli Stati Uniti.³⁶ Va ricordato come l’evento diede il via a non poche opposizioni, il cui culmine venne raggiunto il 15 giugno 1960, quando si protestò accesamente contro il rinnovo del patto sopraccitato.³⁷ Una tale disfatta gettò un velo tetro sulla società giapponese che, come anche l’arte che ne fa da specchio, si trovò immersa in un profondo stato di crisi. È proprio di questi corpi in crisi che il *butō* si “occupa”, facendoli “danzare” in un modo diverso rispetto alle altre forme coreutiche, autoctone o meno, già legittimate, e in questo sta la sua ribellione.³⁸ Come evidenzia Katja Centonze, esso differisce dalle danze esatte coltivate in occidente per la mancanza, soprattutto nelle prime sperimentazioni, di un disegno coreografico. La narrazione veniva messa da parte in favore di un’attenzione maggiore posta sul corpo di per sé e su ciò che

³² Valerio BASCIANO, “Contenuti digitali integrativi”, in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Storia della danza e del balletto. Il Novecento*, Gremese, 2019, p. 13; Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 106; *Mens sana in corpore sano*, in “Treccani”, <https://www.treccani.it/vocabolario/mens-sana-in-corpore-sano/>, 17-11-2021.

³³ Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 106.

³⁴ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., p. 74.

³⁵ Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., pp. 105-106.

³⁶ Matteo CASARI, “L’obliqua perfezione di un sublime corpo grottesco. Ōno Kazuo, un fiore sbocciato su un vecchio albero”, in Matteo Casari ed Elena Cervellati (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Bologna, 2015, p. 36; Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., p. 74.

³⁷ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 10.

³⁸ Giovanni AZZARONI, “Le origini antropologiche del *butō*”, op. cit., p. 52; Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., p. 74.

esso riusciva a creare: spazio e situazione (ciò che si definisce *happening*).³⁹ In un simile processo, sottolinea Centonze, il danzatore perde la propria connotazione “umana” ponendosi sullo stesso piano di un oggetto, non differente da ciò che lo circonda, sia questo lo spazio che per l'appunto si crea muovendosi o altri corpi come il suo, ad esempio quelli del pubblico.⁴⁰ Come verrà affrontato più avanti in questa tesi, non va dimenticato che Hijikata proveniva comunque da una zona liminale del Giappone, non ancora toccata dall'egemonia capitalistica e dal conseguente stile di vita moderno diffusosi altrove nell'arcipelago, e dunque rimasta povera e non industrializzata (in suddetta ottica, si ricordi che è proprio tra gli anni '60 e gli anni '70 che prenderà piede un movimento che Baird e Candelario definiscono di “ritorno al Giappone”), in cui la vita ancora povera metteva a dura prova gli abitanti locali.⁴¹ Unendo il suo background all'idea di “anti-danza”, egli creerà un *butō* in tutto e per tutto personale, decidendo di portare in scena, in particolar modo a partire dagli anni '70, un corpo particolarmente grottesco, infermo, quello che passerà alla storia come *suijakutai* 衰弱体 (corpo malato).⁴²

Hijikata, come altri artisti d'avanguardia, sperimentò così sul proprio corpo nuove forme di movimento, non curandosi della gestualità codificata dalle correnti coreutiche già affermate.⁴³ Per questo, in generale, si può affermare che il senso di distanza percepibile nell'affrontare il *butō* da neofiti, specie se “occidentali”, può scaturire dalla diversa concezione che si ha del concetto di danza in Europa o negli Stati Uniti. Nel contesto europeo, la rivoluzione lanciata dalla danza moderna fece leva sull'espressione dell'interiorità e dell'emotività dei vari performer, i quali si contrapponevano con evidenza alla danza classica accademica, sostenendo spesso anche una determinata posizione politica o ribellandosi a uno stato sociale malvoluti. Si trattava di denunce meno presenti nello scenario giapponese, dove lo “scopo” della danza sembrava risiedere nella danza stessa, o tutt'al più non esistere nemmeno. In connessione a ciò, riferendosi alla performatività di Hijikata, Centonze pone in rilievo il *butō* inteso come “anti-danza”: questa viene svuotata da ogni suo messaggio

³⁹ Riguardo agli happening vedi: Katja CENTONZE, “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, op.cit., p. 42; Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., p. 76.

⁴⁰ Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 118.

⁴¹ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, “Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form”, op. cit., p. 5; Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 107.

⁴² Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 107.

⁴³ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, “Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form”, op. cit., p. 2.

intrinseco, da ogni senso di narrazione e il danzatore viene spogliato delle proprie abitudini che hanno reso un essere umano mansueto, addomesticato. Il corpo messo in scena non è vigoroso, vitale ed energico ma emaciato, persino morto, produce movimenti senza caricarli di significato, senza la pretesa di voler trasmettere un contenuto leggibile.⁴⁴ Anche il letterato Shibusawa Tatsuhiko 澁澤龍彦 (1928-1987), come illustrato da Centonze, venne rapito da questa anti-danza di Hijikata, che si mise, secondo lo scrittore, contro le aspettative del pubblico trasformando le azioni più comuni, alle quali non si presta più attenzione in quanto alla stregua di automatismi, in un qualcosa di scandaloso, di deformato, e per questo alienante.⁴⁵ Così facendo il corpo non diventa il veicolo di un messaggio e, volendo usare l'interpretazione di Viala, non viene usato come mezzo di comunicazione, ma i danzatori lasciano parlare il corpo per se stesso.⁴⁶

A differenza della controparte europea, nata in netta reazione alla tradizione artistica canonica secolare che cercava di negare e riformare, le avanguardie giapponesi non si trovavano nella stessa situazione storico-culturale.⁴⁷ A mio avviso, la loro tendenza fu quella di convergere nell'idea che la realtà fosse ben più complessa rispetto a quanto tramandato, ma soprattutto di essere concordi nell'affermare che l'essere umano si era ormai adagiato nelle convenzioni sociali che ne scandivano la vita. Il quotidiano si era assestato nella routine e chi vi era immerso non riusciva nemmeno a rendersene conto da quanto la situazione fosse diventata la norma. Per questo motivo i movimenti d'avanguardia sviluppatosi nell'arcipelago negli anni '60, benché fossero diversi gli uni dagli altri, presentavano l'unanime propensione al dare una "scossa" a tale società assopita, tentando di scardinare principi e concetti morali che regolavano il vissuto degli individui, relegandoli a un'esistenza abitudinaria. Temi comuni a queste correnti sono infatti un ritorno all'inconscio, alla casualità, come anche il ricorso a tabù sociali quali l'eroticismo (compreso quello omosessuale), la perversione e la liberazione sessuale ottenibile tramite l'emancipazione del corpo stesso, la violenza e l'infermità, ciò che è oscuro (al quale il termine *ankoku*, che spesso accompagna il *butō*, si riferisce), non negando comunque anche gli aspetti più luminosi dell'esistenza.⁴⁸

⁴⁴ Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., pp. 116-117.

⁴⁵ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 100.

⁴⁶ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 17.

⁴⁷ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", op. cit., p. 36.

⁴⁸ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", op. cit., p. 3; Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and

1.2 Etimologia e semantica dei termini

Come anticipato nell'introduzione, sono stati diversi i vocaboli che hanno designato il *butō* nel corso del tempo, in particolar modo in concomitanza alla sua ideazione: come viene messo in luce negli studi di Centonze sulle definizioni, l'etimo e la semantica dei termini,⁴⁹ in un primo momento, difatti, si tendeva a riferirsi a suddetto fenomeno utilizzando le diciture "esperienze di danza" o "danza del terrore", mentre solo più tardi entrarono in uso i termini *ankoku buyō* (reso in inglese come "dark black dance", o "dance of the utter darkness")⁵⁰ e *ankoku butō*.⁵¹ Successivamente, il nome venne abbreviato semplicemente in *butō*, finendo poi, con l'avvento della globalizzazione di questo fenomeno, per essere reso in *rōmaji* come *Butoh*, parola con cui si diffuse a livello internazionale (prendendo, come si vedrà più avanti, un'accezione leggermente differente).⁵²

I termini *buyō* e *butō* condividono il primo *kanji*, quello di *bu* 舞, il cui significato è riconducibile all'idea di circolarità del movimento, tanto che il verbo derivante, *mau* 舞う, oltre che a un più generico "danzare" indica proprio il senso di "rotare". È a questo tipo di moto che si legano le storiche danze presentate a corte, indicate in giapponese dal relativo sostantivo *mai*: si tratta di coreografie ben precise, tendenzialmente concepite per l'esecuzione in singolo (paragonabile, per certi versi, all'assolo occidentale) che vanno a comporre un repertorio di corte incentrato su un'eloquenza espressa per mezzo di gesti codificati che impiegano prevalentemente gli arti superiori e la testa del danzatore. Al contrario, la parte inferiore del corpo viene relegata al solo accompagnamento ritmico, con i piedi che addirittura quasi non si staccano mai da terra, strisciando in maniera inavvertibile e permettendo dunque alla parte superiore di spiccare. Per meglio comprendere la natura di questo tipo di danza risulta interessante l'accostamento descritto dallo

Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", op. cit., p. 43; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 17.

⁴⁹ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., pp. 91-100.

⁵⁰ KURIHARA Nanako, "Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh", *TDR (1988-)*, 44, 1, 2000, p. 12.

⁵¹ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", op. cit., p. 3.

⁵² Ibid; Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 74.

studioso Ashihara Eiryō 蘆原英了 (1907-1981), il quale ne propone una corrispondenza al concetto prettamente occidentale di adagio.⁵³

Il secondo *kanji* del termine *buyō, yō* 踊 per l'appunto, dà origine alla forma verbale *odoru* 踊る, traducibile anch'essa con "danzare" ma, in questo caso, tale significato si affianca all'idea di "balzare", contrariamente a quanto inteso con il verbo *mau*. Come i due verbi si ritrovano per certi versi in antinomia l'uno rispetto all'altro, così pure le relative forme sostantivate: difatti, con il termine *odori* si richiamano quelle forme di danze popolari eseguite dalla gente comune e tipiche dei villaggi dell'arcipelago. I movimenti che ne derivano, che coinvolgono specialmente la parte inferiore del corpo, dunque bacino e gambe, non sono quelli controllati e codificati del *mai*, all'opposto sono esagitati, particolarmente ritmati, spesso accompagnati musicalmente da percussioni. La velocità e il dinamismo che ne scaturiscono, possibili grazie alla libertà di movimento dovuta all'assenza dei pesanti costumi scenici nobiliari, fanno associare l'*odori*, sempre riprendendo Ashihara, all'allegro occidentale.⁵⁴

Dunque, accostando i due *kanji* ne risulta una parola che riunisce in sé due aspetti distinti della scena coreutica giapponese. Il termine *buyō* si diffuse principalmente a partire dal 1904, anno in cui entrò in vigore il cosiddetto *Shingakugekiron* 新楽劇論 (Trattato sul nuovo teatro musicale) elaborato da Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859-1935), per poi ritrovarlo durante il periodo Taishō ad indicare più precisamente la danza tradizionale giapponese, il già noto *Nihon buyō*.⁵⁵ In esso, la libertà d'espressione viene per certi versi limitata dalle rigide regole formali, tramandate di generazione in generazione, che controllano i movimenti armonici, le posizioni diagonali e gli spostamenti sul palcoscenico.⁵⁶

Il *butō*, d'altro canto, vuole rappresentare un punto di rottura con le regole tradizionali, pur essendo al tempo stesso un elemento di continuità con la tradizione. Il secondo *kanji* della parola, *tō* 踏, è il medesimo del verbo *fumu* 踏む, ovvero sia "calpestare", "battere i piedi": in esso Centonze vede l'intento "terroristico", che Hijikata infuse nella sua anti-danza, con l'intenzione di smembrare

⁵³ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., pp. 94-95.

⁵⁴ Ibid., p. 94.

⁵⁵ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 93; Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 56.

⁵⁶ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 95.

l'apparato coreutico, o più in generale scenico-teatrale, rigorosamente impostato dei suoi tempi.⁵⁷ Per rendere più chiaro questo legame, stimolante risulta essere la metafora proposta da Centonze: il piede che in questa danza si alza da terra, come in cerca di una nuova originalità, è inevitabile che dopo vi ricada sopra, tornando ad appoggiarsi alla superficie dalla quale aveva tentato di staccarsi, ovvero la tradizione. In tutto ciò si può riconoscere l'essere umano, incapace di separarsi completamente dal retaggio culturale a cui è legato e che l'ha formato nel corso della sua esistenza. Come verrà trattato più avanti, un esempio lampante viene fornito da Hijikata stesso, il quale mise in scena con le sue performance un corpo plasmato dal lavoro nelle risaie.⁵⁸ Inoltre, la scelta di cambiare termine per riferirsi alla propria danza, passando dunque nel 1961 da *buyō* a *butō*, secondo Azzaroni portò il danzatore a rendere esplicito un cambiamento nella sua prospettiva, associando alla propria produzione artistica un vocabolo che avrebbe ritenuto più adeguato da un punto di vista antropologico.⁵⁹

Con il medesimo vocabolo, tuttavia, non si vuole indicare solo la sopracitata danza d'avanguardia. Storiograficamente parlando,⁶⁰ va ricordato come inizialmente il termine *butō* comprendesse quell'insieme di danze cerimoniali performate alla corte giapponese dopo alcune celebrazioni di augurio, per poi passare ad indicare, a partire dal periodo Meiji, la danza in stile europeo, o più in generale dell'Occidente.⁶¹ Veniva utilizzato in relazione alle sale da ballo tipiche della cultura occidentale, come traduzione del tedesco *Tanz*, dell'inglese *dance*, o in riferimento a generi più precisi come il balletto, il flamenco o il walzer, motivo per cui, stando a quanto affermato da Baird e Candelario, *ankoku butō* poteva probabilmente venir reso all'epoca come "il balletto/walzer delle tenebre".⁶²

È stimolante notare come lo stesso termine si sia adattato per indicare, nel corso della storia, molteplici stili e generi di danza. Oltretutto, non è trascurabile il fatto che la sua polisemia rimandi sia al calpestio performato come auspicio di un buon raccolto (e in questo ritorna la specificità dell'ambito culturale giapponese) sia ai movimenti tipici delle danze sciamaniche, che a loro volta richiamano alla memoria popolare il mito della caverna che vede come protagonista la dea Ame no

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.; Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 57.

⁵⁹ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 57.

⁶⁰ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 93

⁶¹ Ibid.

⁶² Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", op. cit., p. 3.

Uzume アメノウズメ intenta in uno spettacolare rito di evocazione.⁶³ La visione di stampo antropologico proposta da Azzaroni, basandosi sulla studiosa Maria Pia D’Orazi, vede un continuo gioco di traslazioni in cui il luogo del villaggio (solitamente la piazza), dove lo sciamano o la sciamana eseguivano le loro pratiche, sarà l’archetipo del palcoscenico, considerato sacro in quanto ivi si raccontano, in forma “danzata”, i miti e gli episodi fondanti del villaggio stesso, portando all’attenzione del pubblico il dramma di una società in cerca di risposte.⁶⁴ Va comunque fatta menzione del fatto che ciò entrerebbe in contrapposizione con quanto affermato da Hijikata, secondo il quale il *butō* non nascerebbe come un fenomeno religioso o in connessione allo sciamanesimo, come sottolineato da Centonze.⁶⁵ Ciononostante, la trasposizione prosegue andando a ritroso fino al mito stesso della prima esecuzione della danza *kagura* 神楽: secondo la tradizione, il muoversi sensuale di Ame no Uzume sollevandosi le vesti come metafora della danza e il suo battere i piedi su un recipiente rovesciato come metafora dell’agire su un palcoscenico rappresenterebbero il nucleo primitivo del teatro giapponese, su cui si fonda anche l’identità nazionale del paese stesso.⁶⁶ Non per niente, Bonaventura Ruperti ricorda come gli elementi costitutivi del *kagura*, quali la danza, la musica e il canto, altro non sono che un espediente per l’intrattenimento delle divinità,⁶⁷ che diventano così l’immagine riflessa del pubblico di uno spettacolo o di una manifestazione.

Date queste premesse, risulta di apprezzabile rilevanza considerare che, come nota Centonze, l’esperto di teatro tradizionale Gunji Masakatsu 郡司正勝 (1913-1998), il quale nutriva un grande interesse per la performatività di Hijikata, la definisca “*koten butō*” 古典舞踏 (letteralmente “*butō* classico”, o “danza classica”).⁶⁸ Viene inoltre osservato che la voce *ankoku butō* venne inserita nel *Nihon buyō jiten* 日本舞踊辞典 (Dizionario della danza giapponese, 1978) che, edito da Gunji,

⁶³ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., pp. 95-96; Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all’Ottocento*, op. cit., p. 22.

⁶⁴ Giovanni AZZARONI, “Le origini antropologiche del *butō*”, op. cit., p. 56; Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., pp. 95-96.

⁶⁵ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, in Andrea De Antoni, Massimo Raveri (a cura di), *Death and Desire in Contemporary Japan. Representing, Practicing, Performing*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2017, pp. 203-231.

⁶⁶ Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 116; Giovanni AZZARONI, “Le origini antropologiche del *butō*”, op. cit., pp. 56-57; Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., pp. 95-96.

⁶⁷ Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all’Ottocento*, op. cit., p. 25.

⁶⁸ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., p. 96.

raccoglie definizioni inerenti alle danze di tradizione del Giappone, rendendo in tal modo lampante l'impatto che il fenomeno d'avanguardia ebbe nel secondo dopoguerra sulla scena tersicorea dell'arcipelago.⁶⁹

Quanto appena affrontato fornisce una chiara visione della concezione prettamente giapponese della danza e dell'arte nel suo complesso, a differenza di quanto succedeva in Europa con le avanguardie storiche, ad esempio. Va ricordata, infatti, l'agerarchicità delle varie forme d'espressione che segna la tradizione teatrale in Giappone, dove sono poste tutte sul medesimo piano, un fatto che evita una vera e propria "lotta" alla legittimazione come forma d'arte, senza una vera propria sottomissione del corpo alla parola, unità base della letteratura percepita dalla scena occidentale (che predilige un approccio più teorico che pratico) come un'"autorità" insormontabile.⁷⁰

1.3 Il problema delle fonti e il *butōfu*

Che la danza sia un'arte transitoria ed evanescente è un fatto risaputo e condiviso. Qualsiasi corpo che si muove genera un movimento irripetibile nella sua unicità del momento, ma non solo. Ogni danzatore o danzatrice intende e mette in scena la propria arte in maniera personale, e al tempo stesso ciascuno spettatore facente parte del pubblico vive lo spettacolo da una prospettiva diversa, sia che si prenda in considerazione il punto di vista "fisico" dal quale guarda verso il palco sia che si parli del punto di vista "interiore", dello stato d'animo con cui affronta e dà una propria lettura alla data performance. Inoltre, non è da dimenticare la presenza della figura fondamentale dei critici, anch'essi individui pensanti che recepiscono la danza in modo autonomo, i quali lasciano ai posteri una loro opinione facendo affidamento sui propri ricordi, sulle sensazioni provate assistendo all'esibizione e sulle impressioni che hanno avuto e su cui, probabilmente, hanno poi ragionato. Ne consegue che, quando si scrive di danza per riportare un evento o per tentare di

⁶⁹ Ibid., pp. 93, 96; CENTONZE, Katja, "*Finis terrae: butō* e tarantismo salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale", in Maria Chiara Migliore (a cura di), *Atti del XXX convegno di studi sul Giappone*, Lecce, Congedo Editore, 2006, pp. 124.

⁷⁰ Katja CENTONZE, "*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., p. 116; Katja CENTONZE, "Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice", *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 127-128; Lada ČALE FELDMAN, "Intro 1: Psi Mis-Performing Papers", *Performance Research*, 15, 2, 2010, pp. 1-2

fissare uno stile teorizzandolo, le variabili sono molteplici, così come anche le diverse prospettive e interpretazioni, soprattutto nel momento in cui si chiede al pubblico di rendersi attivamente partecipe della performance. Di conseguenza, come viene messo in luce da Centonze, le fonti d'indagine devono essere vagliate con accortezza, e, soprattutto nel fenomeno del *butō*, occorre tener presente il problema legato alle stesse.⁷¹ A tale problema si aggiunge l'elemento che, come spiega Morishita Takashi 森下隆, l'arte di Hijikata non vuole essere l'espressione di una idea, o una forma di "espressione".⁷²

Sono numerosi e dissimili i corpi che esperiscono uno spettacolo di *butō*, o più in generale un qualsiasi tipo di rappresentazione, e hanno tuttavia in comune la capacità di assorbire l'energia che viene sprigionata durante l'evento. Prendendo ad esempio Hijikata, al di là dei testi redatti direttamente dal performer possiamo disporre di materiale scritto o resoconti orali narrati da chi ebbe l'occasione di partecipare di persona ai suoi spettacoli, per non parlare dei danzatori che poterono prendere lezioni nel suo studio e andarono in scena con lui o diretti da lui. Ancora, possiamo usufruire di materiale fotografico o filmico, di vecchie locandine e vari altri oggetti facenti parte della performance nella sua interezza. Eppure, per chi non ha potuto essere lì fisicamente, tutto ciò risulta comunque insufficiente, alle volte pare mancare di logica e può sembrare troppo "metaforico" per essere inteso. Quello che manca sembra essere proprio il supporto esperienziale.⁷³ La natura prettamente fisica e corporea del *butō*, assieme al suo essere intimamente legata alle immagini a cui i danzatori fanno riferimento durante il loro muoversi, fa in modo che al pubblico non venga data una lettura del pezzo a cui rifarsi per poter capire ciò a cui sta assistendo, spingendolo di conseguenza a vivere in maniera ancor più soggettiva il fare scenico, ripescando dal proprio vissuto e dalla propria memoria elementi che possano affiancarsi alle sensazioni che la performance fa scaturire. In questo senso, come già si anticipava precedentemente, agli spettatori si richiede una partecipazione attiva piuttosto che una ricezione passiva della danza, motivo per il quale essere fisicamente presenti in modo da poter vivere l'esperienza *butō* fa la differenza, contrariamente al limitarsi a leggere saggi e articoli o visionare video e foto.⁷⁴

⁷¹ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., pp. 74-75.

⁷² MORISHITA Takashi, "Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]", *Teatro e Storia*, 37, 2016, pp. 88-89.

⁷³ MORISHITA Takashi, "Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]", op. cit., p. 89.

⁷⁴ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", op. cit., p. 12.

Come osserva Centonze, un esempio lampante di quanto appena descritto si incarna nella figura di Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), che fu in grado di cogliere l'estro e la forza sconvolgente di Hijikata scrivendone da una prospettiva di incomparabile interesse. Egli, difatti, sopperisce alla sfortunata scarsità di materiale visivo degli anni iniziali del *butō* (per la stragrande maggioranza trattasi di fotografie o di creazioni video di natura "soggettiva", opere d'arte per certi versi a sé stanti)⁷⁵ con cinque saggi critici di suo pugno, scritti tra il 1959 e il 1961, che, secondo la studiosa, si rendono fonti di inestimabile valore per potersi immergere nel clima d'avanguardia del periodo postbellico, così come più nel dettaglio nella "danza" di Hijikata.⁷⁶ Per cominciare, va ricordato che, al contrario di quanto affermato da alcune fonti in lingua non giapponese, Mishima non volle, per via di un proprio pregiudizio, assistere alla prima versione della performance che porta il nome di un suo romanzo, ovvero *Kinjiki* 禁色 (Colori proibiti), tenutasi il 24 maggio 1959 e tendenzialmente intesa come punto di partenza "ufficiale" dell'*ankoku butō*.⁷⁷ Tuttavia, lo scrittore si dovette ricredere nel momento in cui, per prepararsi alla stesura del primo dei cinque articoli *Gendai no muma – Kinjiki o odoru zen'ei buyōdan* 現代の夢魔—『禁色』を踊る前衛舞踏団 (L'incubo del contemporaneo: la compagnia di danza d'avanguardia che danza *Colori proibiti*, 1959), presenziò alle prove del nuovo spettacolo alla sede dello Tsuda Dance Studio, futuro punto d'incontro per tutti quei danzatori e quelle danzatrici che volessero intraprendere la carriera di *butōka* 舞踏家 (danzatore di *butō*).⁷⁸ Una tale esperienza lo portò a riconsiderare il lavoro del danzatore, descrivendolo come uno dei più interessanti nella *Tōkyō* dell'epoca.⁷⁹ In quell'occasione e nelle visite a venire, come si può intuire non solo dai suoi testi ma anche dalle testimonianze di Motofuji Akiko 元藤燐子 (1928-2003, l'allora moglie di Tsuda Nobutoshi, che poi sposerà Hijikata nel 1968),⁸⁰ Mishima rimase particolarmente ammaliato dal lavoro che veniva fatto "dietro le quinte", opportunità che gli si presentò quando assistette alle lezioni di improvvisazione di Hijikata nelle quali

⁷⁵ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 75; 9

⁷⁶ Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", in Maria Chiara Migliore, Antonio Manieri e Stefano Romagnoli (a cura di), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno. Volume II*, Roma, Arcane editrice, 2016, p. 439.

⁷⁷ Katja CENTONZE, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", in Gianluca Coci (a cura di), *Japan pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 653, 676; Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", op. cit., p. 442.

⁷⁸ Ibid., p. 677; ibid., pp. 442, 444.

⁷⁹ Ibid., pp. 677-678; ibid., p. 444.

⁸⁰ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 78; KURIHARA Nanako, Jacqueline Sherwood RUYAK, "Hijikata Tatsumi Chronology", *TDR (1988-)*, 44, 1, 2000, The MIT Press, p. 30.

si immerse al punto di permettersi di intervenire suggerendo idee o temi.⁸¹ Una simile confidenza deriva verosimilmente dal fatto che i due artisti coltivarono una fiorente amicizia non solo all'interno del laboratorio di danza, ma anche al di fuori di quello spazio "artistico" di per sé, incontrando altri esponenti di spicco dell'élite culturale dell'epoca in luoghi cardine come poteva essere il Bar Gibon, gestito all'interno della medesima scuola di danza.⁸²

Nel suo studio, che include traduzioni delle parole di Mishima, Centonze pone in rilievo che le conversazioni private, le ore passate assieme durante le lezioni e le prove degli spettacoli, come anche assistere alle performance, esercitarono un certo fascino su Mishima, influenzando la sua persona, il suo pensiero e, di conseguenza, la sua produzione letteraria. Quest'ultima, difatti, si concentrava su una ben determinata estetica del corpo, e tuttavia lo scrittore trovò nella corporalità del *butō* di Hijikata una fonte d'ispirazione inesauribile, benché paradossalmente agli antipodi. Il corpo bello e in salute osannato da Mishima contrastava concettualmente il *nikutai* 肉体 ("corpo di carne", volendomi attenere alla traduzione proposta dalla studiosa nei suoi scritti, una scelta meglio esemplificata nel Capitolo 2 di questa tesi) emaciato e grottesco proposto dal danzatore.⁸³ Quest'ultimo lo affascina in quanto capace, nonostante suddette premesse, di portare in scena un'immagine che, come aveva potuto notare assistendo alle lezioni nello studio di danza, nel momento in cui veniva proposta attingeva dall'energia sopita nei corpi medesimi dei danzatori tramite la produzione di movimenti di diversa natura, conferendo contemporaneamente nuova linfa vitale all'idea stessa.⁸⁴

Va comunque ricordato che il *butō* di Hijikata, così come il suo "metodo di insegnamento" (di cui tratteremo più avanti in questo capitolo), non era l'unico in circolazione, né tantomeno rimase uguale a se stesso nel corso degli anni. Il corpo muta col passare del tempo, e così anche la corporalità mostrata al pubblico. Un esempio può essere lo spettacolo del 1968 *Hijikata Tatsumi to nihonjin – Nikutai no hanran* 土方巽と日本人 – 肉体の反乱 (Hijikata Tatsumi e i giapponesi: la ribellione del *nikutai*), con il quale Hijikata mostrò al pubblico del Nippon Seinenkan la natura

⁸¹ Katja CENTONZE, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", op. cit., p. 677; Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", op. cit., p. 444.

⁸² Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", op. cit., p. 440.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Katja CENTONZE, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*", op. cit., p. 677.

violenta e la carica erotica della sua anti-danza.⁸⁵ O ancora, si potrebbe menzionare come, a partire dagli anni '70, si affermò il periodo durante il quale i *butōka* portavano in scena corporealtà differenti, dipinti com'erano di un accorgimento estetico bianco noto come *shironuri* che conferiva loro l'aspetto di corpi decadenti e a brandelli, quasi come se si stessero decomponendo,⁸⁶ introducendo anche una forma particolare delle gambe definite "arcuate a granchio", il *ganimata*,⁸⁷ che assieme alla colorazione sopra menzionata diverranno due tra gli elementi caratteristici e di spicco del *butō*. I movimenti, i corpi e le rappresentazioni continuarono a mutare, creando sempre nuove esperienze per gli spettatori oltre che per i danzatori stessi.⁸⁸ Staccandoci momentaneamente dalla figura di Hijikata, sarebbe opportuno menzionare come ulteriore esempio il *butō* di Ōno Kazuo, talmente intimo e soggettivo da non essere applicabile ad altri performer.⁸⁹ Si può così intuire come la mancanza di una codificazione di questo genere di "danza" abbia portato a diverse versioni, o stili, della stessa.

Va considerato che una simile tendenza si può notare anche al di fuori del Giappone: dalla fine degli anni '70,⁹⁰ è possibile ritrovare il *butō* anche oltremare in molteplici forme, dalle quali i danzatori e le danzatrici sono partiti per svilupparne tante altre, mancando una "scuola" originaria da seguire.⁹¹ Al tempo stesso, è opportuno citare il fatto che, verso la fine degli anni '80, in realtà i *butōka* che si erano recati all'estero, soprattutto in Europa, avevano la propensione a portare sulle scene europee delle performance più "coreografate" in senso occidentale, che prevedessero dunque una struttura più semplice e facilmente riconoscibile per un pubblico non giapponese. Come fa notare Centonze, un simile accorgimento atto all'adeguamento del *butō* al gusto occidentale ebbe

⁸⁵ Katja CENTONZE, "Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality", in Katja Centonze (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), p. 111; MORISHITA Takashi, "Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]", op. cit., pp. 92-93.

⁸⁶ Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", in Andrea De Antoni, Massimo Raveri (a cura di), *Death and Desire in Contemporary Japan. Representing, Practicing, Performing*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 214-215.

⁸⁷ Katja CENTONZE, "*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., p. 107.

⁸⁸ MORISHITA Takashi, "Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]", op. cit., pp. 93-94.

⁸⁹ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 62.

⁹⁰ Katja CENTONZE, "Butō (butoh)", *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, vol. I, 2021, p. 440.

⁹¹ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", op. cit., p. 11.

la conseguenza di renderlo maggiormente adatto alla propria trasmissione.⁹² Non va quindi dimenticato che, oltre ai danzatori, anche i contesti cambiano, senza contare gli incontri che danno vita a uno scambio reciproco di influssi per cui performer giapponesi ebbero l'opportunità di incontrare danzatori d'oltremare sia esponenti di correnti tipicamente affermatesi in Europa e negli Stati Uniti sia personalità che a loro tempo furono affascinate e si approcciarono al *butō*, personalizzandolo. Sarebbe proprio da questi loro "colleghi danzatori" che furono in grado di trarre nuove idee, nuovi concetti da riplasmare e adattare al proprio stile. Non ci sono regole per questo genere di scambio di informazioni, di movimenti e di energia. Il fatto che non esistesse un codice primario al quale fare riferimento permise, in un modo o nell'altro, di creare un grande contenitore per tutti quei performer che definivano il proprio fare artistico "*butō*", per l'appunto.⁹³

È questo uno dei motivi che spinge diversi studiosi o facenti parte del settore a etichettare con suddetto termine diversi tipi di performance, benché in alcuni casi non ci sia altro che una minima traccia di ciò che fu il *butō* "originario" di Hijikata.⁹⁴ Sorge spontanea la domanda sui motivi per i quali, al di là della mancanza di una notazione scientifica vera e propria, questo fenomeno sia stato in grado di allargarsi fino a comprendere degli stili tanto diversi tra loro.

Non è un segreto che parte della confusione legata al mondo del *butō* sia stata creata dai danzatori stessi. Nel diffondere ed esportare la propria "arte", molti di loro diedero adito a discrepanze rispetto al senso originario, per così dire, del *butō* e non ebbero cura di correggere eventuali incomprensioni sorte a seguito di interpretazioni personali dei loro spettacoli e via discorrendo. Si può ben intendere come un simile comportamento, atto a creare e nutrire un autentico mito legato alla propria persona, abbia reso ancora più complesso stilare una cronologia ufficiale o redigere un manuale di teoria. Ciò avvenne non solo in Giappone, ma anche oltremare, dove la maggior parte dei critici che si erano dedicati al fenomeno non disponeva delle conoscenze pregresse adatte alla comprensione e critica del *butō*. Basti pensare che molti di loro provenivano dal mondo della danza occidentale ed erano sprovvisti di nozioni legate al mondo giapponese, fossero queste linguistiche o culturali. Dunque, non era inusuale trovare saggi che parlassero della sopraindicata danza d'avanguardia appoggiandosi e facendo riferimento a teorie di stampo

⁹² Katja CENTONZE, "*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., pp. 110-111.

⁹³ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", op. cit., p. 11.

⁹⁴ MORISHITA Takashi, "Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]", op. cit., p. 90.

orientalista che fornivano concetti stereotipati riferiti al Giappone. D'altro canto, chi invece era ferrato sull'ambito della lingua e cultura giapponese solitamente non lo era in quello della danza o delle arti performative in generale. Non va dimenticato, inoltre, che tutto ciò portò a considerare solo una parte degli esponenti del *butō* in Occidente come i veri rappresentanti del fenomeno, ostacolandone dunque una conoscenza a tutto tondo e rendendo quasi impossibile un approfondimento del genere.⁹⁵

Senza contare tutte le informazioni inesatte che sono state diffuse anno dopo anno, non stupisce il fatto che sia di per sé arduo capire cosa sia, di base, il *butō*. Lo studioso Morishita Takashi, facendo riferimento all'anti-danza di Hijikata, sostiene sia una "convulsione di esistenza", la definisce come un "esprimere senza esprimere", legata indissolubilmente al corpo del danzatore. I concetti legati alla danza occidentale, o alla danza più in generale, sembrano non essere applicabili al *butō*, motivo per cui risulta difficoltoso incasellarlo utilizzando codici già affermati. Va da sé che questi ultimi rischiano di sviare gli studiosi che li hanno appresi, dal momento che è naturale approcciarsi a un nuovo fenomeno facendo uso delle conoscenze pregresse, limitando così le possibilità di comprensione di ciò che non si trova all'interno del nostro campo di studi. Sempre facendo riferimento allo studio di Morishita, risulta dunque spontaneo interrogarsi sui seguenti quesiti: si tratta di un'arte transitoria che è possibile trasmettere in qualità di espressione artistica? Può nascere una corrente, o una "scuola" ben precisa, o si tratta di un fenomeno legato al singolo individuo, non replicabile in alcun modo da altri?⁹⁶

Come riporta Morishita, secondo Hijikata "esprimersi è un impulso basilare".⁹⁷ Ciò che rese il suo lavoro unico e d'avanguardia è il fatto che abbia cominciato ad investigare questa peculiarità dell'essere umano andando a scavare nei punti meno luminosi e meno affrontati dai più. Posta in altri termini, rivolse la propria attenzione a quei corpi solitamente trattati come marginali, considerati di poco conto, emarginati dalla società, brutti e per questo allontanati dalle scene. Hijikata raccolse commenti e immagini riguardanti persone in carne ed ossa o soggetti artistici, ad esempio di dipinti e sculture.⁹⁸ Rielaborando l'insieme di tutto questo materiale annotato riuscì così a dar vita a idee, pose e movimenti che successivamente trasformava in sequenze sempre più

⁹⁵ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", op. cit., pp. 11-12.

⁹⁶ MORISHITA Takashi, "Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]", op. cit., p. 88.

⁹⁷ Ibid., p. 87.

⁹⁸ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", op. cit., p. 4.

articolate.⁹⁹ Il danzatore non teneva queste note solamente per sé, al contrario durante le sue lezioni parlava ai propri allievi con quelle stesse parole che si era annotato e chiedeva loro di conferire fisicità a tali idee, domandando loro di seguire il proprio istinto e rimanere fedeli al proprio essere. Veniva richiesto di usare una discreta dose di immaginazione, di uscire dalle convenzioni dei gesti legati alla vita quotidiana alterando lo scopo o il raggio d'azione di un dato movimento. Le indicazioni che forniva ai propri allievi erano multisensoriali, l'esperienza si poteva definire completa, avvolgente, e ciò che lui cercava di far scaturire era una reazione del corpo agli input orali che dava, per quanto surreali o insensati potessero sembrare di primo acchito.¹⁰⁰ Hijikata portò avanti questo lavoro soprattutto con le danzatrici che frequentavano la sua scuola, soffermandosi in particolare su Ashikawa Yōko 芦川羊子 (1947), figura di spicco sia del gruppo *Genjūsha* 幻獣社, fondato nel 1970 durante un suo periodo di ritiro dalle scene principali, sia del gruppo prevalentemente femminile *Hakutōbō* 白桃房 creato nel 1974.¹⁰¹

A questo punto, mi permetto di introdurre una mia breve riflessione nata in particolare dalla lettura di "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh",¹⁰² in cui la studiosa ragiona sulla vettorialità del movimento annientata da Hijikata, basandosi sulle parole scritte da Mishima: i movimenti che portiamo a compimento nel quotidiano hanno uno scopo, sono sensati, hanno una loro forma che, per quanto unica e adattabile ad ogni individuo, rimane comunque convenzionale. Se dovessi prendere un oggetto che si trova lontano di me, allungherei il braccio tendendo la mano verso la mia meta. Ebbene, se si potesse levare questa sovrastruttura che è la convenzione, cosa rimarrebbe? Se si riuscisse a lasciare "veramente" il corpo libero di muoversi a piacimento, senza passare per la formulazione di un pensiero, muterebbe la dinamica di un movimento? Come ci muoveremmo? Pensare ad un corpo libero da convenzioni risulta, per me, decisamente arduo.

Da parte sua, Morishita sostiene che Hijikata non si dimostrò mai particolarmente propenso a "spiegare" il suo metodo, una scelta che rese ancora più difficoltosa la comprensione del *butō*.¹⁰³

⁹⁹ Ibid., p. 5.

¹⁰⁰ Ibid., p. 4.

¹⁰¹ MORISHITA Takashi, "Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]", op. cit., pp. 93-94.

¹⁰² Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", op. cit., pp. 18-19.

¹⁰³ MORISHITA Takashi, "Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]", op. cit., p. 104.

Oltre a questo fattore, va menzionata anche la preferenza del danzatore per un approccio multimediale al suo fare artistico, svincolandosi dunque dai limiti imposti dalla sola sfera della danza: seguendo lo slogan “Art is Action”, collaborò con diversi personaggi di spicco dell’avanguardia giapponese, spesso personalità che definivano le proprie attività come anti-arte (*hangeijutsu* 反芸術, performance realizzate in particolare lontano da spazi solitamente legati al mondo dell’arte, spesso utilizzando luoghi ai quali veniva mutata la loro funzione principale),¹⁰⁴ anti-musica o anti-danza, spaziando così in diversi campi del “fare (anti-)artistico”.¹⁰⁵ Centonze nota come Mishima stesso nel suo saggio del 1959 *Suisen no ji* 推薦の辞 (Messaggio di raccomandazione) abbia posto l’attenzione sulla commistione di diversi ambiti che il *butō* abbraccia fin dai primordi, ponendo l’accento sul sincretismo delle “arti” che riesce a prendere vita nonostante le più disparate sfere di provenienza delle stesse. Basti pensare che non veniva considerato performance solo ciò che avveniva sul palco, ma anche tutto l’insieme di libretti, poster, oggetti artistici e via discorrendo che venivano creati appositamente per un dato spettacolo e distribuiti ai presenti durante lo stesso.¹⁰⁶ Similmente, Mishima ribadì questa predilezione per la multimedialità e l’intermedialità che riuniva differenti discipline sotto l’unico nome di “performance” nella pubblicazione dell’anno successivo, *Junsui to wa* 純粹とは (Cos’è la purezza?), in cui torna a meravigliarsi e ad esprimere la propria curiosità per le sperimentazioni in campo artistico della sua epoca.¹⁰⁷

La presenza di questa sinergia rende indubbiamente ancora più sfuggevole una definizione chiara e concisa di *butō*, motivo per cui, tornando alla sfera della “danza”, risulterebbe utile partire da quella che può essere forse considerata la cellula base del fenomeno: il corpo. Indubbiamente, si tratta di un punto in comune con gli altri generi di danza, sia essa quella accademica, moderna o contemporanea ad esempio. Tuttavia, seguendo lo studio di Baird e Candelario, il lavoro di Hijikata si contraddistinse per una ricerca incentrata sull’ottenere una determinata consapevolezza riguardante non solo il proprio corpo, ma anche gli altri corpi che si trovano in prossimità dello stesso, e lo spazio nel quale sono immersi. Essere coscienti di tutti questi elementi permette ai danzatori e

¹⁰⁴ Katja CENTONZE, “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, op. cit., p. 43.

¹⁰⁵ MORISHITA Takashi, “Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]”, op. cit., p. 92.

¹⁰⁶ Katja CENTONZE, “Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, op. cit., pp. 447-448.

¹⁰⁷ Katja CENTONZE, “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, op. cit., p. 42; Katja CENTONZE, “Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, op. cit., p. 449.

alle danzatrici di prendere dimestichezza con se stessi e con ciò che li circonda, portandoli ad esplorare la propria corporeità e permettendo loro di dare origine anche solo a movimenti talmente minuscoli da risultare alle volte impercettibili dal pubblico. Ben conscia del fatto che stia utilizzando dei termini non adatti a descrivere il *butō*, credo che ciò che i due studiosi vogliono intendere sia che una volta “interiorizzati” suddetti movimenti, il compito di Hijikata era quello di crearne una sequenza da portare poi in scena, seguendo una propria idea di “narrazione” della quale spesso, però, gli spettatori erano lasciati all’oscuro. Anche per i suoi allievi non doveva essere facile o immediato apprendere le diverse istruzioni che il danzatore dava loro, ed è questo il motivo principale per cui, previa approvazione, essi si ritrovarono a portare a lezione dei quaderni sui quali prendere appunti su quanto veniva detto riguardo alla tecnica o alle varie forme da immaginare e, successivamente, mostrare. Saranno questi quaderni, assieme ai ritagli e alle annotazioni (*scrapbook*) di Hijikata, a costituire una fonte primaria di quello che fu negli anni il *butō* (sebbene in una forma criptica e, come già anticipato in questo capitolo, indecifrabile secondo codici preesistenti), oltre all’inestimabile valore della memoria dei danzatori che lavorarono con lui.¹⁰⁸

Gli anni ’70, dopotutto, si riconoscono per un mutamento del focus del performer, incentrato nel decennio precedente sull’indagine del corpo rivoltoso. Si parla di un periodo più sistematico, e di conseguenza maggiormente trasmissibile per certi versi, sebbene come sempre privo di un metodo di notazione vero e proprio.¹⁰⁹ Oltretutto, è curioso il fatto che si cominciò a parlare di *butōfu* 舞踏譜 (notazione *butō*) solamente dopo la morte di Hijikata avvenuta nel 1986, benché la cronologia ufficiale vuole che si considerino gli anni ’70 come il periodo in cui propriamente nacque. Al contrario, Morishita sostiene che quand’era in vita il danzatore sembrava evitare accuratamente di parlarne, anche se va menzionato il fatto che, nell’ultimo periodo, rese possibile assistere alle sue lezioni grazie a degli *open stage* che permettevano di cogliere tutto il lavoro che veniva svolto prima di uno spettacolo (che altrimenti sarebbe probabilmente risultato del tutto incomprensibile).¹¹⁰ Furono i suoi allievi a pubblicare dopo la sua morte diversi media, tra cui un libro, un CD-ROM esplicativo e i suoi album dei ritagli, donando al mondo parte del processo creativo che era stato

¹⁰⁸ Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO, “Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form”, op. cit., p. 5.

¹⁰⁹ MORISHITA Takashi, “Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]”, op. cit., p. 104.

¹¹⁰ Ibid., p. 104-106.

fino ad allora sapientemente celato.¹¹¹ Fu così che nel 1998 venne finalmente creato un archivio digitale presso il Keiō University Art Center, a Tōkyō, con il nome Hijikata Tatsumi Archive.¹¹²

Riflettendo sull'esistenza di questo materiale, verrebbe da affermare che qualcosa di tramandabile nel *butō* esiste, anche se manchevole di una forma predefinita. Va comunque fatta una distinzione tra i quaderni degli allievi, che risultano essere i più comprensibili e di conseguenza utili per delineare un metodo di trasmissione, e quelli di Hijikata, difficili da esaminare come d'altronde il *butō* che portava in scena. Tuttavia, ciò non dovrebbe stupire in quanto il *butōfu* nacque, per certi versi, dalla necessità dei partecipanti alle lezioni del danzatore di prendere nota e fissare le proprie impressioni, come anche tenere traccia delle indicazioni propedeutiche all'immaginazione e all'esecuzione di determinati movimenti.¹¹³ Leggere e interpretare suddette annotazioni non doveva essere un compito agevole:¹¹⁴ quelli descritti erano movimenti che gli allievi dovevano poter essere in grado di ricordare e mettere in atto nell'istante stesso in cui Hijikata pronunciava una determinata parola o frase, ognuna delle quali si rifaceva ad un concetto, ad una breve narrazione, o più in generale ad un particolare segno.¹¹⁵ Mi verrebbe da paragonare il tutto alle parole che, pronunciate l'una dopo l'altra, danno origine ad una "frase", e così i relativi movimenti, legandosi gli uni agli altri, davano vita ad una sequenza "danzata". Essendo le combinazioni di movimenti più che molteplici, si può ben intendere come, col passare degli anni, il *butō* se ne sia arricchito a dismisura, rendendo possibili incalcolabili variazioni.¹¹⁶

Da quanto appena esposto si dovrebbe evincere l'importanza della relazione maestro-allievo, messa in luce sempre da Morishita, che aveva per l'appunto alla base il *butōfu* come "lingua di comunicazione" tra le due parti e che si avvaleva della scuola di danza (lo Tsuda Dance Studio, rinominato *Asbestoskan* nel 1962) come luogo in cui vivere assieme e rafforzare il loro rapporto.¹¹⁷ Eppure, ancora non si può parlare di una "notazione" nel vero senso della parola, dal momento che i vocaboli appuntati sui vari quaderni essenzialmente non descrivevano un relativo moto in modo che poi questo fosse riproducibile alla lettera da altri. Come anticipato, Hijikata non stilò mai di proprio pugno un manuale di teoria o un documento simile che si proponesse di spiegare in maniera

¹¹¹ Ibid., p. 105 (nota 28).

¹¹² Ibid., p. 98.

¹¹³ Ibid., pp. 99, 106, 109.

¹¹⁴ Ibid., p. 116.

¹¹⁵ Ibid., p. 114.

¹¹⁶ Ibid., p. 115.

¹¹⁷ Ibid., pp. 92, 107.

comprensibile il suo *butō*, come nemmeno dei video esplicativi. Sarà Waguri Yukio 和栗由紀夫 (1952-2017), suo allievo diretto, a editare il *butōfu* (conosciuto anche come “notazione Waguri”).¹¹⁸

Si trattò di un lavoro immane. Raccogliere, rielaborare e redigere una guida che potesse dare indicazioni il più precise possibili a quanti volessero affacciarsi al mondo del *butō* portò alla luce tutta una serie di impedimenti che resero laborioso il raggiungimento di un prodotto finale. Primo fra tutti, va considerato il fatto che, da un certo punto di vista, il *butōfu* può essere inteso come il pensiero stesso di Hijikata su carta. È per un simile motivo che sarebbe opportuno ribadire la grande rilevanza che acquisiva il rapporto venuto a crearsi tra il maestro e l’allievo o l’allieva, dal momento che solo chi partecipava alle lezioni e prendeva appunti sulle parole del danzatore era poi in grado di decifrare quelle note. Essendo a conoscenza del “codice” utilizzato nella loro espressione, teoricamente erano in grado di tradurle in forma corporea. Questi individui, che erano stati così vicini al *butōka*, erano potuti entrare in contatto col suo pensiero, con i suoi interessi, in generale con la sua persona, un fattore che li rese dei privilegiati in grado di visualizzare e riprodurre quei movimenti immaginati dal loro maestro che nel *butōfu* ritroviamo in forma scritta, successivamente in formato video.¹¹⁹

Un esempio particolarmente interessante di quanto appena affermato si potrebbe trarre direttamente da uno degli scritti di Hijikata, *Keimusho e 刑務所へ* (In prigione, 1961),¹²⁰ nel quale dichiara:

断頭台に向かって歩かされる死刑囚は、最後まで生に固執しつつ、すでに死んでいる人間である。死と生の強烈なアンタゴニズム（抗争）が、法律の名の下に不当な状態を強いられた、この一人の悲惨な人間のうちに極限化され、凝集的に表現される。歩いているのではなく、歩かされている人間、生きているのではなく、生かされている人間、死んでいるのではなく、死なされている人間.....この完全な受動性には、にもかかわらず、人間的自然の根源的なヴァイタリティが逆説的にあらわれているにちがいない。¹²¹

¹¹⁸ MORISHITA Takashi, “Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]”, op. cit., p. 109.

¹¹⁹ Ibid., pp. 113, 117.

¹²⁰ Ibid., p. 118.

¹²¹ HIJIKATA Tatsumi, “Keimusho e”, *Mita bungaku*, 1, 1961, p. 48.

A criminal on death row made to walk to the guillotine is already a dead person even as he clings, to the very end, to life. The fierce antagonism between life and death is pushed to the extreme and cohesively expressed in this lone miserable being who, in the name of the law, is forced into an unjust condition. A person not walking but made to walk; a person not living but made to live; a person not dead but made to be dead must, in spite of such total passivity, paradoxically expose the radical vitality of human nature.¹²²

La camminata del condannato a morte, svuotato della propria soggettività, era ciò che secondo Hijikata più si avvicinava alla “forma originale del *butō*”.¹²³ Una descrizione alquanto astrusa e per questo enigmatica per tutti coloro i quali non vissero a stretto contatto col danzatore. Si tratta del pensiero di Hijikata espresso tramite le parole, ognuna delle quali risulta essenziale per evocare un movimento che possa riportare a quella data idea. Ne risulta che corpo e parola, posti sullo stesso piano, diventano così l’uno il sostegno dell’altra. Dunque, compito dei suoi allievi era, in un certo senso, abbandonare se stessi, lasciare da parte il proprio ego e mettersi a confronto con il pensiero del loro maestro in modo da essere in grado di riprodurlo, ognuno secondo la propria corporeità e le proprie capacità fisiche.¹²⁴

Si può quindi infine affermare che un sistema atto alla trasmissione del *butō*, per quanto peculiare e non sempre ben definito, esiste. Certo è che ogni danzatore, per quanto potesse rifarsi agli insegnamenti del proprio maestro, diede un’interpretazione individuale alle nozioni apprese, conferendo un taglio particolare alla propria “danza”. È stata la mancanza di una base teorica ben consolidata e di uno stile predefinito, il cosiddetto metodo del “non metodo” come lo definisce Azzaroni,¹²⁵ a permettere di definire “*butō*” le performance più disparate, ma come si è potuto intuire non c’è da stupirsi.

¹²² HIJIKATA Tatsumi, “To Prison” (trad. Kurihara Nanako), *The Drama Review*, 44, 1, 2000, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, p. 46.

¹²³ MORISHITA Takashi, “Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]”, op. cit., p. 118.

¹²⁴ Ibid., pp. 94, 112-113, 117.

¹²⁵ Giovanni AZZARONI, “Le origini antropologiche del *butō*”, op. cit., p. 62.

2. CAPITOLO 2

I corpi e le corporealtà nel *butō*

2.1 I fondatori: Hijikata Tatsumi e Ōno Kazuo

È stato precedentemente appurato che il secondo dopoguerra fu un periodo florido per le sperimentazioni. Trattando il *butō*, si è notato come esso non si limiti nei confini della sfera della danza, come è stato sottolineato,¹²⁶ ma investa una moltitudine di altri media, il tutto grazie all'estro dei suoi due fondatori. Hijikata e Ōno sono fondamentali per l'impronta unica e personale che seppero dare agli albori del fenomeno, rivoluzionando la scena artistica del loro tempo e portando avanti il proprio lavoro sino alla fine dei loro giorni. Essi diventarono così un punto fermo al quale si sarebbero ispirati esponenti delle generazioni future, come alcuni danzatori contemporanei attivi negli anni '80.¹²⁷ Il fatto che portino in scena due tipi differenti di corpo derivanti da background diversi alla base, altro non fa che dar vita a un *butō* completo e sempre in divenire, aperto ai cambiamenti, pur mantenendo lo stesso nucleo iniziale. Chi ha cercato di rendere chiara la complicità e complementarietà che c'era tra i due è stato Ōno Yoshito, che ha definito il padre Kazuo il cuore del fenomeno, mentre Hijikata ne era la struttura, o, usando le parole di Viala e Masson-Sékiné, l'architetto.¹²⁸

Ciò che riuscivano a portare in scena era diverso da quanto a cui si era assistito fino a quel momento, e variava anche nello stile che ognuno dei due metteva in atto per via della specificità del proprio corpo e del proprio vissuto. Non a caso si tende a dare particolare peso all'esperienza individuale, che plasma il singolo nel corpo e nell'anima e, di conseguenza, in una pratica *butō* estremamente personale.¹²⁹ È ciò che rende unico un danzatore a determinarne poi la forma del movimento, non viceversa: ad esempio, si può affermare che mentre Hijikata nel corso della sua carriera mostrò una corporealtà legata alla sua terra d'origine, il Tōhoku, la rappresentazione del

¹²⁶ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 74.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid., p. 75; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 62.

¹²⁹ Eugenia CASINI ROPA, "A Soul That 'Wears the Body as a Glove': German Ausdruckstanz and *butō*", in Katja Centonze (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), p. 109.

corpo di Ōno risulta essere molto più spirituale, probabilmente in connessione al trauma subito sul fronte di guerra a partire dal 1938 e per via della sua profonda fede cristiana,¹³⁰ dando vita alla ricerca di una danza che fosse in comunione con l'universo intero.¹³¹

La peculiarità dei loro stili risulta di notevole interesse se si pensa al fatto che entrambi partirono da un bagaglio coreutico comune, quello dell'*Ausdruckstanz* tedesco. Sia Ōno che Hijikata poterono studiare con alcuni tra i più illustri danzatori moderni del Giappone dell'epoca: il primo fu allievo di Eguchi Takaya nel 1936,¹³² il secondo prese lezioni da Eguchi, dalla sua allieva Masumura Katsuko 増村克子 nel 1946 ad Akita, e infine, ritornato a Tōkyō negli anni '50,¹³³ da Andō Mitsuko 安藤三子.¹³⁴ La danza d'espressione tedesca come punto di partenza non stupisce, come anticipato nel precedente capitolo, in quanto si presenta come un movimento cardine che, nei primi decenni del '900, condizionò la concezione e la costruzione del corpo in Giappone. Oltretutto, si può notare come a partire dagli anni '50 ma soprattutto durante gli anni '60 si riscontrò una tendenza da parte dei danzatori dell'arcipelago a scostarsi dalla danza occidentale, sia classica che moderna, in favore della ricerca di un nuovo linguaggio scenico.¹³⁵

Benché a livello superficiale, come fa notare la studiosa Eugenia Casini Ropa, possa sembrare che l'Espressionismo tedesco e il *butō* abbiano come punti fermi degli elementi in comune, in realtà questi presentano delle differenze sostanziali.¹³⁶ Un primo esempio, in cui i performer giapponesi sembrano porsi in maniera molto radicale, può essere dato dal perseguimento di una ribellione nei confronti sia della società e dei comportamenti che essa si aspetta dall'essere umano civile, sia dei canoni tradizionali che le varie arti o discipline impongono per trovare legittimazione. È il corpo a ribellarsi contro queste forme stereotipate, e tuttavia già in merito a questo compare una prima effettiva differenza: l'Espressionismo si oppone anch'esso ai preconcetti di stampo sociale, ma più nel dettaglio contro un teatro che risulta mera imitazione della realtà, quindi contro il naturalismo. L'obiettivo di una simile ribellione si traduce nell'idea di riavvicinarsi alla Natura, che nel contesto occidentale viene idealizzata e alla quale l'essere umano, limitato dalla modernità e voglioso di

¹³⁰ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 24.

¹³¹ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., pp. 61-62.

¹³² Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 24.

¹³³ KURIHARA Nanako, Jacqueline Sherwood RUYAK, "Hijikata Tatsumi Chronology", op. cit., p. 29.

¹³⁴ Ibid., p. 54; Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., pp. 76, 78-79; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 62.

¹³⁵ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 76.

¹³⁶ Eugenia CASINI ROPA, "A Soul That 'Wears the Body as a Glove': German Ausdruckstanz and *butō*", op. cit., pp. 106-109.

liberazione, anela a ritornare in una sorta di richiamo alle origini. Secondo Casini Ropa, ciò non avviene nel *butō*, che nel momento in cui si riferisce alla “Natura” intende piuttosto la terra natia che ha plasmato il corpo dei danzatori, basti pensare al Tōhoku di Hijikata, o alle volte l’universo intero, come nel caso di Ōno. A tal proposito, un altro punto che mette in luce Casini Ropa è la differente concezione che Occidente e Giappone hanno del corpo, un elemento su cui entrambe le parti evidenziano. Nel primo caso viene presentata la ricerca di un corpo che sia consapevole di sé e che possa diventare un punto focale in grado di emanare una potente forza vitale, uno status raggiungibile tramite il superamento del dualismo di stampo occidentale corpo/anima. Nel secondo caso, invece, non si presenta questa necessità in quanto il Giappone, per tradizione, non vede l’uomo diviso in queste due parti ma lo considera come un’unità. Inoltre, mentre per l’Espressionismo tedesco il corpo dei performer veniva inteso come strumento imprescindibile dell’espressione umana, il *butō* rifiutava qualsiasi forma di espressione, come sottolineato da Morishita,¹³⁷ distanziandosi in modo netto dalla controparte europea. In entrambi i casi, si può dire, viene posto comunque l’accento sull’importanza dell’esperienza personale, riportando la precisazione della studiosa che nell’ambito tedesco ciò significava non limitarsi ad apprendere una tecnica e a riprodurre la realtà che andava piuttosto incorporata, mentre nell’ambito giapponese il vissuto di un danzatore era importante in quanto ne foggia la corporalità.

Infine, Casini Ropa rimarca i seguenti punti: mentre l’Occidente, per portare a termine l’obiettivo prefissatosi cerca di abbandonare il dualismo corpo/anima a favore di una concezione più totalizzante dell’uomo, nell’arcipelago una simile dicotomia non viene particolarmente percepita. Il Teatro d’espressione tedesco, ciononostante, vuole utilizzare il corpo di ciascuno come strumento necessario di espressione e manifestazione dell’anima, rimarcando la scissione tra i due, per portare a termine un ritorno alla naturale armonia con l’Universo che scaturisce dalla liberazione del corpo stesso. Questo avvicinamento alla natura e alle origini viene vissuto in modo dissimile nell’arcipelago, e soprattutto si tratta di qualcosa di peculiare e unico ad ogni *butōka*, e dunque estremamente personale: come è stato già esplicitato, per Hijikata poteva trattarsi di un ritorno al Tōhoku, sua terra d’infanzia, mentre Ōno ricercava piuttosto una comunione con l’Universo nella sua interezza. Per raggiungere questi scopi, diversi in Occidente e in Giappone, l’espressività corporea viene anch’essa percepita e concepita diversamente. Nel primo caso, l’espressione, frutto dell’esperienza individuale, diventa una qualità appartenente a quel corpo che viene posto al centro di tutto, punto

¹³⁷ MORISHITA Takashi, “Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]”, *Teatro e Storia*, 37, 2016, pp. 88-89.

focale in grado di emanare una potente forza vitale, e diventa così un mezzo imprescindibile di ritorno alle origini. Nel secondo caso, invece, l'esperienza risulta sì fondamentale nella formazione della persona, e ciononostante il movimento inimitabile di ogni individuo non si carica di "espressionismo" esagerato.¹³⁸

Poste queste distinzioni di base, e stabilito quindi un punto di partenza, sarebbe ora opportuno affrontare in termini cronologici il mutare del *butō* nel corso degli anni, prendendo come testimoni di tale trasformazione i due fondatori sopra menzionati, il tutto per poter comprendere al meglio il significato e il peso che venne dato al corpo.

Il 1949 fu un anno rilevante per i due danzatori: segnò la fondazione da parte di Ōno, ormai quarantatreenne, della scuola di danza *Ōno Kazuo kenkyūjo* 大野一雄研究所, nota anche come Ohno Kazuo Dance Studio, e la sua prima apparizione in un recital di propria ideazione, il *Daiikkai Ōno Kazuo buyō kōen* 第一回大野一雄舞踊公演 (Primo spettacolo di danza di Ōno Kazuo).¹³⁹ Secondo quanto riportato da Viala e Masson-Sékiné, si trattava di una serie di brevi performance incentrate sull'espressione di sentimenti e stati d'animo proposti al pubblico seguendo lo stile di quegli anni del danzatore, sebbene egli stesso non si ritenesse soddisfatto del risultato a cui era giunto.¹⁴⁰ Tuttavia, altri che assistettero allo spettacolo non furono dello stesso parere, primo fra tutti Hijikata che si lasciò ammaliare da Ōno, visto esibirsi in quell'occasione per la prima volta.¹⁴¹ Ugualmente Eguchi Hiroshi si fece trasportare dal recital del performer, sul quale scriverà una recensione molto chiara riguardo alle proprie impressioni: ciò a cui poté assistere risultava essere diverso da quanto visto fino ad allora e si allontanava dalla danza a cui i giapponesi erano abituati, tanto che risultava arduo addirittura definirla "danza". Dallo studio di Kuniyoshi Kazuko emerge come lo stile e le immagini che Ōno riusciva a creare lasciavano da una parte perplessi e al tempo stesso stupefatti per via della sua unicità, non riconducibile ad alcun genere apparso sulle scene dell'arcipelago.¹⁴² Anche per quanto riguarda gli spettacoli a venire, parte della critica si espose

¹³⁸ Eugenia CASINI ROPA, "A Soul That 'Wears the Body as a Glove': German Ausdruckstanz and *butō*", op. cit., pp. 106-109.

¹³⁹ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 78; KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 28.

¹⁴⁰ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 24.

¹⁴¹ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 78.

¹⁴² KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 28.

sempre con parole positive nei confronti del danzatore, sottolineando tra l'altro il fatto che Ōno ebbe maggior successo rispetto ai colleghi che calcavano le scene dei primi anni '50.¹⁴³

Risale al 1953 l'ultimo recital di questo primo periodo del danzatore, che, a parte qualche scarsa apparizione negli spettacoli dei maestri Eguchi e Miya, si ritirò dalle scene, senza portare dunque alla luce alcun nuovo lavoro, si presume sconsigliato dalla difficile situazione economica e personale che stava vivendo.¹⁴⁴ Tuttavia, fu proprio in un momento inizialmente poco produttivo come questo, ma di seguito estremamente creativo, che le strade di Ōno e Hijikata si incrociarono nuovamente.¹⁴⁵ Ciò avvenne l'anno successivo, nel 1954, durante uno spettacolo di Andō Mitsuko a cui entrambi parteciparono come danzatori, il primo in veste di ospite speciale e il secondo debuttando come ballerino jazz.¹⁴⁶ I due si incontrarono nuovamente l'anno successivo per via del primo recital dello Unique Dance Group e quello dopo ancora per il secondo della stessa compagnia, quando Hijikata propose a Ōno di prendere un tè assieme, informandolo, secondo quanto riporta Ōno Yoshito, che aveva visto ogni lavoro del danzatore, riportando probabilmente l'entusiasmo per lo spettacolo del 1949 in particolare.¹⁴⁷

Come fa notare Kuniyoshi, questi furono anni in cui il mondo della danza, non solo giapponese, tendevano al cambiamento: i giovani danzatori si aggregavano tra di loro, l'avvento della televisione riuscì a dare una spinta incredibile alla diffusione della danza a livello popolare, e nell'arcipelago fecero visita Martha Graham e Katherine Dunham, rispettivamente nel 1955 e nel 1957, le quali portarono il proprio contributo mostrando al pubblico e agli esperti giapponesi il loro stile peculiare e nuovo.¹⁴⁸ Inoltre, va fatto presente che nel 1956 il ramo dedicato alla danza moderna della Nihon geijutsu buyōka kyōkai 日本芸術舞踊家協会 (nota a livello internazionale come Japan Dance Artists Association, ossia Associazione degli artisti di danza del Giappone), una società nata nel 1948, decise di staccarsi e rendersi indipendente, prendendo il nome di Zen'nihon geijutsu buyō kyōkai 全

¹⁴³ Ibid., p. 29.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid., p. 25.

¹⁴⁶ Ibid., p. 30.

¹⁴⁷ KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 30; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 62.

¹⁴⁸ KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 31.

日本芸術舞踊協会, in inglese All Japan Dance Artists Association (Associazione dell'arte coreutica di tutto il Giappone),¹⁴⁹ con Ishii Baku come presidente ed Eguchi Takaya nell'amministrazione.¹⁵⁰

Nonostante tale periodo, nello specifico dal 1954 al 1958, non vide Ōno calcare le scene, egli in realtà non rimase del tutto inattivo. Facendo un enorme lavoro di introspezione, il performer realizzò di non sentire proprio il metodo appreso tramite la danza moderna, ne sentiva i limiti in cui era costretto, e cominciò così un percorso alla ricerca del sé, di uno stile che meglio si adattasse alla sua persona e alla sua corporalità, che non fosse frutto di un'imitazione degli insegnamenti dei suoi maestri quanto piuttosto di un'indagine approfondita e sentita del proprio "mondo interiore".¹⁵¹ Similmente, anche Hijikata si era ritrovato alla ricerca di un nuovo linguaggio artistico, che fosse più aderente a sé e decisamente non in linea con la danza per come veniva intesa allora, anzi, se possibile agli antipodi.¹⁵² Risale, difatti, al 1958 l'ultimo spettacolo di Hijikata come esponente del mondo della danza moderna.¹⁵³ L'anno successivo segnerà la svolta.

Il 1959 risulta essere, difatti, estremamente importante per quanto concerne la danza importata da oltremare nell'arcipelago, trattandosi di un momento storico in cui la danza moderna si trovò faccia a faccia con le neonate avanguardie: basti pensare che il primo spettacolo nato dalla comunione di Hijikata (nel ruolo di coreografo) e di Ōno padre e figlio, *Rōjin to umi* 老人と海 (Il vecchio e il mare, titolo tratto dall'omonimo romanzo di Ernest Hemingway), coinciderà per il secondo con la sua ultima apparizione da danzatore moderno.¹⁵⁴ Grazie a questa collaborazione, Ōno Kazuo fu in grado di portare in scena quanto aveva sperimentato nei suoi studi su un'espressione più autentica e che meglio si adattasse a sé, riuscendo così a scrollarsi di dosso gran parte della frustrazione accumulata durante gli spettacoli precedenti, dei quali non si sentiva pienamente soddisfatto o nei quali non aveva trovato la propria realizzazione.¹⁵⁵

¹⁴⁹ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 81.

¹⁵⁰ Ibid.; *About us*, in "一般社団法人 現代舞踊協会 (Contemporary Dance Association of Japan)", <http://www.gendaibuyou.or.jp/en/>, 16-05-2022; 現代舞踊協会について, in "一般社団法人 現代舞踊協会 (Contemporary Dance Association of Japan)", <http://www.gendaibuyou.or.jp/about/summary>, 23-09-2022.

¹⁵¹ KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 31.

¹⁵² Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 79.

¹⁵³ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 62.

¹⁵⁴ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 54; KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 35.

¹⁵⁵ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 24.

La performance che però rimase più impressa nell'immaginario legato al *butō* e che ne segnò, come già anticipato precedentemente, il debutto ufficiale, fu *Kinjiki*, che ebbe luogo il 24 maggio dello stesso anno durante un evento organizzato dalla Zen'nihon geijutsu buyō kyōkai.¹⁵⁶ Secondo quanto affermato da Azzaroni, si trattò di una messa in scena a dir poco sconcertante e provocatoria,¹⁵⁷ che anziché sembrare una creazione artistica, come vogliono sottolineare Viala e Masson-Sékiné, poteva a tutti gli effetti essere percepita come un tentativo di ribellione, uno sforzo atto a scardinare la danza "classica" nel nome dell'anti-danza di Hijikata.¹⁵⁸ Lo spettacolo presentava un giovane intento a bloccare con le proprie cosce e soffocare un pollo, atto simbolico di un intercorso sessuale e un chiaro rimando alla sodomia, il tutto mentre un uomo maturo, nel silenzio di un palco senza musica, gli avanza delle avances particolarmente esplicite nel loro erotismo. È in questo modo che Hijikata, stando a quanto proposto da Azzaroni, avrebbe voluto sfidare il tema, o per meglio dire il tabù, dell'omosessualità.¹⁵⁹

Dunque, *Kinjiki* può essere visto come un tentativo di scuotere le coscienze del pubblico, un inno al corpo che la società relega a un secondo piano e a cui viene imposto il ruolo di mezzo espressivo di idee e concetti, spesso troppo poco esplorato e discusso a dovere. Va considerato che la lingua giapponese, forte della sua proverbiale ambiguità, ci mette a confronto con una moltitudine di termini che, in italiano, potremmo banalmente tradurre con la parola "corpo", senza tuttavia trarre da questa una trasposizione esaustiva. Come viene messo in luce nel recente studio "Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality" (2021), il giapponese presenta una forte componente di ibridismo dei termini, riscontrabile in particolar modo quando si tratta la tematica della corporeità, anch'essa ibrida e indefinibile per natura.¹⁶⁰ Come spiegato nell'articolo, la studiosa si fa premura di esporre i risultati dei suoi studi basati su una ricerca della terminologia su vari dizionari monolingue, mettendo tuttavia in primo piano la soggettività che si trova alla base della decisione di usare un dato vocabolo piuttosto che un altro da parte di un performer. Vale a dire, al di là delle definizioni date dal vocabolario, risulta interessante osservare come le stesse parole possano prendere una sfumatura diversa in base a chi le utilizza e al contesto.¹⁶¹

¹⁵⁶ Ibid., p. 62.

¹⁵⁷ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 55.

¹⁵⁸ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., pp. 24-26.

¹⁵⁹ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 55.

¹⁶⁰ Katja CENTONZE, "Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality", *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 57, 2021, pp. 576, 579.

¹⁶¹ Ibid., p. 577, 590.

Hijikata, come fa notare Centonze, risulta essere un ottimo esempio di quanto appena trattato, essendo lui stato in grado di costruire e portare in scena diversi tipi di corpo.¹⁶² In particolare, si può dire che la performance *Kinjiki* gettò le basi per lo studio del danzatore sulla corporeità, che svilupperà e sviscererà negli anni a seguire. Mentre la danza classica e moderna usano il corpo a livello espressivo, l'anti-danza del *butōka* si pone come atto di ribellione ai codici coreutici imposti, alle regole e alle abitudini sociali che limitano il potenziale dell'essere umano: non si tratta di un corpo servo di movimenti che devono raccontare qualcosa, sia esso un pensiero intimo del performer o un'idea coreografata, ma al contrario di movimenti grotteschi che indagano il corpo stesso nelle sue profondità più oscure.¹⁶³ È questo il motivo che spinse Hijikata a scegliere Ōno Yoshito come suo co-protagonista in scena: diversamente dal padre, danzatore moderno dal quale era ormai difficile scardinare le nozioni di danza apprese, il giovane non presentava una preparazione tecnica adeguata che lo rendesse rigido e limitato all'interno di un determinato stile.¹⁶⁴ Il giovane stesso ricorda i momenti trascorsi con Hijikata come coreografo, raccontando di come egli non richiedesse mai un determinato tipo di movimento, al contrario lasciava che i due danzatori fossero liberi di esplorare la propria gamma di movenze trovando da soli il modo e portando così ognuno un contributo e una "danza" caratteristici e unici. Questi erano, difatti, elementi già insiti nel corpo di ciascuno, dunque non erano i danzatori a doversi adattare a un determinato stile o a una data coreografia ma l'inverso.¹⁶⁵

Ōno Kazuo rimaneva, comunque, un individuo estremamente creativo, una mente brillante dalla fervida immaginazione, non per nulla Hijikata gli riservò un ruolo particolarmente adatto e di fondamentale importanza per la vita del danzatore: si trattava di *Divine*, personaggio ispirato al romanzo dello scrittore francese Jean Genet che reca il medesimo nome del protagonista "interpretato". Ciò rappresentò, per il performer, un mutamento definitivo nella sua carriera, portandolo ad apprezzare appieno e a dedicarsi a tutto tondo al *butō* del collega che ne aveva coreografato l'assolo.¹⁶⁶ Questi, infatti, sembrava aver intuito la forza e l'intensità che Ōno celava in sé, e affidandogli il ruolo della prostituta-travestito *Divine* riuscì, sostiene Kuniyoshi, a renderlo in

¹⁶² Ibid., p. 601.

¹⁶³ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 64.

¹⁶⁴ KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 34.

¹⁶⁵ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 63.

¹⁶⁶ KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 34; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 24.

grado di esprimere tutto il suo potenziale.¹⁶⁷ Lo spettacolo risale al 1960, e si inserisce nel ciclo di tre incontri, che ebbero luogo tra il 1960 e il 1963, noto come *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* 土方巽 DANCE EXPERIENCE の会 (Incontro del Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE), un progetto coreutico incentrato sulla sperimentazione di temi legati ad androginia e travestitismo, che rivediamo nella figura di Divine, e al mondo *ankoku* dell'oscenità.¹⁶⁸

Si può dunque affermare, ricordando gli esempi citati di Mishima e Genet, che questi furono gli anni in cui Hijikata si orientò sulla letteratura per le proprie performance: da queste fonti isolò gli elementi costituenti che andarono poi a dar vita all'*ankoku butō*, come la perversione erotica e sessuale o la brutalità legata alla depravazione e alla distruzione, e li usò come perno su cui far ruotare il suo discorso sul corpo e sull'essere umano.¹⁶⁹ È in questo gioco di *eros* e *thanatos* che risiede anche lo spirito della *dance experience* sopracitata.¹⁷⁰

Tali allusioni ad opere di letteratura sembrarono tuttavia affievolirsi, se non sparire completamente, negli spettacoli successivi, in particolar modo a partire da *Anma: aikoku o sasaeru gekijō no hanashi* あんま—愛欲を支える劇場の話 (Il massaggiatore: storia di un teatro che sostiene la passione, 1963), performance che rappresentò un momento cruciale nell'evoluzione del *butō* e che segnò un uso più sistematico di tale dicitura per riferirsi al fenomeno.¹⁷¹ Si può notare come vennero introdotti elementi tipicamente riconducibili alla cultura giapponese, a partire dalla scenografia, con il palco ricoperto di *tatami*, per poi proseguire con i costumi, un kimono bianco, e infine con la musica, scaturita da alcuni *shamisen*.¹⁷² Oltre ad essere un periodo in cui Hijikata rese più esplicita la ribellione tramite la sua danza, un ulteriore particolare di notevole interesse è l'intensificarsi della presenza di riferimenti al suo background: il vestiario, l'atmosfera, tutto sembra lavorare in sinergia per permettere al danzatore di ritrovare alle forme e alla gestualità legate al suo passato.¹⁷³ Degli aspetti, quelli appena citati, che trovarono sfogo nella creatività di Hijikata, il quale

¹⁶⁷ KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 35.

¹⁶⁸ Katja CENTONZE, "Butō (butoh)", op. cit., p. 439.

¹⁶⁹ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 55; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 64.

¹⁷⁰ KUNIYOSHI Kazuko, "On the Eve of the Birth of *Ankoku Butoh*: Postwar Japanese Modern Dance and Ohno Kazuo", op. cit., p. 34.

¹⁷¹ Katja CENTONZE, "Butō (butoh)", op. cit., p. 439; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 70.

¹⁷² Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 70.

¹⁷³ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 92; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 70.

cercò di andare sempre più a fondo nella sua natura, caricando il corpo di una forza tale da arrivare quasi a distruggerlo, in un turbinio grottesco di sensualità e brutalità. Il performer raggiungerà quello che viene considerato l'apice di un simile percorso con uno dei suoi spettacoli più rappresentativi: *Hijikata Tatsumi to nihonjin – Nikutai no hanran*, del 1968.¹⁷⁴

Con l'avvento di *Nikutai no hanran*, nato dopo il ritorno di Hijikata, alla fine degli anni '60, nella sua terra natia, venne presentata sul palco una performance in cui la violenza irrefrenabile perpetrata dal corpo e l'erotismo esplicitato dalla protesi di un fallo dorato indossata dal danzatore si incontrarono e scontrarono in un vortice a metà tra il grottesco e il ridicolo, un risultato che fu verosimilmente in grado di gettare gli spettatori nel caos più totale.¹⁷⁵ Si trattava di una danza che rifiutava la danza stessa, che ritornava alle origini del movimento per esprimere il corpo in quanto tale, simbolo delle rivolte del '68, portandolo a superare i propri limiti e a rischiare tutto, fino ad arrivare, possibilmente, alla pazzia, in una manifestazione violenta della propria esistenza.¹⁷⁶ Nel suo assolo, Hijikata decise di fare riferimento a tutti quei gesti quotidiani che nei secoli plasmarono il corpo dei giapponesi, dei contadini e dei risicoltori, portandoli così all'attenzione del pubblico che poté, in questo modo, perdersi in un'atmosfera che richiamava quella della regione di nascita del danzatore. Così facendo, egli mutò la forma e la sostanza del *butō*, ne lasciò da parte l'estroso vigore per concentrarsi su delle forme che fossero in grado di "ricordare" in maniera più efficace il Tōhoku agreste degli anni della sua infanzia, e lo fece realizzando il progetto *Tōhoku kabuki* 東北歌舞伎, con il quale si immaginò di creare un legame con quella stessa natura che aveva dato forma anche al suo corpo, senza però riuscire a portarlo definitivamente a termine entro l'anno della sua morte, il 1986.¹⁷⁷

Fu tuttavia *Shiki no tame no nijūnanaban* 四季のための二十七晩 (Ventisette notti per quattro stagioni) a segnare un punto importante nella carriera di Hijikata. Si trattò di uno spettacolo particolarmente impegnativo: prodotto nel 1972, proponeva cinque performance da portare in scena per ventisette notti di fila, e nonostante ciò la difficoltà nella realizzazione risiedette anche nel fatto che il performer non lavorò solo come "coreografo", ma si occupò anche dei costumi, della

¹⁷⁴ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 58.

¹⁷⁵ Ibid.; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., pp. 70-71.

¹⁷⁶ MORISHITA Takashi, "Hijikata Tatsumi's *Butō*: From 1960s Avant-Garde to the 1970s *Butō* Notation", in Katja Centonze (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), pp. 151-152.

¹⁷⁷ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., pp. 59, 61; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 94.

musica e dell'organizzazione dell'evento.¹⁷⁸ Stilisticamente parlando, fu una chiara rappresentazione della tendenza di Hijikata, negli anni '70, a volgere, come sostiene Centonze, verso una stilizzazione della sua "arte", creando spettacoli in cui fossero più facilmente riconoscibili dei disegni coreografici, un fatto che avvenne in contemporanea con la nascita di forme di *butō* diverse e uniche ad ogni danzatore che si mettesse alla prova in questo campo.¹⁷⁹

Dopo le considerazioni del danzatore inerenti alla propria identità e alla terra natia, un altro elemento di vitale importanza in questa fase di cambiamento radicale del *butō* fu l'incontro con delle donne eccezionali, le quali furono in grado di portare nuova linfa vitale al lavoro del performer. Inizialmente, Hijikata aveva coreografato e danzato prevalentemente con altri danzatori, motivo per il quale la sua danza veniva facilmente considerata come un'arte al maschile, tuttavia egli rimase affascinato dal corpo femminile, che secondo Viala e Masson-Sékiné veniva considerato il vero *nikutai*, soprattutto se messo a confronto con quello "poetico" maschile, in un certo senso non autentico nel suo essere legato alla parola e alle convenzioni sociali. Avere a che fare con delle personalità d'eccezione come quelle di Ashikawa Yōko e Kobayashi Saga 小林嵯峨 fu per lui una rivelazione, lo portò a considerare il legame intrinseco che sembrava avere il corpo della donna con la danza stessa, quella che i due studiosi appena citati riportano come un'epifania che influenzò particolarmente il *butō* di quel periodo. Va specificato che queste performer in particolare non vantavano una preparazione coreutica, dunque non presentavano quegli schemi fissi che i codici dei vari generi di danza imponevano a chi si allenava in una data disciplina. Da un lato, si trattò di un punto a loro favore, se considerata l'autenticità dei movimenti che portavano in scena, proprio come era successo con Ōno Yoshito in *Kinjiki*. Dall'altro, Hijikata fu costretto a inventarsi degli espedienti e una sorta di "metodo" di insegnamento, o per lo meno una traccia, che permettesse alle danzatrici di conoscere le sue idee, i suoi concetti e dunque di dare loro forma acquisendo così la sua "tecnica". Nelle donne, secondo il *butōka*, risiedeva la vera forza vitale che esse stesse dovevano indagare e riportare alla luce dalle profonde oscurità del proprio corpo. Per fare ciò, le spingeva ad allenare quest'ultimo superando i propri limiti di natura fisiologica, evitando movimenti troppo bruschi e focalizzandosi invece sulla flessione delle articolazioni e sull'ancorarsi al terreno mantenendo il centro di gravità basso.¹⁸⁰

¹⁷⁸ MORISHITA Takashi, "Hijikata Tatsumi's *Butō*: From 1960s Avant-Garde to the 1970s *Butō* Notation", op. cit., p. 152.

¹⁷⁹ Katja CENTONZE, "Butō (butoh)", op. cit., p. 440.

¹⁸⁰ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 84.

Seguendo questa nuova ispirazione nata dalle sue nuove danzatrici, Hijikata fondò presso l'*Asbestoskan* il già precedentemente nominato *Hakutōbō*, un gruppo formato da sole donne con al centro la Ashikawa, che si era dimostrata particolarmente portata ad acquisire e rendere propri i pensieri del maestro. Il gruppo si esibì fino al 1976, mostrando corpi intenti in un gioco di equilibri precari e dando vita a immagini di corpi “trasformati” in diversi esseri e diverse forme. Da quel momento fino al 1983 Hijikata rimase lontano dalle scene, continuando ad ogni modo il suo lavoro di coreografo da dietro le quinte, come nel caso dell'assolo della Ashikawa, portato a Parigi nel 1977.¹⁸¹

Nel frattempo, Ōno Kazuo rimase al fianco di Hijikata collaborando con lui alla realizzazione di diverse performance negli anni '60, ma non fu l'unica personalità con cui cooperò. Nonostante non abbia calcato il palco per una decina di anni circa, dal 1967 al 1976, si dedicò tuttavia ad altri progetti ed esperienze, che spaziano da una serie di spettacoli di noti danzatori (tra cui Takai Tomiko 高井富子, Ishii Mitsutaka 満隆石井 e Kasai Akira 笠井勲), a cui –secondo Viala e Masson-Sékiné– partecipò tra il 1967 e il 1977, alla presenza in tre film sulla danza, diretti da Nagano Chiaki 長野千秋 rispettivamente *O-shi no shōzō* O 氏の肖像, *Portrait of Mr. O* (Ritratto del Sig. O) nel 1969, *O-shi no mandara* O 氏の曼陀羅, *The Mandala of Mr. O* (Il mandala del Sig. O) nel 1971 e *O-shi no shisha no sho* O 氏の死者の書, *The Book of a Dead Man: Mr. O* (Il libro di un uomo morto, il Sig. O) nel 1973. Il *butōka*, stando a quanto scritto da Viala e Masson-Sékiné, mai avrebbe abbandonato la sua arte, e ciò che lo riportò a danzare fu un caso straordinario: invitato nel 1976 alla mostra di un artista avanguardista suo conoscente, Nakanishi Natsuyuki 中西夏之 (1935-2016), si ritrovò ad associare una delle sue opere alla donna che, molti decenni prima, catturò la sua attenzione e la cui danza rimase impressa per tutto il tempo nella sua memoria. Si trattava di Antonia Mercé, ballerina spagnola nota come l'Argentina.¹⁸²

Era il 1929 quando Ōno la vide danzare per la prima volta al Teatro imperiale, e l'esperienza si rivelò ben oltre le sue aspettative: il performer non scorderà mai le emozioni provate durante l'esibizione della Mercé, che lo accompagneranno per quasi cinquant'anni, fino all'ultimazione dello spettacolo, diretto da Hijikata, *Admiring La Argentina* (Ammirando l'Argentina, 1977), pronto pochi

¹⁸¹ Ibid., p. 88.

¹⁸² Ibid., p. 26.

mesi dopo l'epifania raggiunta con la visione del quadro di Nakanishi. Ciò che il danzatore portò in scena con questa sua nuova rappresentazione fu un connubio di opposti: sulle note cantate da Maria Callas, Ōno danzò il legame tra i binomi più significativi dell'esistenza, quali vita e morte o gioventù e vecchiaia, presentati al pubblico assieme a una versione intima e personale di verità, o ancora amore e sofferenza, rifacendosi alle sensazioni provate durante l'esibizione della sua musa ispiratrice.¹⁸³ Il *butōka* si esibì improvvisando il suo pezzo, ben conscio del fatto che l'improvvisazione si verifica tenendo presente i limiti del corpo stesso del danzatore. Non vi è una tecnica particolare, ma logicamente non vi è nemmeno una libertà assoluta, i movimenti risultano essere quelli possibili al corpo dell'uomo, senza esagerazioni alcune, e con l'interpretazione della sua nascita e della sua morte tentò di ricordare il ciclo di nascita e morte che dà origine a un ciclo senza fine.¹⁸⁴

Dopo aver diretto Ōno, per Hijikata cominciò un periodo di astensione dalle scene durante il quale non smise, comunque, di essere produttivo. Egli si dedicò, tra le varie attività, alla scrittura e alla gestione dei suoi night club, una fonte d'ispirazione che continuava a fornirgli immagini da riutilizzare nelle sue creazioni, ricche di erotismo e ombre, di realtà e artificio.¹⁸⁵ Oltretutto, non va dimenticato che lo si poteva comunque trovare all'*Asbestoskan* intento ad insegnare altri danzatori come già soleva fare. Secondo quanto riportato in Viala e Masson-Sékiné, il suo ritorno di fronte al grande pubblico avvenne nel 1983, anno in cui traspose su pellicola le sue vecchie creazioni e coreografò tre pezzi per la Ashikawa, con i quali ella ebbe la possibilità di fare un tour in Europa. La danzatrice dimostrò di essere formidabile e di non aver perso la sua capacità trasformativa nel corso degli anni, ciononostante la ricezione dei presenti non fu delle migliori, tutt'altro. Probabilmente le aspettative erano alte, sia su Hijikata che sulla performer, tuttavia la sensazione riscontrata nell'audience fu quella di non aver percepito la stessa forza che egli era stato in grado di mettere in scena nei suoi spettacoli precedenti. Ancorato dunque al passato e ai suoi pezzi realizzati precedentemente al periodo di ritiro, il *butōka* non riuscì a (o forse non volle) trasformare la particolarità delle sue sperimentazioni sul "ritorno" al Tōhoku in un qualcosa che avesse un taglio più universale e che potesse così arrivare al cuore del pubblico intero.¹⁸⁶ Nonostante questo insuccesso, non sorprende che Hijikata rimase comunque un punto fermo per tutti quei danzatori e

¹⁸³ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 62; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., pp. 23-24, 26, 28.

¹⁸⁴ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., pp. 62-63.

¹⁸⁵ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., pp. 62-92.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

quelle danzatrici che si erano avvicinati al *butō* nel corso degli anni. La sua prematura scomparsa il 21 gennaio 1986, all'età di 57 anni, non riuscì a spegnere la fiamma d'ispirazione che riusciva a far bruciare molti artisti, ispirandoli nella loro arte e nella loro vita privata e facendo così in modo che il *butō* potesse continuare ad esistere, evolvendosi ed adattandosi alle nuove generazioni.¹⁸⁷

Ben più longeva fu la vita di Ōno, anch'egli caposaldo del fenomeno in Giappone e non solo. Difatti, al contrario di Hijikata, colse diverse opportunità per potersi recare all'estero ed esibirsi di fronte al pubblico internazionale. La sua prima apparizione al di fuori dell'arcipelago si tenne nel 1980 al Festival mondial du théâtre di Nancy, dove propose *Admiring La Argentina* e *Ozen お膳* (Il tavolo), un nuovo pezzo portato in scena solamente in quest'occasione in cui coreografò se stesso assieme ad altri quattro performer in una danza particolarmente descrittiva e concreta, al contrario di quello che risulterà da una sua ulteriore sperimentazione di un paio d'anni più tardi, *My Mother* (Mia madre, 1981).¹⁸⁸ Secondo Azzaroni, nel lavoro di creazione di quest'ultima performance citata, Ōno sembrò procedere a ritroso in un'indagine interiore fino ad arrivare a raggiungere l'origine di se stesso, e di conseguenza della propria arte, vale a dire l'utero della madre, inteso sia in senso particolare che in senso universale, rapportandolo così all'umanità intera.¹⁸⁹ Soprattutto per quanto concerne la prima versione del pezzo, nel libro di Viala e Masson-Sékiné *Butoh: Shades of Darkness* (1988) viene descritto come difficilmente comprensibile in quanto astratto, prodotto della ricerca di una danza che non fosse materiale.¹⁹⁰ A quanto pare, Ōno lavorò sui propri ricordi ed emozioni, e usò il suo corpo come mezzo reattivo attraverso il quale esternare le sue considerazioni e la sua interiorità, in un continuo divenire: partendo dalle sue radici, egli sondò il mistero dell'alternarsi di vita e di morte, ne superò i confini sia lavorando in modo altamente concettuale e con visioni oniriche, sia prestando fisicamente il corpo alla rappresentazione di pure forme ed espressioni, il tutto arrivando a completare il ciclo comprensivo di vita, morte e rinascita.¹⁹¹ Così facendo, Viala e Masson-Sékiné sostengono che mise in scena tramite il rapporto con la madre l'eterno filo che lega passato, presente e futuro e che tiene unito l'intero genere umano, portando in questo modo la sua danza a un livello superiore, passando dall'individualità di un'unica corporalità all'universalità.¹⁹²

¹⁸⁷ Ibid., p. 94.

¹⁸⁸ Katja CENTONZE, "Butō (butoh)", op. cit., p. 440; Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., pp. 20, 38, 41.

¹⁸⁹ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., p. 63.

¹⁹⁰ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., pp. 41, 44.

¹⁹¹ Ibid., pp. 42, 44.

¹⁹² Ibid., p. 44.

Tutti questi risultano essere temi estremamente cari ad Ōno, il quale investì molti anni e molte energie al fine di indagarne i significati più reconditi. Un ulteriore esempio che vale la pena menzionare in tale contesto è lo spettacolo *Shikai* 死海, noto anche come *Dead Sea* (Mar Morto) del 1985, nato in seguito a un viaggio che Ōno fece nel 1983 per un suo tour in Israele, durante il quale rimase affascinato dalla naturale bellezza e potenza della visione del Mar Morto. Egli riportò il colore bianco del sale anche nella scenografia del pezzo, un richiamo alla stessa luce che accompagnò l'entrata in scena di suo figlio Yoshito, in una sorta di pausa nel tempo dello spettacolo. Con l'allestimento intero e i suoi movimenti, Ōno volle far passare il messaggio, nonché personale riflessione e considerazione, che l'Universo, abbracciato dal danzatore in persona con la sua coreografia, altro non è che una parte di noi tutti, o per meglio dire: siamo una cosa sola con il cosmo. Nel finale, egli innalza poeticamente un canto alla danza e porge una preghiera per l'amore, il cui pensiero rimane una costante nelle sue performance.¹⁹³

Ōno si è spento a 103 anni l'1 giugno 2010.¹⁹⁴ Egli fu capace, come il collega, di ispirare la propria generazione come quelle a venire nel campo della danza e non solo, narrando tramite il proprio corpo, divenuto unico mezzo espressivo, una visione molto personale del *butō* e consacrando all'eterno e all'universale la condizione effimera della danza stessa, come suggerisce Azzaroni.¹⁹⁵

Ne va da sé che il lascito di Hijikata e Ōno è un dono di eccezionale valore. Fu la sinergia di due grandi personalità così diverse a dare vita al *butō*, a portare alla luce le tenebre che potenzialmente possono essere scovate in ogni essere umano. Ōno, di per sé, mise la sua danza, e di conseguenza il suo corpo, al servizio dell'anima, si fece portavoce universale della vita e dell'amore, precetti cristiani in cui credeva. Il performer ricercò un equilibrio tra ciò che astratto, ma spesso distante dalla realtà, e ciò che è concreto, facendo parte del quotidiano. Egli sosteneva, come anche Hijikata, e tentava di mettere in atto una sorta di distacco della propria persona, del proprio essere, da quel corpo intrappolato da convenzioni e aspettative sociali: tramite questa separazione, il corpo muore, ma in questo stato di morte è come se si trasformasse in un contenitore vuoto eppure finalmente libero, un recipiente che il *butōka* fu in grado di riempire a piacimento con emozioni da poter esprimere in completa autonomia.¹⁹⁶ "If you wish to dance a flower, you can mime it and it will be

¹⁹³ Ibid., p. 45.

¹⁹⁴ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", op. cit., pp. 48-49.

¹⁹⁵ Giovanni AZZARONI, "Le origini antropologiche del *butō*", op. cit., pp. 61-62.

¹⁹⁶ Ibid., p. 22.

everyone's flower, banal and uninteresting; but if you place the beauty of that flower and the emotions which are evoked by it into your dead body, then the flower you create will be true and unique and the audience will be moved".¹⁹⁷

2.2 Il corpo nel *butō*

Negli studi di Centonze viene discusso a più riprese come il giapponese conti diversi vocaboli che si riferiscono a ciò che in italiano definiamo semplicemente "corpo", un fatto, questo, che ne rende manifesta l'intricata e dinamica concezione nella cultura dell'arcipelago: ogni termine tende a puntualizzare un determinato aspetto, come anche una sfumatura diversa, inerente alla sfera della corporeità, in un gioco di influenze reciproche tra il corpo stesso la parola, con il primo che ispira la seconda e la seconda che descrive il primo, cercando di inquadrarlo anche se non riuscendo sempre a farlo in modo preciso.¹⁹⁸ Come evidenzia la studiosa, un esempio si può riscontrare nelle interessanti forme utilizzate dai danzatori stessi per parlare e scrivere del corpo, con un riguardo particolare per il proprio, un fenomeno ampiamente discusso e tenuto in considerazione dai *performance studies* e, più nello specifico, dai *dance studies*.¹⁹⁹ Ciò che limiterebbe la legittimazione della danza sembra essere la mancanza di un vocabolario che sia in grado di carpirne l'essenza, come è stato fatto notare durante la conferenza tenutasi a Zagabria nel 2009 dal titolo "MISperformance: Misfiring, Misfitting, Misreading",²⁰⁰ oltre ad una metodologia di trasmissione che ben si adatti alla transitorietà che permea la sfera coreutica, vista la posizione centrale che ne occupa il corpo, effimero per eccellenza.²⁰¹ Nonostante i *dance studies*, nati negli '80, offrano nella ricerca sulla danza diverse soluzioni a questo dilemma e uno studio del dialogo riguardante il corpo e con il corpo,²⁰² Centonze mette in risalto come la questione si faccia ancora più spinosa quando si ha a che fare con i lavori di Hijikata. Di particolare interesse risulta essere la precisa scelta lessicale adottata dal performer nella stesura dei suoi testi che, come il suo *butō*, necessiterebbero di un

¹⁹⁷ Ibid., p. 23.

¹⁹⁸ Katja CENTONZE, "Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality", op. cit., p. 576.

¹⁹⁹ Ibid., p. 577.

²⁰⁰ Cfr. Katja CENTONZE, "Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice", op. cit.

²⁰¹ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., pp. 27-28.

²⁰² Ibid.

vocabolario a parte, così come anche lo sviluppo di una sensibilità del tutto nuova per poter comprendere il fenomeno.²⁰³

Dopotutto, va considerato che la fisicità di ogni danzatore è unica e simile solo a se stessa, motivo per cui nonostante l'etimologia chiara e l'accezione specifica di ogni termine giapponese con cui è possibile tradurre il concetto di "corpo" risulta essere l'artista, infine, a decidere come usare un determinato vocabolo, e fa ciò in maniera del tutto personale dal momento che si riferisce alla propria corporeità.²⁰⁴ Questo vale sia per la lingua orale che per la lingua scritta, ed è in realtà dicibile di qualsiasi corpo, non solo quello dei danzatori che raccontano o scrivono della loro danza o di sé. Il corpo stesso dello studioso che non sia per forza anche un performer risulta essere degno di nota e dovrebbe venire considerato quando ne si affronta un testo, dato che la fisicità di ciascuno ne influenza, anche senza rendersene conto, la scrittura, il pensiero e, più in generale, la vita.²⁰⁵ Prendendo come esempio Hijikata, si può notare come la sua pratica non si limiti, difatti, solo alla danza, ma irrompa anche nella scrittura:²⁰⁶ il corpo del danzatore e le parole che usa per tenere traccia della propria interiorità, delle idee che guidano, o per meglio dire ispirano i suoi movimenti, si uniscono in una vera e propria "danza" tra pari, tanto che i testi che ne scaturiscono sono tendenzialmente conosciuti come *bodily texts* (testi corporei).²⁰⁷ Viene posto in rilievo come l'ermetismo e l'enigmaticità delle opere di Hijikata, siano esse coreutiche o letterarie, aprono nuove questioni per una ricerca sulla corporeità e per gli studiosi di *dance studies*, una disciplina sostanzialmente recente e transdisciplinare.²⁰⁸

Come è già stato precedentemente indicato in questa tesi, una fonte di vitale importanza per l'analisi dell'operato di Hijikata sono i testi di Mishima, che ricordiamo essere stato particolarmente suggestionato non solo dal *butō* ma anche dagli scritti del danzatore, come l'autore stesso riconosce in *Kiki no buyō* 危機の舞踊 (Danza di crisi, 1960).²⁰⁹ Il modo in cui il corpo di Hijikata si muove e viene descritto da Mishima mette in luce, tramite l'oscurità, la crisi del corpo stesso e la critica

²⁰³ Katja CENTONZE, "Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice", op. cit., pp. 128-129.

²⁰⁴ Katja CENTONZE, "Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality", op. cit., p. 590.

²⁰⁵ Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", op. cit., p. 222 (nota 48).

²⁰⁶ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., pp. 27-28.

²⁰⁷ Ibid., p. 33.

²⁰⁸ Ibid., p. 28.

²⁰⁹ Ibid., p. 21; Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", op. cit., p. 450.

prodotta dal corpo:²¹⁰ esso si ritrova ad essere contemporaneamente oggetto e soggetto, venendo sviscerato e messo sotto inchiesta da un lato ma facendo a sua volta lo stesso nei confronti della società dall'altro.²¹¹

Per arrivare a un simile risultato, il *nikutai* viene portato al suo estremo massimo tramite la danza, gli vengono fatti trascendere i propri limiti portandolo quasi alla rottura irreparabile, con movimenti e posture rasenti al disumano, disequilibri e cadute pericolose. Tutto ciò è riscontrabile anche nei testi di Hijikata, che grazie al suo *bodily writing* (scrittura corporea) è in grado di portare la danza nella sfera della letteratura e donare fisicità, o per meglio dire corporeità, alle parole, creando così delle opere multisensoriali e multimediali. È proprio assimilando questi concetti che Mishima descriverà il *butō* del danzatore come “danza di crisi”, a cui Centonze affianca il “corpo critico”.²¹² Esso si ribellava alla condizione in cui verteva negli anni della nascita e dello sviluppo del *butō*, passando dall'essere un “corpo addomesticato”²¹³ al divenire un “corpo anarchico”,²¹⁴ contro la sovrastruttura imposta dalla società. Come viene notato da Morishita, secondo Hijikata, come anche per il regista teatrale Suzuki Tadashi 鈴木忠志, il corpo è il nostro punto di partenza dal quale poterci calare all'interno di noi stessi, senza alcun bisogno di esternare ciò che di più intimo abbiamo.²¹⁵ Questo sembra accadere molto spesso nel campo delle arti performative, una tendenza che finisce per conferire alla parola, pensata come mezzo espressivo per eccellenza, troppa rilevanza, mentre dovrebbe essere il corpo dell'artista, o più nello specifico la sua presenza scenica ad avere un ruolo centrale nel mondo del teatro, come della danza. Simili concetti si ritrovano nell'attività di Hijikata, il quale si allontanò dalla propensione della danza istituzionalizzata a portare in scena idee e concetti inerenti ad un determinato tema, lasciando che il suo *butō* fosse, piuttosto, un “atto innaturale”, distaccato dalle arti tradizionali e dai metodi classici di apprendimento.²¹⁶

Un ulteriore esempio di questa nuova considerazione del corpo lo si può ritrovare, secondo Centonze, nel lavoro di Uno Kuniichi 宇野邦一, che nello specifico si è preoccupato di trovare un

²¹⁰ Katja CENTONZE, “Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, op. cit., p. 450.

²¹¹ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., p. 29.

²¹² Ibid.

²¹³ MORISHITA Takashi, “Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]”, op. cit., p. 90.

²¹⁴ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., 2018, p. 29.

²¹⁵ MORISHITA Takashi, “Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]”, op. cit., p. 102.

²¹⁶ Ibid., p. 103.

significato per i termini *shintai* 身体, *karada* からだ e *nikutai* (tutti e tre traducibili grezzamente con “corpo”, verranno debitamente trattati più avanti in questo capitolo), chiedendosi se ci possano essere traduzioni adeguate.²¹⁷ Nel già citato “Bodies in Japanese Language” è stato fatto notare come lo studioso getti le basi della sua ricerca esattamente da una prospettiva soggettiva e puramente visuale, partendo dunque da un’ esplorazione visiva di sé che gli permetta di esaminare il proprio corpo muoversi, ad esempio mentre scrive il suo stesso saggio. Ognuno di noi, secondo quanto affermato da Uno, è l’ unica persona a conoscere veramente il proprio *shintai*, siamo il nostro corpo ma non solo, esso è ciò che si frappone fra la mente e la coscienza, e al tempo stesso le unisce. Tuttavia, vero è anche il fatto che non è possibile avere una conoscenza completa di sé, né da un punto di vista psicologico né da un punto di vista fisico o medico. I paradossi legati al nostro corpo fungono da incipit nell’ impresa della comprensione dello stesso.²¹⁸ Difatti, a mio avviso, è esattamente questo binomio vicinanza/distanza a rendere peculiare il *butō*.

Tramite la conoscenza intima del proprio corpo si può arrivare a produrre una sorta di distacco tra questo e la “persona”, che sia la propria o che sia il pubblico ad uno spettacolo, un principio fondante dell’ anti-danza di Hijikata. Difatti, il danzatore non si esibisce in un’ atmosfera illuminata, nitida, ma, come ricorda il nome stesso della sua arte, egli fa emergere i corpi dall’ *ankoku*, dalla tenebra più fitta, e si tratta di corpi che non sono belli in senso estetico, al contrario sono tendenzialmente brutti, grotteschi, in un certo senso “inguardabili”, che si muovono con movenze sconnesse e non armoniche (secondo il gusto comune). Avviene, in sostanza, il contrario di ciò che succede di norma durante un tradizionale spettacolo, ad esempio un balletto: viene elisa quasi completamente la vista, limitata ai minimi termini, ciò che uno spettatore può fare è scrutare nell’ ombra e tentare di individuare e riconoscere le forme create dai danzatori che si contorcono, rendendo così il *butō* l’ anti-danza che indaga l’ invisibile. Come sottolinea Centonze citando Hijikata, solo perché non si vede un corpo danzare ciò non significa che non lo stia facendo.²¹⁹ In questo modo, la vista perde il suo primato di senso fondamentale nel mondo della danza, mentre il corpo,

²¹⁷ Katja CENTONZE, “Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality”, op. cit.

²¹⁸ Ibid., pp. 597-598.

²¹⁹ Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, 23, 8, 2018, p. 18.

privato della sua componente umana, viene ora considerato alla pari di un oggetto inanimato, pregno della stessa dignità, nulla di più e nulla di meno.²²⁰

Quanto appena descritto trova un esempio lampante nella pratica dei primi anni di sperimentazione di Hijikata nota come *kuronuri*, con la quale il corpo del *butōka* veniva colorato di nero. Così facendo, per il pubblico risultava ancora più arduo individuare e definire i contorni dei danzatori, che difficilmente riuscivano ad affiorare dalle tenebre durante le performance.²²¹ Hijikata portò in scena corpi decapitati, senza identità, che potevano essere chiunque, e viste le movenze persino le corporeità di persone solitamente marginalizzate.²²² Ponendo al centro questi aspetti, viene messo in evidenza, come l'occhio umano non riesce a discernere quello che vede, e ciò, coadiuvato dall'atmosfera *ankoku* del *butō*, fa in modo che si acuiscono gli altri sensi, rendendoli maggiormente ricettivi.²²³ Dunque, tutti questi espedienti portavano il pubblico a prendere parte attivamente allo spettacolo interrogandosi su quanto accadeva attorno a sé. L'atto di celare la testa, nello specifico, riconduceva esattamente a questo: simulando l'acefalia, il danzatore incuriosiva l'audience, rendeva irriconoscibile la sua persona privandola della propria identità, ma non solo, il corpo senza capo lo era anche nel senso di senza qualcuno che potesse controllarlo.²²⁴

La rivolta che Hijikata iniziò con il suo *butō*, difatti, venne e viene tuttora interpretata in un primo momento come uno scagliarsi contro l'estetica vigente, per poi, indagandone le motivazioni più profonde, abbracciare la teoria che si trattasse di un discorso che Centonze considera sostanzialmente "politico".²²⁵ Il corpo del performer è anarchico, si stacca dall'arte tradizionale e legittimata degli anni in cui nasce per diventare il punto focale delle nuove sperimentazioni avanguardiste,²²⁶ divenendo così ciò che verrà definito *hagureteiru nikutai* 逸れている肉体, letteralmente, come lo traduce la studiosa, il corpo di carne che si è perso, distaccato da se stesso come anche dai dettami che la società e la danza "classica" impongono.²²⁷ Hijikata, in tal modo,

²²⁰ Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", op. cit., p. 458; Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, 23, 8, 2018, p. 18.

²²¹ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., p. 20.

²²² Ibid.; Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", op. cit., p. 16.

²²³ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., p. 33.

²²⁴ Ibid.; Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", op. cit., p. 16.

²²⁵ Ibid., p. 20.

²²⁶ Katja CENTONZE, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", op. cit., p. 80.

²²⁷ Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", op. cit., p. 455.

diede origine a una vera e propria danza di ribellione, che definirei “senza vincoli”, una caratteristica che si poté constatare in particolare dopo il 1963 con lo spettacolo *Anma*.²²⁸ Un simile comportamento si contrapponeva a ciò per cui il Giappone è tendenzialmente noto, come già anticipato in questa tesi, ovvero sia un particolare sincretismo fra ciò che viene ritenuto tradizionale e ciò che si è invece sviluppato in tempi più recenti, soprattutto in ambito artistico.²²⁹ Come filo conduttore tra passato e presente viene considerata l’importanza del corpo e della corporeità, sebbene specifica e dettagliatamente codificata in ogni diverso campo artistico, vista come Leitmotiv d’eccellenza.²³⁰

Come afferma la studiosa, è difficile scrutare l’essenza politica dell’anti-danza di Hijikata, il quale non si schierò mai apertamente a favore né si presentò attivamente alle varie forme di protesta scaturite negli anni ’60. Tuttavia, reputa come un dato di fatto la vicinanza del performer alla categoria dei cosiddetti emarginati, gli *hinin* 非人 (letteralmente “non umani”), portati in scena e dunque all’attenzione di un pubblico immerso in una società come quella giapponese che tende a voltare le spalle e ad allontanare quanti non rientrano in un ordine prestabilito basato sull’omogeneità. Un simile comportamento viene in questo modo denunciato, rendendo visibile l’invisibile, e dunque ciò che di norma non viene considerato, usando la diversità non come ragione di discriminazione ma, al contrario, come segno distintivo e caratteristico della performatività di Hijikata. Ciò venne accentuato dalle pratiche di *kuronuri* agli albori del *butō* e, successivamente, *shironuri* che continuano ad impressionare e disturbare il pubblico a causa dell’ambiguità che si viene a creare vedendo un corpo vivo che ne ricorda terribilmente uno morto, freddo, e in stato di putrefazione.²³¹ Oltre a quanto appena discusso, viene messo in evidenza la critica avanzata dal danzatore tramite la sua anti-danza riguardante la linea di condotta politica adottata dal Giappone nei confronti delle zone rurali come quella del Tōhoku,²³² motivo che porta a sostenere una politicità non esplicita ma intrinseca al suo *butō*.

In altri termini, risulta chiaro come il corpo occupi una posizione di rilievo in diversi ambiti della vita umana. In base alla sfumatura che gli si vuole conferire vengono utilizzati, in giapponese,

²²⁸ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., p. 92.

²²⁹ Katja CENTONZE, “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, op. cit., pp. 54-55.

²³⁰ Ibid., pp. 56-57.

²³¹ Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, op. cit., pp. 20-21.

²³² Ibid., p. 21.

vocaboli ben diversi gli uni dagli altri, e al tempo stesso talvolta interscambiabili, creando delle distinzioni non sempre facilmente discernibili tra di esse.²³³ Il problema che sorge quando si ha a che fare con le parole che indicano la corporealtà, oltre all'alto grado di ambiguità delle stesse, è il loro essere particolarmente difficili da tradurre o associare ai termini esistenti in altre lingue: mancando spesso un corrispettivo perfetto diventa arduo comprenderne appieno il significato, spiegabile spesso solamente tramite parafrasi o descrizioni più articolate, in particolar modo quando si ha a che fare con termini nati o usati nel campo dell'estetica o della filosofia.²³⁴ Anche in questo caso, dunque, ci si scontra con l'ambiguità e il paradosso tipici del panorama giapponese. I numerosi termini usati per indicare il "corpo" sembrano sviscerare la corporealtà, specializzandosi in aspetti peculiari di questo campo e rendendo per certi versi nitidi i confini tra ciò a cui si riferisce una parola e quello a cui si riferisce un'altra, per poi arrivare a un discorso più ampio secondo cui, in realtà, non ci sarebbe un'effettiva differenza: il corpo è uno e ognuno di quei singoli significati che si attribuiscono ai diversi vocaboli.²³⁵

2.3 Le diverse corporealtà performate nel *butō*

Arrivati a questo punto, riterrei opportuno descrivere alcune delle corporealtà più significative e riconoscibili nel mondo del *butō*. È già stato reso esplicito come questo fenomeno si sia occupato delle fisicità ritenute più grottesche e meno "belle" da parte della società, dando loro la possibilità di uscire dall'ombra emergendo da e al tempo stesso confondendosi, paradossalmente, nell'*ankoku*.

Ogni danzatore, o più in generale ogni individuo dispone di un corpo unico, dignitoso, con una propria storia e con dei limiti che appartengono solo a sé. Investigare il *butō* implica investigare ogni tipo di corporealtà, come emerge dagli studi specifici di Centonze.

2.3.1 Il *nikutai* in Hijikata Tatsumi

²³³ Katja CENTONZE, "Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality", op. cit., p. 579.

²³⁴ Ibid., p. 595.

²³⁵ Ibid., p. 601.

Tradotto da Centonze con “corpo di carne”, va ad indicare il corpo in senso organico, vivo e crudo, che cambia con lo scorrere degli anni e per questo effimero e suscettibile di deterioramento.²³⁶ È dunque un qualcosa di materiale che accomuna tutti gli esseri umani, ognuno di noi ne “possiede” uno. Seguendo la descrizione della studiosa, si tratta di un corpo anarchico, mutevole e paradossale nel suo abbracciare al contempo stati di vita e di morte.²³⁷

Viene posto in rilievo come il *nikutai* sia stato al centro della cultura degli anni '60, decennio in cui in molti fra artisti, performer e conoscitori del mondo dell'arte dedicarono l'attenzione a questa specifica corporeità, scorgendo in essa una vera e propria forza rivoluzionaria.²³⁸ In tal contesto, come viene fatto notare, l'*Asbestoskan* diventò un punto di riferimento²³⁹ per molti artisti e intellettuali, che frequentano l'ambiente coreutico. È infatti l'ambiente della danza, rispetto alle altre arti performative, il luogo in cui si deve far ricorso al corpo in primis nel proprio fare artistico.²⁴⁰ Hijikata fu essenziale in questo studio della corporeità, dando uno stampo ben preciso, anche se difficile a comprendersi, a ciò che intendeva quando si riferiva al corpo con il termine *nikutai*, intendendolo come autarchico, non imprigionabile in categorie predefinite eppure sottoposto dai primissimi istanti di vita al filtro della società, e per questo corruttibile nelle sue trasformazioni.²⁴¹ Esso è paradossale nelle sue contraddizioni, e in questo risiede la rivoluzione del *nikutai*, che si manifesta in un rinnegare i canoni che definiscono la danza per prediligere l'anarchia del corpo stesso, libero dalle imposizioni estetiche.²⁴² Come già trattato nel paragrafo precedente, un “metodo” introdotto da Hijikata per approfondire il concetto di cui si faceva carico il *nikutai* è stato quello di togliere alla vista il primato fra i cinque sensi legati alla percezione della danza:²⁴³ non essendo facile la visione dello spettacolo, il pubblico è costretto a sforzarsi per carpire le forme

²³⁶ Katja CENTONZE, “Bodies Shifting from Hijikata’s *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality”, op. cit., p. 116.

²³⁷ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 204.

²³⁸ Katja CENTONZE, “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, op. cit., p. 49.

²³⁹ Katja CENTONZE, “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*”, op. cit., p. 78.

²⁴⁰ Katja CENTONZE, “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, op. cit., p. 49.

²⁴¹ Ibid.; Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, op. cit., p. 15.

²⁴² Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, op. cit., p. 15.

²⁴³ Ibid.

presenti sul palco, ne viene stimolata l'attenzione, e in tutto ciò il movimento viene come amplificato dall'oscurità, perdendosi in essa e venendo in essa proiettato.²⁴⁴

Viene fatto notare come il corpo di carne non viene inteso come un qualcosa di grezzo e "naturale", o primitivo, al contrario con il termine *nikutai* si va ad indicare un corpo che è stato segnato e irrimediabilmente modificato dal contesto socio-culturale in cui è immerso, oggetto prediletto dei costrutti sociali che permeano la vita di ogni essere umano e che, stratificandosi, difficilmente possono essere rimossi in un secondo momento.²⁴⁵ È con queste forme di alterazione che Hijikata mise alla prova la propria danza, indagando le trasformazioni del *nikutai* nel contesto del movimento, della direzione, delle forme, come anche della spinta vitale del corpo umano, fino a rivelarne, secondo la studiosa, la composizione (e decomposizione) biologica.²⁴⁶ Così, Hijikata non cercò di levare gli strati culturali dall'esterno, decise invece di provare a scuotere il corpo a partire dall'interno, rompendo l'equilibrio che si era venuto a creare e gettandolo nel caos, mettendolo in crisi e di conseguenza disorientando anche quanti ci abbiano a che fare, tagliando i legami con la performatività tradizionale.²⁴⁷ Anche in quest'ultima, come mette in luce Mishima, il concetto di crisi risulta centrale nelle varie discipline artistiche, tuttavia vi è una sostanziale differenza tra esse e il *butō*: prendendo l'esempio fornito dallo scrittore riguardante la danza accademica, in essa sono le punte di gesso, un elemento esterno, a creare precarietà, dunque un problema, eppure è sempre in esso che si ritrova la stabilità. In un certo senso, l'elemento disturbante è al tempo stesso quello che permette di risolvere la crisi che provoca, portando l'arte presa in considerazione ad un livello superiore fatto di controllo ed eleganza, raggiunti *ad hoc* dopo incredibili sforzi per imporre al corpo movimenti tendenzialmente innaturali. Contrariamente a ciò, l'anti-danza di Hijikata non mira alla creazione e alla risoluzione di una crisi, essa è già presente in ognuno di noi, non servono espedienti che non appartengano al corpo stesso a causarla, e l'obiettivo, se così si può definire, consiste nel mostrare lo stato di crisi in cui verte il corpo, stando dunque agli antipodi della danza classica.²⁴⁸

Non risulta difficile concepire, con queste premesse, che Centonze definisca il *nikutai* come un vero e proprio sito di protesta: esso è tutt'altro che incorruttibile, come è già stato accennato in precedenza, anzi va incontro a un processo di deterioramento istante dopo istante, senza tregua

²⁴⁴ Ibid., p. 17.

²⁴⁵ Ibid., p. 18.

²⁴⁶ Ibid., p. 16.

²⁴⁷ Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", op. cit., p. 451.

²⁴⁸ Ibid., pp. 452-453.

alcuna. Posta in termini più semplici, il corpo è destinato a morire. Eppure, è proprio questa sua condizione di caducità a spingerlo verso lo slancio vitale, legandolo alla vita stessa così come alle forme tramite cui essa si palesa, ad esempio l'erotismo.²⁴⁹

Il fenomeno di alterazione e dunque decomposizione del corpo crea un legame particolare anche tra esso e gli oggetti che lo circondano, dal momento che questo e l'ambiente circostante si contaminano vicendevolmente.²⁵⁰ Al tempo stesso, il *butō* tende ad azzerare i rapporti di subordinazione tra il *nikutai* e l'oggetto, privando l'essere umano della sua umanità e ponendolo così allo stesso livello di tutto il resto, con il conseguente risultato che anche nella danza l'uomo perde la sua potenza espressiva e la sua centralità proprio in quanto essere umano capace di espressione.²⁵¹ Hijikata, come riporta Mishima nel suo saggio *Zen'ei buyō to mono to no kankei* 前衛舞踊と物との関係 (Il rapporto tra la danza d'avanguardia e le cose, 1961) spiegò questo suo peculiare processo portando come esempio le movenze di un malato di poliomielite: per quanto il paziente tentasse di raggiungere e afferrare un oggetto con la propria mano, l'azione risultava difficoltosa per via della distorsione del movimento, e in questo tribolare il performer riconobbe i movimenti che aveva ideato per la sua anti-danza.²⁵² Nel *butō*, difatti, si può riconoscere questa stessa gamma di movimenti, come se venissero privati di uno scopo, di un senso, l'utilità ne viene messa da parte non solo per una questione di estetica della danza d'avanguardia, ma anche per eliminare definitivamente la condizione d'inferiorità in cui prima verteva l'oggetto, verso il quale ci si protende in base all'utilità e alla funzionalità del momento.²⁵³ Il modo in cui gli esseri umani si muovono nella quotidianità dà costantemente vita a questi rapporti di subordinazione per cui noi "usiamo" le cose, sottomettendole ai nostri bisogni e portandoci dunque su un piano superiore. Tolto questo uso, gli oggetti diventano *mono jitai* 物自体, le cose in sé, neutre e senza alcuna

²⁴⁹ Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", op. cit., p. 204.

²⁵⁰ Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", op. cit., p. 18.

²⁵¹ Ibid.; Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", op. cit., p. 457.

²⁵² Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", op. cit., p. 455.

²⁵³ Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", op. cit., p. 19.

connotazione, e spogliate della loro utilità pongono il *nikutai* al loro stesso livello, creando una condizione di a-gerarchicità fra i due.²⁵⁴

Da questo concetto nasce la definizione *mumokutekina nikutai* 無目的な肉体, il “corpo atelico”, senza scopo, che si oppone alla società satura di produttività e dal sistema capitalistico degli anni del secondo dopoguerra in cui vengono, in un certo senso, creati dei bisogni in realtà indotti, il tutto al solo scopo di portare l’uomo al consumo di beni non di prima necessità.²⁵⁵ Così, questo corpo che è anche alienato (*hagurete iru nikutai*) non solo non ha più un fine, ma non ha nemmeno un motivo d’espressione: svuotato, viene presentato al pubblico così com’è, deludendo le aspettative di quest’ultimo.²⁵⁶ In siffatta condizione sta il suo essere intrinsecamente paradossale, motivo per cui può ospitare in sé incoerenze del tipo del binomio vita/morte, come messo in luce pocanzi.²⁵⁷

Un esempio di quanto appena riportato lo si può riscontrare nel precedentemente citato *Nikutai no hanran*, lo scandaloso spettacolo in cui Hijikata riuscì a mettere a nudo se stesso in quella che viene definita da Morishita come una “convulsione di esistenza”, caratterizzata dall’assenza di espressione se non quella del corpo stesso, in un turbinio di brutalità e pulsione erotica.²⁵⁸ Centonze nota come il *nikutai*, nella sua anarchia e disobbedienza, venga messo a confronto da Mishima con il *jintai* 人体, il corpo umano inteso come quello degli atleti, dal quale differisce per la qualità dei suoi movimenti, sconnessi e all’apparenza senza senso. Il *butō* è in grado di far sì che il movimento contraddica se stesso, palesandosi come una sorta di non-movimento e generando, di conseguenza, una non-danza.²⁵⁹ Una simile scelta porta il danzatore, e dunque la danza, ad affrancarsi dalla supremazia della musica, che nelle danze classiche costringe il corpo a seguirne il ritmo, in favore di una totale indipendenza.²⁶⁰ Allo stesso modo, si ricordi che il rapporto tra corpo e oggetto descritto in precedenza può essere trasposto e applicato anche agli animali e alle parole, facendo perdere a

²⁵⁴ Katja CENTONZE, “Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, op. cit., pp. 456-457.

²⁵⁵ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 209.

²⁵⁶ Katja CENTONZE, “Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, op. cit., p. 445.

²⁵⁷ Ibid., p. 457.

²⁵⁸ MORISHITA Takashi, “Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]”, op. cit., p. 95.

²⁵⁹ Katja CENTONZE, “Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, op. cit., p. 445.

²⁶⁰ Ibid., p. 446.

quest'ultime, in particolare, il loro potere sulle cose, sulle persone, e in generale sulle altre arti (tema affrontato nel capitolo precedente).²⁶¹

Come si è potuto riscontrare, la corporealtà introdotta da Hijikata negli anni '60 travolse Mishima in maniera peculiare, portando lo scrittore a riflettere sull'estetica su cui basava la propria produzione letteraria, nonostante questa cozzasse (nella sua ricerca di un corpo forte e sano) completamente con il *nikutai* grottesco e malato del *butōka*.²⁶² Quest'ultimo fu di ispirazione anche per il fotografo Hosoe Eikō 細江英公 (1933-), le cui opere attrassero Mishima nel momento in cui vide ritratta la corporealtà di Hijikata.²⁶³

2.3.2 *Shintai*

Benché anche questo termine sia traducibile generalmente con la parola "corpo", a differenza del *nikutai* lo *shintai*, secondo Uno Kuniichi, va ad indicare la valenza inorganica del corpo umano, in un certo senso la sua parte neutrale e senza connotati congeniti, una distinzione che lo mette alla stregua di un qualsiasi altro oggetto.²⁶⁴ Esso, come suggerisce Centonze, può essere considerato come l'aspetto sistematico del corpo, ciò che viene riconosciuto dalla e nella società.²⁶⁵

La studiosa vede uno slittamento culturale verso questo tipo di corporealtà al cambio di decennio: negli anni '70, Hijikata mutò il proprio stile dando una maggiore importanza al disegno coreografico e a delle linee più pulite, pur mantenendo quei peculiari movimenti grotteschi al centro del proprio movimento d'avanguardia, oltre al fatto che, come si è trattato precedentemente in questa tesi, cominciò a lavorare più intensamente con i corpi femminili.²⁶⁶ In questo senso, lo *shintai* presenta una sfumatura filosofica, data la sua considerazione all'interno dell'ambito sociale e

²⁶¹ Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", op. cit., p. 19.

²⁶² Katja CENTONZE, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", op. cit., p. 440.

²⁶³ Katja CENTONZE, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", op. cit., p. 46.

²⁶⁴ Katja CENTONZE, "Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality", op. cit., p. 116.

²⁶⁵ Ibid., p. 117.

²⁶⁶ Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", op. cit., p. 21.

sociologico:²⁶⁷ difatti, secondo il filosofo Ichikawa Hiroshi, il termine sarebbe intriso del binomio corpo/mente (o corpo/spirito) tipico del pensiero europeo.²⁶⁸

2.3.3 *Karada*

Karada, ancora una volta traducibile (in maniera non esaustiva) con la parola “corpo”, risulta essere il più ambiguo dei vocaboli trattati finora. Esso, infatti, è stato utilizzato in sostituzione sia del termine *nikutai* che del termine *shintai* (alle volte usati come sinonimi anche tra di loro), benché uno propenda per un uso più corretto nel caso del secondo. Nuovamente, si può notare come ci siano delle differenziazioni concrete fra i vari elementi, eppure, all’effettivo, sembra che essi indichino comunque la stessa identica cosa.²⁶⁹

Andrebbe anche vagliata l’origine etimologica di *karada* e il suo utilizzo primordiale, dal momento che, inizialmente, esso stava ad indicare lo *shitai* 死体, il corpo morto.²⁷⁰ Si tratta di una considerazione interessante alla quale va aggiunta una precisazione di Gunji Masakatsu, secondo il quale *karada* denota il “contenitore vuoto” che è il corpo,²⁷¹ un’opinione che sembra avere fondamento se integrata con lo studio di Kubota Atsushi 久保田篤 sull’etimologia del termine, indicante, per l’appunto, l’assenza di sostanza.²⁷²

Facendo riferimento agli spettacoli di Hijikata, si è potuto constatare come, dopo *Anma*, il *butō* abbia cominciato a portare in scena elementi ricorrenti come la pratica dello *shironuri* e componenti appartenenti alla tradizione giapponese.²⁷³ È parere di Gunji che tutto ciò venga incorporato nel *karada*, che tinto di bianco ricorderebbe le vittime della Seconda guerra mondiale, le cui ossa si sono

²⁶⁷ Ibid., pp. 21-22.

²⁶⁸ Katja CENTONZE, “Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality”, op. cit., p. 591.

²⁶⁹ Katja CENTONZE, “Bodies Shifting from Hijikata’s *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality”, op. cit., p. 117.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 216.

²⁷² Katja CENTONZE, “Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality”, op. cit., p. 585.

²⁷³ Katja CENTONZE, “Butō (butoh)”, op. cit., p. 439

tramutate in polvere bianca, o ancora i corpi gelidi irrigiditi dal clima glaciale del Tōhoku d’inverno, un insieme di corporealtà evidenziate dal colore che le fa stagliare nel buio denso della scena.²⁷⁴

2.3.4 *Shitai*

Come appuntato nel precedente paragrafo, con il termine *shitai* si intende il corpo morto, al quale precedentemente ci si riferiva con il vocabolo *karada*.²⁷⁵ La sfumatura che prende questa parola indicante un tipo peculiare di corporealtà porta all’analisi di un elemento imprescindibile nel *butō*: la morte.

“La danza può essere definita come un cadavere [*shitai*] che sta in piedi a rischio della propria vita”.²⁷⁶ È in questo modo che Hijikata descrivere il *butō*, presentando ancora una volta il proprio lavoro come un qualcosa di estremamente paradossale grazie all’accostamento di un corpo morto ad un intenso desiderio di vita, legato inevitabilmente all’erotismo, come anche del concetto di immobilità a quello di movimento.²⁷⁷ Ciò risulta ben chiaro quando si vanno ad analizzare le “tecniche” di camminata e dello stare in piedi che caratterizzano i moti e la staticità del *butōka*, ispirate a quelle naturali di un criminale condannato a morte.²⁷⁸ Come già anticipato nel capitolo precedente, è in una situazione paradossale come questa, in cui il carcerato cammina verso la fine dei suoi giorni, che la vitalità esplose e si innalza al suo apice, in un ultimo momento di rivolta:²⁷⁹ la passività di cui scrive Hijikata, che porta il condannato ad accettare la sua morte imminente, si contrappone ad un ultimo slancio vitale connaturato all’essere umano, creando così una delle tante coppie di opposti che si scontrano e amalgamano nel *butō*.²⁸⁰

Dopotutto, come il performer stesso mette in luce nei suoi scritti, è la consapevolezza del mistero della morte a risvegliarci da un torpore indotto dalla quotidianità, a spingerci a vivere con intensità. Essa è già parte di noi, eppure non è esperibile completamente se non, di nuovo paradossalmente,

²⁷⁴ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 216.

²⁷⁵ Katja CENTONZE, “Bodies Shifting from Hijikata’s *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality”, op. cit., p. 117.

²⁷⁶ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 204.

²⁷⁷ Ibid., 203-204.

²⁷⁸ Ibid., 205.

²⁷⁹ HIJIKATA Tatsumi, “To Prison”, op. cit., p. 46.

²⁸⁰ MORISHITA Takashi, “Hijikata Tatsumi’s Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]”, op. cit., p. 118.

nel momento della morte stessa.²⁸¹ Nemmeno questa, tuttavia, pare sfuggire alla morsa della “culturalizzazione”. Come il filosofo Herbert Marcuse (1898-1979) fa notare, si tratta di un gioco di potere messo in atto dalla società, uno stratagemma per poter controllare persino ciò che controllabile non dovrebbe essere, come la morte per l’appunto, per poterla soggiogare a proprio piacimento e riuscire ad utilizzarla come strumento ideologico e di dominio della società stessa.²⁸² Secondo Centonze, Hijikata, con la sua danza di ribellione, arrivò a realizzare una sorta di percorso inverso, di de-ideologizzazione della morte: così come fece con il *nikutai*, egli lavorò per individuare i costrutti socio-culturali che gravano su di essa, donandole una nuova forma di presenza.²⁸³ Non sorprende che, in molte delle sue performance, il danzatore porti in scena la sorella morta, la quale coabita col fratello all’interno del corpo di lui, lo fa muovere, in esso muore di nuovo, insomma: per essendo deceduta, in questo contesto sembra essere più viva di Hijikata stesso e diventa una collaboratrice a tutti gli effetti dell’atto performativo, come afferma la studiosa, rendendo evidente ancora una volta la relazione e il binomio vita/morte.²⁸⁴ Va tendenzialmente notato come, negli anni ’70 e in seguito, egli si dedichi con più enfasi al coreografare le proprie allieve, prediligendo il corpo femminile a quello maschile, e al presentare al proprio pubblico figure di donne ormai morte, proprio come la sorella.²⁸⁵

2.3.5 *Suijakutai*

Verso gli anni ’70, Hijikata dedicò la propria attenzione e le proprie energie su un altro tipo di corporealtà, il *suijakutai* (il corpo malato), un corpo affetto da alterazione o infettato, seppur non sempre visibile.²⁸⁶ Emaciato, debole, in declino e sempre grottesco, si pone come una sorta di critica nei confronti del corpo sano e in forma millantato e ricercato dalla società giapponese del secondo dopoguerra.²⁸⁷

²⁸¹ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 221.

²⁸² Ibid., p. 225.

²⁸³ Ibid., pp. 225-226.

²⁸⁴ Ibid., p. 217.

²⁸⁵ Ibid., p. 217 e nota 40.

²⁸⁶ Katja CENTONZE, “Bodies Shifting from Hijikata’s *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality”, op. cit., pp. 118-119; Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 216.

²⁸⁷ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 216.

Si tratta di un interesse peculiare, se considerata la norma in ambito coreutico: la danza classica plasma il corpo di ballerine e ballerini in modo che questi risultino belli, armoniosi, leggeri e portati all'elevazione verso l'alto, allenati alla fatica in favore di passi e virtuosismi che possano metterne in risalto la beltà, la grazia e la potenza. Diversamente, il *butō* arriva a considerare dei corpi che si trovano agli antipodi di quelli appena descritti: socialmente marginalizzati, non accettati in quanto pericolosi, malati e infetti, solitamente vengono trascurati dalla storia, mentre nell'anti-danza sono finalmente ritenuti degni di considerazione.²⁸⁸

Come mette in luce lo studioso Ishii Taturō 石井達郎, questa non è la prima volta in assoluto che corporalità simili vengono portate all'attenzione del pubblico. Lo studioso ricorda infatti la cosiddetta "poetica del fiore" di Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363-1443), fondatore del teatro *nō*:²⁸⁹ il fiore (*hana* 花), nella tradizione giapponese, è da lungi simbolo di triste bellezza, da ammirare nel suo momento di massimo splendore che, al tempo stesso, coincide con l'inizio del suo decadimento, una metafora che reca dunque in sé un riferimento alla caducità della vita umana ma che, tuttavia, presenta in ciò il suo fascino. Secondo questa linea, l'attore, così come il fiore, deve riuscire a suscitare una simile emozione nel pubblico che lo guarda.²⁹⁰ Il concetto di decadimento viene dunque portato in scena ben prima dell'avvento del *butō*, con la differenza sostanziale che, rispetto a quest'ultimo, nel *nō* il declino si carica di una percezione positiva dal punto di vista dell'estetica.²⁹¹ L'anti-danza di Hijikata, invece, osserva i corpi malati ed emarginati delle persone non per innalzarli ideologicamente o esteticamente, ma per portarli all'attenzione del pubblico così come sono, senza dover ricorrere ad alcun tipo di imitazione o espressione, come viene osservato da Ishii.²⁹²

2.3.6 Corpi acefali

²⁸⁸ ISHII Taturō, "Body as Object: How Could *Butō* Go Beyond Orientalism?", in Katja Centonze (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (1 ed. 2010), p. 145.

²⁸⁹ Ibid.; Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, op. cit., p. 57.

²⁹⁰ ISHII Taturō, "Body as Object: How Could *Butō* Go Beyond Orientalism?", op. cit., p. 145; Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, op. cit., pp. 61-62.

²⁹¹ ISHII Taturō, "Body as Object: How Could *Butō* Go Beyond Orientalism?", op. cit., p. 146; Bonaventura RUPERTI, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, op. cit., pp. 62.

²⁹² ISHII Taturō, "Body as Object: How Could *Butō* Go Beyond Orientalism?", op. cit., p. 146.

Il corpo acefalo, già nominato precedentemente in questo capitolo, indica una corporeità che, come le altre, si contrappone a ciò che ci si aspetterebbe da uno spettacolo di danza “socialmente accettabile”. Rendere non visibile la faccia, principale veicolo di espressione assieme alle mani, e dare le spalle al pubblico porta lo spettatore a non avere più la percezione dell'accadimento scenico inteso come narrazione di una storia o manifestazione di un concetto o di un'idea.²⁹³

Esistono diversi modi, escogitati da Hijikata, per nascondere il volto al di là dell'apparire di schiena e con la testa abbassata al punto di risultare impossibile da scorgere, come accadeva nei primi anni dell'avanguardia coreutica. Secondo quanto riportato da Centonze, nelle note di programma scritte per *Kinjiki* fu egli stesso ad affermare che sarebbe stata la parte posteriore a prendere il ruolo del capo e, nel particolare, delle relative espressioni facciali.²⁹⁴ Un ulteriore espediente lo si ritrova in *Anma*, in cui le teste dei danzatori vennero avvolte in carta di giornale e così presentate sulla scena.²⁹⁵ In *Heso to genbaku* へそと原爆 (L'ombelico e la bomba atomica), sperimentazione in campo cinematografico del fotografo Hosoe Eikō risalente al 1960, l'acefalia viene resa in diversi modi, similmente ai due esempi appena riportati: le teste di Hijikata e di Ōno Yoshito vennero fasciate con della stoffa bianca, o ancora apparvero con una robusta corda stretta attorno al collo, mentre in una scena in cui era presente solo il primo dei due danzatori si può notare come il suo capo sia del tutto nascosto dietro la schiena, colta da convulsioni. Nella stessa pellicola, ritroviamo di schiena anche quattro uomini (dei pescatori di Ōhara)²⁹⁶ in una posizione che suggerisce il fatto che stiano urinando.²⁹⁷

Si tratta di un corpo in crisi che mette in crisi, come discusso da Centonze in relazione al saggio *Kiki no buyō* di Mishima: è un corpo che si sgretola dall'interno, che viene volutamente opposto al sistema prestabilito e che, girato e portato ad assumere posizioni o atteggiamenti “inusuali” per un qualsiasi spettacolo di danza dell'epoca, scombussola lo spettatore e lo costringe a cambiare prospettiva, ad interrogarsi e a partecipare attivamente al tutto.²⁹⁸

²⁹³ Katja CENTONZE, “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh”, op. cit., p. 16.

²⁹⁴ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 206.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 206.

²⁹⁷ Ibid., pp. 206-207.

²⁹⁸ Katja CENTONZE, “Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio”, op. cit., pp. 450-451.

2.3.7 Corpi paralizzati: immobilità e sabotaggio

Si è abituati a pensare alla danza come un “complesso di movimenti ritmici del corpo, eseguiti da una o più persone, per lo più in accordo con un accompagnamento musicale”.²⁹⁹ Stando a questa definizione, si può dedurre che, per essere considerata tale, la danza deve presentare un moto, ma non solo, deve avere un suo ritmo, un suo “senso”, e spesso viene accompagnata dalla musica, come se senza di essa si perdesse una parte fondamentale della performance. Quando presente, è la musica a dettare legge, un passo fuori tempo e il danzatore è in errore, soprattutto facendo riferimento alla danza classica. In questo modo, la sfera coreutica viene messa in secondo piano rispetto alla sfera musicale, è la danza che deve seguire la musica e non viceversa. La rivoluzione di Hijikata sta nell’abbattere simili barriere e nell’opporsi a tale egemonia.

Si è già reso chiaro in questa tesi come il *butō* prediliga, sebbene non in maniera esclusiva, i corpi emaciati, marginalizzati, grotteschi, ed è con questo primo impatto visivo che subito si coglie l’anti-estetività del fenomeno avanguardista. Come propone nel suo saggio “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death” (2017),³⁰⁰ Centonze vede nell’anti-danza del performer, incentrata sulla morte, i suoi vari stadi pre-mortem e post-mortem (quali *pallor mortis*, *algor mortis*, *rigor mortis*, *livor mortis*, decomposizione/putrefazione e scheletrizzazione),³⁰¹ sottolineati in scena tramite alcuni espedienti “stilistici”. Infatti, Hijikata portò il suo *butō* ad entrare in contrasto con le leggi sia coreutiche sia fisiche stando alle quali la mancanza di movimento sarebbe legata alla morte.³⁰² È in questo modo che persino la staticità, a lungo associata alla morte del corpo e all’impossibilità di movimento, diventa danza, nonostante sia una danza che trattiene i movimenti che ci si aspetterebbe, che è asfissiante e asfissata. Benché il corpo sia a prima vista rigido, come paralizzato, in realtà presenta dei movimenti che all’occhio umano possono sfuggire, come piccoli tremori o il semplice ma essenziale respiro, oppure altri che addirittura possono essere invisibili, quali il battito cardiaco, il fluire del sangue in vene e arterie, il ricambio cellulare e così via.³⁰³ Si tratta, come suggerisce Centonze, di “immobilità mobile” e “motilità immobile”.³⁰⁴

²⁹⁹ Nicola ZINGARELLI, “Danza”, *Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988 (I ed. 1983), p. 507.

³⁰⁰ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit.

³⁰¹ Ibid., p. 208, nota 15.

³⁰² Ibid., p. 208.

³⁰³ Ibid., p. 209.

³⁰⁴ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., p. 49.

Il corpo pietrificato (che per la studiosa richiama il *rigor mortis*)³⁰⁵ elude il tempo, scardina il ritmo, porta, nel caso di Murobushi Kō 室伏鴻 (1947-2015), il danzatore ad ottenere uno stato simile all'auto-mummificazione, una pratica che trattiene il performer in un limbo tra la vita e la morte.³⁰⁶ L'immobilità si traduce in assenza di tempo, e quest'ultima porta alla preservazione del corpo, che rimane conservato in una sorta di processo di oggettivazione: il corpo umano viene considerato come un oggetto qualsiasi, si annulla la supremazia del primo sul secondo, tanto da non riuscire quasi più a distinguere quale sia l'uno e quale sia l'altro.³⁰⁷ In questo senso il *butō* viene definito "danza del terrorismo", in quanto altera le relazioni di potere affrancando l'arte dal suo essere una creazione dell'uomo, che vista in quest'ottica si ritrova ad essere sottomessa a quest'ultimo.³⁰⁸

Anche il *pallor mortis* e l'*algor mortis* trovano un loro corrispettivo nell'anti-danza di Hijikata, in particolare nella pratica dello *shironuri*. I corpi bianchi simbolo del *butō*, in particolare dopo il 1963 con la rivoluzione portata dallo spettacolo *Anma*, sono disturbanti alla vista, eppure attraggono il pubblico con un magnetismo tutto loro, che può indurre il desiderio erotico: si tratta di una possibilità, è soggettiva varia da spettatore a spettatore, in quanto il colore bianco e i pezzi di colla pendenti possono destare in alcuni un senso di disgusto legato all'idea del corpo morto in decomposizione, mentre per altri può risultare addirittura attraente (seguendo l'estetica nata nel Novecento del cosiddetto *ero guro nansensu*, una combinazione di erotismo, grottesco e nonsense).³⁰⁹ Il bianco appiana ogni differenza, chi si trova sul palco risulta quasi irriconoscibile, come se la sua storia e il suo essere venissero cancellati, viene privato di qualsiasi segno distintivo a partire da quello più evidente, ovvero sia il genere. Il corpo si fa sito paradossale per eccellenza, il performer può essere chiunque e nessuno, vivo o morto, presente o meno, può addirittura non essere "qualcuno" ma "qualcosa". Il colore che lo ricopre, tradizionalmente legato all'immaginario che si lega al luminoso, si trova ora a contorcersi e lottare nelle tenebre, mettendo in risalto il suo essere emaciato e riportando alla mente il bianco terribile delle ossa, risultato del processo di scheletrizzazione.³¹⁰

³⁰⁵ Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", op. cit., p. 209.

³⁰⁶ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., pp. 49-50.

³⁰⁷ Ibid., p. 51.

³⁰⁸ Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", op. cit., p. 208.

³⁰⁹ Ibid., p. 214; ibid. nota 32.

³¹⁰ Ibid., p. 215.

2.3.8 Corpi che tremano, corpi che cadono

A differenza della danza classica, che porta i ballerini ad elevarsi con grazia e leggerezza, i corpi nel *butō* non si oppongono alla forza di gravità, al contrario l'assecondano e cedono ad essa, facendosi pesanti e dunque soggetti alla caduta.³¹¹ Fin dagli albori delle sue sperimentazioni Hijikata ha indagato la corruzione del corpo, e ha operato sull'immobilità nella danza, processo che viene definito da Centonze "sabotaggio del movimento". La corruzione e l'immobilità si rivelarono in movimenti sconnessi, innaturali e inaspettati, causati da una rigidità che, se portata all'estremo, si traduce in immobilità apparente.³¹² Gli spasmi che, invece, fanno eco alle contrazioni e ai micromovimenti involontari del corpo umano vengono considerati dalla studiosa un rimando al *tremor mortis* e sono indicati dal termine giapponese *keiren* 痙攣.³¹³ Un maestro in questo genere di pratica fu sicuramente Murobushi Kō, in bilico col proprio *butō* tra movimenti convulsi e immobilità.³¹⁴

Egli è famoso per le sue improvvise cadute, paragonate da Oda Sachiko al *hotokedaore* 仏倒れ (caduta del Buddha),³¹⁵ che lo portano a precipitare rigidamente passando da una posizione verticale a una orizzontale, in giapponese *taoreru* 倒れる, con la stessa compattezza di una statua.³¹⁶ Come descritto in *Aesthetics of Impossibility* (Centonze, 2018), a seguito della caduta, proprio come se Murobushi stesso fosse un oggetto che si infrange al suolo, numerose scosse e convulsioni attraversano il suo corpo, alcune maggiormente visibili altre più impercettibili, come se fossero delle vibrazioni dovute all'impatto col terreno.³¹⁷ Ad accompagnare il tutto, un ulteriore fattore aiuta l'immaginario dello spettatore a vedere come sempre più deumanizzato il danzatore nel suo insieme: si tratta di suoni prodotti da Murobushi che riecheggiano nell'ambiente circostante,

³¹¹ Ibid., p. 211.

³¹² Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", op. cit., p. 17.

³¹³ Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", op. cit., p. 210.

³¹⁴ Katja CENTONZE, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", op. cit., p. 17.

³¹⁵ Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", op. cit., p. 220.

³¹⁶ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., p. 81.

³¹⁷ Ibid., pp. 82-83.

dissimili da ciò che ci si aspetterebbe da una voce umana.³¹⁸ Questi, come trattato da Centonze, possono facilmente portare alla memoria le voci degli asceti noti come *yamabushi* 山伏, coloro che compiono il proprio viaggio di ascesi tra le montagne sacre seguendo la pratica dello *shugendō* 修験道 e sui quali il performer stesso si concentrò nei suoi studi per apprenderne le tecniche corporee.³¹⁹

Non risulta dunque sorprendente ritrovare nel *butō* di Murobushi elementi derivanti da questa antica pratica, legata a sua volta alla figura del *miira* ミイラ (letteralmente “mummia”), ovvero sia quell’asceta che, tramite l’auto-mummificazione, cercava di fermare il tempo bloccando le proprie funzioni vitali in un tentativo di raggiungere l’immortalità e, oltre a questa, la salvezza. Nonostante queste attinenze, la studiosa mette in luce come il danzatore elimini da tali pratiche il sentimento “religioso” ad esse legato mantenendo solamente la parte più prettamente fisica, dunque le vocalizzazioni e lo status paradossale che piazza simili soggetti tra l’essere in vita e l’essere morti.³²⁰

Non è solo l’incertezza riguardante la sua condizione a far interrogare il pubblico su ciò a cui sta assistendo, ma anche le sue cadute che riescono a sorprenderlo, che fanno in modo che gli occhi siano puntati sul performer pronti a carpire la mossa successiva, tentando di anticiparne i movimenti. Sono crolli inaspettati, terrificanti in quanto pericolosi per la salute stessa di Murobushi, ma all’effettivo viene fatto ricordare come egli abbia sempre considerato il campo della danza come un luogo ideale per mettere alla prova il proprio corpo e i limiti ad esso legati.³²¹ Dopotutto, il suo *butō* è esattamente questo, rischiare la propria indennità a favore di un gioco di equilibri precari, al pari di un funambolo che oscilla pericolosamente, ma volutamente, tra la vita e la morte, come se l’asta dell’acrobata servisse a tenere legate due contraddizioni in un’unione paradossale di opposti.³²²

E così, la danza di Murobushi, per certi versi, non potrebbe nemmeno definirsi tale per i canoni occidentali: sembra non cominciare nemmeno, come se venisse interrotta ancor prima di essere messa in atto. Bloccare l’accadimento scenico e il prendersi gioco dello stesso (con l’umorismo che contraddistingue la persona di Murobushi) spezza il filo conduttore della performance, fa in modo

³¹⁸ Ibid., p. 82.

³¹⁹ Ibid.; Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 220.

³²⁰ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 220.

³²¹ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., p. 50.

³²² Ibid., p. 81.

che lo spettacolo non possa quasi essere definito tale in quanto non completo. In un certo senso, questo si fa specchio di una danza che danza all'effettivo non è, dal momento che viene costantemente interrotta.³²³ L'audience, difatti, non ha il tempo di immergersi in un'atmosfera coreutica che viene sistematicamente troncata. Le cadute e gli spasmi, come viene discusso, sono funzionali precisamente a questo, intralciano la logica di chi guarda e si aspetterebbe una soluzione coreografica diversa, più "classica", e al tempo stesso vengono vissute intensamente anche dallo stesso corpo che le prova, il quale si sbriciola e si libera dai connotati che lo hanno da sempre definito a livello sociale e secondi i quali veniva riconosciuto e comunemente accettato.³²⁴

2.3.9 Androginia e travestimento

Non stupisce che il *butō*, col suo occhio di riguardo per ciò che viene considerato bizzarro o stravagante, giochi con l'identità di genere reale e apparente dei suoi *butōka*. Originariamente, il fenomeno interessava prettamente performer di genere maschile, un fatto che, secondo Katherine Mezur, non delude le aspettative se si riflette sulla tendenza della società giapponese (di allora come di oggi) come volta al patriarcato e al controllo generale dell'uomo sulla donna.³²⁵ La studiosa non si sorprende del fatto che il mondo del *butō*, per lo meno agli albori, fu parte di questa inclinazione alla separazione netta dei sessi, così come dei generi.³²⁶ Tuttavia, ciò non limitò i danzatori nelle loro sperimentazioni, che inclusero nel proprio fare artistico degli elementi quali il travestimento o che li facevano identificare con la comunità transgender. Eppure, Centonze fa notare che vada considerato come le caratteristiche proprie dei corpi maschili non vennero mai totalmente soppiantate da quelle specificatamente femminili o androgine, dal momento che i performer non nascosero mai del tutto le loro connotazioni biologiche. Così facendo, il focus permase su un corpo che, nonostante i vari strati sovrapposti, risultava ancora riconoscibile come quello di un uomo.³²⁷

Rimane il fatto che, come già ampiamente discusso in questa tesi, ogni *butōka* porta in scena una performance irripetibile e inimitabile, scaturita dall'unicità della propria persona, e per Mezur

³²³ Ibid., p. 82.

³²⁴ Ibid., pp. 83-84.

³²⁵ Katherine MEZUR, "Butoh's genders: men in dresses and girl-like women", trad. di Bruce Baird, in Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Londra, Taylor & Francis Ltd, 2019, pp. 361, 364.

³²⁶ Ibid., p. 365.

³²⁷ Katja CENTONZE, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", op. cit., pp. 218-219.

questo vale anche per il genere che si vuole conferire al proprio “personaggio” o all’idea che si vuole presentare al pubblico.³²⁸ Secondo la studiosa, primi fra tutti vanno considerati i due fondatori del movimento. Prendendo ad esempio Hijikata, non si può non pensare alla naturalezza con cui, ritratto nel 1969 nella foto di Fukase Masahisa 深瀬昌久 (1934-2012), indossò uno *yukata* femminile (un kimono tipicamente estivo in cotone) recando con sé un’anguria in una retina, il tutto dirigendosi in direzione opposta rispetto a un gruppo di poliziotti anti-sommossa diretti al contenimento di dimostranti contro il governo vigente. In quel caso, Mezur sostiene che questo suo indossare capi simili non lo fa rientrare in una categoria precisa come potrebbe essere il drag o il cross-dressing: sta semplicemente portando uno *yukata* da donna, senza risultare appariscente, tutt’al più curioso e intrigante nel suo scatenare una certa perplessità. In sostanza, assegna semplicemente un genere al suo *butō*.³²⁹ Elementi di vera e propria androginità e travestimento si possono ritrovare, suggerisce invece Centonze, nelle performance dello *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* di qualche anno prima,³³⁰ mentre Orlando Vincent Truter riscontra una certa ambiguità nella definizione del genere in spettacoli come *Kinjiki* e *Nikutai no hanran*.³³¹ Ōno Kazuo, stando a quanto afferma Mezur, si avvicinò maggiormente a quello che potrebbe essere considerata un’interpretazione drag, sempre comunque caratterizzata dalla delicatezza e la gentilezza che il danzatore infondeva nei suoi gesti e movimenti. Come è già stato fatto presente, egli tendeva a dare un taglio estremamente personale al suo *butō*, un approccio che lo porta molto vicino alla figura della madre e de La Argentina, alle quali riuscì a donare nuova vita mediante l’uso di oggetti di scena come un fiore, tipico della sua produzione, ma anche di pettinature, capi e accessori di varia natura.³³²

Mezur afferma che le performance di *butō* possono dunque essere uno sguardo intimo al vissuto del danzatore, ma nella maggior parte dei casi rappresentano, con provocazione e un pizzico di satira, una rottura rispetto al mondo della danza, ribellandosi ad esso e ai costrutti sociali e portando dunque in auge un’autentica rivoluzione del corpo.³³³ Quello dei *butōka* è un lavoro che richiede la massima concentrazione e precisione, vista l’importanza che attribuiscono alle loro

³²⁸ Katherine MEZUR, “Butoh’s genders: men in dresses and girl-like women”, op. cit., p. 361.

³²⁹ Ibid., p. 362.

³³⁰ Katja CENTONZE, “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, op. cit., p. 207.

³³¹ Orlando Vincent TRUTER, *The originating impulses of Ankoku Butoh: Towards an understanding of the trans-cultural embodiment of Tatsumi Hijikata’s dance of darkness*, Rhodes University, 2007, pp. 40, 56.

³³² Katherine MEZUR, “Butoh’s genders: men in dresses and girl-like women”, op. cit., p. 368.

³³³ Ibid., pp. 361, 364.

corporeità da un punto di vista sia fisico che dei “contenuti”,³³⁴ motivo per cui viene data particolare rilevanza anche alla rappresentazione dei diversi generi, rifacendosi spesso ai classici stereotipi sui sessi o sugli orientamenti sessuali.³³⁵

Da questo punto di vista, è interessante analizzare, anche se solo brevemente, la condizione e le sperimentazioni delle donne all'interno del *butō* così come presentate da Mezur. Nel Giappone del secondo dopoguerra, esse andarono incontro ad un destino diverso rispetto a quello degli uomini. All'effettivo, la loro situazione sembrò non cambiare con la fine del conflitto: mentre prima la loro femminilità coincideva con il bisogno riproduttivo per dare alla luce futuri soldati, dopo il conflitto si trovarono nuovamente a non vedere soddisfatta la loro richiesta di prendere in considerazione la sessualità da un punto di vista del piacere femminile, nonostante si parlasse di emancipazione e liberazione delle donne, e come era successo in precedenza si ritrovarono a dover mettere la maternità al servizio dello Stato, col compito di far nascere nuovi consumatori. Il loro valore veniva, dunque, legato imprescindibilmente alla loro potenza riproduttrice. Ebbene, abbiamo tuttavia notato come nel *butō* la figura della madre, come anche della sorella, fosse particolarmente cara a danzatori quali Ōno Kazuo o Hijikata, e così facendo quest'importanza riuscì a dare a queste donne una certa dose di potere.³³⁶

Risulta interessante vedere come le danzatrici, invece, affrontarono il tema della propria femminilità sul palco. Al contrario di quanto fecero gli uomini, esse tendenzialmente non usarono elementi maschili per camuffare o rappresentare il sesso opposto, anzi, rimasero fedeli al femminile virando, tuttavia, verso l'esagerato e il grottesco.³³⁷ Si trovarono, sostanzialmente, a mutare la propria femminilità, a trasformare il concetto di essere donna stagliandosi così contro le restrizioni sociali imposte dalla visione patriarcale diffusa nell'arcipelago e trovando in questo processo un posto nel *butō* e una nuova forza, riflessa anche nel fascino con cui riuscivano a rapire il pubblico.³³⁸ Vedendola da una simile prospettiva, risulta facile avvicinarsi alla considerazione di Mezur: “there is nothing certain about butoh's genders, except that female-likeness haunts every body”.³³⁹

³³⁴ Ibid., p. 362.

³³⁵ Ibid., p. 363.

³³⁶ Ibid., p. 366.

³³⁷ Ibid., pp. 366-367.

³³⁸ Ibid., p. 367.

³³⁹ Ibid., p. 370.

2.3.10 Tutti i corpi

Ritengo doveroso, al termine di questo capitolo incentrato sul corpo e sulla cosiddetta corporeità, fare una considerazione finale. Per quanto sia incontestabile il fatto che Hijikata si concentrò innanzitutto sui corpi solitamente dimenticati dalla storia in quanto accantonati dalla società, dunque quelli affetti da malattie, deformi e grotteschi nella struttura e nelle movenze, egli comunque non negò mai esplicitamente ad alcuna fisicità di provare a danzare. Il danzatore rese chiara la sua preferenza per quei soggetti che non avevano avuto alcun contatto con la danza, i cui corpi, dunque, non si erano plasmati su un genere o uno stile in particolare, ma anche in questo caso accettò all'*Asbestoskan* molti professionisti che già avevano studiato l'arte coreutica. È risaputo che durante le lezioni di *butō* (in particolare sono note quelle tenute da Ōno Kazuo)³⁴⁰ gli allievi non venivano corretti, non essendoci uno stile effettivo e rigido da seguire, tutt'al più si facevano guidare dai loro maestri. Di conseguenza, il rapporto che si viene a creare tra maestri e allievi acquista un valore del tutto nuovo. Portata all'attenzione dei performer un concetto, era compito di ognuno trovare il proprio modo di portare sul palco quelle stesse idee, motivo per cui non esiste un unico *butō*. Come già è stato trattato in precedenza in questa tesi, questa è la ragione per cui difficilmente si è riuscita a creare una notazione ufficiale per l'anti-danza di Hijikata, il cui lavoro, si ricordi, risulta ben diverso da quello del co-fondatore Ōno. I loro approcci alla danza derivarono da due background dissimili e peculiari per ciascuno, motivo per cui diedero origine ognuno al proprio *butō*, entrambi né giusti né sbagliati, semplicemente personali.

³⁴⁰ Jean VIALA, Nourit MASSON-SÉKINÉ, *Butoh: Shades of Darkness*, op. cit., p. 55.

3. CAPITOLO 3

Al di fuori dell'arcipelago

3.1 La diaspora del *butō* e la danza contemporanea giapponese

Nel corso di questa tesi, si è potuto appurare come il *butō* fosse un fenomeno, almeno nei suoi primi anni di vita, relegato principalmente a un ambiente all'interno dei confini del Giappone. Tuttavia, riscosse maggiore successo e risonanza prima all'estero che in patria, divenendo fonte d'ispirazione per molti danzatori d'oltremare.³⁴¹ Come riporta Centonze, a partire dagli anni '70 furono numerosi i *butōka* giapponesi che si orientarono verso una danza che fosse il risultato di un percorso personale piuttosto che un'imitazione dello stile del maestro, e furono questi stessi danzatori a recarsi poi al di fuori dell'arcipelago e a diffondere la loro danza tramite non solo spettacoli, ma anche workshop e laboratori.³⁴² L'accoglienza entusiasta che ebbe il *butō* all'estero, in particolare in Europa, dimostra come a livello internazionale ci fosse una ricezione agevolata di forme d'arte diverse da quelle già presenti sul territorio, arricchendo così il panorama interculturale. Spostandosi, tuttavia, l'anti-danza risultò perdere parte dei connotati che l'avevano caratterizzata inizialmente a favore di una resa più fruibile dal pubblico occidentale, abituato a uno spiccato gusto estetico e spettacolare. I danzatori andarono ad inserire elementi che normalmente si ritrovano nella danza contemporanea, come l'espressione dell'interiorità dell'individuo e la mescolanza di filosofia e spiritualità proveniente da altre tecniche. Da questo loro intrecciarsi ne risultò una sfumatura nei contorni dell'uno e dell'altro fenomeno, tanto che alle volte risulta difficile scindere i due anche per via di performer che si formano in un campo per poi operare nell'altro, come anche delle molteplici collaborazioni che diedero luce a forme ibride e sperimentazioni di varia natura.³⁴³ A questo punto, ritengo doveroso iniziare con un collocamento della danza contemporanea, a partire dalla scena americana in cui è nata per poi approdare all'ambito giapponese.

³⁴¹Katja CENTONZE, "La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura", in Bonaventura Ruperti (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2014, p. 314.

³⁴² Katja CENTONZE, "Butō (butoh)", op. cit., p. 440.

³⁴³ Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., pp. 114-115.

Parallelamente alla nascita dell'anti-danza di Hijikata in Giappone, si possono riscontrare le prime tracce di *contemporary dance* negli Stati Uniti degli anni '50 e '60, luogo in cui la danza accademica non costituiva un pesante quanto ingombrante bagaglio culturale dal quale doversi staccare a fatica. Ad essa si legano figure come quella di Merce Cunningham (1919-2009), coreografo e ballerino promotore della *post-modern dance*, e John Cage (1912-1992), musicista e compositore. Si può dunque affermare che, in principio, la danza contemporanea fosse di matrice occidentale.³⁴⁴ Nell'arcipelago, invece, si dovranno aspettare gli anni '80 perché essa approdi e si propaghi nella Nazione, nonostante non risulti semplice inquadrare il fenomeno da un punto di vista temporale quanto stilistico, sia perché effimero sia per via della sua natura ibrida fin dalla nascita.³⁴⁵

Innanzitutto, come scrive Centonze, il critico Norikoshi Takao 乗越たかお ci mette in guardia sulla quantità non esaustiva delle fonti (un problema già riscontrato agli albori del *butō*), che all'epoca consistevano prevalentemente in articoli su giornali o riviste.³⁴⁶ Un ulteriore dilemma si pone nel momento in cui si tenta di definire cosa rientri e cosa non rientri all'interno della categoria "danza contemporanea", in particolare quella giapponese. La traduzione più diffusa in lingua giapponese è la traslitterazione fonetica della dicitura inglese in *katakana* (sistema di scrittura sillabico della lingua giapponese), dunque *kontenporari dansu* コンテンポラリー・ダンス, ma non è l'unica. Meno utilizzato benché ne sia la traduzione semantica è l'espressione *dōjidai buyō* 同時代舞踊, o ancora *gendai dansu* 現代ダンス, stando a Centonze forma prediletta dallo storico Kamizawa Kazuo 神沢和夫 in quanto citerebbe nella sua forma scritta la *danse contemporaine* francese, in giapponese *dansu kontanporennu* ダンス・コンタンポレンヌ.³⁴⁷ Questa fu infatti di vitale importanza per l'evoluzione del *butō*, come d'altronde lo fu vicendevolmente quest'ultimo per la prima. Negli anni '70 e '80 si poté assistere in Francia alla nascita di una corrente avanguardista, la cosiddetta *Nouvelle danse française*, in opposizione alla danza accademica, e fu proprio in quel periodo che diversi danzatori giapponesi fecero il loro ingresso nel Paese, portando

³⁴⁴ Katja CENTONZE, "La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura", op. cit., p. 315.

³⁴⁵ Ibid., pp. 316, 323.

³⁴⁶ Ibid., p. 316.

³⁴⁷ Ibid., p. 322.

con loro ognuno la propria versione di *butō*. È in questo scambio interculturale che risiedette la fonte di ricchezza dei due generi di danza.³⁴⁸

Ichikawa Miyabi 市川雅, citato da Centonze, tenta, dunque, di segnare i confini di cosa sia, in una definizione, la danza contemporanea, preferendo utilizzare la dicitura *gendai buyō* 現代舞踊 e specificando che si tratta di danza che “ha luogo” (come traduce la studiosa) nel presente. Perciò, in essa non rientrano tutte quelle performance che semplicemente accadono nel tempo presente.³⁴⁹ Volendo inoltre analizzare le intenzioni che ne stanno alla base, Ichikawa sostiene che il *gendai buyō* si pose in una posizione di rottura rispetto a tutti quegli stili di danza che allora erano legittimati e dunque portatori di codici ormai vecchi e rigidi, come anche dimostrò di lasciar trasparire aspetti della sfera politica e sociale dell’epoca. Stando a questa precisazione, secondo lo studioso la *post-modern dance* e il *butō* ricadrebbero nella categoria appena citata.³⁵⁰ In un suo articolo risalente al 1983 inerente alla questione, Ichikawa sostiene quanto affermato nella frase precedente. Tuttavia, come viene fatto notare, si ritroverà a rivedere la propria posizione poco più di un decennio dopo, nel 1996, quando sosterrà una differenziazione nella categorizzazione dei due fenomeni,³⁵¹ un cambio di rotta che dimostra ancora una volta quanto sia difficile affrontare il problema della classificazione.

Dal canto suo, Norikoshi dichiara l’impossibilità di coniare un’unica definizione in grado di racchiudere in sé tutti questi diversi generi di danza. Va pur sempre tenuto in considerazione, come rammenta il critico, che nel momento in cui la danza contemporanea cominciò a calcare le scene giapponesi il fenomeno risultò nuovo, motivo per cui non si avevano ancora a disposizione l’esperienza e gli strumenti necessari per poter riconoscere quelle sperimentazioni iniziali come l’incipit di un fenomeno “a sé stante”, una presa di coscienza che invece avvenne, secondo Norikoshi stesso, nel 1989 in concomitanza con la manifestazione nota come Yokohama Art Web.³⁵² Fervida sostenitrice della divisione sostanziale tra *butō* e *kontenporarī dansu* è, secondo quanto riportato da Centonze, Kuniyoshi Kazuko. Kuniyoshi ricorda come il primo dei due fenomeni, quando cominciò a diffondersi oltremare negli anni ’70 e ’80, venne interpretato dalla critica occidentale come uno stile coreutico contemporaneo, probabilmente dovuto alla partecipazione dei *butōka* a festival

³⁴⁸ Ibid., p. 319.

³⁴⁹ Ibid., pp. 323-324.

³⁵⁰ Ibid., p. 324.

³⁵¹ Ibid., p. 327.

³⁵² Ibid., pp. 324-325.

internazionali che si appoggiavano al mercato della danza. Tuttavia, nel sostenere la sua argomentazione Kuniyoshi rammenta anche che il *butō* nacque in antitesi ai principi capitalisti della società dei consumi, onde per cui non potrebbe mai rientrare nella stessa categorizzazione della danza contemporanea.³⁵³

Ritengo che uno dei fattori decisivi che incisero sulla mancata comprensione del fenomeno giapponese possa essere stato la percezione errata da parte del pubblico europeo. Probabilmente la critica occidentale, che fino ad allora non doveva aver mai visto nulla di simile calcare i propri palchi, doveva essere rimasta affascinata da quegli spettacoli dal gusto fortemente “esotico”, probabilmente derivato da stereotipi di stampo orientalista. Come menziona Centonze, il *butō* presentato da Ishii Mitsutaka 石井満隆 (1939-2017), danzatore della prima generazione di *butōka* e primo ad importare il fenomeno nel continente europeo nel 1971,³⁵⁴ venne accolto come un lavoro appartenente alla sfera della danza contemporanea e associato ad elementi che nell’immaginario europeo dovevano essere legati al concetto di Giappone, ad esempio lo zen.³⁵⁵ Ad avvalorare questa tesi ci sono le parole di Leonore Welzien (1949), danzatrice tedesca con la quale Ishii si trasferì ad Amburgo l’anno successivo al suo debutto in Europa, nel 1972. La performer, ritenuta una delle prime danzatrici europee di *butō*³⁵⁶ e verosimilmente la prima a studiarlo in Giappone con Ōno e Hijikata,³⁵⁷ ammise, difatti, che benché lei stessa non fosse attaccata al tradizionale concetto di danza classica si rendeva conto di non avere gli strumenti necessari per leggere e capire la produzione del danzatore, a causa dunque dell’impostazione e degli insegnamenti ricevuti.³⁵⁸ Oltretutto, la mancata correzione delle considerazioni occidentali, inizialmente propriamente francesi, portò alla creazione di falsi miti legati al *butō*, uno fra tutti quello secondo cui i corpi messi in scena sarebbero stati una rappresentazione di quelli dilaniati dalle due bombe atomiche sganciate durante la Seconda guerra mondiale sul suolo giapponese.³⁵⁹ Sebbene non si possa negare l’esistenza di danzatori che fecero riferimento all’avvenimento storico, Centonze ricorda come performer del calibro di Hijikata Tatsumi e Murobushi Kō non si affiancarono

³⁵³ Ibid., pp. 327-328.

³⁵⁴ Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 108.

³⁵⁵ Ibid., p. 109.

³⁵⁶ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., p. 65.

³⁵⁷ Katja CENTONZE, “*Butō*, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, op. cit., p. 110.

³⁵⁸ Ibid., p. 108.

³⁵⁹ Katja CENTONZE, “La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura”, op. cit., p. 320.

mai a questa idea, benché il secondo contribuì ad alimentare, almeno inizialmente, tali supposizioni giornalistiche per poi smentirle più tardi nella sua carriera.³⁶⁰

Il *butō* proposto da Ishii, d'altronde, non accennò mai nemmeno a volersi rendere più fruibile per il pubblico che lo andava a vedere, mentre col finire del decennio successivo si poterono trovare diversi *butōka* che presentarono performance aventi uno stile distinguibile, in cui era possibile riconoscere un disegno coreografico e che esibirono uno stile riconoscibile, dunque insegnabile e trasmissibile.³⁶¹ Un primo esempio di quanto appena affermato lo si può riscontrare nel debutto del 1978 di Ashikawa Yōko al Festival d'Automne, con il quale la danzatrice portò sui palchi francesi una performance ideata da Hijikata. Centonze sostiene che, entrando nel vivo gli anni '70, il *butō* passò dalla crudezza del *nikutai* ad uno "stile" più sistematizzato visibile con lo *shintai*, facendo perdere al fenomeno la sua carica rivoluzionaria. Fu proprio questo tipo di produzione ad essere esportato dal Giappone per approdare sui lidi europei, rafforzando così l'immaginario occidentale.³⁶² Altri danzatori che ebbero un impatto considerevole sul pubblico e sulla danza d'oltremare furono il già citato Murobushi Kō, Carlotta Ikeda カルロッタ池田 (1941-2014) e Amagatsu Ushio 天児牛大 (1949), rispettivamente membri dei gruppi *Butō-ha sebi* 舞踏派背火, *Ariadone no kai* アリアドネの会 e *Sankai Juku* 山海塾.³⁶³ Quest'ultimo, in particolare, è noto per essere tra i maggiori promotori di un'immagine altamente estetizzata del *butō*, con coreografie perfette nella loro spettacolarità,³⁶⁴ un effetto dato dall'estrema cura con cui vengono inseriti passi, colori, costumi e scenografie all'interno dello spettacolo.

Un'ulteriore performance che segnò profondamente la scena europea, fu certamente *Le dernier Èden – Porte de l'au-delà*, presentata il 27 gennaio 1978 al Nouveau Carré Silvia Monfort. Poco tempo addietro, sul finire del 1977, Murobushi, la Ikeda e Yoshioka Yumiko 吉岡由美子 (nota anche come Mizelle Hanaoka)³⁶⁵ avevano tentato di portare il loro spettacolo nei cabaret in zona Champs-Élysées, senza riuscire tuttavia ad ottenere grande successo. La svolta avvenne, per l'appunto, l'anno

³⁶⁰ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., pp. 64-65.

³⁶¹ Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., pp. 110-111.

³⁶² Katja CENTONZE, "La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura", op. cit., p. 319.

³⁶³ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., p. 53; Katja CENTONZE, "La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura", op. cit., pp. 319-320.

³⁶⁴ Katja CENTONZE, "Butō (butoh)", op. cit., p. 440.

³⁶⁵ Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., p. 112.

successivo, in vista del quale si premurarono di rivedere le proprie performance al fine di renderle più comprensibili e di conseguenza appetibili per il pubblico francese. I dieci pezzi che componevano lo spettacolo, divisi in assoli, passi a due e passi a tre (volendo usare una terminologia familiare a un lettore occidentale), risultarono particolarmente apprezzati dalla critica, una reazione che probabilmente si appoggiò alla decisione di strizzare l'occhio all'immaginario francese. Come scrive Centonze, lo spettacolo voleva essere un mezzo per appianare le divergenze percepite fra la cultura occidentale e quella orientale, accompagnando gli spettatori in un viaggio dall'oscurità alla luce. Tuttavia, per arrivare a un simile risultato si fece leva sull'associazione al misticismo, alimentando i già nominati stereotipi e falsi miti sul *butō* e sul Giappone.³⁶⁶

Non si può non menzionare un'altra figura essenziale quando si tratta la diaspora del fenomeno all'estero, ovvero Ōno Kazuo. Il performer partecipò, nel 1980, alla XIV edizione del Festival di Nancy, portando sul palco della manifestazione la propria idea di *butō*, estremamente soggettiva e poetica. Sarà questa sua visione intima della danza ad entrare nell'immaginario comune e ad ispirare i lavori di molti altri colleghi performer.³⁶⁷ Va comunque riconosciuto che, nonostante l'idealizzazione a cui andarono incontro, tutti i danzatori menzionati furono essenziali nello scambio interculturale in ambito coreutico. Non solo il *butō* si fece influenzare dal nuovo contesto e prese un'accezione internazionale, visibile nella nuova nomenclatura "Butoh" acquisita al di fuori dei confini natii, ma la stessa danza occidentale subì il fascino del fenomeno giapponese. Forte di questa nuova attenzione da parte del pubblico e della critica esteri, quella che fu l'anti-danza di Hijikata ebbe una nuova risonanza anche in Giappone, dove venne "reimportata", usando le parole di Centonze, uscendo definitivamente dalla sfera *underground* e cominciando ad influenzare la scena coreutica contemporanea del Paese.³⁶⁸

In concomitanza alle prime apparizioni in Europa di *butōka* giapponesi, nell'arcipelago si era andati incontro ad un periodo di stallo produttivo dovuto al fatto che, come mette in luce Norikoshi, nel 1973 Hijikata si ritirò dalle scene come performer e nel 1979 il danzatore Kasai Akira 笠井 勲 (1943) abbandonò il Giappone per trasferirsi in Germania. I due decenni che seguirono le vicende, contrariamente, videro il Paese affrontare un periodo di ripresa e maggiore sviluppo, la cosiddetta

³⁶⁶ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., pp. 62-64.

³⁶⁷ Katja CENTONZE, "Butō (butoh)", op. cit., p. 440; Katja CENTONZE, "La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura", op. cit., p. 320.

³⁶⁸ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., p. 65.

bubble economy, e videro verificarsi alcuni eventi particolarmente significativi.³⁶⁹ Nello specifico, il 1986 fu un anno cardine per il mondo della danza giapponese, addirittura considerato coincidere dal critico con il “primo anno della danza contemporanea” nell’arcipelago.³⁷⁰ Innanzitutto, non è trascurabile la morte di Hijikata, per cui il *butō*, privato di uno dei suoi capostipiti, cominciò a perdere la sua carica iniziale.³⁷¹ Altre due personalità che risultarono protagoniste degli eventi furono Pina Bausch (1940-2009), forse la più nota esponente del Tanztheater (Teatro danza) tedesco con il quale debuttò in Giappone nello stesso anno, e Teshigawara Saburō 勅使河原三郎 (1953), famoso danzatore e coreografo riconosciuto a livello internazionale per essere stato insignito di numerose gratificazioni, dal premio speciale al Concours International de Chorégraphie de Bagnolet (per cui fu il primo giapponese ad ottenere un riconoscimento in una competizione straniera) sino al più recente Leone d’Oro alla carriera consegnatogli a Venezia il 23 luglio 2022 durante la Biennale Danza.³⁷²

Quest’ultimo in particolare, come sostiene lo stesso Norikoshi, fu una figura estremamente importante nell’innovazione del *butō*. Si è potuto appurare come, originariamente, la danza di Hijikata in particolare mettesse in scena corpi tipicamente giapponesi, legati alla terra che ne aveva dato i natali e alle condizioni in cui erano cresciuti. Teshigawara, invece, tenta di estinguere la differenza tra un’identità nazionale e un’altra, così come tra le diverse forme d’arte, il tutto all’insegna di una danza che non fosse caratterizzante a livello nazionale ma che portasse alla luce ciò che unisce i diversi popoli globalmente: l’avvento dell’elettronica e della tecnologia.³⁷³ Non a caso, come viene osservato, il Giappone dimostra di appoggiarsi molto e ispirarsi al progresso in quest’ambito nel periodo che va a cavallo tra gli anni ’90 e gli anni Duemila.³⁷⁴ Tuttavia, nonostante il dichiarato intento di Teshigawara di porre una cesura tra la sua danza e il *butō*, secondo la studiosa il performer metterebbe in pratica i concetti di tempo e spazio, affiancabili alla danza contemporanea di matrice europea, in un’ottica molto simile a quella del fenomeno dal quale si vuole staccare.³⁷⁵

³⁶⁹ Katja CENTONZE, “La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura”, op. cit., p. 334.

³⁷⁰ Ibid., p. 316.

³⁷¹ Ibid., p. 317.

³⁷² Ibid., pp. 316-317; SABURO TESHIGAWARA – LEONE D’ORO ALLA CARRIERA, in “La Biennale di Venezia”, <https://www.labiennale.org/it/danza/2022/leone-d%E2%80%99oro-alla-carriera>, 28-09-2022.

³⁷³ Katja CENTONZE, “La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura”, op. cit., pp. 317-318.

³⁷⁴ Ibid., 314.

³⁷⁵ Ibid., p. 318.

Interessante è notare come siano questi gli anni in cui scoppiò la sopracitata bolla speculativa, un avvenimento che portò a una nuova stagnazione e a un diffuso senso di alienazione. Centonze descrive come la generazione nascente di danzatori giapponesi venne travolta da un evento di simile portata, che trasformò in nuova e diversa energia da infondere nelle proprie performance. Queste si contraddistinsero dalle altre per una rappresentazione della situazione e delle sue conseguenze, come l'incomunicabilità fra le persone, una certa aggressività e isteria, sintomi di una società in difficoltà. In tutto ciò, la tecnologia sembra avere un ruolo fondamentale nella vita degli esseri umani, una condizione che si riflette nel lavoro di Ōhashi Kakuya 大橋可也, noto per i suoi spettacoli in cui i danzatori sono impossibilitati a comunicare direttamente tra di loro. Posti sullo stesso livello di un prodotto tecnologico, portano in scena delle performance a cui il coreografo stesso non ha assegnato alcun messaggio, esse non sono portavoce di altro che non sia ciò che è osservabile nel quotidiano.³⁷⁶ In questo si può osservare una certa somiglianza con la concezione che Hijikata aveva del *butō*, e dunque non stupisce il fatto che Ōhashi stesso affermi di ammirare il valore dell'anti-danza e voglia tentare di continuare l'indagine avviata dal predecessore con i propri mezzi. Come viene sottolineato, Ōhashi è una persona molto eclettica, essendosi formato in diversi campi che esulano anche la sfera artistica.³⁷⁷ In particolare, notevole è la sua esperienza nella produzione cinematografica, la cui conoscenza lo ha portato a dare un taglio unico ai propri spettacoli contraddistinti dall'uso di riprese live e da un atteggiamento positivo nei confronti di media e dispositivi tecnologici e digitali.³⁷⁸ Oltretutto, egli può vantare un periodo di studio presso l'*Asbestoskan*, più precisamente dal 1993 al 1977, anni in cui si formò con Waguri Yukio, che si ricordi essere diretto allievo di Hijikata stesso.³⁷⁹ Difatti, lo studio di danza poté fortunatamente godere dell'energia investita da Motofuji Akiko anche dopo la morte del marito. Sotto la sua egida, numerosi nuovi danzatori vennero guidati in un percorso del tutto personale grazie al quale poterono affacciarsi al mondo del *butō* e della danza contemporanea, ognuno col proprio stile.³⁸⁰

³⁷⁶ Ibid. p. 333.

³⁷⁷ Katja CENTONZE, "Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality", op. cit., p. 129.

³⁷⁸ Ibid., pp. 129, 131.

³⁷⁹ Ibid., p. 129.

³⁸⁰ Katja CENTONZE, "La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura", op. cit., p. 330.

3.2 Esperire il *butō*: da spettatrice virtuale a *taikensha*

Come è emerso anche nei capitoli precedenti di questa tesi, un elemento al quale il *butō* conferisce grande importanza è l'esperienza. Essa si riferisce tanto al performer quanto al pubblico che, attivamente, guarda uno spettacolo e ne diventa in tal modo parte. In questa sezione vorrei trattare la mia personale esperienza con il *butō*, fornendo una visione del tutto soggettiva riguardo al mio passaggio da mera spettatrice virtuale del fenomeno a parte del pubblico a teatro fino ad arrivare allo status di *taikensha* 体験者 (colui/colei che esperisce), tutte situazioni che hanno cambiato la mia prospettiva sull'anti-danza.

Il punto di svolta si è presentato in occasione dello spettacolo *9 steps to dust* di Kaseki Yūko 可世木裕子, danzatrice, coreografa, regista e insegnante di fama internazionale, ora residente a Berlino. Frequentò la HBK Braunschweig, conosciuta anche come Braunschweig University of Art, e si formò con Furukawa Anzu 古川あんず (1952-2001), ex membro della troupe *Dairakudakan* 大駱駝艦 diretta da Maro Akaji 磨赤児 (1943).³⁸¹ Benché la compagnia, istituita nel 1972 basandosi sul lavoro di Hijikata, nacque come un gruppo di stampo androcentrico, innegabile è l'importanza dei nomi femminili ad essa legati. Erano gli anni in cui le donne, che dalla metà del decennio precedente avevano cominciato ad essere considerate anche nel mondo del *butō*, si stavano affermando nella sfera coreutica dell'arcipelago. Furukawa Anzu, similmente a Carlotta Ikeda e Yoshioka Yumiko, fu una danzatrice di estrema rilevanza anche e soprattutto all'estero, tra le protagoniste della diaspora del fenomeno in Europa.³⁸² Affrancandosi dalla "corrente" principale, il *butō* della performer, come di tanti altri artisti che scelsero l'Occidente come luogo di residenza e di lavoro, lavorò un processo di stilizzazione che potesse andare incontro alle esigenze di un pubblico non giapponese.³⁸³ Famosa per il proprio umorismo tanto distante dal mondo coreutico del Giappone, Furukawa dirigeva il Dance Butter Tokio und Verwandlungsamt, basato sulla mescolanza di persone, ognuna col proprio bagaglio culturale, e di generi, dando così alle performance un valore centrale all'ibridismo.³⁸⁴ Di

³⁸¹ Katja CENTONZE, "La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura", op. cit., p. 328; *9 steps to dust*, in "Università Ca' Foscari Venezia – Attività culturali", <https://www.unive.it/pag/44477/>, 26-09-2022.

³⁸² *9 steps to dust*, in "Università Ca' Foscari Venezia – Attività culturali", <https://www.unive.it/pag/44477/>, 26-09-2022.

³⁸³ Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., pp. 110-111; *9 steps to dust*, in "Università Ca' Foscari Venezia – Attività culturali", <https://www.unive.it/pag/44477/>, 26-09-2022.

³⁸⁴ Katja CENTONZE, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", op. cit., p. 111.

questo gruppo fece parte anche Kaseki, dal 1989 al 2000, la quale fondò nel contempo la propria compagnia di danza, *cokaseki*, nel 1995 assieme a Marc Ates.³⁸⁵

L'opportunità che mi si è prospettata con l'arrivo di questa danzatrice a Venezia si è rivelata essere un'esperienza a tutto tondo: potendo assistere alle prove, avvenute il 23 marzo 2022 presso il Teatro Ca' Foscari a Santa Marta, allo spettacolo del giorno successivo e infine prendendo parte al laboratorio con la performer, tenutosi il 25 marzo 2022 presso il Centro Teatrale di Ricerca alla Giudecca, ho avuto la possibilità di avere un assaggio, condensato in un lasso di tempo molto breve, di ciò che fino ad allora avevo solamente studiato.

Come descritto nella pagina web del sito dell'Università Ca' Foscari di Venezia dedicata all'evento, organizzato dal Teatro Ca' Foscari in collaborazione con Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea, *9 steps to dust* si riferisce, già a partire dal titolo, ai nove stadi che un corpo in decomposizione affronta prima di arrivare ad essere polvere. Kaseki fa eco alla tradizione buddhista nota come *kusōzu*, raffigurazione artistica che si focalizza sul ritrarre prevalentemente cadaveri di donne, ponendo una peculiare attenzione sui dettagli anatomici legati ai diversi momenti riprodotti. La bellezza di queste opere risiede proprio nell'orrore disturbante eppure magnetico che sono in grado di evocare, una reazione che sembrano condividere con il *butō*. In particolare, la performer decide di dare un taglio critico alla sua coreografia attaccando innanzitutto lo sguardo prevalentemente maschile e dalla valenza erotica con cui vengono scrutate le donne ritratte dal *kusōzu*. Con la sua danza, Kaseki vuole porre l'interrogativo sulla possibilità per il genere femminile di riacquistare una lecita dignità, riconsegnandogli il potere decisionale tanto sulla propria vita quanto sulla propria morte, come anche il controllo sulla sessualità e sul posto che le donne occupano a livello sociale. Per estensione, il *butō* messo in scena è un richiamo al corpo emarginato, emaciato, alla distinzione tra un corpo considerato in salute e uno diversamente abile, a un corpo vuoto nel quale vengono pressati i desideri umani liberi ormai da ogni vincolo. La sua danza riprende in mano l'eredità di Hijikata, rendendo maggiormente espliciti e di interesse internazionale i riferimenti alla realtà queer e agli argomenti politici che furono parte dell'anti-danza rivoltosa del fondatore. Inoltre, come viene messo in luce nella presentazione dello spettacolo, si tratta di una performance legata alla collaborazione, nata nel 2013, con il musicista e compositore Uchihashi Kazuhisa 内橋和久, con il quale Kaseki affronta il legame tra il corpo e il suono e le relative

³⁸⁵ *9 steps to dust*, in "Università Ca' Foscari Venezia – Attività culturali", <https://www.unive.it/pag/44477/>, 26-09-2022; YUKO KASEKI, in "cokaseki", <http://www.cokaseki.com/>, 20-09-2022

trasformazioni a cui vanno incontro, portate sul palco con una provocante ironia capace di mettere in luce l'incantevole paradossale che risiede nel *butō*.³⁸⁶

3.2.1 Il COVID e la mia esperienza virtuale

Il mio primo incontro con il *butō* è avvenuto in maniera del tutto casuale. Non ricordo bene quando, ma risale a diversi anni fa. È stato un attimo, un programma televisivo in cui veniva presentato il fenomeno e mostravano delle performance che, se non vado errando, erano di Murobushi Kō. Sono bastati pochi fotogrammi per incuriosirmi e portarmi a fare una breve ricerca online per trovare qualche contenuto in più, ma, al di là di questo, la questione si è conclusa così com'era iniziata, in un lampo. Durante il terzo anno della triennale, seguii il corso "Storia della danza" (a.a. 2016/2017) tenuto dalla professoressa Susanne Franco, e nuovamente potei imbartermi nel *butō*, ma senza ancora avere la possibilità di trattarlo approfonditamente. Continuava ad attrarmi magneticamente, tuttavia doveti aspettare il corso della professoressa Centonze "Arti, architettura e spettacolo nel Giappone classico" (a.a. 2020/2021) per riuscire ad affrontare più nel dettaglio questa danza d'avanguardia.

Lo studio del fenomeno si prospettava classico, dovuto anche alla situazione d'emergenza che stavamo tutti affrontando per via della pandemia causata dal Coronavirus. Non sarebbe stato possibile, difatti, assistere a spettacoli dal vivo, un punto decisamente a sfavore per qualsiasi studioso. Dunque, avevamo a disposizione le nozioni, le spiegazioni e i racconti fornitici dalla docente, potevamo osservare foto ed esaminare filmati d'epoca o più recenti, e con gli strumenti in nostro possesso cercare di capire, o per lo meno intuire, il tutto.

All'inizio del corso, la professoressa ci mostrò un video di una performance, il caso volle, proprio di Murobushi (*quick silver*, "Torcito Parco Danza I", 2007). Come descritto in *Aesthetics of Impossibility*,³⁸⁷ essa si inseriva nel contesto di ATNARAT, un progetto di Centonze, Annamaria de Filippi e Andrea Pati nato con l'intento di mettere a confronto il corpo nel *butō* di Hijikata, inteso come *nikutai*, con quello del tarantismo in modo da poter esplorare i punti in comune e di distacco tra le due arti coreutiche, con particolare attenzione posta sul tema del "capovolgimento" (non per niente, ATNARAT risulta essere la parola "taranta" letta al contrario). Per quanto concerne *quick*

³⁸⁶ *9 steps to dust*, in "Università Ca' Foscari Venezia – Attività culturali", <https://www.unive.it/pag/44477/>, 26-09-2022.

³⁸⁷ Katja CENTONZE, *Aesthetics of Impossibility*, op. cit., pp. 77-78.

silver, si trattò di una performance intensa e brutale, in cui Murobushi, con la pelle messa a nudo e ricoperta di un colore argenteo, improvvisò la sua danza nel silenzio della Cappella di San Vito, che sarebbe stata del tutto vuota se non fosse stato per un'installazione di Antonio de Luca (un disco in ottone appeso a un filo) già presente in loco. Il pezzo si concluse poi all'esterno, dove parte del pubblico seguiva ciò che stava accadendo tramite una proiezione su schermo, con *Metallic* di Gotō Osamu 後藤治 in sottofondo. Le riprese, fatte dal vivo grazie all'ausilio di tre diverse videocamere con cui Murobushi venne seguito passo per passo, furono parte integrante della performance, definendo volutamente una separazione tra l'accadimento reale e le registrazioni digitali.³⁸⁸ Come descrive Centonze, ciò che si può riconoscere in *quick silver* è il rapporto di incontro/scontro del danzatore con l'ambiente circostante, mettendo in luce come quest'ultimo fosse parte integrante della performance. La danza di Murobushi, che era partita lenta e impercettibile per sfociare poi in una serie di movimenti feroci e violenti, rispose all'aridità e alla durezza del suolo salentino: il corpo del performer gli si scagliò contro (causandogli, inoltre, numerose ferite), tentando di sopraffarlo, ma il risultato fu solo la frustrazione dello stesso davanti all'impassibilità del terreno, che continuava a resistergli nonostante gli sforzi. Il confronto che scaturì tra il corpo e l'ambiente ebbe il risultato di mettere in evidenza le differenze tra Murobushi e il Salento, così come le loro diverse identità e storie.³⁸⁹

Quel video fu una prova per noi studenti: prima di cominciare ad entrare nel vivo delle spiegazioni, dovevamo guardare la performance, raccogliere i nostri pensieri e le nostre impressioni per poi confrontarle con quelle di una seconda visione del filmato alla fine dell'anno. Come sarebbe cambiata la nostra percezione nel mentre? Cosa saremmo riusciti a carpire con e senza delle chiavi di lettura adeguate? Ricordo di aver pensato che sembrava quando, durante le ore di letteratura degli anni scolastici, ci avvicinavamo per la prima volta ad un testo poetico. Era interessante notare come per prima cosa ci leggessero la poesia evitando di darci alcuna spiegazione, in modo tale che fosse evocativa al massimo ad un primo ascolto. Non importava se la nostra interpretazione di alunni fosse in linea o meno con quella che l'autore voleva conferire al proprio testo, non ne esisteva una "giusta" o una "sbagliata", era semplicemente soggettiva. La seconda lettura era accompagnata da un'analisi puntigliosa di ogni periodo, addirittura di ogni parola, tanto che la poesia sembrava venir sviscerata a tal punto da perdere la sensazione e le emozioni provate inizialmente. In un certo senso,

³⁸⁸ Ibid., pp. 79-80.

³⁸⁹ Ibid.

una volta esaminato il testo non si poteva più tornare indietro allo stato incontaminato da spiegazioni esterne nel quale vertevamo nel primo approccio alla poesia. Si sa qualcosa che prima non si conosceva, e che non si può più dimenticare, la percezione non sarà più la stessa. Per me, vedere il *butō* una prima volta e guardarlo con consapevolezza diversa le volte successive ha sortito questo stesso effetto.

La prima cosa che pensai guardando il video di Murobushi fu che raramente avevo visto qualcosa del genere. Quel poco di *butō* con cui ero entrata in contatto l'avevo etichettato senza pormi alcuna domanda al riguardo come "danza contemporanea", ritenendolo uno stile molto "estremo" ballato da un corpo "decisamente giapponese" e in un qualche modo legato a quell'idea di Giappone che mi ero fatta negli anni, più o meno superficiale che fosse. Sono rimasta decisamente affascinata da quei movimenti grotteschi e convulsi. Ricordo perfettamente di un appunto che mi ero scritta per rendere l'idea generale che mi ero fatta sulla performance: "sembra Gollum" (personaggio de *Il Signore degli Anelli*, trilogia di Peter Jackson del 2001, 2002 e 2003). Trovavo il modo in cui si muoveva terribile e spaventoso, ma alla base di quel gusto per l'orrido che non ti permette di volgere lo sguardo altrove. Mi sono poi venuti in mente altri parallelismi, Samara Morgan di *The Ring* (di Gore Verbinski, 2002), Regan MacNeil de *L'esorcista* (di William Friedkin, 1973), altre volte mi ricordava un insetto. Il fatto che, nonostante fosse un uomo, si muovesse in una maniera che a me pareva non umana, come anche i raptus improvvisi e il suo modo di interagire con il pubblico, aveva aumentato in me il livello di fascinazione. C'era qualcosa di "strano" che riusciva a inquietarmi e al tempo stesso incuriosirmi.

A quel punto, la professoressa Centonze ci pose delle domande per cercare di scandagliare con più attenzione le nostre impressioni a caldo. Ho trovato i suoi quesiti propedeutici alla comprensione di quanto pensavamo di aver capito su ciò che avevamo appena visto. In che misura la performance era coreografata? Quanto invece era presente il fattore d'improvvisazione? E cosa intendevamo, noi, per improvvisazione?

Di primo acchito pensai alla presenza di un disegno coreografico, o per lo meno di una linea guida da seguire, condito poi con elementi di improvvisazione determinati, probabilmente, dalla peculiarità del luogo che, come ci venne detto più tardi, si identificava con un'antica masseria, la Masseria Torcito a Cannole (Lecce). Innanzitutto, si poteva notare la colorazione della pelle di Murobushi, dipinta d'argento, un fattore che non gli permetteva di spiccare sull'ambiente circostante, ma che anzi lo aiutava a perdersi in esso (motivo per cui mi sentivo di definire la

performance come *site-specific*). Un altro elemento che catturò il mio interesse fu l'attenzione ai dettagli e ai micromovimenti del corpo dell'artista. Dalla testa alle mani e ai piedi, l'energia sembrava fluire in lui come una scossa che contraeva muscoli o nervi e che, una volta passata, li faceva rilassare. I movimenti erano disconnessi, nervosi e spasmodici, e facevano in modo che il corpo risultasse come accartocciato. Tutto in lui sembrava contorto, non solo la postura o le singole parti, ma anche l'espressione del viso. Ogni volta che si muoveva, o che rimaneva immobile, sembrava seguire un proprio disegno coreografico, tale per cui mi faceva intuire una certa premeditazione. In scena erano presenti anche degli oggetti, forse portati dal danzatore o forse appartenenti alla masseria, e mi domandavo se fossero veicoli di un determinato messaggio oppure no. Il modo in cui Murobushi interagiva con questi non permetteva una chiara ipotesi di quanto fosse stato programmato e quanto invece fosse frutto di un momento di trasporto. Una sua "reazione" che ritenni essere legata all'unicità dell'evento fu un raptus che ebbe verso la telecamera che stava riprendendo la performance.

Non avendo mai visto nulla di simile in precedenza, eccezione fatta per quei pochi spezzoni visti negli anni passati, mi sembrò naturale riconoscere nella performance uno stile presumibilmente caratteristico e proprio di Murobushi, senza sapere se il *butō* fosse un genere di danza che presentasse diversi stili o meno. Principalmente rimaneva, tuttavia, una domanda in sospeso: lo spettacolo poteva vantare di una coreografia dall'inizio alla fine? I primi spasmi, comparsi all'inizio della performance, sembravano andare "a ritmo di musica", benché non mi fosse ben chiaro se si trattasse di musica effettiva o di suoni emessi dal danzatore stesso. Ciò che mi aveva lasciato la visione del video era la sensazione che Murobushi fosse profondamente concentrato e assorbito da ciò che stava facendo, come se fosse in una sorta di trans o estasi. Eppure alcuni elementi mi sembravano nati dall'improvvisazione, ma ancora una volta tornava la domanda: cos'è l'improvvisazione? Esiste davvero? Anche quando il corpo sembra muoversi in automatico, è possibile improvvisare o ciò che facciamo sotto questa definizione rimane comunque un movimento che ormai abbiamo appreso e che è, in un qualche modo, pensato e inconsciamente premeditato? Possiamo davvero essere "liberi" nell'improvvisazione?

Si trattava di un'opinione, come verrò a conoscenza più avanti durante il corso, dettata dalle mie conoscenze pregresse che mi imponevano di classificare ciò che vedevo in categorie sostanzialmente non adatte al contesto del *butō*. Ciò di cui mi sono resa conto man mano che il corso proseguiva, e ancor più scrivendo questa tesi, è stato quanto peso avesse il mio background

di studi e di esperienze. In un certo senso, è stato proprio come voler seguire delle lezioni di *butō* ritrovandomi con un corpo ormai avvezzo all'impostazione della danza classica e contemporanea, una sensazione che, come esporrò più avanti, ho provato in prima persona durante il workshop di Kaseki Yūko.

3.2.2. Le prove in teatro di *9 steps to dust*

Una volta giunti in teatro, siamo entrati nel vivo dell'allestimento dello spettacolo. Le luci erano già state montate secondo le posizioni fornite direttamente da Kaseki, così, dopo averle sistemate ulteriormente, il passo successivo fu quello di assegnare loro un determinato colore, aiutandosi con lo schema che la performer recava con sé. Dopo aver fatto dello stretching, è salita sul palco per dare il via alle prove. Ripercorrendo la coreografia una scena alla volta, in ordine cronologico, la danzatrice ha potuto saggiare le misure che le erano state concesse e al tempo stesso modificare, secondo le proprie esigenze, il colore, l'intensità e il raggio di ogni faro.

Si è trattato, per me, di un primo impatto dal vero con il *butō*, che fino ad allora avevo potuto ammirare solamente attraverso uno schermo. Ciò che mi ha colpito nell'immediato è stata la cura dei dettagli in ogni loro declinazione. Al di là di Kaseki e del tecnico delle luci, il palco era completamente vuoto, non vi era alcuna scenografia. Furono le luci a suddividere gli spazi creando delle aree ben precise, alternando forme e colori. Due cerchi concentrici al centro, la parete del fondale, fasci di luce provenienti dai lati: ogni faro contribuiva a creare un'atmosfera unica in cui diverse intensità si mischiavano a toni di volta in volta caldi o freddi, in base al momento della "narrazione".

Un altro fattore che ho trovato di fondamentale rilevanza era la presenza indiscutibile di un disegno coreografico. La performer sapeva esattamente dove doveva essere sul palco in un determinato momento, scandito e determinato dalla musica (con la quale proverà solo successivamente), tenendo ben a mente i passi da dover eseguire, provandoli e riprovandoli ogni volta che una luce veniva sistemata. È stato interessante vedere come ci domandasse un costante feedback sulle nostre impressioni. Voleva sapere se l'intensità dei fari fosse corretta secondo il nostro punto di vista, se il volto fosse visibile, come risultavano i giochi di luci ed ombre, e via discorrendo. Aveva portato con sé un vestito nero di paillettes e un paio di boxer con una sfera luminosa, stile discoteca, delle dimensioni di una pallina da tennis attaccata nella parte inferiore

dell'indumento. Quando opportuno, provava con addosso quei capi e nuovamente ci chiedeva quale fosse la loro visibilità, finché non cominciò a chiedere a noi, a turno, di salire sul palco e di seguire le sue istruzioni. Posizionandoci dove si sarebbe dovuta mettere lei, ci muovevamo secondo le sue direttive, mostrando come la luce interagiva con la nostra pelle, con i vestiti che ci aveva passato, in modo che anche lei potesse vedere l'effetto generale dei suoi aggiustamenti visti dalla platea.

Benché sembrasse l'allestimento di uno spettacolo di danza contemporanea, al termine della giornata potevo dire di aver riconosciuto elementi *butō* che avevamo studiato in precedenza a lezione: l'atmosfera del palco immerso nel buio, quest'ultimo reso ancora più fitto dall'alternarsi dei fari che si illuminavano *ad hoc*, le pose, i movimenti, le espressioni facciali grottesche scavate dai giochi di luci ed ombre. Nonostante ciò, non c'era stato il tempo per fare delle prove con la musica, motivo per cui rimaneva tutto ancora solo un accenno. Avrei dovuto attendere lo spettacolo per avere una visione completa dell'opera.

Volendo esprimere un commento sommario sulla giornata trascorsa, mi sento di affermare che sebbene si sia trattato di un'esperienza singolare, vedere lei che stava sul palco faceva decisamente un effetto diverso rispetto a trovarsi lì in sua vece. Solitamente, quando devo affrontare le prove prima di uno spettacolo, mi trovo abbastanza a mio agio: so cosa devo fare, conosco la coreografia, ho passato mesi aspettando quel momento. Dover sostituire un'altra performer, al contrario, non mi ha fatto provare quella stessa sicurezza, perché anche se si trattava di dover rimanere fermi in piedi sotto u faro di luce per controllarne l'intensità, mi sembrava comunque di non sapere cosa stessi facendo. Lei, invece, dimostrava di aver tutto sotto controllo, un fattore che la denota come professionista, e la si poteva vedere consapevole del proprio lavoro e risoluta nei propri panni. Tutto ciò che faceva era tanto semplice quanto vero. Ne abbiamo avuto la conferma quando, verso la fine del suo pezzo, Kaseki ha cominciato a muoversi e ad emettere suoni come se fosse un gatto e, in quel momento, un gatto di Santa Marta ha deciso di far capolino in teatro, come attratto da un suo simile. Io e i miei colleghi ci siamo guardati sapendo di star condividendo lo stesso pensiero: sembrava un segno del fatto che stessimo assistendo a qualcosa di straordinario.

3.2.3 Lo spettacolo di Kaseki Yūko: *9 steps to dust*

L'impressione che ho avuto nel vedere lo spettacolo di Kaseki, la sera dopo il giorno delle prove, è stata in un qualche modo diversa rispetto al pomeriggio precedente. Quando la performance è

cominciata, è stato simile ad essere risucchiati in un'atmosfera tetra, silenziosa, scandita solo dalla musica. Man mano che il tempo passava, potevo riconoscere i passaggi e i movimenti che la danzatrice aveva provato il giorno prima. Tuttavia, in questo diverso contesto apparivano legati, come se acquistassero quello che banalmente definirei "un senso", e questa fluidità, benché le movenze non fossero affatto fluide, riusciva a tenermi incollata come se fosse stata la prima volta che vedevo il tutto. Memore delle prove, potevo anticipare l'accadimento scenico, eppure lo spettacolo nella sua interezza era in grado di dare un gusto diverso all'esperienza. Lei era padrona assoluta della scena, magnetica, bellissima nel suo essere grottesca, spaventosa, talvolta inquietante e a tratti quasi "dolce".

Ricordo che, per cercare di capire meglio con chi avessi a che fare, andai a sbirciare il sito personale della danzatrice. Volevo cercare di essere sicura di aver inteso la differenza tra una performance del genere e una di danza contemporanea. Quando mi imbattei nella frase: "She has been searching for a way to penetrate the space between physical and spiritual expression", ammetto che questa mi confuse, facendomi mettere in discussione ciò che pensavo di sapere sul fenomeno. Leggere di ciò che è "fisico" e ciò che è "spirituale" come di due campi separati, o ancora la parola "espressione", normalmente bandita dal vocabolario *butō*, mi portarono a domandarmi se non fosse per via di una possibile influenza europea, essendo che Kaseki, come lei stessa scrive, ha vissuto a lungo a Berlino. La frase successiva, però, mi colpì particolarmente, e credo racchiuda il "senso", se così si può definire, del suo lavoro: "Every day she trains her perception to find the moment of extraordinary in the ordinary". Si trattava esattamente di quello che avevo avvertito guardando la performance, ovvero di star assistendo a qualcosa di straordinario.

3.2.4 Il workshop di Kaseki Yūko

Il workshop con Kaseki Yūko è stato per me un ulteriore passo nella scoperta e nella comprensione del *butō*. In questa tesi, spesso si è trattata l'importanza dell'esperienza, sia nella formazione del danzatore sia nel "pretendere" una partecipazione attiva da parte del pubblico, anch'esso portato ad esperire la performance entrando a farne parte. Così, sentire parlare una *butōka* in presenza, sia durante la conversazione introduttiva tra Kaseki e la professoressa Centonze sia durante il laboratorio stesso, e provare a seguire le sue direttive è stato per me un momento vissuto con un'intensità ancora maggiore rispetto allo spettacolo del giorno prima.

Alla base del lavoro portato avanti dalla danzatrice vi è la scoperta del proprio corpo e della propria espressione, indagati facendo attenzione tanto al movimento quanto all'immobilità, in modo da poter acquisire la consapevolezza del sé e della presenza di una celata energia dinamica. Il mezzo con cui Kaseki stimola i suoi allievi ad affrontare un simile viaggio di scoperta è la propria danza, un insieme di *butō* che si mescola ad elementi di *Noguchi taisō* 野口体操 (ginnastica Noguchi) e di *Taiji Daojin* (Tai Chi Dao-yin).³⁹⁰ La lezione a cui partecipammo si presentò inizialmente come molto basilica, partendo da un semplice riscaldamento che permettesse non solo di cominciare a far muovere ogni singola parte del corpo, ma al tempo stesso di prenderne anche coscienza delle nostre singole specificità fisiche. Ricordo di aver pensato che sembrava l'incipit di un qualsiasi stage di danza contemporanea fatto negli anni di formazione, e nuovamente notai quanto difficile fosse, per me, abbandonare le nozioni apprese fino ad allora. Anche quando Kaseki ci chiedeva di fare dei movimenti molto semplici, come camminare in avanti, di lato o all'indietro, evitare di scontrarsi con i nostri compagni guardandosi intorno con la coda dell'occhio e via scorrendo avevo la sensazione che non ci fosse granché di naturale in quello che facevo. Credo che l'ambiente, una sala di danza, e la presenza intorno a me di altri ballerini (alcuni dei ragazzi presenti avevano studiato o tuttora studiano danza) abbia amplificato questo "dover danzare" pure nelle cose più basilari, quali il muoversi in una direzione e il pensare ad un'intenzione per la quale muoversi. Nel cercare di liberarmi dalle mie sovrastrutture, mi sentivo rigida, la schiena tesa e indolenzita. Prima di cominciare, mi ero domandata: quanto arduo vuoi che sia camminare e basta? A mie spese, avevo scoperto che non era facile affatto.

Man mano che procedevamo, passando da un esercizio propedeutico a quello successivo, Kaseki cercava sempre più di spogliarci dai nostri strati di danza o teatro, per chi li aveva studiati, entrando sempre più nel vivo del *butō*. Dal canto mio, ho cercato un modo personale e maldestro per tentare di avvicinarmi a ciò che ci veniva spiegato. Ho pensato che, se la danza è "pensata", nel senso che per essere eseguita al meglio dev'essere ben chiara nella testa del ballerino, allora l'anti-danza poteva nascere dal "non pensare". Anche in questo caso, mi sono scontrata con la difficoltà di avere a che fare con un corpo e una mente (dunque, con una persona nel suo complesso) impostati in una determinata maniera. Pur cercando di non dare alcun significato particolare ai miei movimenti, evitando di pensare a uno scopo o a un'idea che non fossero le sole direttive di Kaseki, mi ritrovavo

³⁹⁰ *Frontiere nel corpo*, in "Università Ca' Foscari Venezia – Attività culturali", <https://www.unive.it/pag/44301/>, 02-10-2022.

sempre a pensare: “potrei fare questo movimento, sarebbe davvero bello”. Ancora una volta, non ero riuscita ad abbassare il filtro della danza contemporanea.

Per entrare più nello specifico, mi piacerebbe riportare alcune delle situazioni che la performer ci descriveva in principio: parte dei suoi esercizi erano basati sull’immaginazione di contesti quotidiani dai quali partire per dare origine a movimenti “personalizzati”, nel senso di propri e individuali. Come già anticipato, si era cominciato dal semplice camminare senza scontrarsi con i compagni, procedendo in qualsiasi direzione, per poi passare a un esercizio simile ma durante il quale dovevamo “scartare di lato” e all’improvviso, senza lasciare che la persona vicino a noi potesse intuire il movimento. In quel caso, Kaseki ci mostrò dei movimenti tipici di un giocatore di basket intento a schivare l’avversario per sfondarne la difesa. Un successivo compito, più articolato e in un certo senso un insieme degli esercizi precedenti, si basava sull’idea che ci fosse qualcosa di sporco, pruriginoso e orrendo attorno e su di noi. La danzatrice ci portò a pensare che potesse essere il COVID, inserendo dunque nell’esercitazione uno spaccato del nostro quotidiano da due anni a questa parte. Dovevamo pensare che il virus fosse nell’aria, sulle altre persone, su di noi. Era nostro “compito” togliercelo di dosso, lavarlo via, fare in modo di rimanere o ritornare intonsi. Questo fu forse uno dei compiti più interessanti, sotto diversi punti di vista. Ho sempre in mente le parole dei miei insegnanti di danza, per cui danzare vuol dire anche “rubare” dagli altri ballerini, significa osservare non solo se stessi ma anche gli altri per coglierne i pregi tanto quanto i difetti. Per questo motivo è stato per me spontaneo esaminare i colleghi attorno a me, oltre ad interagire con loro durante il nostro compito.

Molti di noi avevano la faccia schifata o spaventata all’idea che un virus del genere potesse intaccare il loro corpo. Con perizia, ognuno tentava a modo suo di pulire il proprio corpo, stando ben attento a non entrare in contatto diretto con gli altri. Si poteva ben intuire chi aveva una base più o meno solida di danza, alcuni di teatro, e lo si poteva dedurre dall’estensione dei loro movimenti, dalla consapevolezza impostata del proprio corpo, o ancora dal controllo dello spazio attorno a loro. Quelle persone, notai, erano belle da vedere, ma sempre secondo un’estetica canonica che si appoggia alla danza contemporanea. Ripensando al compito che ci era stato assegnato, paradossalmente divenivano quasi macchinose, poco credibili e a tratti non vere. Chi invece non diceva di non aver avuto alcuna esperienza che avesse a che fare con l’arte coreutica o teatrale ed era entrato titubante allo stage affrontava l’esercizio senza vincoli o freni alcuni che non fossero un iniziale imbarazzo. Una volta lasciatisi andare, la qualità dei loro movimenti era chiaramente diversa.

Al contrario di tutti i bei corpi da ballerini, decisamente ammirevoli in altri contesti, loro invece non sembrava che stessero danzando, e probabilmente era questo il loro punto di forza.

È doverosa, a questo punto, una menzione a Kaseki, che nel frattempo ci osservava, ci guidava, ma, come potevamo aspettarci, non ci corresse mai. Dall'inizio alla fine del workshop, conclusosi con un esercizio in cui dovevamo metterci in cerchio e, seguendo i suoi movimenti, "liberare l'energia", non si avvicinò mai ad uno di noi con l'intenzione di cambiarne il modo di muoversi. Non parlava di "giusto" o "sbagliato", semplicemente ci guardava avanzare nei nostri esercizi come ci sentivamo di fare, ognuno a modo suo e seguendo i propri pensieri. Come dovevo essere sembrata sgraziata, pensai, nella mia ricerca paradossale di una qualche grazia, come dovevo essere sembrata goffa, e buffa, nella ricerca di un'estetica che mi fosse familiare. Mi sono resa conto di quanto complicato fosse uscire dalla mia comfort zone. Mi dicevo che sarei sembrata ridicola agli occhi degli altri se avessi tentato di fare qualcosa di diverso da quello a cui mi sono abituata.

Riflettendo sull'intera esperienza, ho capito che non avevo idea di quanto difficile fosse abbandonare un corpo plasmato dalla danza classica e contemporanea. Camminare, schivare, togliersi qualcosa di invisibile di dosso sono movimenti talmente quotidiani che non credevo potessero mettermi in una simile difficoltà. Riportati sul "palco", sembrano caricarsi inevitabilmente di pathos, come se non stessi effettivamente camminando ma stessi simulando una camminata. La percezione che ho avuto, ripensandoci a mente fredda, è stata che fosse tutto una mimesi, e non la semplice "realtà". È davvero impossibile scardinare anni e anni di sbarra, centro e diagonali? E ancora, il mio focus si è spostato su un'altra domanda: può un *butō* "imperfetto" e impostato come quello di una persona che, come me, tenta di lasciare andare se stessa pur non riuscendoci essere definito *butō* a tutti gli effetti? Nonostante l'esistenza del *butōfu*, ogni *butōka* ha adattato l'anti-danza al proprio corpo, dal quale è scaturita semplicemente così com'è. Esistono, o sono esistiti, grandi maestri ai quali volgere il proprio sguardo di ammirazione a cui ispirarsi, osservando il modo in cui essi siano stati in grado di rendere il loro corpo matrice di movimento e di immobilità.

CONCLUSIONI

Non è stato facile affrontare il *butō*. Si tratta di un fenomeno estremamente distante dai canoni tradizionali e dalla concezione che si ha in Occidente della sfera coreutica. Inizialmente, pensavo che la mia formazione in danza classica e contemporanea potesse essere un punto a mio vantaggio nella comprensione del *butō*, quando invece si è rivelata essere più un ostacolo che un aiuto, soprattutto per quanto concerne l'anti-danza alle sue origini. Abituata com'ero al concetto di danza come arte portatrice di un messaggio, o messa in scena di una narrazione, ho lasciato che le mie aspettative e i miei pregiudizi nei confronti del *butō* mi traviassero dal concepire la sua vera "natura". Ad esempio, affiancare l'assunto che sia una danza senza scopo alcuno al suo essere un atto di ribellione è risultato alquanto problematico, nel suo essere paradossale, man mano che la ricerca di chiarezza procedeva. Nel leggere le fonti mi sono resa conto di quanto potessero cambiare i termini utilizzati da un autore piuttosto che da un altro. Parole come "incorporazione", "espressione", "rappresentazione" e "interiorizzazione", che inizialmente utilizzavo senza dare loro il giusto peso, sono risultate eccessivamente connotate in senso occidentale per poter essere usate in questo campo.

Anche con l'avvento della contemporaneità e il mescolarsi di generi e performer, il *butō* si è dimostrato essere unico e personale per i performer, pur mutando in qualcosa dal gusto più contemporaneo e di conseguenza maggiormente accessibile. Si può avere un simile esito grazie al fatto che vennero inglobati elementi più digeribili da uno spettatore europeo, che troverà maggiormente godibile uno spettacolo in cui può riconoscere parte del proprio bagaglio culturale. Kaseki Yūko ne è stata un chiaro esempio: portando in scena una performance come *9 steps to dust* non ha solamente mostrato all'audience un'estetica diversa, per così dire "orientaleggiante", ma ha voluto parlare col proprio corpo di temi universali legati al femminile, all'identità sessuale e di genere, all'emarginazione e alla disabilità, slegandosi da un contesto limitato come quello del Giappone e trovando un proprio linguaggio per poter dare risalto a questioni di interesse internazionale e interculturale. Così come il *butō* degli albori pretendeva una partecipazione attiva del pubblico, anche la danzatrice ha tenuto il suo incollato al sedile, facendogli porre degli interrogativi su ciò a cui stava assistendo. In sostanza, Kaseki riesce a prendere il lascito di Hijikata

e a trasformarlo in un qualcosa di nuovo, mantenendo degli aspetti basilari dell'anti-danza ma aggiungendo un senso contemporaneo alla sua produzione.

In conclusione, vorrei esprimere un pensiero che si è formulato nel corso di questi mesi. Ritengo sia un azzardo usare questo termine, tuttavia credo che, vedendo il percorso individuale di ogni danzatore, si possa parlare di una certa "libertà" nel *butō*, che tuttavia non si vuole fare liberatore di persone a prescindere, non portando con sé un messaggio o un'intenzione, ma lasciando che il corpo sia semplicemente se stesso. Se la libertà esiste, potrebbe essere proprio questo.

BIBLIOGRAFIA

AZZARONI, Giovanni, "Le origini antropologiche del *butō*", in Matteo Casari ed Elena Cervellati (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Bologna, 2015, pp. 50-66.

BAIRD Bruce, CANDELARIO Rosemary, "Introduction: Dance Experience, Dance of Darkness, Global Butoh: The Evolution of a New Dance Form", in Bruce BAIRD, Rosemary CANDELARIO (a cura di), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Londra, Taylor & Francis Ltd, 2019, pp. 1-22.

BASCIANO, Valerio, "Contenuti digitali integrativi", in Alessandro Pontremoli (a cura di), *Storia della danza e del balletto. Il Novecento*, Gremese, 2019.

ČALE FELDMAN, Lada, "Intro 1 : PSi Mis-Performing Papers", *Performance Research*, 15, 2, 2010, pp. 1-11.

CASARI, Matteo, "L'obliqua perfezione di un sublime corpo grottesco. Ōno Kazuo, un fiore sbocciato su un vecchio albero", in Matteo Casari ed Elena Cervellati (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Bologna, 2015, pp. 35-49.

CASINI ROPA, Eugenia, "A Soul That 'Wears the Body as a Glove': German Ausdruckstanz and *butō*", in Katja Centonze (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), pp. 105-110.

CENTONZE, Katja, *Aesthetics of Impossibility*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2018.

CENTONZE, Katja, "Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition", in Katja Centonze (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), pp. 33-59.

CENTONZE, Katja, "Bodies in Japanese Language. An Introduction to the Polysemous Character of Corporeality", *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 57, 2021, pp. 575-604.

CENTONZE, Katja, "Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality", in Katja Centonze (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), pp. 111-141.

CENTONZE, Katja, "Butō (butoh)", *Enciclopedia dell'Arte Contemporanea*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, vol. I, 2021, pp. 437-440.

CENTONZE, Katja, "Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania", in Matteo Casari ed Elena Cervellati (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, Bologna, 2015, pp. 102-122.

CENTONZE, Katja, "Critical/Seismic Bodies in Hijikata Tatsumi's Writing Practice and Dancing Practice", *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 127-138.

CENTONZE, Katja, "Finis terrae: butō e tarantismo salentino. Due culture coreutiche a confronto nell'era intermediale", in Maria Chiara Migliore (a cura di), *Atti del XXX convegno di studi sul Giappone*, Lecce, Congedo Editore, 2006, pp. 121-137.

CENTONZE, Katja, "Hijikata Tatsumi's Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death", in Andrea De Antoni, Massimo Raveri (a cura di), *Death and Desire in Contemporary Japan. Representing, Practicing, Performing*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2017, pp. 203-232.

CENTONZE, Katja, "I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *buto*", in Gianluca Coci (a cura di), *Japan pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 653-684.

CENTONZE, Katja, "La danza contemporanea giapponese: il corpo tra tecnologia e natura", in Bonaventura Ruperti (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2014, pp. 314-348.

CENTONZE, Katja, "Letteratura invaghita del corpo. La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio", in Maria Chiara Migliore, Antonio Manieri e Stefano Romagnoli (a cura di), *Riflessioni sul Giappone antico e moderno. Volume II*, Roma, Arcane editrice, 2016, pp. 439-362.

CENTONZE, Katja, "Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *ankoku butō*", in Bonaventura Ruperti (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2014, pp. 74-100.

CENTONZE, Katja, "Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata's 1960s Butoh", *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, 23, 8, 2018, pp. 15-22.

CERVELLATI, Elena, *La danza in scena. Storia di un'arte dal medioevo a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 115-121.

HIJIKATA Tatsumi, "Keimusho e", *Mita bungaku*, 1, 1961, pp. 45-49. 土方巽「刑務所へ」『三田文学』1961年、1月号、45-49頁.

HIJIKATA, Tatsumi, "To Prison", *The Drama Review*, 44, 1, 2000, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, pp. 43-48.

ISHII, Tatsurō, "Body as Object: How Could *Butō* Go Beyond Orientalism?", in Katja Centonze (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), pp. 143-147.

KUNIYOSHI, Kazuko, "On the eve of the birth of *ankoku butoh*: postwar Japanese modern dance and Ohno Kazuo", trad. di Bruce Baird, in Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Londra, Taylor & Francis Ltd, 2019, pp. 25-36.

KURIHARA, Nanako, RUYAK, Jacqueline Sherwood, "Hijikata Tatsumi Chronology", *TDR (1988-)*, 44, 1, 2000, The MIT Press, pp. 29-35.

KURIHARA, Nanako, "Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh", *TDR (1988-)*, 44, 1, 2000, The MIT Press, pp. 10-28.

MEZUR, Katherine, "Butoh's genders: men in dresses and girl-like women", trad. di Bruce Baird, in Bruce Baird, Rosemary Candelario (a cura di), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Londra, Taylor & Francis Ltd, 2019, pp. 361-370.

MIYAKE, Toshio, *Mostri del Giappone. Narrative, figure, egemonie della dis-locazione identitaria*, "Ca' Foscari Japanese Studies. Religion and Thought", Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2014.

MORISHITA, Takashi, "Hijikata Tatsumi's *Butō*: From 1960s Avant-Garde to the 1970s *Butō* Notation", in Katja Centonze (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2021 (I ed. 2010), pp. 149-158.

MORISHITA, Takashi, "Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An Innovational Method for Butoh Creation [excerpts]", *Teatro e Storia*, 37, 2016, pp. 87-118.

PONTREMOLI, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2015 (I ed. 2004), pp. 73-74.

RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese. Dalle origini all'Ottocento*, "Elementi", Venezia, Marsilio Editori, 2015, pp. 9-27, 43-45, 110-111.

RUPERTI, Bonaventura, *Storia del teatro giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, "Elementi", Venezia, Marsilio Editori, 2015, pp. 70-90, 142-175.

TRUTER, Orlando Vincent, *The originating impulses of Ankoku Butoh: Towards an understanding of the trans-cultural embodiment of Tatsumi Hijikata's dance of darkness*, Rhodes University, 2007.

VIALA, Jean, MASSON-SÉKINÉ, Nourit, *Butoh: Shades of Darkness*, Tokyo, Shufunotomo, 1988.

ZINGARELLI, Nicola, "Danza", *Il nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1988 (I ed. 1983), p. 507.

DOCUMENTI TRATTI DALLA RETE

9 steps to dust, in “Università Ca’ Foscari Venezia – Attività culturali”, <https://www.unive.it/pag/44477/>, 26-09-2022.

About us, in “一般社団法人 現代舞踊協会 (Contemporary Dance Association of Japan)”, <http://www.gendaibuyou.or.jp/en/>, 16-05-2022.

Frontiere nel corpo, in “Università Ca’ Foscari Venezia – Attività culturali”, <https://www.unive.it/pag/44301/>, 02-10-2022.

Kreutzberg, Harald, in “Treccani”, <https://www.treccani.it/enciclopedia/harald-kreutzberg/>, 16-11-2021.

Mens sana in corpore sano, in “Treccani”, <https://www.treccani.it/vocabolario/mens-sana-in-corpore-sano/>, 17-11-2021.

SABURO TESHIGAWARA – LEONE D’ORO ALLA CARRIERA, in “La Biennale di Venezia”, <https://www.labiennale.org/it/danza/2022/leone-d%E2%80%99oro-alla-carriera>, 28-09-2022.

YUKO KASEKI, in “cokaseki”, <http://www.cokaseki.com/>, 20-09-2022.

大野義人について, in “大野一雄舞踏研究所 公式 Web サイト (Kazuo Ohno Dance Studio Official Website)”, <http://www.kazuohnodancestudio.com/>, 10-05-2022.

現代舞踊協会について, in “一般社団法人 現代舞踊協会 (Contemporary Dance Association of Japan)”, <http://www.gendaibuyou.or.jp/about/summary>, 23-09-2022.

VIDEO TRATTI DALLA RETE

“Hijikata Tatsumi / Hosotan”, <https://www.youtube.com/watch?v=ks8bCtAyRUY>.

“Navel and A-Bomb/ Heso to genbaku (Eikoh Hosoe + Tatsumi Hijikata) 1960”,
https://vk.com/video-86562776_456239231.

“quick silver at Lecce (inside)”, <https://ko-murobushi.com/eng/videos/view/36>.

“Tatsumi Hijikata - あんま Anma (The Masseur) 1963”,
<https://www.youtube.com/watch?v=76KWarG6ABo>.

“Tatsumi Hijikata and the Japanese: Rebellion of the Body (土方巽と日本人——肉体の叛乱)
long ver”, <https://www.youtube.com/watch?v=p4FHTsk3nIA>.

“Butoh Workshop - Kazuo Ohno”, <https://vimeo.com/104427897?signup=true>.

“万博映画の土方巽 : Project Rebirth: Looking for Hijikata Tatsumi, dancing in Astrorama”,
<https://vimeo.com/391662590>.