

# ***Il corpo non è un'entità definita. Cambia costantemente, come il tempo atmosferico. Natura e paesaggio nella performance butō***

ANDREA DAFFRA

Università degli studi di Genova  
andreadaffra@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.36.588>

## **Parole chiave**

Performance  
Butō  
Paesaggio  
Natura  
Tatsumi Hijikata

## **Keywords**

Performance  
Butō  
Landscape  
Nature  
Tatsumi Hijikata

## **Abstract**

Il presente saggio indaga il rapporto tra corpo e paesaggio nella performance butō, assumendolo come principio strutturale della pratica e come chiave interpretativa della sua specificità estetica e ontologica. A partire dalle elaborazioni teoriche e operative di Hijikata Tatsumi e dalle successive declinazioni della disciplina, il corpo del performer è analizzato come superficie di attraversamento di forze materiali, climatiche e temporali che ne determinano postura, ritmo e qualità della presenza. Attraverso l'esame di fonti teoriche, testimonianze e casi di studio, il saggio intende dimostrare come il butō articoli un'ecologia performativa in cui corpo e ambiente partecipano a un medesimo processo di co-emergenza, ridefinendo i presupposti percettivi, spaziali e temporali della performance contemporanea.

---

This essay investigates the relationship between body and landscape in butō performance, taking it as the structural principle of the practice and as the key to interpreting its aesthetic and ontological specificity. Starting from the theoretical and operational elaborations of Hijikata Tatsumi and the subsequent variations of the discipline, the performer's body is analysed as a surface traversed by material, climatic and temporal forces that determine its posture, rhythm and quality of presence. Through the examination of theoretical sources, testimonies and case studies, the essay aims to demonstrate how butō articulates a performative ecology in which body and environment participate in the same process of co-emergence, redefining the perceptual, spatial and temporal assumptions of contemporary performance.

## Introduzione

Il corpo non è un'entità definita. Cambia costantemente, come il tempo atmosferico. Il corpo che misura il paesaggio, il corpo in rapporto con il clima, il corpo che bacia la massa di torba, il corpo in una relazione di amore e morte con il giorno (Marshall 2006: 5).<sup>1</sup>

La considerazione del performer Min Tanaka, raccolta dallo studioso Jonathan Marshall nel 2006, consente di evidenziare un presupposto centrale della performance *butō*, secondo cui il corpo non è concepito come un'entità stabile o autosufficiente, ma si definisce piuttosto per la sua natura transitoria e processuale: esso, infatti, come sostenuto da Kō Murobushi<sup>2</sup> in uno scritto inedito qui parzialmente pubblicato, prende forma come un "campo relazionale" attraversato da "forze naturali, atmosferiche e socio-ambientali" (Murobushi 1997: s.p.). Nello specifico, tale assunto sposta l'attenzione dal corpo 'impermeabile' al corpo 'permeabile', inteso come superficie di attraversamento in cui processi interni e fenomeni esterni coesistono e interagiscono: un sito euristico, in sostanza, in cui le sollecitazioni provenienti "dall'aria, dalla terra e dal tempo", per usare ancora le parole di Murobushi, si "depositano, vengono colte e infine restituite" (Murobushi 1997).<sup>3</sup> Pur nelle sue diverse declinazioni, tale visione trova ampio riscontro nelle testimonianze di praticanti e teorici della disciplina; tra questi, a titolo di esempio, il danzatore Tadashi Endō riferisce che "il Butō paragona il corpo al cosmo, ai fiumi, alle cascate, alle foreste, ai terremoti, alle eruzioni vulcaniche e alle tempeste", sottolineando come "tutti questi elementi esistono in natura, ma anche nel nostro corpo, poiché il loro sistema è il movimento" (Endō 2015: 32-33).<sup>4</sup> Ciò chiarisce, almeno in parte, perché il butō - più che un genere coreografico prestabilito - sia un processo estetico che eccede la grammatica della danza tradizionale, in cui l'azione scenica non risponde più a un'intenzionalità soggettiva, ma diviene negoziazione continua tra "il sé e il confinante" (Murobushi 1997: s.p.).

La diffusione del butō nel Giappone del secondo dopoguerra - contesto segnato dall'occupazione statunitense, dalla ricostruzione materiale e dalle lacerazioni culturali prodotte dal conflitto - iscrive la pratica entro una più ampia messa in discussione della soggettività moderna; a tal proposito, risultano pun-

tuali le parole di Murobushi, il quale descrive il corpo come un "congegno autonomo in cui la presenza si distacca dall'identità" (Murobushi 1997), riconoscendo nella frattura tra presenza e identità non solo una condizione storica, bensì il vero e proprio principio generativo della scena butō.

La Natura (*shizen*), lungi dal costituire un semplice contenitore o uno sfondo scenografico, emerge così come un elemento vivo "che graffia la materia di cui è fatto l'uomo" (Murobushi 1997: s.p.), incidendo sulle modalità di esposizione del corpo nello spazio performativo. Detto altrimenti, come osservano Jean Viala e Nourit Masson-Sékiné, il butō si sottrae a una concezione puramente compositiva, poiché i performer "pensavano la danza come un modo intenso di esistere, piuttosto che come un veicolo per un messaggio o come una semplice organizzazione dello spazio" (Viala, Masson-Sékiné 1988: 76).

Ne derivano molteplici tipologie di performance, in parte fondate sul tema dell'interdipendenza, nelle quali la danza<sup>5</sup> opera come "dispositivo di percezione e di trasformazione" (Murobushi 1997: s.p.). In questo quadro, l'esperienza performativa risulta fortemente radicata nel contesto, poiché corpo e ambiente si determinano reciprocamente in una relazione che presuppone una consapevolezza viscerale, nota peculiarità del butō, grazie alla quale l'intensità del presente può emergere anche in assenza di un movimento visibile.

A tal proposito, come osserva l'artista Akira Kasai

anche se il corpo non si muove, è sufficiente che sia chiara la consapevolezza del motivo per cui il corpo non si muove per poter continuare a parlare di danza. Danzare non vuol dire muovere il corpo, quanto piuttosto mostrare che tipo di consapevolezza spinge il corpo a muoversi (D'Orazi 2015: 137).

Alla luce di tali premesse, l'obiettivo del presente studio è riconsiderare lo statuto del paesaggio nella performance butō, sottraendolo alle consuete letture che vi rintracciano una mera reviviscenza panteistica o una regressione al pre-moderno. La tesi che si intende sostenere è che la relazione tra corpo e ambiente naturale non si configuri come una *mimesi* rappresentativa, bensì come un processo di co-istituzione fenomenologica: la natura, dunque, non è l'oggetto da imitare, ma il *medium* attraverso il quale il corpo scardina la propria integrità soggettiva per

“riscoprirsi materia in divenire” (Murobushi 1997: s.p.). Attraverso la disamina critica delle fonti – tra cui il citato scritto di Murobushi – e di alcuni casi studio, si mostrerà come il riferimento alla natura, da intendersi nella sua accezione più ampia, agisca quale operatore teorico capace di trasformare la danza da espressione dell'io a notazione di forze impersonali, ridefinendo radicalmente i confini tra l'organico e l'inorganico.

Metodologicamente, l'indagine si articola attraverso la selezione di figure paradigmatiche, disposte secondo una prospettiva diacronica volta a evidenziare le metamorfosi del rapporto tra corpo e ambiente. Se la genesi del butō, incarnata da Tatsumi Hijikata (1928-1986)<sup>6</sup> e Kazuo Ōno (1906-2010) tra la fine degli anni Cinquanta e i Settanta, radica la prassi in una dimensione eminentemente materica – legata alla gravità e alla memoria rurale del Tōhoku –, le successive declinazioni, qui esaminate attraverso le esperienze dei già citati Tanaka (1945), Murobushi (1947-2015) ed Endō (1947-2025), a cui si aggiungono Akaji Maro (1943) e Ushio Amagatsu (1949-2024), segnano uno spostamento verso una visione più marcatamente ambientale. In ultima analisi, tale scansione temporale non intende presentare una progressione lineare, quanto piuttosto mappare diverse strategie attraverso cui il paesaggio fisico è stato assunto come controparte dialettica per la ridefinizione della presenza scenica.

### Origini del Butō: una premessa necessaria

Pur concentrandosi su un tema circoscritto, risulta opportuno tracciare, nelle sue linee essenziali, un inquadramento storico e teorico del butō.<sup>7</sup> Occorre sottolineare, innanzitutto, che esso non costituisce un caso isolato, ma si iscrive nel radicale fermento delle avanguardie giapponesi della fine degli anni Cinquanta. In tale scenario si inscrivono infatti, in un fitto intreccio di influenze reciproche, le sperimentazioni del gruppo Gutai,<sup>8</sup> pioniere di un'arte basata sull'azione fisica e sull'interazione diretta con la materia (tendenzialmente pittorica), le esperienze dei collettivi Neo-Dada attivi a Tokyo – quali Zero Jigen e Hi Red Center –, le visioni teatrali di Shūji Terayama con il Tenjō Sajiki, nonché i primi *happenings* riconducibili alle pratiche dell'arte concettuale. Tuttavia, se molte di queste esperienze si svolgevano soprattutto nello

spazio urbano, mettendo in crisi convenzioni sociali ed estetiche, il fondatore Hijikata operò un rovesciamento ulteriore, sottraendo la scena alla città e a ogni spazio esterno dato, per ricollocarla nel corpo stesso.<sup>9</sup> In tale prospettiva, il butō, pur condividendo l'urgenza sovversiva delle avanguardie coeve, ne estremizzava le premesse attraverso una radicalizzazione eminentemente corporea in cui il corpo cessava di essere il mero supporto dell'azione, per farsi territorio stesso dell'evento. Più che una trasformazione simbolica, Hijikata imponeva infatti una metamorfosi della presenza, in cui l'organismo non 'abitava' lo spazio, ma lo generava attraverso una registrazione fisica capace di scardinare la distinzione tra l'interno della carne, per usare un'espressione allora comune, e l'esterno della scena.

La cesura inaugurale segnata da Hijikata con *Kinjiki* (*Colori proibiti*) nel 1959, performance realizzata in collaborazione con Yoshito Ōno e ispirato all'omonimo romanzo di Yukio Mishima, costituì l'atto di fondazione del butō come pratica in aperta discontinuità con la tradizione coreutica. Presentato al Festival dell'*All Japan Art Dance Association di Tokyo*,<sup>10</sup> lo spettacolo introdusse sulla scena giapponese una dimensione violenta e perturbante, la cui carica eversiva risiedeva nell'esplicita allusione a una relazione omoerotica tra un adulto e un adolescente.<sup>11</sup> La conseguente e immediata espulsione di Hijikata dall'associazione non fu che la sanzione formale di una frattura già insanabile con l'*establishment* della danza moderna.<sup>12</sup> Eppure, tale gesto non mirava a veicolare un contenuto narrativo, quanto piuttosto a operare uno scardinamento dei codici coreografici dominanti; il corpo veniva così proiettato in una zona d'incertezza dove, come osserva Katja Centonze, l'"immobilità mobile" e la "motilità immobile" (Centonze 2018: 49) esponevano l'azione performativa a forze non prescritte, trasformando la performance in un'esperienza ambigua capace di eccedere il perimetro della rappresentazione.

La rottura operata da Hijikata si manifestò con particolare evidenza anche sul piano linguistico. Il termine *butō* (舞踏), infatti, si compone dei caratteri 舞 (*mai*) e 踏 (*tō*), e rimanda, già nella sua origine etimologica, alla duplicità che questa pratica mette in gioco. Il primo carattere, 舞 (*mai*), fa riferimento a un'idea di movimento circolare e controllato: il verbo *mau* (舞う) significa infatti sia "danzare" sia "roteare",

suggerendo una dinamica aerea, sospesa e formalmente regolata. Il secondo, 踏 (*tō*), deriva dal verbo *fumu* (踏む), “calpestare” o “battere i piedi”, e rimanda a un rapporto fisico e materiale con il terreno.

Diversa è, in tal senso, la composizione del termine *buyō* (舞踊), diffusosi a partire dai periodi Meiji e Taishō come designazione unitaria della danza tradizionale giapponese. In questo caso, il carattere 舞 (*mai*) è associato a 踊 (*odori*), dal verbo *odoru* (踊る), che significa “danzare” ma anche “balzare”, introducendo una dimensione dinamica e ritmica assente nel più controllato orizzonte semantico di *mai*. Se quest’ultimo rimandava a forme di danza aristocratiche, formalizzate e codificate, *odori* richiamava invece le danze popolari dei villaggi, legate a pratiche festive, rituali e comunitarie, fondate su una partecipazione corporea più libera e immediata.

La coppia 舞踊 (*buyō*) finì così per designare, in modo unitario, la danza tradizionale giapponese (*nihon buyō*), sistematizzata in epoca moderna all’interno dello *Shingakugekiron* di Tsubouchi Shōyō, e iscritta in un processo di codificazione estetica e pedagogica che ne stabilizzò i repertori, le forme e le modalità di trasmissione.<sup>13</sup>

La scelta compiuta da Hijikata nel 1961 di sostituire il carattere 踊 (*odori*) con 踏 (*tō*) segnò uno scarto semantico e simbolico di particolare rilevanza: al segno associato alla leggerezza, al ritmo e alla festosità egli contrappose quello del “calpestare”, affermando una volontà di rottura con la danza regolamentata, pur senza recidere del tutto i legami con la tradizione. In questo contesto, il gesto del *fumu* non assumeva soltanto un valore formale, ma si caricava di una valenza antropologica e materiale, rievocando pratiche corporee arcaiche e gesti elementari legati al lavoro agricolo e al rapporto diretto con la terra.

Tale orientamento trovava fondamento nelle posture contadine del Tōhoku,<sup>14</sup> regione rurale del Giappone settentrionale depositaria di un ricco patrimonio di pratiche e credenze popolari [Fig. 1]. In questo contesto il corpo non si ergeva come figura estetica, ma si chinava verso il suolo: la postura curva – con le ginocchia piegate e i piedi rivolti verso l’esterno, modellata sull’*habitus* dei lavoratori delle risaie<sup>15</sup> – si univa al gesto stesso del calpestare la terra per farsi atto di appartenenza e, al tempo stesso, modalità di esposizione alla sua durezza.<sup>16</sup> Il *fumu*,<sup>17</sup> inoltre, rievocava antichi riti di fertilità, nei quali battere i piedi



Fig. 1 | Tatsumi Hijikata, *Kamaitachi* #17, 1965, collezione privata, Genova.

sulla terra equivaleva a risvegliarne le energie latenti e a porre il corpo in una relazione di scambio con le forze vitali della natura. Di conseguenza, il performer andava a iscriversi in una “genealogia materiale e paesaggistica” (Murobushi 1997: s.p.), in cui suolo, lavoro agricolo e ciclicità stagionale alimentavano una gestualità capace di fare del *butōka* (performer) un luogo di sedimentazione di pratiche e memorie arcaiche e collettive.

Oltre ciò, le origini del *butō* possono essere ricondotte a un orizzonte mitico prossimo allo *shintō* arcaico,<sup>18</sup> nel quale la danza assumeva una anche valenza cosmogonica;<sup>19</sup> Il *Kojiki* (712) e il *Nihon shoki* (720) tramandano infatti il mito di Ame-no-Uzume, la cui danza davanti alla caverna di Amaterasu<sup>20</sup> ristabilì la luce e l’ordine cosmico, sottraendo il mondo all’oscurità. Considerato l’archetipo del *kagura*,<sup>21</sup> tale episodio mise in scena una danza capace di incidere sull’ordine “generale delle cose” (Murobushi 1997: s.p.), conferendo al gesto corporeo una funzione che trascendeva la dimensione estetica.

Sebbene altri riferimenti religiosi o sciamanici siano stati talvolta evocati in chiave comparativa, nessuno ha assunto un ruolo altrettanto centrale nella riflessione critica e nella pratica del *butō*. La rilettura operata da Hijikata, infatti, privilegiava la valenza performativa e drammaturgica del mito rispetto alla sua dimensione rituale o propriamente religiosa,<sup>22</sup> trasformando l’archetipo in un principio operativo. In quest’ottica, il recupero delle figure folkloriche restituiti alla danza – almeno sul piano teorico – la possibilità di agire sui nessi tra natura e cultura, riaffermando

il corpo come luogo di mediazione tra immaginari collettivi, storia e condizioni materiali. "Paradossalmente", osserva Maria Pia D'Orazi,

pur essendo una risposta alle pulsioni dell'ambiente contemporaneo, il *butō* porta in sé gli echi della più antica tradizione popolare: e una nuova forma di espressione corporea nata nel cuore del ventesimo secolo, ma le sue caratteristiche – l'oscenità, l'umorismo, il grottesco, il legame con la natura e la presenza di dei, demoni o spiriti inquieti – richiamano alla memoria gli spettacoli religiosi e contadini e, ancora più lontano, la danza primeva (D'Orazi 2001: 77).

La performance *butō* può essere intesa come rielaborazione di forme rituali tradizionali, in cui il corpo del performer si poneva – e si pone – come mediazione tra paesaggio, comunità e sfera del sacro. Esso apre infatti a un linguaggio in cui il corpo assume la funzione di "archivio vivente, luogo di resistenza e superficie di interazione con le metamorfosi del reale" (Murobushi 1997: s.p.),<sup>23</sup> rendendo visibile la persistenza di un sistema simbolico animista, in cui fenomeni atmosferici e cicli agricoli venivano letti entro un medesimo orizzonte di senso. Inevitabilmente, la natura non si configurava come sfondo neutro, ma come spazio abitato da presenze sovranaturali (*yōkaï*)<sup>24</sup> e regolato da pratiche rituali comunitarie (*matsuri*),<sup>25</sup> attraverso le quali la danza contribuiva a mediare il rapporto tra umano e non umano.<sup>26</sup>

Nella stessa direzione si collocava la cifra stilistica di Ōno – figura centrale del *butō* assieme al già citato Hijikata –, la cui pratica assunse i tratti di un'esperienza al tempo stesso spirituale e meditativa. La formazione cristiana dell'artista contribuì infatti a tracciare una visione tutta personale della danza, fondata sul desiderio di separare l'io individuale dal corpo sociale, inteso come insieme di convenzioni, ruoli e aspettative collettive. Da tale presa di distanza prendeva forma lo "stato di morte" del corpo di cui parlava Ōno (D'Orazi 2001), una condizione in cui l'identità veniva sospesa e il corpo si offriva come superficie sensibile, disponibile all'emergere immediato dell'emozione, prima che intervenissero mediazioni simboliche o narrative [Fig. 2].

Come affermò lo stesso Ōno durante un laboratorio didattico con i suoi allievi:

Fiorisce un fiore, fiorisce ingenuamente. Non si preoccupa



Fig. 2 | Kazuo Ōno, Festival di Avignone, 1982, collezione privata, Genova.

di quanto allargare i petali. Si schiude finché può, naturalmente. Lo fa con tutto sé stesso. In più, non parla troppo. Non è facile. Apertosi il fiore, tutto è compiuto. La fine arriva, subito. Tuttavia, la bellezza del fiore, perpetua, non ha fine. Si schiude in questo modo, e non parla troppo. Migliaia, gli esempi. Come si fa a danzare nella stessa maniera, considerando davanti, dietro, tutto il nostro corpo? Vi propongo di danzare spaccandovi fino in fondo, in modo tale che si spacchi perfino il cuore (Cervellati 2015: 75).

In questo senso, l'immagine del fiore – così come quella di un animale o di un frammento di paesaggio – non era da intendersi come 'oggetto' da rappresentare, ma come "strumento per un'esperienza personificata" (Murobushi 1997: s.p.), all'interno del quale la memoria individuale si intrecciava con l'orizzonte simbolico collettivo. L'immagine evocata, dun-

que, non agiva come un 'tema' da esibire, bensì come un'interfaccia attraverso la quale il corpo poteva attingere a un patrimonio di affetti, miti e stratificazioni culturali, riattivandolo nel presente.

Un'ulteriore attestazione di tale metodo si rintraccia nel racconto di un'allieva,<sup>27</sup> la cui testimonianza restituisce in forma esperienziale ciò che la riflessione teorica ha fin qui delineato. Essa ricorda infatti come:

Il maestro disse: 'Tu stai ammirando i fiori. Sono fioriti qua e là. Prova a immaginare di essere anche tu un fiore'. [...] Il maestro mi disse: 'Prova a camminare con un uccello sulla spalla'. Camminai verso la parete del lato opposto, ascoltando il ritmo del tamburo, con un uccello invisibile sulla mia spalla. Durante le sue lezioni rappresentai un'espressione mia senza basarmi su alcun modello. Il maestro approvò tutto ciò che presentai e così la mia sensibilità poté svilupparsi (Kazuko 2015: 13).

Ancora:

Ci fu detto di creare la posizione. Il maestro ci dette un soggetto, la canna, ad esempio, e una del gruppo prese l'iniziativa per creare una canna con il proprio corpo. Poi le altre aggiunsero altre canne con le proprie idee per costruire un 'paesaggio con le canne sulla riva del fiume. Anche noi proponemmo un soggetto. Credo che il maestro abbia allenato la nostra sensibilità (Kazuko 2015: 9).

La danza di Ōno si sottraeva alla logica della trasformazione virtuosistica per configurarsi quale percorso di conoscenza, in cui il corpo agiva da tramite di uno scambio continuo tra interiorità ed esperienza condivisa, spingendo l'atto performativo ben oltre la dimensione puramente estetica.

Tale approccio era condiviso anche da Endō, esponente di una generazione successiva attiva prevalentemente in Germania dagli anni Novanta, per il quale il corpo veniva concepito come una materia capace di dilatarsi: esso, infatti, assorbiva lo spazio, lo rifrangeva e lo restituiva come parte della propria azione. "Dovete percepire montagne, fiumi", riferiva Endō

pioggia, neve, vulcani, tsunami, non come esterni, estranei al vostro corpo, ma come interni al vostro corpo [...]. Cercate di sentire all'interno del vostro corpo il medesimo spazio

che avete percepito quando danzavate soli. Partecipi dell'universo, muovetevi sempre più liberamente! (Sayaka 2015: 151).

Alla luce di quanto delineato, il butō emerge quale forma attraversata da una duplice istanza: da un lato, una pratica apertamente oppositiva nei confronti del teatro istituzionale e della danza moderna, di cui decostruisce i codici di verticalità, narrazione lineare e virtuosismo tecnico; dall'altro, un'esperienza intimamente ancorata alla dimensione quotidiana del corpo e dell'esistenza, lontana da ogni astrazione formalistica o idealizzazione. Come osserva Centonze, nelle prime sperimentazioni il butō si distingueva per l'assenza di un disegno coreografico prestabilito e poneva al centro del processo creativo non tanto la struttura scenica quanto la nuda presenza del corpo. Tale rigore, tuttavia, si accompagnava raramente a un'anarchia espressiva, ma prendeva forma nell'elaborazione di un metodo strutturato, fondato su pratiche di concentrazione, esercizi di resistenza fisica e un lavoro sistematico sull'immaginazione e improvvisazione corporea, attraverso i quali la gestualità veniva progressivamente sottratta alla spontaneità. In tale quadro assumeva un ruolo centrale l'impiego delle partiture, o *butō-fu*,<sup>28</sup> vale a dire tracce capaci di orientare l'esperienza percettiva del danzatore e di modularne la qualità del movimento. Più precisamente, le immagini evocate agivano come sollecitazioni capaci di innescare una trasformazione qualitativa del corpo, spingendolo a "esplorare stati e configurazioni" (Murobushi 1997: s.p.) non immediatamente riconducibili a un vocabolario motorio codificato.

Ciò può in parte chiarire come il butō sfuggisse a una definizione di genere artistico in senso convenzionale, configurandosi piuttosto come una forma di anti-danza: un atto innaturale che sovvertiva tanto i codici occidentali quanto quelli giapponesi, senza sostituirli con un nuovo sistema normativo (Centonze 2015). Da questo punto di vista, il corpo del *butōka* non si presentava mai come neutro o autosufficiente, ma come un'entità costantemente inscritta in una rete di relazioni.<sup>29</sup> Ne derivava un metodo fondato sulla sottrazione e sull'attenzione, in cui l'azione scenica mirava soprattutto a instaurare uno stato di presenza; di conseguenza, il gesto si configurava come forma di ascolto e il movimento come risposta a forze che eccedevano il controllo volontario, liberando il

corpo da ogni pretesa di padronanza espressiva. In questa prospettiva, il *butō* si delineava come una pratica che interrogava di continuo i presupposti culturali del corpo e della danza, mantenendo un rapporto aperto con i contesti naturali e ambientali entro cui l'esperienza performativa si costituiva.

### Corpo-ambiente: dal *fūkei* al *fūdo*

A differenza della tradizione coreutica moderna – in cui il movimento risponde a schemi spazio-temporali codificati ed è governato da un soggetto centrale –, il rapporto tra *butō* e paesaggio (*fūkei*) mobilita una costellazione di agenti non intenzionali, i quali operano come veri e propri co-attori del processo performativo. Gli elementi ambientali intervengono simultaneamente sul piano fisico e temporale, incidendo su postura, ritmo, durata e sulla stessa efficacia dell'azione. In quest'ottica, il *fūkei* non costituisce un mero repertorio di immagini da incorporare, ma un vero e proprio fattore operativo che orienta e co-produce l'evento: il paesaggio, infatti, non precede l'azione come dato inerte, bensì si costituisce nel tempo dell'esperienza performativa, mutando in stretta risonanza con il corpo che lo percorre.

La ricerca di Tanaka costituisce nuovamente un esempio paradigmatico della formalizzazione operativa di questo principio. Un punto di svolta metodologico si colloca nel 1977, quando l'artista attraversò il Giappone da Kyūshū a Hokkaidō, danzando quotidianamente davanti alle comunità locali incontrate lungo il cammino con l'intento dichiarato di "sentire la differenza del suolo nei diversi luoghi" (Holborn 1987: 14). Ribattezzato in seguito *Hyper-dance*, tale ciclo di azioni non si configurava come una semplice esplorazione dei contesti naturali e urbani, bensì come un esercizio sistematico di decentramento della soggettività: il corpo cessava di operare quale veicolo di un'espressione individuale per farsi superficie di incontro e di trasformazione in costante dialogo con i luoghi attraversati.<sup>30</sup>

L'azione performativa mirava a ridimensionare il primato della volontà cosciente, affinché la presenza del danzatore si configurasse essenzialmente come una pura capacità di ricezione degli stimoli dell'ambiente. Ne scaturiva una danza intesa come pura pratica di esposizione al luogo, concepito non più come mero cornice, bensì come un complesso di condizioni



Fig. 3 | Ko Murobushi, Parigi, 1983, collezione privata, Genova.

materiali, ritmiche e percettive che, nel loro darsi, finivano per riplasmare il corpo. Tale principio pone le basi per due assi concettuali che travalicano la singola esperienza di Tanaka, investendo in modo più organico la riflessione sul rapporto tra corpo e ambiente nell'intero panorama del *butō*. Il primo riguarda il decentramento del corpo: in opposizione alla visione moderna, che lo concepisce come centro stabile dell'azione e dell'intenzionalità, quest'ultimo non viene più inteso come un'unità espressiva chiusa, bensì come un campo di poli energetici continuamente ridistribuiti in risposta alle sollecitazioni esterne.<sup>31</sup> Il secondo asse si iscrive invece "nella genealogia del corpo contadino" (Murobushi 1997: s.p.) e, in particolare, nella pratica del *namba*,<sup>32</sup> tecnica di deambulazione fondata sull'avanzamento simultaneo di braccio e gamba omolaterali.<sup>33</sup>

Da un lato, emerge quindi un assetto in continuità con l'ambiente naturale in cui il corpo si adatta alle condizioni fisiche del paesaggio; dall'altro, si afferma un assetto conforme all'ordine sociale moderno, fondato su principi di linearità, simmetria ed efficienza, che impongono al corpo una razionalizzazione del gesto e una normalizzazione della postura. L'idea che il *fūkei* costituisca una componente attiva della genesi dell'evento performativo impone di riconsiderare alcuni nodi fondamentali della grammatica scenica, a partire dal concetto stesso di immobilità: la sospensione del movimento, infatti, non indica un'interruzione narrativa, ma piuttosto una condizione operativa prossima allo "zero cinetico" (Murobushi 1997: s.p.) [Fig. 3].<sup>34</sup>

Nello specifico, essa introduce una diversa economia dell'energia corporea, nella quale l'attenzione

non è rivolta alla produzione di un'azione regolamentata, ma al valore della presenza: in tale stato, il paesaggio non si offre come immagine esterna da contemplare, bensì come pressione materiale che si sedimenta "nella carne prima ancora che nella visione, nelle pieghe della pelle, nella trama dei nervi, nelle impronte dell'osso: là dove il paesaggio lascia la propria impronta prima ancora che l'immagine si cristallizzi" (Murobushi 1997: s.p.), facendo del corpo il luogo in cui il *fūkei* si produce come esperienza. In merito, osserva la studiosa Samantha Marenzi, l'artista

allena la materialità, la tessitura, la consistenza del corpo, e il lavoro sulle velocità dell'azione, sulla gamma esplorata che va dalla più magnetica immobilità allo scatto più imprevedibile, dalla lentezza più densa alla più dinamica espressione del movimento nello spazio (Marenzi 2009: s.p.).

Tale dinamica evidenza come la componente ambientale non coincida necessariamente con uno spazio esterno, venendo assorbita dall'esperienza fino a farsi piano interno di percezione. Acquista così spessore teorico il concetto di 'paesaggio interiore': esso non si configura infatti come proiezione psicologica del soggetto, ma come un campo di forze che abita il corpo e si traduce in visione-azione. In questo caso, percepire e agire non si dispongono più come due momenti distinti, ma si fondono in un processo di mutua implicazione, restituendo la figura del performer come "corpo attraversato da forze invisibili, luogo di un'intensità prossima al vuoto che preme ai margini del visibile" (Murobushi 1997: s.p.).

Mentre l'ambiente naturale può essere assunto come un orizzonte di riferimento organico, l'esperienza urbana si configura invece come un campo percettivo discontinuo e dissonante, che incide sulla sensibilità attraverso una sollecitazione costante di stimoli visivi e sonori.<sup>35</sup>

"In Giappone esiste un profondo materialismo", riferisce il coreografo Akaji Maro (1943)

e, insieme, una grande contraddizione nel rapporto delle persone con la natura. Se la peculiare condizione economica del Giappone contemporaneo può essere definita un miracolo, allora il *butō* rappresenta un altro miracolo giapponese – la sua antitesi. È una negazione totale dei valori di quel materialismo (Holborn 1987: s.p.).

Oltre la dialettica tra spazio rurale e urbano, il *butō* individua una dimensione arcaica del paesaggio che trova una delle sue formulazioni più compiute nell'opera di Ushio Amagatsu e del gruppo *Sankai Juku*, da lui stesso fondato nel 1975. Nello specifico lo spazio performativo non si definisce in termini scenografici, ma emerge come ambiente primordiale, evocando – per usare le parole di Murobushi – "archetipi di cavità" (Murobushi 1997, s.p.): la grotta preistorica, che rimanda al ritorno a una condizione preumana; la tomba, che segnala il contatto con il limite e con la trasformazione; la "figura uterina, che introduce l'idea di una gestazione sospesa, di un corpo in stato liminale" (ivi: s.p.).

Tali immagini, evocate come figure spaziali riconducibili a "un tempo anteriore alla storia e alla cultura" e a "un corpo che appare come pittura rupestre vivente" (Murobushi 1997: s.p.), si intrecciano in una dimensione in cui vita e morte, generazione e dissoluzione coesistono, senza ricomporsi in opposizioni stabili. L'uso dello *shironuri* – lo strato di pittura bianca che ricopre interamente il corpo – assume in questo caso il valore di una pratica di spoliazione: essa cancella infatti i tratti individuali e sospende le categorie di genere e identità, restituendo una presenza anonima. Se Hijikata associava tale pratica al *pallo mortis* e alla decomposizione, Amagatsu la rielabora in chiave genealogica, quale strumento capace di inscrivere il corpo in un'archeologia dell'umano, là dove affiorano gli strati pre-personali e pre-culturali della presenza.<sup>36</sup>

Al di là delle singole declinazioni, le pratiche dei *butōka* convergono su un principio operativo condizionale: il paesaggio non si offre come cornice visiva, ma agisce quale forza capace di decentrare la soggettività e di ridistribuire il corpo nello spazio. È soprattutto in questo solco che la danza si configura come un processo di disarticolazione che, nell'interrompere la linearità del movimento, scardina la logica progressiva della coreografia moderna.

Piuttosto che a un principio compositivo, infatti, la disposizione del corpo nello spazio risponde a una "tecnica di esposizione al paesaggio", attraverso la quale l'artista "sospende l'idea di padronanza del gesto, permettendo al corpo di farsi superficie di sedimentazione" (Murobushi 1997: s.p.). Le figure affiorano, così, come residui di un processo di riduzione, mentre la natura si impone come condizione mate-

riale dell'azione, permettendo al performer di eludere il duplice rischio dell'iconografia e del simbolismo: lungi dall'evocare suggestioni mitologiche, l'arcaico si sostanzia in un prosciugamento che riconsegna la danza alla sua nuda materia. In sostanza, il paesaggio primitivo dei *butōka* si spoglia di ogni velleità rappresentativa per farsi "campo di sedimentazione" in cui la scena diviene "spazio geologico dove la danza si deposita come traccia effimera sospesa tra materia e tempo" (Murobushi 1997: s.p.).

Un ulteriore nesso tra corpo e natura-paesaggio si chiarisce nel richiamo alle pratiche ascetiche degli *yamabushi*, i monaci montani dello *shugendō*,<sup>37</sup> per i quali la trasformazione passa attraverso un uso radicale del corpo, esposto in modo diretto agli elementi naturali. Nello specifico, in entrambe le esperienze il corpo è inteso come luogo di attraversamento, in cui l'esposizione al freddo, all'acqua o alla fatica non ha una funzione penitenziale, ma si configura come modalità di conoscenza organica del mondo [Fig. 4]. Come osserva Centonze, un riferimento esplicito emerge nei suoni gutturali e nelle contrazioni di Murobushi, che ripropongono "un'eco delle pratiche respiratorie e dei canti degli asceti *yamabushi*, per i quali la voce agisce come veicolo di trasmutazione e contatto con il mondo invisibile" (Centonze 2017: 220). In termini teorici, il meccanismo rimanda a una concezione relazionale del paesaggio, vicina a quella di Watsuji Tetsurō,<sup>38</sup> per il quale ambiente e soggetto si definiscono insieme, come termini della stessa relazione. L'esperienza estetica assume allora la forma di una co-emergenza, dove umano e non-umano si definiscono reciprocamente entro la stessa trama di relazioni. Si delinea così una nozione di *butō* in cui la danza si fa "forma di pensiero incarnato che articola, senza mai risolverla, la coappartenenza di corpo, ambiente e tempo" (Murobushi 1997: s.p.).

#### Epilogo: l'estetica della contraddizione

Il *butō* si rivela, alla luce di quanto sostenuto, una pratica estetica e percettiva in cui la contraddizione non è un elemento accessorio, bensì una condizione strutturale. Le polarità ricorrenti – vita e morte, presenza e sparizione, immobilità e movimento – non convergono verso una sintesi dialettica, ma persistono piuttosto come tematiche irrisolte entro un medesimo regime di corporeità: un campo di forze che



Fig. 4 | Mitsutaka Ishii, Monte Osore, Prefettura di Amomori, 1969, collezione privata, Genova.

l'atto performativo riarticola ogni qualvolta è chiamato a compiere un'azione. Come indicato da Salerno, difatti "il corpo possiede molte straordinarie potenzialità, poiché in esso coesistono un tempo arcaico e uno presente" (Salerno 1998: 175). "Nel *Butō*", continua l'autrice

sprigiona un'espressività forte e materica, come se non fosse ancora separato dalla terra, incrostato di impurità. Un corpo attratto verso il basso, verso origini oscure e profonde: non più supporto della comunicazione, ma oggetto e soggetto della comunicazione (ibidem).

Tale affermazione trova ulteriore sostegno nelle parole di Ōno, la cui pratica, si è visto, ruota attorno al binomio vita-morte. "La danza esclude significati e teorie. È etere", afferma,

Gli elementi della danza devono essere attaccati alla vita quotidiana, al corpo. [...] In un certo senso, gli uomini vivono sostenuti dalla morte degli altri. Vivere 'arroccati' è assurdo. Scrittori, danzatori, uomini comuni crescono grazie all'altrui benevolenza. [...] Quanto al parlare e al danzare, non c'è nulla di cui non abbia esperienza. Mi capita di parlare con i vivi, ma anche con i morti (D'Orazi 2001: 161).

In linea con l'attitudine dei *butōka*, per Ōno lo spazio scenico non funzionava come luogo di rappresentazione, ma come piano dell'evento: nello specifico, ciò che affiorava non era l'immagine della transitorietà, bensì la durata stessa dell'azione nel suo consumarsi. In questo processo, il disfaccimento della "forma smetteva di essere un espediente estetico per farsi evidenza materiale della persistenza del vivente" (Murobushi 1997: s.p.). Hijikata estremizzava tale dinamica attraverso lo *shitai* ("corpo morto"), inteso come un'architettura della sottrazione che, azzerando l'intenzionalità del performer, lo disponeva a farsi attraversare da forze impersonali.<sup>39</sup> Nel momento in cui la forma cessava di garantire riconoscibilità, la danza si mutava in un'indagine sui limiti percettivi dell'essere: il corpo in pericolo, come indicato da Salerno, era quello che accettava di lasciar sfumare la percezione di sé, consentendo all'oscuro di agire come istanza costruttiva.

Da tale analisi è emerso dunque come il legame tra *butō* e natura non si esaurisse nella mimesi, ma si strutturasse quale continuità processuale: corpo e paesaggio appartenevano al medesimo sistema, entro il quale materia organica e inorganica si trasformavano reciprocamente. Assumendo il corpo quale soglia dell'esperienza somatica (Salerno 1998), l'azione performativa si dava allora quale risposta alle sollecitazioni esterne, traducendo in movimento la medesima instabilità che governava i cicli naturali. La scena non si separava dal contesto, ma si poneva, in ultima istanza, come linea di sutura fra l'organico e l'inorganico [Fig. 5].



Fig. 5 | Kazuo Ōno, Venezia, 1989, collezione privata, Genova.

## Note

<sup>1</sup> Tutte le traduzioni, ove non diversamente specificato, sono a cura dell'autore. Inoltre, per tutte le fonti web, l'ultima data di consultazione è da intendersi il 12 febbraio 2026.

<sup>2</sup> Kō Murobushi è stato tra i principali esponenti della seconda generazione del butō, allievo diretto di Tatsumi Hijikata e cofondatore del gruppo Dairakudakan. È ricordato soprattutto per l'impiego ricorrente, nelle sue performance, di cadute (*hotokedaore*) e tremori (*keiren*), tratti stilistici che lo resero un punto di riferimento per molti *butōka*.

<sup>3</sup> Le citazioni qui riportate sono tratte da un breve manoscritto non titolato e non datato di Kō Murobushi, redatto in lingua giapponese e attualmente conservato in un archivio privato.

<sup>4</sup> Nello specifico, l'artista sostiene che la proiezione del corpo nello spazio non produca una fusione armonica con l'ambiente, ma attivi piuttosto una condizione percettiva di continua ridefinizione del rapporto tra interiorità ed esteriorità.

<sup>5</sup> Sebbene nel presente studio si faccia ricorso ai termini *danza* e *danzatore*, tale scelta non implica un'adesione a rigidi canoni disciplinari, essendo il butō inteso come pratica performativa a pieno titolo. Cfr. Blakeley Klein (1988).

<sup>6</sup> Hijikata concepiva il corpo come un archivio genealogico, un deposito vivente di storie, antenati e traumi collettivi. Tale visione trova una risonanza teorica in due direzioni complementari: da un lato, nella fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty, la cui nozione di *chair du monde* permette di pensare il corpo come parte di una carne condivisa con il mondo, offrendo al butō una cornice filosofica per abitare la continuità tra organismo e ambiente; dall'altro, nella riflessione di Takeshi Umehara, che individua nei miti arcaici giapponesi dei veri e propri archivi culturali, custodi del legame originario fra l'umano, la natura e il divino. Cfr. Merleau-Ponty (1967) e Kurihara (2000b).

<sup>7</sup> Altrimenti definito *ankoku butō*, ovvero 'danza delle tenebre'.

<sup>8</sup> Si fa riferimento, in particolare, alla documentazione fotografica delle azioni di *Gutai on Stage*, che ha fissato la risonanza visiva di una ricerca volta a scardinare il limite tra corpo e oggetto. Per un inquadramento storiografico complessivo si rimanda a Kurodalajee (2023).

<sup>9</sup> L'intuizione di Hijikata di un corpo-spazio può essere declinata attraverso due prospettive critiche complementari. Da un lato, Centonze evidenzia nei suoi contributi come, nell'*ankoku butō*, il danzatore rinunci alla propria centralità umana per porsi sul medesimo piano dell'oggetto, generando spazio e relazione scenica piuttosto che limitarsi alla rappresentazione di un contenuto. Parallelamente, Gunji Masakatsu (1970) – filologo del teatro e storiografo della danza – interpreta il *karada* come un contenitore vuoto, ponendo in relazione la corporeità del butō con la memoria dei corpi feriti dal dopoguerra e con il paesaggio rurale del Tōhoku.

<sup>10</sup> L'*All Japan Art Dance Association (Zen Nihon Geijutsu Buyō Kyōkai)* fu la principale federazione nazionale che, a partire dal secondo dopoguerra, istituzionalizzò la danza moderna in Giappone attraverso festival e concorsi rivolti a giovani interpreti. L'organizzazione è oggi nota come *Gendai Buyō Kyōkai (Contemporary Dance Association)*. Cfr. Kurihara (2000).

<sup>11</sup> Nello specifico, la sequenza culminante prevedeva che Yoshito Ōno stringesse un pollo vivo tra le cosce fino a simulare il soffocamento,

alludendo all'atto sessuale e alla violenza del desiderio. Per ulteriori approfondimenti si rimanda, tra gli altri, a Hanaga (1986).

<sup>12</sup> Mishima, che aveva già esplorato le zone oscure del desiderio e della morte nella propria opera narrativa, offrì a Hijikata una cornice letteraria destinata a tradursi in detonatore corporeo: l'*ankoku butō* nacque come risposta a un'estetica del trauma e della discontinuità. Cfr. Mishima (1951).

<sup>13</sup> Lo *Shingakugekiron* (1904) di Tsubouchi Shōyō rappresenta uno dei primi tentativi sistematici di riforma del teatro e della danza giapponese in senso moderno. Inserendo il *nihon buyō* entro una cornice teorica, Shōyō ne definì lo statuto disciplinare, collocandolo accanto alle arti sceniche occidentali e ponendo le basi per una codificazione critica della danza tradizionale. In tal modo, la danza cessava di essere mera prassi rituale o popolare per configurarsi come campo di studio e oggetto di riflessione estetica. Cfr. Ruperti (2014).

<sup>14</sup> Un ruolo decisivo nella formazione dell'immaginario collettivo del Tōhoku fu assunto dalla fotografia di Eikoh Hosoe. L'incontro con Hijikata nel 1959 diede avvio a un intenso sodalizio professionale che, come osservato dallo studioso Mark Holborn, permise a Hosoe di individuare nella fotografia un "linguaggio capace di restituire l'energia e la presenza del corpo in una forma visiva autonoma" (Holborn 1987: 23). Già nel film *Navel and Atomic Bomb* (1960), Hosoe inseriva il corpo di Hijikata in una cornice onirica, restituendo all'immagine cinematografica la densità simbolica e il carattere perturbante della scena performativa. Il filmato è visibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=DlgAqzT3JE>.

Esempio emblematico di tale collaborazione è il ciclo *Kamaitachi* (1965-1968), una serie di trentasette fotografie realizzate nei villaggi rurali del Tōhoku; in esse Hijikata incarnava l'omonimo *yōkai* – creatura soprannaturale del folklore giapponese – attraversando campi e abitazioni come figura liminale tra umano e soprannaturale. Per la consultazione del ciclo, si rimanda alla collezione digitale del Minneapolis Institute of Art: <https://collections.artsimia.org/search/artist:%22Hosoe%20Eikoh%22>.

<sup>15</sup> Yōko Ashikawa (1933-2024), allieva di Hijikata, elaborò questa postura fino a farne un vero e proprio principio tecnico: camminare sugli esterni dei piedi, mantenere un tremore costante per sostenere la tensione, oscillare come i contadini nei campi.

<sup>16</sup> A testimonianza di tale osmosi con la natura, Hijikata affermava rievocando l'infanzia nel Tōhoku: "Indossavo il vento come fosse un kimono" (Holborn 1987: 9).

<sup>17</sup> "Battere i piedi a terra – si faceva negli antichi rituali giapponesi – crea uno spazio immaginario, un 'luogo rituale' dove l'uomo può realizzare una metamorfosi personale. [...] Gli attori del Nō e del Kabuki battono con forza i piedi sul palcoscenico. Gli antichi palchi erano costruiti su tombe o tumuli: l'attore poteva così evocare gli spiriti dalla terra e prendere la loro energia. Gli attori possono rivestire un ruolo solo se coscienti di essere collegati con tutta l'umanità. Forse è la parte inferiore del corpo quella in cui si esprime di più la sensibilità fisica comune a tutti i popoli. I piedi sono l'ultima parte del corpo che ha mantenuto un contatto con la terra" (Salerno 1998: 18).

<sup>18</sup> Lo Shintō arcaico, religione autoctona del Giappone, si fonda su una cosmologia animista in cui i *kami* presiedono ai fenomeni naturali e ai cicli vitali. Le sue fonti canoniche sono il *Kojiki* (712) e il *Nihon shoki* (720), testi che tramandano miti fondativi e genealogie divine, successivamente rilette anche in chiave performativa.

<sup>19</sup> Con valenza cosmogonica si intende una funzione rituale che,

attraverso la danza, mette in scena e riattualizza la (ri)costituzione dell'ordine del mondo, sottraendolo al caos o alle tenebre.

<sup>20</sup> Amaterasu-ō-mi-kami, divinità solare del pantheon shintō, si ritira nella grotta celeste (*Ame-no-Iwato*), lasciando il mondo nell'oscurità; la sua riemersione – ottenuta grazie a un espediente rituale degli altri kami – ristabilisce la luce e l'ordine cosmico. Il motivo mitico è attestato nelle cronache antiche (*Kojiki*; *Nihon shoki*).

<sup>21</sup> Il *kagura* (神楽, "intrattenimento per i kami") è una forma di danza e musica sacra dello *Shintō*, considerata derivata dal mito di Ame-no-Uzume. Nata come rito comunitario, essa ha la funzione di favorire la comunicazione tra uomini e divinità, con finalità propiziatriche e cosmiche.

<sup>22</sup> Hijikata prese le distanze da una lettura religiosa del mito di Ame-no-Uzume, preferendo metterne in luce il potenziale performativo e culturale, ossia la capacità del corpo di agire come dispositivo di trasformazione simbolica. In questa prospettiva, il mito non viene ereditato come rito, ma riletto come paradigma estetico e corporeo, in cui la danza diventa gesto di rivelazione e metamorfosi.

<sup>23</sup> Degna di nota, a questo proposito, la definizione proposta da Min Tanaka, secondo il quale "nel teatro e nelle arti giapponesi prevale la forma espressiva tradizionale, la stilizzazione, il prestabilito. Ciò è in contrasto con la danza: danzare significa opporsi a un linguaggio del corpo predefinito e muovere qualcosa il cui peso non si può portare da soli. Questo è il *butō*" (Salerno 1998: 17). E ancora: "Nella *Modern Dance*, nella sua energia, avverto una rigidità interna, un isolamento. Si esprime in maniera molto forte, ma non sento alcuna eco o movimento di ritorno. Si percepisce la pelle come se fosse un muro: vi è una perdita di significato del ruolo della danza nella vita" (ivi: 26).

<sup>24</sup> Tra queste figure vale la pena ricordare il *Kamaitachi*, spirito che cavalca i turbini d'aria infliggendo tagli invisibili ai corpi umani, simbolo della forza imprevedibile della natura e della vulnerabilità dell'essere vivente; gli *Zashiki-warashi*, spiriti domestici infantili che incarnano la coesistenza di prosperità e rovina; e i *Namahage*, maschere rituali montane che, durante il Capodanno, riaffermano attraverso la paura i limiti morali della comunità. Attorno a queste presenze si configura inoltre un pantheon minore, che comprende, tra gli altri, il *Kazehiki*, personificazione dei venti e delle bufere di neve, e la *Yuki-onna*, spettro femminile che nelle notti ghiacciate pietrifica o congela i viandanti.

<sup>25</sup> Questa lettura trova riscontro nella riflessione filosofica di Takeshi Umehara, il quale sottolinea come i miti arcaici del Giappone, a partire dal *Kojiki* – il più antico testo narrativo giapponese – non vadano intesi come allegorie simboliche, ma come veri e propri archivi culturali nei quali si preserva il legame originario tra uomo, natura e divinità. Tale prospettiva offre uno sfondo teorico fondamentale per la comprensione del *butō*: una danza non come narrazione estetizzante, ma come riattivazione di un rapporto cosmologico, in cui l'umano è iscritto entro una rete di forze naturali e spirituali. Per un primo approfondimento si rimanda a Umehara (1996).

<sup>26</sup> "Durante un *matsuri*, si dice che uno spirito discenda lungo l'asse verticale di un albero fino a un danzatore che si trova al di sotto, e che lo faccia muovere a suo piacimento" (Aslan, Picon-Vallin 2002: 58). In questo passo, il *matsuri* rappresenta il momento in cui il corpo del danzatore diviene veicolo di una forza spirituale che lo attraversa, evocando il principio di mediazione proprio dello sciamanesimo. Hijikata, pur rifiutando la trance come perdita di coscienza, si iscrive idealmente in questa tradizione, facendo del corpo un luogo di risonanza tra visibile e invisibile.

<sup>27</sup> Il nome dell'allieva non è indicato nella fonte citata.

<sup>28</sup> Il termine *butō-fu* (舞踏譜), letteralmente "notazione del *butō*", è un sistema simbolico di annotazione coreografica sviluppato da Tatsumi Hijikata. Per approfondimenti si rimanda all'archivio online dedicato al performer Yukio Waguri (1952-2017): <https://butoh-kaden.com/en/>.

<sup>29</sup> A partire dagli anni Settanta, la diffusione del *butō* in Europa e negli Stati Uniti sollecita diverse traiettorie analitiche all'interno della critica occidentale. Il fenomeno viene indagato attraverso lenti teoriche differenti: si vedano, a titolo di esempio, le riflessioni di Kurihara Nanako (2000) sul *butō* come teatro dell'alterità o gli studi di Sondra Horton Fraleigh (2010) sulla dimensione trasformativa e corporea della disciplina. Questo percorso di internazionalizzazione favorisce l'emergere di forme ibride in cui l'apporto della danza contemporanea e dell'indagine psicologica si fonde con le matrici filosofiche e i riferimenti spirituali originari, determinando una rinegoziazione del linguaggio performativo tra istanze tradizionali e nuovi scenari globali.

<sup>30</sup> "La pratica di Tanaka non consiste nell'esibirsi nei luoghi, ma nel permettere ai luoghi di esibirsi attraverso il corpo" (Marshall 2006: 14).

<sup>31</sup> Tale prospettiva trova un precedente significativo nella pratica di Hijikata, che invitava i *butōka* a incorporare immagini elementari – vento, pioggia, terra – rielaborandole in sequenze mutevoli. Il movimento si traduceva così in partiture corporee capaci di restituire non una rappresentazione, ma la metamorfosi stessa del mondo naturale all'interno del corpo danzante.

<sup>32</sup> "Nel lavoro agricolo, usi il corpo in questo modo [Tanaka riproduce il movimento *namba* discusso da Takechi, muovendo in avanti all'unisono gli arti del lato sinistro del corpo, e poi quelli del lato destro], non in questo [marcia facendo oscillare insieme la gamba sinistra e il braccio destro, poi la gamba destra e il braccio sinistro]. Quindi, la danza africana è così [si accovaccia e fa oscillare verso l'alto e verso l'esterno tutto il lato sinistro del corpo, poi il destro]. Anche la danza giapponese è così, e le arti marziali [assume una posa in stile *aikidō* o *karate*, con il corpo di lato, il braccio e la gamba sinistri rivolti in avanti verso l'avversario immaginario, mentre il lato destro resta indietro, in posizione difensiva]. È molto semplice. Il movimento del *kabuki* è principalmente da questo lato o da quello, non in questo modo [porta il braccio sinistro attraverso il petto verso il lato destro, torcendo il busto]. Questo è molto difficile" (Marshall 2006: 61). Hijikata e altre figure centrali dell'avanguardia giapponese – tra cui il regista Tetsuji Takechi (cui si deve l'associazione del termine *namba* al movimento), Eikoh Hosoe e Yoshie Yoshida – facevano riferimento a un modello essenzialista del corpo giapponese: una fisicità descritta come bassa, tozza e prossima al suolo. Tale vicinanza alla terra era intesa come veicolo di emozioni oscure e dimensioni spirituali profonde, ponendosi come fondamento estetico della nascita del *butō* e delle sue successive evoluzioni.

<sup>33</sup> Lunghi dall'essere una semplice anomalia motoria, tale modalità di movimento rivela – se analizzata in relazione alle pratiche agricole tradizionali – la coesistenza di due regimi opposti di organizzazione corporea.

<sup>34</sup> L'immobilità si manifesta così come uno stato di concentrazione estrema, in cui la non-azione non equivale a una sottrazione dell'esperienza, ma si traduce in una trama di micro-variazioni del tono muscolare, del respiro e dell'orientamento percettivo.

<sup>35</sup> A titolo di esempio si può ricordare la serie di scatti raccolti in *Sim-*

mon: *A Private Landscape* (1969–1971) di Hosoe Eikō, che ritraggono Simon Yotsuya – artista e burattinaio giapponese, noto per le sue performance eccentriche con manichini e bambole, nonché figura centrale dell’underground tokyoita degli anni Sessanta e Settanta – in diversi contesti urbani di Tokyo. Per una consultazione di uno scatto della serie, si rimanda alla collezione digitale del Princeton University Art Museum, <https://artmuseum.princeton.edu/art/collections/objects/39671>.

<sup>36</sup> Elaborazioni con accenti differenti compaiono anche in altri *butōka*. Nel lavoro di Ko Murobushi, ad esempio, la soglia tra presenza e sparizione si manifesta attraverso l’immobilità prolungata, le cadute rigide e le convulsioni controllate: tremori e spasmi (*keiren*) evocano il *tremor mortis*, mentre le cadute improvvise – accostate da Sachiko Oda all’*hotokedaore* (“caduta del Buddha”) – segnano un brusco passaggio dalla verticalità all’orizzontalità (*taoreru*), interrompendo la continuità del movimento e sospendendo l’*agency* del performer. Su un piano differente, Carlotta Ikeda e il collettivo *Ariadone no Kai* elaborano dispositivi ctoni e uterini quali strutture spaziali autonome: qui il corpo femminile, lungi dall’essere emblema identitario, è assunto come luogo di metamorfosi. Lo spazio performativo si configura così come un campo di lunga durata dove l’azione, rinunciando a traiettorie lineari, si deposita per strati successivi generando immagini come sedimentazioni temporali. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Centonze (2017, 2018b) e Casari (2015).

<sup>37</sup> Lo *Shugendō* (letteralmente la “via della prova e del potere”) è una tradizione ascetica sincretica che combina elementi dello sciamanesimo arcaico, dei culti indigeni legati alle montagne e del pragmatismo magico taoista. Inquadrata storicamente come sintesi tra scintoismo e buddhismo esoterico, la disciplina si fonda su pratiche di asceti montana volte all’acquisizione di poteri spirituali attraverso l’esperienza diretta del corpo. I suoi praticanti, noti come *shugenja* o *yamabushi*, si sottomettono a rigide prove fisiche negli spazi montani – tra cui digiuno, abluzioni sotto cascate gelate (*misogi*), meditazione in isolamento e riti del fuoco – finalizzate alla trasformazione interiore e all’esercizio di funzioni rituali quali la divinazione e l’esorcismo. Cfr. Buswell (2004).

<sup>38</sup> Watsuji Tetsurō (1889–1960) è tra i massimi filosofi e storici della cultura giapponese del Novecento. Nella sua opera principale, *Fūdo. Ningengakuteki kōsatsu* (1935), egli elabora il concetto di *fūdo* – letteralmente “clima” o “ambiente” – quale intreccio inscindibile tra condizione naturale e forma di vita umana. Per Watsuji, l’esistenza si configura sempre come intercorporeità (*aidagara*), situata entro una rete di relazioni spaziali, sociali e climatiche: il paesaggio (*fūkei*) non è dunque uno sfondo, ma una dimensione costitutiva dell’essere. Per la traduzione inglese, si veda *Climate and Culture. A Philosophical Study* (1961). Cfr. Yuasa (1987).

<sup>39</sup> “Il Butō non cerca di sfuggire la forza di gravità, non è interessato al bel movimento guidato dalla ragione. Hijikata contribuì a determinare una nuova universalità artistica per la danza” (Kurihara 1986: 16). “Oltre al corpo, anche la fantasia aveva bisogno di un addestramento artistico che sviluppasse la capacità di ‘volare’, assorbendo in sé il tempo e lo spazio, esprimendo l’infinitamente grande nel piccolo. L’obiettivo finale del lavoro era tornare al ‘corpo naturale’, in armonia con il mondo e il destino. Per arrivare a ciò, Hijikata si serviva principalmente dei suoi ricordi di bambino, dai quali emergeva il denominatore comune del legame inscindibile tra uomo e natura; e la consapevolezza dei cicli e del ritmo della natura implica l’accettazione del mutamento come dimensione abituale del corpo. La condizione che più interessava Hijikata era quella del ‘corpo in pericolo’, ossia dei momenti in cui la percezione del sé rischia di dissolversi. Stava cercando non una forma definitiva del Butō, ma di rendere visibile,

mediante i corpi dei danzatori, l’azione delle forze profonde che agiscono nella parte più oscura del nostro essere: il desiderio che cerca di sfuggire continuamente alla morte. Era questo corpo sempre in ansia, che voleva veder danzare. Sulla scena, sapeva come dare forme estremamente vitali a questo conflitto, grazie alla profonda sincerità e forza d’animo. Queste sono fondamentali qualità, senza le quali il Butō viene snaturato, trasformandosi in una sorta di stranezza esotica – come capita a volte di vedere. Diceva che ‘Nel mio corpo sono mia madre, mio padre, gli antenati, gli animali’ e che il Butō ‘è il cadavere che vuole mettersi in piedi a tutti i costi; tutto ciò era distintamente percepibile nella sua danza’ (Salerno 1998: 38–39).

## Bibliografia

- ASLAN O., PICON-VALLIN B. (2002), *Buto(s)*, CNRS Éditions, Parigi.
- ASTON B. (1896), *Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest Times to A.D. 697*, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Londra.
- AZZARONI G. (2015), “Le origini antropologiche del *butō*”, in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in “Arti della performance: orizzonti e culture”, n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna, pp. 50–66.
- BAIRD B., CANDELARIO R. (a cura di) (2019), *The Routledge Companion to Butoh Performance*, Taylor & Francis Ltd., Londra.
- BLAKELEY KLEIN S. (1988), *Ankoku Butō: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, Cornell University East Asia Program, Ithaca.
- BUSWELL R. E. (a cura di) (2004), *Encyclopedia of Buddhism*, Macmillan Reference USA, New York.
- CASARI M. (2015), “L’obliqua perfezione di un sublime corpo grottesco. Ōno Kazuo, un fiore sbocciato su un vecchio albero”, in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in “Arti della performance: orizzonti e culture”, n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna, pp. 35–49.
- CENTONZE K. (2010), “Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition”, in CENTONZE K. (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, pp. 33–59.
- EAD. (2014), “Mutamenti del linguaggio estetico e segno della danza: *ankoku butō*”, in BONAVENTURA R. (a cura di), *Mutamenti dei linguaggi nella scena contemporanea in Giappone*, Cafoscarina, Venezia, pp. 74–100.
- EAD. (2015), “Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”, in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in “Arti della performance: orizzonti e culture”, n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Bologna, pp. 102–122.
- EAD. (2017), “Hijikata Tatsumi’s Sabotage of Movement and the Desire to Kill the Ideology of Death”, in DE ANTONI A., RAVERI M. (a cura di), *Death and Desire in Contemporary Japan. Representing, Practicing, Performing*, Edizioni Ca’ Foscari, Venezia, pp. 203–232.
- EAD. (2018a), *Aesthetics of Impossibility*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia.
- EAD. (2018b), “Processes of Corporeal Corruption and Objective Disfiguration: in Tatsumi Hijikata’s 1960s Butoh”, in *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, 23, 8, 2018, pp. 15–22.

- EAD. (2021), "Bodies Shifting from Hijikata's *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality", in CENTONZE K. (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, pp. 111-141.
- CERVELLATI E. (2015), "Alimentare la presenza. L'Archivio Kazuo Ohno in Italia", in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in "Arti della performance: orizzonti e culture", n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna, pp. 67-77.
- D'ORAZI M. P. (2001), *Kazuo Ōno*, L'Epos, Palermo.
- EAD. (2015), "Il butō in Italia e l'esperienza di Kasai Akira", in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in "Arti della performance: orizzonti e culture", n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna, pp. 133-147.
- FRALEIGH S.H. (2010), *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press, Urbana.
- GUNJI M. (1970), *Buyo: The Classical Dance*, Weatherhill, Tokyo-New York.
- HAERDTER M., KAWAI S. (1986), *Butoh. Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander Verlag, Berlin.
- HANAGA M. (1986), *The Butoh*, Shueisha, Tokyo.
- HIJIKATA T. (1983), *Body on the Edge of Crisis*, Parco Publishing, Tokyo.
- HOLBORN M. (1987), *Butoh: Dance of the Dark Soul*, Aperture, New York.
- ID. (1999), *Eikoh Hosoe*, Könemann/Aperture Foundation, Köln-New York.
- KAZUKO T. (2015), "Studio sulla pedagogia della danza di Ōno Kazuo: il percorso dell'insegnamento presso la Sōshin Girl's School", in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in "Arti della performance: orizzonti e culture", n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna, pp. 5-28.
- KURIHARA N. (2000a), *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*, MIT Press, Cambridge.
- EAD. (2000b), *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh [Introduction]*, in "TDR. The Drama Review", vol. 44, n. 1, pp. 12-28, The MIT Press, Cambridge.
- KURODALAIJEE (2023), *Anarchy of the Body: Undercurrents of Performance Art in 1960s Japan*, Leuven University Press, Leuven.
- MARENZI S. (2009), *I corpi del buto. Fotografie di danza tra oriente e occidente*, Postcart, Roma.
- MARSHALL J. (2006), *Dancing the Elemental Body: Butoh and Body Weather. Interviews with Tanaka Min and Yumi Umiumare*, in «Performance Paradigm», n. 2, marzo 2006, p. 5.
- MERLEAU-PONTY M. (1967), *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Paris (trad. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969).
- MISHIMA Y. (1951), *Kinjiki*, Shinchosha, Tokyo (trad. it. di M. Tarrone, *Colori proibiti*, Feltrinelli, Milano 1982).
- MORISHITA T. (2021), "Hijikata Tatsumi's *Butō*: From 1960s Avant-Garde to the 1970s *Butō* Notation", in CENTONZE K. (a cura di), *Avant-gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, pp. 149-158.
- MUROBUSHI K. (1997), *Notes on Butō Dance*, manoscritto, collezione privata.
- PHILIPPI D.L. (1969), *Kojiki*, University of Tokyo Press, Tokyo.
- RUPERTI B. (2014), "Dramma musicale e danza nella concezione di *Tsubouchi Shōyō*", in MASTRANGELO M., MILASI L., ROMAGNOLI S. (a cura di), *Il teatro giapponese. La macchina scenica tra spazi urbani e riforme*, Aracne Editrice, Roma, pp. 61-87.
- SALERNO G. (1998), *Suoni del corpo, segni del cuore. La danza Butō fra Oriente e Occidente*, Costa & Nolan, Milano.
- SAYAKA Y. (2015), "Workshop di Endō Tadashi. Danzare il "ma": danzare tra due realtà", in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in "Arti della performance: orizzonti e culture", n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna, pp. 148-159.
- TADASHI E. (2015), "Concerning butō and Ōno Kazuo's respect" in CASARI M., CERVELLATI E. (a cura di), *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*, in "Arti della performance: orizzonti e culture", n.6, Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Bologna, pp. 29-34.
- THORNBURY C. (1997), *The Folk Performing Arts: Traditional Culture in Contemporary Japan*, SUNY Press, Albany.
- TRUTER O. V. (2007), *The originating impulses of Ankoku Butoh: Towards an understanding of the trans-cultural embodiment of Tatsumi Hijikata's dance of darkness*, Rhodes University, Grahamstown.
- UMEHARA T. (1996), *The Concept of Hell*, Shueisha, Tokyo.
- VIALA J., MASSON-SÉKINÉ N. (1988), *Butoh: Shades of Darkness*, Shufunotomo, Tokyo.
- WATSUJI T. (1961), *A Climate: A Philosophical Study*, Printing Bureau, Japanese Government, Tokyo.
- YUASA Y. (1987), *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory*, State University of New York Press, Albany (NY).