

Éden Peretta

L'anticorpo di Hijikata Tatsumi

Hijikata's superlative sensitivity developed each dancer's individuality and through their dance performance revealed existence, that is, the body's true state, which lies in dance. By this means dance was transformed and deepened until it reached the level of a personal philosophy of life or an epistemology

Gōda, in Klein, 1988, p. 79

Challenging one's own body, and challenging with/through the body means that doubt and disequilibrium are motivating impulses for movement; they direct the performer towards a critical body, a body standing on the edge.

Centonze, 2003-2004, p. 30

Hijikata Tatsumi¹ si presenta, senza nessun dubbio, come uno dei personaggi più importanti della cultura sperimentale giapponese nella seconda metà del ventesimo secolo, avendo notevolmente influenzato le fondamenta estetiche e filosofiche di tutta una generazione e costituito quindi un punto di riferimento per i rappresentanti delle diverse modalità d'espressione artistica. L'impatto che la danza e il pensiero di Hijikata ebbero sull'universo della coreutica giapponese, segnò profondamente il suo sviluppo futuro. Molto oltre l'eccellenza del suo stile o della sua gestualità, Hijikata gettò in faccia a tutta una generazione l'esperienza dell'abisso dell'esistenza, delle contraddizioni e del buio che attraversavano il suo corpo, inaugurando così le basi di una nuova teoria del corpo, capace di contaminare in modo espressivo diversi ambiti della pratica artistica giapponese. Al di là della codificazione di una serie di tecniche del movimento, egli finì per concepire un momento d'insurrezione all'interno delle strutture di potere della società del suo tempo.

¹ Nel presente testo i nomi giapponesi saranno presentati d'accordo con l'uso tradizionale nipponico in cui i cognomi precedono i nomi.

Questa nuova epistemologia messa in atto dalla sua danza, alla quale già si è riferito Gōda, è costruita a partire da una coerenza organica tra il suo percorso creativo e una particolare concezione del corpo, visto che nasce impregnata da un'atmosfera di contestazione e sovversione politico-culturale. La sua nuova prassi del corpo rese visibili alcuni meccanismi sottili di resistenza fisica e simbolica che fino allora abitavano l'intimità delle sue tenebre, immerse in un costante processo di ricerca della sopravvivenza, ai margini di una società distrutta e violentata dalle nuove imposizioni culturali dell'Occidente.

La morte, l'eroticismo e la marginalità sociale sperimentata quotidianamente, sia nella sua vita reale che nel suo immaginario – popolato dalla letteratura francese “maledetta” – aiutarono Hijikata, in qualche maniera, a rielaborare le sue concezioni d'arte e di corpo nella turbolenta situazione di rivolte politiche e artistiche del Giappone del dopoguerra. Così, l'arte performativa passò a rappresentare per lui non più una fabbrica di sogni, bensì una possibilità concreta d'intervento culturale, mentre la sua comprensione del corpo iniziò ad ammettere il peso, i desideri e la decadenza della carne come matrici della propria esistenza.

Molto oltre la messa in scena di polemici spettacoli, Hijikata elaborò la struttura di una singolare metodologia di lavoro per la costruzione della presenza scenica, che svelava, in ogni atto, profondi segni d'appartenenza a un desiderio più ampio di sovversione. Questa metodologia prese una chiara posizione, anche sul piano ideologico, attraverso le sue denunce e le sue enunciazioni. Il suo percorso di sovversione fisica e culturale del corpo ebbe come punto di partenza la rinuncia a una precisa concezione del corpo e della società, così come un nitido sforzo nella direzione di uno specifico orizzonte ideologico. Anche se l'“eterogeneità”² dei suoi ideali non permette che Hijikata sia etichettato e limitato all'interno di un movimento organizzato politicamente o socialmente, un'analisi accurata della complessità della sua opera e dei suoi

² “Recently, it is possible to distinguish between the fighters and the pleasure seekers in this life. On the one hand, those who throw bombs, and on the other hand, those who are completely indifferent. Superficially they seem to be at extremes, but they share one thing in common: their homogeneity. They are mistaken in thinking that hurling bombs or turning away makes them diametrically opposed. One should do both!” (Hijikata, in Viala e Masson-Sekine, 1988, pp. 186-187).

pensieri ci autorizza, almeno, ad identificare, con relativa precisione, gli orizzonti nella cui direzione desiderava incamminarsi.

In *To prison* (1961, TDR, 2000, pp. 44-45), egli annuncia – e denuncia – chiaramente, gli ideali contro i quali prende posizione, così come a quali principi ideologici corrispondano i suoi sforzi come artista. La sua affinità con la criminalità e l'evocazione della danza in quanto una forma d'“uso spropositato del corpo”, o come “strumento di piacere”, mette nitidamente in luce la sua opposizione attiva alla “moralità civilizzata” e l' “alienazione del lavoro”, edificate da una “società orientata alla produttività” in modo coerente con il “sistema economico capitalista e le sue istituzioni politiche”.

I metodi di costruzione scenica proposti da Hijikata cercavano, pertanto, di realizzare un potente progetto estetico-artistico, allo stesso tempo in cui rivelavano nelle proprie radici un consistente collocamento politico e ideologico. In questo senso, Hijikata cercò di strutturare le basi sovversive delle sue azioni politico-artistiche, cosciente del principio dialettico che impronta la relazione tra il corpo e il mondo, l'individuo e la società, il soggetto e la cultura, così come della prevalenza del potere esercitato dai valori socio-economici nella configurazione di ognuna delle fibre del suo stesso corpo. Con questo proposito, mise in atto un processo di sovversione dello *shintai* (“corpo culturale”) tramite un'esplorazione profonda delle differenti qualità della materia che definiscono il *nikentai* (“corpo di carne”), la materialità cruda dell'organismo umano.

Influenzato dalle esperienze di vita che composero le sue matrici poetiche, egli sviluppò dei procedimenti tecnici puntando alla degradazione dell'essere umano tramite dei meccanismi di dissoluzione della sua identità sociale, la quale faceva da specchio – e dava forza – ai valori del sistema politico-economico contro il quale Hijikata si poneva. Stimolava, in questa maniera, il vacillamento dell'identità dei suoi discepoli, usando in particolare tutto ciò che era considerato negativo dalle regole sociali, come l'erotismo, la violenza e la criminalità. Instaurava un processo d'investigazione d'identità polimorfiche, nel quale gli individui coinvolti cercavano di svuotarsi dei propri automatismi quotidiani per potersi ricostruire, da un certo punto in avanti, attraverso continue metamorfosi. Per Hijikata, questa trasmutazione della qualità della

materia del “corpo di carne” aveva come stimolo scatenante tanto modelli naturali come elementi astratti e/o quotidiani.

La varietà dei procedimenti attraverso i quali cercava di scomporre il *self* fisico dei suoi danzatori, rivelava alcuni dei suoi meccanismi di sovversione fisica e culturale. La gestualità da loro raggiunta, cercando di dissolvere la dimensione sociale dei loro corpi, metteva anche in crisi i modelli che li assoggettavano sia nel morale sia nella loro funzionalità all’interno della società. Il gesto poteva così acquisire, oltre ad una profonda organicità, una relativa valenza politica, poiché si mostrava destituito da un coordinamento razionale³ – criticato come matrice simbolica dell’organizzazione morale e culturale di una società conservatrice – essendo pressato dalle dimensioni istintive del *nikutai*. In questo modo, Hijikata elaborò la sua particolare prassi artistica, realizzando in scena e nei suoi allenamenti un’epistemologia del corpo, che cercava di spogliare il gesto dalla sua razionalità funzionale e, così, cercava anche di decostruire la concezione di individuo normalizzato dai dettami di una moralità civilizzata.

Per cercare di capire meglio il progetto politico-artistico da lui messo in scena, è necessario, però, avvicinarsi alla complessità che lo caratterizza. Soltanto sottomettendo il suo progetto a uno sguardo verticale che provi a connettere i fatti e le esperienze della sua vita con i principi filosofici ed estetici che l’aiutarono a definire posteriormente le sue produzioni artistiche, si rende possibile individuare un universo sotterraneo di relazioni che potrebbe corrispondere alla sua “poetica”.

L’*Ankoku Butō* di Hijikata Tatsumi nasce in un periodo conturbato di contestazioni sociali, di denunce, di assenze ed esperienze a livello artistico, influenzato da questioni culturali molto più ampie. Nasce, però, specificamente dalle mani di un uomo. Nasce a partire da una specifica biografia che attraversa questo contesto e lo interpreta in maniera unica. Per identificare i principali elementi della poetica di Hijikata, si fa allora necessario rileggere i fatti della sua vita in una chiave relazionale, ossia a partire dalle relazioni di consonanza e di contestazione che questi stabiliscono con l’atmosfera che si respirava in quegli

³ “Straight legs are engendered by a world dominated by reason. Arched legs are born of a world which cannot be expressed in words” (Hijikata, in Viala e Masson-Sekine, 1988, p. 189).

anni, senza trascurare le particolarità che compongono il duro percorso della sua esistenza individuale.

Tōhoku

What was called the Butō of Hijikata was simply his body.

Gōda, in Klein, 1988, p. 85.

Il luogo di nascita di Hijikata, la regione di *Tōhoku*, a nordest dell'isola di *Honshu*, non è assolutamente un fattore di poco conto. Le sensazioni, i costumi e la geografia della sua terra natale sono presenti nella memoria profonda d'ogni cellula del suo corpo, presentandosi come un elemento di fondamentale significato – sia in modo subliminale che esplicito – nelle sue coreografie e nel suo particolare modo di concepire il mondo e le sue proprie azioni.

Per molti secoli, tutta la regione nordest di *Tōhoku* fu considerata il lato oscuro del Giappone, l'opposto della serenità e dell'ordine regnanti nella regione sud-est dell'antica capitale Kyoto, fortemente influenzata dalla cultura buddista. *Tōhoku* era una regione inospitale e fredda, nella quale la mitologia giapponese proiettava l'habitat dei suoi mostri e dei suoi antenati barbarici. Figure grottesche e spaventose, proprie del *pantheon* della cultura popolare, si riunivano, per la maggior parte, sotto i freddi venti dell'estremo nord-est del Giappone. Lì, i tratti di una religiosità animista si sono sempre mantenuti vivi in uno strato sotterraneo della vita quotidiana degli abitanti.

Le prime rappresentazioni iconografiche di quest'universo di mostri e creature fantastiche create dall'immaginario popolare arcaico furono registrate soltanto molti secoli più tardi, nel periodo dello splendore dell'arte dell'*Ukiyo-e*⁴ (secolo XVIII), quando servivano come sfondo alle tragiche storie d'amore, ai lunghi viaggi e traversate, o anche alle biografie di famigerati banditi. Il maggior

⁴ La parola *Ukiyo-e* significa letteralmente “immagini del mondo galleggiante”, e indica un'antica tecnica giapponese di stampa su carta basata su una matrice di legno. È una tecnica di pittura simile alla xilografia sviluppata nel Giappone lungo il periodo *Edo* (1603-1867). In origine, la tecnica generava fondamentalmente opere monocromatiche, come quelle dell'artista Hishikawa Moronobu (1618 -1694), perfezionandosi nel secolo seguente fino a raggiungere la policromia nei rappresentativi *Nishiki-e* sviluppati dall'artista Suzuki Harunobu (1725-1770). Con l'apertura forzata del Giappone verso l'Occidente, nel 1858, le immagini si diffusero nelle collezioni private europee, acquistando molto prestigio e influenzando fortemente la pittura europea, in particolare il movimento impressionista.

sviluppo di questo fantastico universo d'immagini si ebbe durante il periodo di totale isolamento del Giappone rispetto al resto del mondo, periodo finito soltanto con l'inizio dell'Era *Meiji* (1868), quando, classificato come "decadente" dal governo e dalla classe dominante, cominciò a perdere la sua forza (Salerno, 1998, p. 21).

La cultura contadina e i modi di vita relativi alla coltivazione delle risaie, tipici della regione di *Toboku*, fanno parte dell'infanzia di Hijikata Tatsumi e, conseguentemente, sono presenti nelle radici della sua poetica. In questa vita rurale la primavera è stato sempre il periodo più produttivo e impegnativo per i contadini, che con lo scioglimento delle nevi e la fertilità dei campi dovevano lasciare le proprie case e collaborare tutti al duro lavoro delle piantagioni, bambini compresi. I neonati erano fasciati e lasciati, per tutto il giorno, dentro ceste di paglia, ai margini delle piantagioni, dove piangevano senza sosta di un pianto cancellato dalla furia del vento. Piangevano di fame, di solitudine e per l'immobilità. Piangevano fino a svenire, poi si riprendevano e si rimettevano a piangere.

L'immagine di questi piccoli, annegati nelle proprie urla e che si cibavano delle proprie lacrime e cipse – come sintesi della loro oscurità – ha sempre abitato la memoria di Hijikata. La relazione esplorativa che questi bambini stabilivano con i movimenti delle proprie mani o con altre poche porzioni libere del loro corpo, ispirarono in modo incisivo le future basi dell'*Ankoku Butō*. Per Hijikata,

their bodies were their own but their hands they treated like things. That's why they probably felt themselves to be 'other'. They did all kind of things, like sometimes twisting their ears to pull them off. Though this story sounds totally ridiculous, those movements there later had a far-reaching effect on my Butoh. What I learned from those toddlers has greatly influenced my body. (...) The feeling somewhere inside your body that your arm is not really your arm conceals an important secret. The roots of Butoh are hidden there (Hijikata, *Wind Daruma*, 1985, TDR, 2000, p. 75).

Il fango che si formava nelle prime settimane di primavera, lasciò, anch'esso, segni indelebili nel corpo di Hijikata. In *Wind Daruma* (TDR, 2000, pp. 73-74) egli racconta con dettagli una sua esperienza dell'infanzia in cui,

caduto in una pozza di fango, provò stranissime sensazioni corporee. In una descrizione con momenti quasi surrealistici, identifica l'impotenza dei propri movimenti e l'impossibilità di parlare come un vero ritorno allo zero, al punto di partenza del suo corpo⁵.

Anche i rapporti che aveva con i suoi dieci fratelli nell'infanzia rimasero incisi nel corpo di Hijikata. Assistette alla partenza per la guerra di tutti i suoi fratelli maschi – essendo il più piccolo – e fu testimone del loro ritorno in forma di “cenere in urne funerarie”⁶. La costante assenza della madre, che doveva lavorare e prendersi cura di tutti gli altri figli, fece sì che Hijikata saziasse il suo bisogno d'amore materno nel rapporto con la sorella più grande, che aveva sostituito la madre nelle sue cure. La vendita ad un bordello per necessità e la successiva morte di questa sorella-madre⁷ segnarono profondamente il giovane Hijikata, che trattenne dentro di sé la sua presenza per tutta la sua vita, e influenzarono decisamente la poetica della fase più matura del suo percorso artistico.

Nell'articolo *From Being Jealous of a Dog's Vein*, scritto originariamente per il *Bijutsu techō* (Art Notebook, 1969), Hijikata espone dettagliatamente come alcune delle sue idee furono basate sulle sue memorie di *Tōboku*, e come la sua sorella maggiore venne ad abitare il suo corpo. Secondo Kurihara (TDR, 2000, p. 20), intorno a questo periodo Hijikata iniziò a portare un kimono e a lasciare

⁵ “My Butoh started there with what I learned from the mud in early spring, not from anything to do with the performing arts of shrines or temples. I am distinctly aware that I was born of mud and that my movements now have all been built on that” (Hijikata, *Wind Daruma*, 1985, TDR, 2000, pp. 73-74).

⁶ In *Wind Daruma* (1985), Hijikata descrive dettagliatamente questa esperienza, mettendo in luce alcuni altri concetti fondamentali della sua poetica: “My dad has them drink some *sake* from a *sake* cup, and maybe he said something like, ‘Do your best’, but I don’t really know. Then they all get red from drinking *sake*. They get that way because they are all such serious big brothers. And when they come back there is sand in funerary urns. They left red and came back sand. Ah, that thing which is form emerges as it disappears; form becomes vivid in disappearing” (TDR, 2000, p. 76).

⁷ All'inizio del ventesimo secolo, in Giappone, ancora perdurava l'antica pratica culturale in cui le famiglie povere vendevano le figlie come *geishe*, per ampliare il reddito. Tuttavia, Motofuji Akiko, ex-moglie di Hijikata, afferma che, anche se lui ha sempre fatto riferimento a questo triste destino di sua sorella, la famiglia di Hijikata non era povera al punto di dover vendere la propria figlia (D’Orazi, 2008, p. 109). In ogni modo, seppure in senso metaforico, questo ricordo fu continuamente evocato da lui, lungo tutta la sua vita.

i suoi lunghi capelli sciolti o annodati in una crocchia, utilizzando prioritariamente il linguaggio femminile⁸ nei suoi interventi.

Per Gōda (in Klein, 1988, p. 85), l'idea di sua sorella che viveva dentro il suo corpo fu per Hijikata un concreto punto di partenza per concepire l'esistenza corporea (*bodily existence*). Attraverso la sua abilità nell'interrogare in maniera profonda il proprio corpo, riuscì, poi, a comprendere la sua nascita e la sua formazione, modellata dai paesaggi di *Akita*. Iniziava qui l'abbozzo di uno dei suoi grandi principi metodologici, ossia il suo tentativo di ridare al corpo la sua dimensione naturale "by infusing in it with the principle that for anything to become its own locus of expression it must first fit into the grand scheme of nature". Prese forma così sempre di più la certezza che il suo *butō* doveva essere creato a partire dal suo stesso corpo.

L'inverno della regione di *Tōhoku* fece conoscere anche al piccolo Hijikata notti di un buio molto profondo, che rendeva le stelle più brillanti (Barber, 2006, p. 13), aiutandolo a costruire una particolare percezione delle tenebre e del buio, intrisa di una dialettica essenziale:

Darkness is the best symbol for light. There is no way that one can understand the nature of light if one never observes deeply the darkness. A proper understanding of both requires that both their inherent natures be truly understood (Hijikata, in Viala e Masson-Sekine, 1988, p. 188).

È interessante osservare che questa contraddizione rimane persino a livello etimologico nel termine giapponese *ankoku*⁹, dove l'indicazione semantica di "luce sottratta" è suggerita in modo evidente.

Il concetto di *ankoku* – tenebre o buio – è quindi molto lontano dalla concezione egemonica in Occidente, che si basa su un dualismo semplice permeato di valori morali e religiosi. Per Hijikata, il lato oscuro di qualcosa può

⁸ "Japanese language is gendered in terms of words, style, and pronunciation" (Kurihara, TDR, 2000, p. 26).

⁹ "In the Japanese characters composing *ankoku*, generally translated as 'utter darkness', the two *kanji* are in a tautological relationship. The character *an* is correlated with several meanings such as 'grow dark; be dazzled; be blinded' (*kurami*), or 'disappear' (*kuramasu*), or 'dark, gloomy, sombre; dim, faint; ignorant' (*kurai*). Its substantive form '*yami*' carries the meanings: 'darkness, grief, gloom; disorder, black market'. The adverb *anni* means: 'tacitly, implicitly, informally, indirectly, obscurely'. [...] The second component of *ankoku* is translated as 'black, dark, swarthy, browned; dirty' (*kuroi*); the intransitive verb *kuromaru* means 'blacken, become black', and the substantive *kuroraka* means 'blackness, deep black'. In this case the expression of a chromatic value prevails" (Centonze, 2003-2004, p. 25).

evidenziare il riflesso della sua dimensione brillante e, allo stesso tempo, aguzzare i sensi e la percezione delle cose infime:

I think things eaten in the dark taste good. Even now I eat sweets in bed in the dark. I can't see what they look like Butō I know they taste twice as good. Light, in general, sometimes seems indecent to me (Hijikata, *Plucking off the Darkness of the Flesh*, 1968, TDR, 2000, p. 49).

Per Hijikata, il buio emanava anche il colore dell'abisso del corpo umano, un corpo che possiede, potenzialmente, la capacità di implodere, attraverso le proprie azioni e i propri gesti, in un istante d'irripetibile incandescenza, fino ad assorbire completamente la luce (Barber, 2006, p. 13). Le tenebre di Hijikata, pur possedendo una dialettica essenziale, portavano con sé il carico negativo di molteplici rifiuti: quello dello stato attuale del corpo umano, quello del Giappone contemporaneo nel suo complesso e quello delle imposizioni straniere nell'ambito della danza. Nel suo *ankoku*, nel buio del suo corpo, convivevano anche la criminalità, la decadenza, le aberrazioni e le sessualità traviate.

Esempi di queste sessualità mutanti erano già presenti analogamente nelle sue radici contadine, vissute nei riti e festività popolari della sua regione natale. Le danze, feste e riti d'inversione celebrati dalla cultura popolare, mettevano in scena una dissoluzione dei generi e un'esagerazione dei simboli sessuali che rimandavano alla fertilità della natura. Un umorismo indecente e amorale dava forma a diverse manifestazioni collettive d'intrattenimento e commemorazione dei diversi periodi dell'anno. La tradizionale "estetica della bruttezza" (*shōaku no bi*) era legittimata dalle pratiche dei personaggi mascherati che invadevano le case e molestavano i loro abitanti.

Secondo Centonze (2001, p. 153), l'*Ankoku Butō* di Hijikata condivide, in qualche maniera, molti elementi importanti e propri dell'universo delle danze e dei riti che rendevano omaggio alla morte e alla rinascita, avendo relazione con le danze degli *yamabushi* – gli asceti della montagna praticanti dello *shugendō* – le cui pratiche permangono radicate nel tessuto culturale del *Tōhoku*. Una relazione più diretta potrebbe esistere con gli *uramai*, le danze esoteriche riservate agli *yamabushi*, che sono eseguite soltanto durante il buio notturno e

servono come pratica di distorsione e inversione grottesca degli individui non appartenenti al loro collettivo di riferimento, ossia gli essoterici, chiamati *omotemai*.

Nato e cresciuto in mezzo a quest'universo di festività e religiosità popolari, Hijikata Tatsumi doveva per forza partire da una particolare comprensione del corpo, del sesso, dell'umorismo, della danza, della trasgressione, dell'oscurità, della vita e della morte¹⁰. Concetti chiave per la sua poetica, rielaborati partendo da nuove esperienze realizzate nella sua gioventù in un contesto urbano e tradotti in modo graduale su di un piano estetico durante tutto il suo percorso artistico.

Letteratura francese

Se la carnalità era l'elemento centrale del suo progetto, le parole, per Hijikata, furono sempre fondamentali. Oltre ad aver scritto e parlato molto sul suo Butō, ad un piano formale, usava anche le parole per fare da mediatore e traduttore tra mondi. Raccogliendo l'essenza di quadri surrealisti, di figure e immagini astratte, la trasformava in sensazioni che cercava di trasmettere ai suoi discepoli tramite parole, molte volte strane, di senso aperto o incomprensibili anche per chi gli era molto prossimo. La sua scrittura era piena di neologismi, con frasi molte volte scorrette dal punto di vista grammaticale. Hijikata cercava di catturare ogni tipo d'emozione, di paesaggi e sensazioni utilizzando poi, nei suoi allenamenti, suoni evocativi e onomatopee che, nella sua concezione, possedevano davvero una fisicità. In questo senso, per lui, il corpo era una metafora delle parole e le parole erano una metafora del corpo (Kurihara, TDR, 2000, p. 16).

Oltre a servire come utili strumenti nel suo sottile processo di comunicazione, le parole per Hijikata furono anche elementi fondamentali per lo stimolo della sua creatività. Libri e poesie furono sempre le sue grandi fonti d'ispirazione. Lettore vorace, assorbì i più diversi scrittori nazionali e internazionali – in particolare i grandi nomi della controcultura europea che

¹⁰ Secondo Gōda (in Klein, 1988, p. 83), grazie alla sua origine contadina, l'atto di uccidere un pollo avrebbe potuto significare per Hijikata molte altre cose, riportandolo per esempio all'eccitazione dell'arrivo di un ospite speciale o la preparazione di una festa. Con questo cerca di suggerire altre possibili letture della famosa scena di *Kinjiki* (1959).

erano tradotti con impegno dai militanti dell'avanguardia artistica degli anni '60. Pubblicazioni occidentali che generarono grande entusiasmo in quel periodo, proprio perché davano voce a tematiche che giravano intorno alla dissidenza sociale e alla rivoluzione corporale, come il corpo in permanente opposizione e le trasformazioni sessuali. Scrittori occidentali come Jean Paul Sartre, Friedrich Nietzsche, Marchese de Sade, Herbert Marcuse e George Bataille accentuarono alcuni squilibri e diedero nomi precisi a concetti dentro i quali Hijikata si muoveva già, in modo del tutto istintivo.

Dopo la messa in scena di *Kinjiki* nel 1959, Hijikata conobbe Mishima Yukio, autore della novella che aveva dato il titolo alla sua *performance*. Mishima si dimostrò profondamente interessato al suo lavoro e iniziò a frequentare il suo studio, stimolandolo e presentando Hijikata a importanti personaggi della vita culturale giapponese. Tra questi, si distingue Shibusawa Tatsuhiko, un erudito, studioso di letteratura francese e traduttore, da questa lingua al giapponese, di alcune grandi opere¹¹. Shibusawa diventò così un amico molto prossimo di Hijikata, procurandogli innumerevoli produzioni di avanguardia della letteratura e del pensiero occidentale contemporaneo.

Si può ammettere quindi, che nei primi anni dell'*Ankoku Butō* di Hijikata c'è un'oscurità che va molto oltre i colori e le notti profondi del *Tōboku*. Con l'aiuto di Shibusawa e della propria capacità di divorare libri, Hijikata inizia a contaminare il suo *ankoku* con elementi provenienti anche della letteratura e della controcultura francese¹², incorporando differenti prospettive della criminalità, della sessualità e della crudeltà presenti nelle opere di scrittori come Sade, Lautréamont, Rimbaud e Genet.

Quest'ultimo, Jean Genet, ha una parte quasi leggendaria in tutta l'avanguardia artistica giapponese di quegli anni ed ebbe grande influenza sulla poetica di tutte le sue produzioni. Era anche lo scrittore preferito di Hijikata

¹¹ La traduzione di Shibusawa del libro del Marchese de Sade, "*Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice*", fu processata dalle autorità per oscenità, portando in tribunale, nel 1960, in un caso famoso, eminenti scrittori in qualità di testimoni.

¹² Fraleigh e Nakamura (2006, p. 23), vanno molto oltre e si azzardano ad affermare che "*ankoku* was taken from popular French movies at the time – the "*film noir*", which is *ankoku eiga* (Black film) in Japanese. Hijikata named his new form of dance *Ankoku Butō*".

Tatsumi¹³. Sentendosi estraneo al contesto urbano e moderno, Hijikata lasciò che la sua immaginazione fosse catturata dal mondo paradossale costruito da Genet che, rifiutato dalla società, affermava se stesso così com'era, rifiutandola a sua volta e costruendo il suo *ethos* paradossale, dove la povertà diventava virtù e i pidocchi erano gli emblemi della prosperità. Per Kurihara (TDR, 2000, p. 18), queste conversioni paradossali diventarono una guida estetica che contaminò la poetica di Hijikata, suggerendogli che la bruttezza poteva essere bellezza, e la vita, morte.

L'opera di Genet aiutò in questo modo Hijikata a sovrapporre, nella sua poetica, l'arte al delitto, giacché creava nelle sue opere un movimento determinato, che trascendeva le sfere legali, sociali e sessuali delle norme della società, dissolvendole strategicamente in abiette rovine. Per Barber (2006, p. 27), anche se le influenze di Genet sul lavoro di Hijikata diminuirono alla fine degli anni '60, due principi fondamentali rimasero nella sua poetica fino alla fine della sua produzione artistica:

the transfigured nostalgia for rural childhood experience (evoked by Genet in his memories of being dispatched, as an abandoned bastard, to rural foster parents), and the novel's concern with the necessity of constant sexual metamorphosis.

L'illegalità e la costante metamorfosi sessuale celebrata nelle opere di Genet, sovrapponendosi alle memorie di Hijikata, l'aiutarono a identificare la perversione sessuale e la violenza come chiavi d'accesso alle profondità del corpo umano. Furono proprio i personaggi creati da Genet che fecero toccare a Hijikata un modello di percezione sensoriale che poteva essere lavorato per trasformare l'immaginazione in immagini (D'Orazi, 2008, p. 38). Fu, però, dal suo testo *To prison* (1961) in avanti, che Hijikata rivelò in maniera più evidente la presenza di altri pensatori nel suo immaginario. Bataille, Nietzsche, Sade e Marcuse, sommati a Genet, l'aiutarono a cominciare a trovare il focus della sua poetica nel corpo e nelle sue esperienze personali.

La solida base di partenza offerta da questi "autori maledetti" europei a Hijikata Tatsumi, ha portato il danzatore Kasai Akira ad affermare che Hijikata

¹³ Oltre ad aver già utilizzato il cognome Genet come suo nome d'arte all'inizio della sua carriera, nei suoi scritti è possibile anche trovare dei riferimenti a questo scrittore come "San Genet" (Fraleigh e Nakamura, 2006, p. 8).

rappresentò più l'eresia dello spirito europeo che i disturbi di un'anima tipicamente giapponese (D'Orazi, 2008, p. 117). Anche se quest'affermazione sembra ridurre la complessità delle sue matrici poetiche, è interessante osservare come può anche condurre a una riflessione più ampia, dove si riesce ad identificare le influenze occidentali subite da Hijikata non soltanto nell'ambito letterario ma in diversi movimenti artistici come il surrealismo, il neo-dadaismo, l'esistenzialismo e l'espressionismo (Kuniyoshi, Intervista personale, 2009).

Per Gōda (in Fraleigh, 1999, p. 74), il lavoro di Hijikata si presenterebbe come una specie di “dadaismo giapponese”¹⁴. Il poeta Takiguchi Shūzō¹⁵, a sua volta, identifica l'*Ankoku Butō* di Hijikata Tatsumi come un progetto surrealista molto prossimo, intenzionalmente o meno, al progetto guida dei surrealisti francesi degli anni '20, che rivendicava la rivoluzione anatomica e la rivolta sensoriale. Una ricercatrice che ha lavorato sul surrealismo giapponese, Miryam Sas (in Barber, 2006, p. 34), rinforza quest'opinione suggerendo che l'*Ankoku Butō* di Hijikata incorporò un modo sovversivo, anti-logico e improvvisatore che può avere nel movimento surrealista un importante precedente.

Un ritratto fedele di questa pluralità di riferimenti artistici, siano essi occidentali o no, si può trovare in una delle più grandi eredità intellettuali e poetiche lasciate da Hijikata Tatsumi: il suo *Butō-fu*, o “partitura” Butō. Il *Butō-fu* sarebbe, in verità, l'insieme dei suoi scritti privati, riuniti in una notevole quantità di quaderni di note e album¹⁶ che non erano destinati alla pubblicazione, ma semplicemente registravano il suo processo creativo, oltre a

¹⁴ Anche se in Giappone, tra gli anni '10 e '20 non esistette un movimento equivalente al Dadaismo europeo, nel momento in cui Hijikata stava mettendo in scena le prime *performances* del suo *Ankoku Butō*, poté collaborare spesso e fare amicizia con aderenti al movimento Neo-dadaista. In quel periodo, Tōkyō ospitava ancora i primi interventi dei giovani artisti che, coi capelli alla moicana, eseguivano *performances* o creavano enormi dipinti all'aria aperta realizzati con gesti inconsulti e furiosi (Barber, 2006, p. 35).

¹⁵ Editore della rivista surrealista giapponese e molto ammirato da Hijikata, riuscì a stabilire contatti con il movimento surrealista francese per rompere il vulnerabile isolamento dei surrealisti giapponesi, essendo andato tra l'altro alcune volte a Parigi per incontrare il loro leader, André Breton, la cui opera tradusse in giapponese in un secondo tempo (Barber, 2006, p. 34). Takiguchi frequentò per molto tempo il “bar *Gibbon*”, una specie di *drinking-club* annesso all'Asbestos-kan, dove Hijikata passava molte delle sue notti a bere e a parlare d'arte.

¹⁶ Oggigiorno questi quaderni sono sotto la responsabilità dell'archivio Hijikata Tatsumi, che ha sede presso il *Research Center for the Arts Administration*, della Keio University, ed è coordinato dal professore Morishita Takashi, a cui vanno qui i dovuti ringraziamenti per lo stimolo alla ricerca e per l'opportunità di aver potuto consultarli personalmente.

servire a comunicare con i suoi danzatori in modo più concreto e tramite uno stesso linguaggio.

Secondo Kuniyoshi (BT, 79-80, 2006, p. 156), nella costruzione del suo processo creativo Hijikata Tatsumi “usava molti materiali diversi, ritagliava fotografie, illustrazioni, tutto quello che trovava interessante per lo spettacolo, e lo incollava su un suo album, dove scriveva direttamente le sue annotazioni”. Utilizzava come ispirazione molti dipinti delle più svariate origini, in particolare artisti come Gustav Klimt, Willem De Koonig, Francis Bacon, William Turner, Alfred De Musset, Gustave Moreau, Johannes Vermeer, Salvador Dalì, Pablo Picasso, Francisco Goya, Edvard Munch, Paul Klee, Marc Chagall, Fernand Léger, Leonardo da Vinci, tra altri. Utilizzò più di cinquanta tipologie di opere, inclusa, per esempio, l’arte medioevale giapponese, statue di Budda e affreschi di Altamira. Pertanto, poiché la scelta delle immagini non era condizionata soltanto da una scuola artistica, non sarebbe stato possibile inquadralo in una sola categoria, surrealista, dadaista o qualsivoglia.

Il *Butō-fu* di Hijikata era la base per un’operazione di rilettura dell’immagine, in cui il lavoro consisteva nell’interpretazione di queste immagini in quanto forme concrete, penetrando nei dipinti e seguendo il movimento interno di ogni figura rappresentata, per poi definirle in parole – cercando, così, di “congelare” quella forma – e condividerle con il gruppo come un modo di stimolare la rielaborazione di quelle sensazioni. In questo modo, egli realizzava un processo metodologico basato sulla contraddizione, poiché allo stesso tempo in cui incarnava un procedimento per la creazione di forme, cercava di distruggerle con l’implosione dei gesti e la dissoluzione del corpo.

Discendente diretto dell’ibridismo culturale caratteristico del suo tempo, Hijikata dimostrò così nelle sue ispirazioni poetiche, sia resistenza che spirito conservatore. Senza alcun dubbio le memorie corporee della sua infanzia contadina furono moltiplicate e rinforzate con l’asprezza e la sovversione delle differenti scuole della controcultura europea, avendo come maggior riferimento alcuni dei protagonisti della letteratura francese dell’inizio del secolo. Eppure, questo figlio illegittimo dell’eresia europea non si lasciò imprigionare sotto alcun’etichetta, scuola o categoria, assecondando la sua decisione nel rivendicare la legittimità del suo corpo bastardo. L’unica certezza

è che il pensiero di Hijikata, anche presentando basi ibride e interculturali, non può essere che figlio della negazione di se stesso.

Marginalità urbana

I grew up always sniffing out criminals.

Hijikata, *To Prison*, 1961, TDR, 2000, p. 43.

Forse l'universo buio e marginale costruito dalla letteratura francese ebbe un gran riverbero nell'immaginario di Hijikata Tatsumi, proprio perché fu recepito da una persona che non se lo immaginava nella finzione, distante dalla sua concreta realtà. Hijikata, in molti sensi, visse veramente la durezza quotidiana e l'universo marginale che vedeva riflesso nelle contundenti parole di Jean Genet. La sessualità traviata, i rifiutati dalla società e dalla legalità, convivevano con lui tra le stesse mura, negli alberghi dei quartieri poveri di Tōkyō che stava attraversando una esponenziale ricostruzione. Convivevano talmente che l'inizio della sua vita criminale e le sue esperienze sessuali aperte furono, in questo contesto, più un atto conservatore che di trasgressione.

Dal suo arrivo definitivo alla capitale, nel 1952, Hijikata cercò la sopravvivenza in molti modi, lavorando ad intervalli in grandi negozi, lavanderie e magazzini. Con un reddito insufficiente, si vide costretto a commettere piccoli furti e rapine, venendo preso e arrestato alcune volte. Questa esperienza della prigione, anche se per periodi limitati, costruì nel suo corpo un repertorio di sensazioni condivisibili sia con l'immaginario letterario degli autori come Genet, sia con un sentimento di *com-passione* – nella sua radice etimologica – nei confronti degli altri criminali con cui coabitava.

Quel nuovo Giappone urbano, fatto di cemento e industrie, presentò a Hijikata le penombre della società contemporanea. L'esperienza di abitare ai margini del sistema segnò in modo indelebile la sua futura poetica, lasciando tracce evidenti nella sua concezione del mondo, e, quindi, nei suoi spettacoli. Nei suoi testi, Hijikata affermava l'alleanza del suo lavoro con le dimensioni considerate sporche e abiette, evidenziando in questa maniera la natura arbitraria di quello che, da un momento all'altro, poteva essere considerato

“sporco” dalla società: “The dirty is the beautiful and the beautiful is dirty, and I cycle between them forever” (Hijikata, in Barber, 2006, p. 63).

Inizia allora ad elaborare quello che chiamò “danza criminale”, di cui la frase “camminare instancabilmente” (“*walk tirelessly*”) può riassumere l’essenza. Una danza, che trova nella prigione la sua materia poetica; la prigione in quanto palcoscenico per tragedie, il palcoscenico di un dramma in cui il corpo nudo e la morte sono inseparabilmente sfruttati¹⁷. La matrice della forma originale di questa sua danza, Hijikata la trovò in prigione, osservando la camminata dei prigionieri:

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 (Hijikata, *To Prison*, 1961, TDR, 2000, p. 46).

Avendo come materie poetiche la sporczia della criminalità, la prigione e i paradossi incorporati dalle gambe di chi in questo mondo camminava, così come l’intrinseca relazione tra la nudità e la morte, pensata a partire da Bataille, Hijikata iniziò ad abbozzare le fondamenta della sua “danza criminale”. Una danza che voleva criticare le imposizioni di un sistema tramite lo svelamento della sua azione sui corpi. In questo modo, vivendo e dando vita all’*habitat* della criminalità, si diede l’obiettivo di organizzare questa materia prima dando forma ad un gruppo di danza, per poter trasformare alla fine i danzatori in veri “soldati nudi”, compromessi con la battaglia contro le oppressioni del sistema.

Da un altro lato, la relazione d’amicizia che intratteneva con le prostitute e i travestiti di *Ueno Kurumazaka*, gli ispirò l’arte dell’imitazione (Hijikata, *Inner*

¹⁷ L’ispirazione per questa relazione tra il corpo nudo e la morte, proviene dalle parole di Bataille in *Eroticism: Death and Sensuality*: “Nakedness offers a contrast to self possession, to discontinuous existence, in other words. (...) It is a state of communication revealing a quest for a possible continuance of being, beyond the confines of the self. Bodies open out to a state of continuity through secret channels that give us a feeling of obscenity. Stripping naked is seen in civilizations where the act has full significance if not as a simulacrum of the act of killing at least as an equivalent shorn of gravity”. Per Hijikata, queste parole di Bataille sembrano avvicinare la solidarietà umana a un corpo nudo, “which is first attained, even as the body is solitary, through the continuity of being, which is to say, death” (Hijikata, *To Prison*, 1961, TDR, 2000, p. 45).

Material/Material, 1960, TDR, 2000, p. 39), dall'altro, l'aiutò a rielaborare – o almeno ad aggiornare – i suoi concetti e le sue pratiche sessuali. In un terreno sessualmente aperto, frutto di un Giappone del dopoguerra che ancora cercava una posizione di fronte ai nuovi valori morali imposti dagli americani durante il periodo dell'occupazione politica¹⁸, Hijikata poté vivere le più diverse esperienze etero e omosessuali. Queste esplorazioni lo misero faccia a faccia con un lato oscuro di sé, presentandogli gli abissi del corpo umano e rivelando le innumerevoli possibilità dell'energia sessuale. Quando le memorie del suo corpo incontrarono le letture d'autori come Sade, Genet e Marcuse, si trasformarono in nuovi principi filosofici e poetici, che l'avrebbero accompagnato lungo tutto il suo percorso artistico.

Tutto quest'universo della marginalità urbana e degli esclusi sociali – ubriacconi, vecchi, prostitute, handicappati e deformati – nel quale Hijikata visse i suoi primi anni nella città di Tōkyō, influenzò anche la sua concezione estetica e i suoi concetti del bello. Quando questa vita intrisa di deformità si sommò alle sue memorie contadine dell'“estetica della bruttezza” e dei riti di perversione, già rielaborate dall'estetica paradossale dell'universo letterario di Genet, iniziò a formarsi nella sua poetica un concetto di bellezza in grado di accogliere differenti sfumature dell'imperfezione e dell'anormalità.

Passò quindi a ridare significato al corpo deforme e decrepito, mettendolo al centro della sua poetica, poiché ad esso sarebbe “garantita l'oggettività e la materialità grazie all'elemento negativo della sua disabilità” (Sakurai, BT, 79-80, 2006, p. 211). La deformità e la decomposizione della materia iniziarono a sedurlo proprio perché le riconnetteva al gran sistema della natura, dove la materialità poteva vivere la sua vita e “morire la sua morte”. Per questa ragione,

¹⁸ Nell'agosto del 1945, dopo la fine della Seconda Grande Guerra e l'umiliante sconfitta subita dall'esercito giapponese, ebbe inizio un lungo periodo di occupazione politica, culturale e geografica del territorio giapponese da parte delle Forze Armate nordamericane, comandate allora dal generale Douglas MacArthur. Una nuova costituzione fu redatta e imposta al popolo giapponese, istituendo nuove forme di relazioni giuridiche e militari che lo sottomettevano alla quasi onnipotenza di questo nuovo amministratore. Con la firma del polemico Trattato di Mutua Difesa (*Nichibei Anzen HoshoJōyaku*), rinnovato ogni dieci anni, il Giappone rinunciò ufficialmente alla ricostruzione delle sue forze armate nazionali, potendosi permettere soltanto la gestione di una guardia nazionale interna. Secondo Barber (2006, p. 11), l'occupazione nordamericana del suolo giapponese durò ufficialmente sette anni, creando durante questo periodo una strana situazione, in cui la relazione tra i due paesi si basava su una paradossale ambivalenza, giacché il “nemico” che aveva raso al suolo il Giappone, ora si presentava come l'“amico” che lo aiutava a ricostruirsi.

l'ammirazione per gli animali bagnati e per i corpi dei vecchi sembrava portarlo alla realizzazione del suo desiderio macabro, raccontato in *From Being Jealous of a Dog's Vein* (1969, TDR, 2000, p. 56):

I cherish wet animals and the bodies of the old, withered like dead trees, precisely because I believe that through them I may be able to come close to my desire. My body longs to be cut into pieces and to hide itself somewhere cold. I think that is, after all, the place to which I shall return and am certain that, frozen hard and about to fall down, what my eyes have seen there is simply an intimacy with things which continue to die their own deaths.

L'avanguardia sporca

Anche se l'*Ankoku Butō* di Hijikata Tatsumi non si è organizzato intorno ad ideali collettivi o politico-partitici, si possono verificare nella sua matrice poetica molti segni d'appartenenza ad un contesto più ampio di rivolte e criticismo, condiviso largamente con tutto un settore della società. Nella sua "danza delle tenebre" si trova viva una sostanza simile a quella che diede forma, fin dalle manifestazioni studentesche, all'idilliaco pensiero antropologico nativista¹⁹, passando dalle rivolte sociali e dall'esplorazione artistica caratteristiche di quegli anni.

L'*Ankoku Butō* di Hijikata condivide così, quasi geneticamente, l'atmosfera che muoveva i collettivi di contestazione di quel preciso momento storico. Condivide, ancor più specificamente, molti elementi che erano in gioco nella prassi di un collettivo più vasto, chiamato dai media dell'epoca "avanguardia

¹⁹ Gli studi giapponesi nel campo antropologico, iniziati nel primo Novecento, contribuirono fortemente alla configurazione dell'immaginario culturale dell'epoca, trovando nel periodo del dopoguerra un fertile campo d'azione e di affermazione sociale. In un certo senso, è possibile verificare la loro importante influenza, anche se non sempre diretta, sul pensiero dell'epoca e su quasi tutta la produzione artistica, che avrà il suo apice negli anni '60. Susan Blakeley Klein (1988, p. 31) spiega come, nel periodo di piena crisi e scontri civili causati dal polemico rinnovo del Trattato di Mutua Difesa (*Nichibei Anzen Hoshō Jōyaku*) tra Giappone e Stati Uniti, firmato nel 1960, gli studi di un'autorevole fazione di storici "nativisti" s'ispiravano agli studi folcloristici (*Minzokugaku*) e ai lavori d'etnografia nativista di Yanagita Kunio, i quali individuavano diversi elementi delle radici rurali del Giappone, ricercando nelle tradizioni indigene le loro dimensioni critiche o rivoluzionarie. Le discussioni antropologiche degli anni '60, dunque, avevano come sfondo ideologico una necessità profonda di preservazione di una supposta essenza giapponese, elevando scientificamente il suo concetto d'autenticità e rovesciando alcuni pregiudizi storici nei confronti delle zone meno sviluppate del paese. Questo desiderato "Giappone autentico" era segnato dai festeggiamenti tradizionali, dalle storie regionali e da una dimensione misteriosa che si offriva come elemento di resistenza nella periferia ad una vita urbana drammaticamente industrializzata.

sporca”. Un collettivo che si manifestava attraverso molteplici linguaggi artistici, proponendo incontri dove si diffondevano musica, pittura, video e *performances*, e di cui Hijikata Tatsumi era uno dei protagonisti, influenzando decisamente tutta una generazione di artisti. Questa sorta di collettivo anarchico, in una prospettiva più ampia rifletteva e proponeva, a sua volta, un insieme di elementi che si muovevano sotterraneamente nell’ambito più vasto della cultura giapponese del dopoguerra.

Uno di questi elementi di base della cultura critica degli anni ‘60 era la contestazione dei valori e dei paradigmi imposti dall’Occidente – allora di accento piuttosto americano che europeo – in svariate sfere della cultura. Il rifiuto delle nuove verità e dei concetti americani spinse in maniera trasversale diverse forme di manifestazione e di organizzazione collettiva, che si nutrono principalmente dell’ipertrofia del pensiero antropologico nativista, sorto nei primi decenni del secolo e riproposto dagli intellettuali critici del dopoguerra. La decadenza e l’inquinamento che sommersero il Giappone negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale furono un fertile terreno per la proliferazione dell’utopia di un possibile ritorno a un Giappone “migliore”, a un Giappone basato su una cultura contadina, con rapporti profondi con la natura e la comunità.

L’avanguardia artistica degli anni ‘60 rileggeva questo contesto di critica e proposte all’interno del suo ambito di competenza, contestando allo stesso modo gli sviluppi della nuova impostazione culturale in campo artistico. In questo senso, combatteva i meccanismi instaurati dalla nuova democrazia capitalista che istituivano l’onnipresenza di una “società di produzione” che, a sua volta, trasformava la propria arte in prodotto e merce (Fraleigh e Nakamura, 2006, p. 44). Nell’ambito della danza questa contrapposizione si dava su di un piano tecnico ed estetico²⁰, rifiutando con veemenza i modelli

²⁰ Keisuke Sakurai, nel suo intervento al Convegno Internazionale “*Ritorno a Hijikata: Il Butō e la danza moderna del XX secolo*”, pubblicato negli Annali dell’evento sotto il titolo *Immobilità/movimento* (BT, n. 79-80, 2006, pp. 99-106), sviluppa un’interessante analisi sull’essenziale contrapposizione poetica tra la danza occidentale e il Butō, identificando come elemento distintivo radicale tra le due il fatto che la danza moderna occidentale abbia assunto storicamente il modello estetico delle arti visive – pittura, scultura e architettura.

espressivi della *modern dance* americana²¹, così come le “danze da sala” tanto popolari tra i *marines* nordamericani.

La “danza delle tenebre” nasce all’interno di questo contesto, sviluppata da Hijikata Tatsumi come un manifesto della carnalità che rifiutava non soltanto la danza, ma anche la concezione del corpo che rappresentava il cuore di una civiltà e di tutto un sistema di valori (D’Orazi, 2008, p. 21). Per Hijikata, che concepiva l’arte come un’esperienza profonda, la danza doveva avere la serietà di sanguinare, nascere dall’imperativo di essere fatta di carne e di sangue, qualità queste, per lui, assolutamente incompatibili con la danza occidentale.

Nella sua concezione, il riappropriarsi della memoria millenaria del corpo e della sua relazione primordiale con la natura – due matrici tecniche e filosofiche essenziali per il suo progetto di danza – sono obiettivi impossibili per una danza fatta di gesti esteriori. Nella sua ferrea opposizione ai gesti prestabiliti, celebrò le sue basi poetiche “sporche” che legittimavano la natura scura ed effimera del corpo, come la vecchiaia, la malattia, la violenza e la perversione, qualità negate nel modo più assoluto dalla società dell’immagine che iniziava ad imporsi in quegli anni. Questa contrapposizione alla danza e ai valori occidentali sono, quindi, un’altra importante matrice concettuale del suo lavoro, che si trova praticamente in tutte le sue produzioni artistiche, ma che appare con più forza nei primi anni del suo *Ankoku Butō*.

La ricerca di un’autenticità giapponese fu un’altra matrice importante nel progetto di Hijikata, condivisa dai precetti impliciti dell’“avanguardia sporca”, proprio nel suo essere un presupposto culturale critico di quegli anni e una fantasia nazionale legittimata. In altre parole, l’utopia del ritorno a un idillico passato propagandata dagli antropologi nativisti fu assunta come un dovere ideologico dal settore critico della società, infiltrandosi addirittura ad un livello subliminale nelle sue pratiche.

Così, l’*Ankoku Butō* di Hijikata si intersecava con molte delle idee sviluppate da altri artisti giapponesi, principalmente in ciò che si riferiva ad una possibile autenticità del corpo umano, ossia la ricerca di quelle dimensioni del corpo, che in qualche modo fossero riuscite a scampare all’irrefrenabile deformazione

²¹ La *tournee* della Compagnia di Martha Graham a Tōkyō, nel 1955, diventò un importante riferimento per l’universo della danza, sia come modello da seguire, sia come bersaglio contro il quale scagliarsi.

inflitta dalla saturazione consumistica e dallo sviluppo inquinante del paese (Barber, 2006, p. 68). Nelle origini del progetto di Hijikata, in consonanza con l'atmosfera contemporanea, questo inseguimento dell'autenticità del corpo si riferiva maggiormente al corpo giapponese, osservato nei particolari tramite le idiosincrasie delle sue pratiche culturali.

In questo modo, si aprì una strada verso una rinascita delle arti tradizionali dello spettacolo, basata sul credo che queste, grazie alle loro secolari esistenze, preservassero una struttura gestuale tipicamente giapponese e, per questo, potessero rivelare frammenti di una anatomia nipponica unica. Questo riappropriarsi delle arti performative pre-moderne, reinterpretate dentro il progetto di Hijikata, trascese qualsiasi possibilità di una gestualità tipica o stilizzata, per cercare di incorporare la sovversione immanente all'arte popolare e alla cultura contadina.

If, in fact one were to remove from their dance both the hardship and the cruelty they endured, very little would remain. The origins of Japanese dance are to be found in this very cruel life that the peasants endured. I have always danced in a manner where I grope within myself for the roots of suffering by tearing at the superficial harmony (Hijikata, in Viala e Masson-Sekine, 1988, p. 185).

Hijikata andò ben oltre un flaccido nazionalismo nel suo progetto, trascendendo una possibile qualità giapponese del corpo per investigare realmente le basi di un corpo autentico universale, di una materialità inserita nel e condivisa con il maggiore sistema della natura. Si è sempre preoccupato di svincolare qualsiasi possibile sottomissione del suo *Ankoku Butō* alle arti performative tradizionali del Giappone e, allo stesso tempo, non lo ha mai considerato una manifestazione esclusivamente giapponese, come è esposto nel piccolo testo che scrisse per presentare i suoi danzatori al pubblico europeo, nelle *tournées* realizzate nel 1983:

Ankoku Butō is born from the realisation of a grave crisis. It's a form of regression into the shadows, a refusal of light. And more importantly than that, *Ankoku Butō* always says 'no': it prefers negative forms, and its dancers confront their bodies without the fear of witnessing the disintegration of the body (Hijikata, in Barber, 2006, p. 93/4).

Muovendosi, quindi, all'interno di questa dialettica tra il locale e l'universale, Hijikata iniziò ad affermare le basi del suo progetto politico-artistico, producendo e riproducendo molti dei principi che motivavano l'"avanguardia sporca" giapponese di quegli anni. Le utopie che spingevano la sua arte, però, così come il suo particolare carattere, non gli permisero di sottomettersi a un progetto collettivo formale, anche se non ha mai lavorato da solo. Questa immagine è molto ben espressa dalla sua famosa fotografia, in cui, vestendo un kimono, dei sandali e con un'anguria appesa al corpo, corre contromano su una bicicletta, andando incontro ad una moltitudine di manifestanti.

Ōno Kazuo

Nel 1949, al suo primo tentativo di farsi una vita nella città di Tōkyō, Hijikata Tatsumi ebbe l'opportunità di assistere ad una *performance* che lo sconvolse in modo irrimediabile, modificando profondamente il suo concetto di danza. Durante uno spettacolo di danza moderna, organizzato presso il *Kanda Koritsu Kōdō* dalla compagnia della danzatrice Andō Mitsuko, fu testimone della prima *performance* ufficiale di Ōno Kazuo, il danzatore che si sarebbe affermato, pochi anni dopo, come uno dei più grandi interpreti di danza moderna in Giappone. In questo spettacolo Ōno portava in scena tutta l'esperienza che i suoi quarantatré anni d'età avevano accumulato nel suo corpo.

Appena rientrato dalla prigionia in Nuova Guinea, Ōno Kazuo aveva superato la guerra e l'esercito per dedicarsi di nuovo alla danza. Con una singolare poetica e una temporalità squilibrata che intossicava lo spazio sensoriale creato dai suoi gesti, Ōno ammaliò il giovane spettatore, portandolo per labirinti fino a quel momento sconosciuti. Fu quella sera che il "danzatore della pozione mortale" invase il corpo di Hijikata, sconvolgendo le sue certezze e aprendo nuovi orizzonti alla sua comprensione della danza. Secondo Fraleigh e Nakamura (2006, p. 37), Hijikata identificò nel corpo di Ōno lo *shigen* – il "ricorso naturale" – che chiamò *ankokyu*, la sostanza scura che vedeva scorrere da ognuno dei suoi gesti.

Ōno Kazuo aveva studiato danza moderna sotto la forte influenza dell'*Ausdruckstanz* di Mary Wigman, ma sempre in modo indiretto, tramite i

suoi professori Ishii Baku (1932-33) e Eguchi Takaya, con sua moglie Miya Misako, (1936-39/1945-47). La forte impronta espressionista presente nella gestualità e nella poetica di Ōno colpì il giovane Hijikata, il quale, a sua volta, già frequentava da qualche anno lezioni di questo tipo di danza nella capitale della sua regione. In questo senso, la danza espressionista tedesca non era affatto sconosciuta a Hijikata, presentandogli come una delle concezioni della danza occidentale più vicina al suo particolare gusto estetico.

Fu quindi in modo passivo che avvenne l'incontro tra i due principali personaggi della danza moderna giapponese. Anni dopo, nel 1954, con lo spettacolo *Karasu* – “Il Corvo”, Hijikata e Ōno condivisero per la prima volta il palcoscenico, iniziando un lungo periodo di collaborazioni, interrotto da crisi, silenzi e spettacoli che segnarono in maniera decisiva la storia della danza in Giappone. Ōno Kazuo rappresentò per Hijikata non soltanto la figura di un grande amico e collaboratore, ma si affermò come una delle fonti poetiche più importanti, mostrando al suo corpo ancora inesperto, le illimitate possibilità sensoriali scatenate dall'esperienza della danza.

La grande importanza di Ōno Kazuo nella poetica di Hijikata, così come il lungo periodo di collaborazione e sperimentazione artistica che i due portarono avanti, orientarono l'avanguardia della danza giapponese negli anni '60, e fecero sì che la fondazione della danza Butō – in una concezione più ampia – fosse da loro storicamente condivisa. Ōno, a sua volta, fu il più grande divulgatore del Butō nel mondo occidentale²² a partire degli anni '80, e quindi divenne più conosciuto dal grande pubblico.

L'officina di carne e sangue

I am a body shop; my profession is the business of human rehabilitation, which goes today by the name of dancer.

Hijikata, *To Prison*, 1961, TDR, 2000, p. 44.

Learning dance is not a matter of where to position an arm or a leg. Since I believe neither in a dance teaching method or in controlling movement, I do not teach in this manner. I have never believed in these systems; I have been mistrustful of them since the day I was born.

Hijikata, in Viala e Masson-Sekine, 1988, p. 186.

²² A partire dallo spettacolo *Ra Arubenchina-shō* (Omaggio per Argentina) presentato nel 1980 al Festival di Nancy, in Francia, sotto la direzione di Hijikata Tatsumi.

Nella prassi di Hijikata Tatsumi la danza era concepita al di là di una supposta organizzazione sintattica e razionale di gesti, caratterizzandosi veramente come un'esperienza profonda dell'esistenza, impossibile da circoscrivere tramite un metodo preciso d'insegnamento didattico. La sua metodologia di lavoro si è sempre presentata in modo aperto e sperimentale; proponendosi effimera nelle forme, ma densa nel contenuto. Il Butō, per Hijikata, fu sempre un eterno processo che non avrebbe mai raggiunto la sua fine (Kurihara, TDR, 2000, p. 25). Il tentativo di cristallizzarlo in un'analisi univoca sarebbe, quindi, soltanto il disegno della sua caricatura, confermando l'allarme, già annunciato proprio da Hijikata, sul temuto processo di formalizzazione e il conseguente annacquamento delle forze corrosive delle sue origini, perché alla fine "nessuno stile può incarnare la storia del corpo" (Salerno, 1998, p. 184).

Tuttavia, la consistenza dei principi filosofici e della poetica messi in scena da Hijikata Tatsumi, così come la ricchezza dei suoi insegnamenti in qualità di coreografo, se osservate da una distanza storica, permettono l'abbozzo di alcuni elementi essenziali alla sua metodologia di costruzione del corpo scenico, se non in un modo incisivamente formale, almeno come una architettura approssimativa. Presentare alcuni dei principi filosofici che attraversano i suoi metodi e la sua concezione del corpo, modellati in un'officina di carne e sangue come le fondamenta del suo *Ankoku Butō*, sarà l'obbiettivo delle righe che seguono.

Come mostrato fin qui, Hijikata Tatsumi formulò un progetto politico-artistico di rottura con i valori contemporanei, istituendo una nuova concezione di danza che aveva come matrice poetica la parte decadente e anomala della società. Il suo progetto coreutico assorbiva la marginalità scura rifiutata dalle strutture del potere per contrapporsi ai paradigmi di un collettivo sociale conservatore giapponese, che si manifestava in diverse sfere. Un progetto basato su un'ampia apertura di possibilità per il corpo umano – con la capacità di trasformarlo radicalmente – e immerso, allo stesso tempo, in una stretta relazione con la morte.

Hijikata identificava nella proprietà fondante della relazione tra la danza e la morte la spiegazione della sua comprensione della forma originaria e perfetta della danza, ispirandosi soprattutto alla frase di Sartre, in cui riassumeva la condizione essenziale che voleva ricreare in scena: “A criminal with bound hands now standing on the scaffold is not yet dead. One moment is lacking for death, that moment of life which intensely desires death” (Hijikata, *To Prison*, 1961, TDR, 2000, p. 46).

Il progetto del suo *Ankoku Butō*, costruito durante tutta la vita, inaugurò le basi di un “anti-sistema gestuale”, che sembra dare priorità alla rinuncia, alla negazione e alla trasformazione costante di se stesso, più che alla presentazione di un insieme di tecniche e procedure previamente codificate da assimilare e fissare. Hijikata vedeva il suo lavoro come qualcosa di sempre aperto, che chiedeva un processo costante di eliminazione e di rinascita: “Again and again we are reborn. It is not enough simply to be born of the mother’s womb. Many births are necessary. Be reborn always and everywhere. Again and again” (Hijikata, in Barber, 2006, p. 99).

L’apertura strutturale e semantica del suo progetto coreutico si rifletteva anche sul concetto di corpo che ne era alla base: un corpo colmo di fessure, di intervalli ed abissi tra i frammenti che lo componevano. Rendere viva e manifesta l’impossibilità di un corpo intero, completo e chiuso, come sede dell’esistenza umana fu uno dei principali obiettivi disegnati da Hijikata. Il suo *Ankoku Butō* suggeriva quindi un arduo processo di frammentazione del corpo, attraverso la formulazione di contesti generatori di una gestualità capace di dare impulso ad una ulteriore trasformazione anatomica. La sua proposta di decomposizione graduale delle energie espressive, fino al limite estremo, raggiungeva un grado chiamato “corpo morto”, permettendo così un azzeramento del corpo che rendeva possibile la sua ricostruzione a partire da un nuovo punto di riferimento. L’esplorazione della memoria presente nella materia del suo organismo, diede a Hijikata Tatsumi la possibilità di fondare le basi di una “danza del rovescio”²³.

²³ “I gave myself up to talking with shirts in dressing rooms and marvelled at the many odours of sweat to be smelled from stripped-off fibers. From the reverse side of the shirts, I picked up a *dance of the back*” (Hijikata, *Inner Material*, 1960, TDR, 2000, p. 39).

Se osservata da una prospettiva storica più ampia, è possibile percepire come la metodologia di costruzione scenica messa in atto da Hijikata condivise molte caratteristiche con le principali pedagogie attoriali sviluppate dal teatro novecentesco occidentale. Pedagogie che si sono basate sulla “stessa dialettica decomposizione/ricomposizione”, con l’obiettivo di “disarticolare gli automatismi” bloccanti e i condizionanti del comportamento degli individui (De Marinis, 2000, p. 15). La sua prassi di rifacimento dei corpi, l’utilizzo che proponeva dello spazio scenico come luogo rituale, di rigenerazione fisica, tramite la ricerca dell’espressione totale, così come la coerenza con questi principi presentata nei suoi spettacoli, ha fatto sì che molti ricercatori occidentali, tanto nell’ambito della danza quanto del teatro, abbiano individuato in modo quasi univoco una sovrapposizione meccanica dell’opera di Antonin Artaud sulla sua poetica.

Tuttavia, l’affermazione di un’influenza diretta del pensiero di Artaud sull’opera di Hijikata – e, quindi, sullo sviluppo di tutta la danza Butō – difesa quasi all’unanimità dagli autori occidentali²⁴, in realtà riflette il predominio di una dimensione eurocentrica nel pensiero occidentale, il quale cerca sempre di offrire, come modello paradigmatico, qualche riferimento concreto alla sua cultura di origine per spiegare ciò che è proposto da una cultura meno conosciuta. Se interrogati sull’argomento, praticamente tutti i ricercatori giapponesi²⁵ rifiutano in maniera categorica – forse anche con sfumature etnocentriche – questa filiazione diretta di Hijikata dal pensiero di Artaud. Evidentemente non negano la sua conoscenza dei testi di Artaud, ma cercano di allontanarlo da una concezione che lo limiti, in quanto semplice rilettura pratica del progetto eretico artaudiano.

Secondo Kuniyoshi (Intervista personale, 2009), il primo libro di Artaud ad essere tradotto in giapponese fu *Il teatro e il suo doppio*, soltanto nel 1965, quasi tre anni prima della messa in scena dello spettacolo “Ribellione della carne” (1968), uno degli apici del progetto d’insurrezione fisica di Hijikata,

²⁴ Riferimenti a questa influenza si possono osservare, in modo dettagliato o soltanto suggerito, nell’opera di autori come Barber (2006), Klein (1988), Fraleigh (1999), De Marinis (2000), D’Orazi (2001 e 2008), tra molti altri.

²⁵ Kuniyoshi Kazuko, in un’intervista personale (2009); Morishita Takashi e Ishii Tatsuō, nella Conferenza Internazionale *Avant-garde in Japan*, a Venezia (2009) e Gōda Nario, in diverse pubblicazioni.

ripetutamente vincolato all'opera di Artaud dai ricercatori occidentali. La ricercatrice, comunque, osserva anche, che nel 1965 Hijikata aveva già al suo attivo quasi un decennio di sperimentazioni sceniche, i suoi *Dance Experiences* e anche importanti pubblicazioni, come *Naka no sozai/sozai* – “*Inner Material/Material*” (1960) e *Keimusbo e* – “*To prison*” (1961), nelle quali espone in modo chiaro molti degli elementi che compongono la sua poetica e danno la base alla sua prassi.

In questo senso, sarebbe impossibile tanto negare la presenza di Antonin Artaud tra gli autori maledetti che nutrono l'*ankoku* di Hijikata, quanto affermare con certezza il suo predominio rispetto a tutti gli altri stimoli letterari che fanno parte della sua poetica, come Bataille, Sartre, Genet, Marcuse ed altri. Senza alcun dubbio, la discussione sulle complesse relazioni e le differenze tra l'*Ankoku Butō* di Hijikata e il *théâtre de la cruauté* di Artaud è molto vasta e resterà aperta ancora a lungo²⁶.

Per affrontarla, è rilevante comprendere che i contesti culturali, sociali e storici, in cui le due “rivoluzioni” ebbero luogo, sono radicalmente divergenti, oltre a differire per quanto riguarda i punti di partenza delle contrapposizioni messe in atto da ognuno dei progetti. Anche se si assomigliano nelle indicazioni filosofiche, Artaud partì dalla reazione contro il concetto logocentricista del teatro – già annunciato nel suo *Il teatro e il suo doppio*, del 1964 – mentre Hijikata si erse nel tentativo di rivelare la naturale autarchia del *nikutai* – “corpo di carne” – tra altri tipi di corpi (Centonze, 2003-2004, p. 26).

Per Kuniyoshi (Intervista personale, 2009), “Hijikata Tatsumi e Antonin Artaud furono due grandi persone che, eventualmente, ebbero come obiettivo concetti molto simili, girarono attorno allo stesso problema cercando risposte, ma combattendo contro sistemi sociali completamente diversi tra loro”. Per lei, quindi, Artaud e Hijikata rappresenterebbero due fenomeni quasi paralleli che condividono molte questioni di fondo, arrivando ad elaborare, ognuno a modo suo, proposte radicali di rifondazione del corpo e dello spazio scenico.

²⁶ Questa influenza diretta dell'opera di Artaud sul suo pensiero e la sua pratica non è mai stata esplicitata da Tatsumi Hijikata, al contrario di quanto a fatto per altri autori come “San” Genet, Bataille, Sartre, Marcuse, che si trovano ripetutamente citati all'interno dei suoi manifesti.

La costruzione eretica del “corpo totale” di Hijikata aveva, quindi, come principio tecnico e filosofico l’instaurazione di un corpo in crisi, che poteva generare, secondo Gōda (in D’Orazi, 2008, p. 149), la nascita di una nuova coscienza²⁷. Questo corpo in crisi, messo dentro il buio del suo stesso abisso – il suo *ankoku* – sarebbe per Ōno Yoshito (Intervista personale, 2009), l’istanza essenziale della danza Butō. Per farlo, ciò nonostante, Hijikata Tatsumi sviluppò diverse metodologie e tecniche impossibili da congelare in un sistema didattico o propedeutico per l’insegnamento della danza²⁸.

Eppure, osservandole da lontano e trasversalmente, si possono cogliere alcuni nuclei generali intorno ai quali si sviluppò la sua pratica di allenamento e di costruzione coreografica. In maniera molto sintetica, si può affermare che Hijikata svolse un processo di *investigazione archeologica* della materialità del *nikutai*, in qualità di *serbatoio della memoria*, avvalendosi di *processi metamorfici* che rendevano possibile la sua *reifificazione* e una conseguente *sovversione del corpo culturale*.

Metamorfosi

L’utopia di raggiungere di nuovo un corpo primordiale, nascosto e oppresso dai valori culturali della società, è un elemento recidivo nelle diverse ricerche generatrici della rivoluzione etica e estetica delle arti performative all’inizio del Novecento. Più precisamente, nell’ambito della danza, è possibile incontrare indizi di questa utopia già nel “corpo libero” di Isadora Duncan, nel “corpo misterioso” di Ruth Saint-Denis, nelle ricerche sul “demoniaco ed emozionale” di Mary Wigman, nel “corpo della legge fisica” di Doris Humphrey o anche nel “corpo che non mentisce mai” di Marta Graham (Fraleigh, 1999, p. 52).

Si potrebbe quindi dire che la danza Butō condivide in un certo senso questa stessa utopia, ossia rilegge e ripropone questa ricerca a partire da altri principi e riferimenti. Questo perché all’interno della poetica generatrice della

²⁷ “Through dance, we must depict the human posture in crisis” (Hijikata, in Viala-Masson Sekine, 1988, p. 82).

²⁸ Il tentativo più vicino a questo è stata la pubblicazione del CD-ROM *Butō-Kaden* (Tokushima, Just System, 1998), da parte di Waguri Yukio, allievo di Hijikata dal 1972 al 1978 – quando creò il proprio gruppo (*Kosensha*), ma continuò a collaborare in alcuni spettacoli di Hijikata – che ha offerto così la sua particolare lettura dei procedimenti tecnici utilizzati dal suo maestro e, quindi, li ha congelati nella forma di un metodo.

danza Butō si trova il desiderio del movimento organico istintivo, che sfida la violenza culturale sul corpo, riconoscendo la sua dimensione rubata²⁹. Questo processo di sovversione del corpo culturale vuole partire, tecnicamente, dall'esplorazione delle difficoltà e delle semplicità organiche, ricoltivando il corpo in termini nuovi e minimalisti. La trasformazione metamorfica gioca così un ruolo decisivo nell'insieme di procedimenti tecnici sviluppati da Hijikata³⁰ per la scomposizione del corpo culturale e nella percezione dell'individualità dei suoi danzatori.

La metamorfosi appare come una delle strade principali per il superamento del “corpo perduto” nella banalità dell'esistenza ordinaria, rendendo possibile la sparizione del soggetto individuale come una strategia esplicita di sfida al mito moderno dell'individualismo. La forza corrosiva con la quale l'*Ankoku Butō* di Hijikata affrontò questa questione si basò sulla comprensione del fatto che nella società moderna qualsiasi tentativo di mantenimento del sentimento d'individualità – il sentimento di se stesso come un soggetto unificato – è uno sforzo condannato al fallimento. Klein (1988, p. 33) afferma che dentro la logica elaborata dal Butō,

since our sense of individuality is only a fragile delusion that could be exploded at any time, it is vital that we immediately begin to explore the possibility of our own inner fragmentation. If we can break through the bonds that have been embedded in our minds and conditioned deep into our bodies by our modern society, we may eventually gain access to our real self.

Il sentimento di sé come un soggetto unificato, in questo modo, è modellato e supportato dall'accettazione inconscia delle istituzioni sociali, che a loro volta addomesticano gli istinti caotici dell'individuo, potenzialmente distruttori della credenza quasi mitica nell'esistenza di questo *self* razionale e coeso. La pratica dell'*Ankoku Butō* di Hijikata, incorporando tale lettura della realtà, stipulò un insieme di strategie di scomposizione del concetto di soggetto individuale,

²⁹ L'espressione “corpo rubato” fu utilizzata dal critico Ichikawa Miyabi nel suo articolo *Butō' Josetsu – “A preface to Butō”*, originalmente pubblicato in *Butō: Nikutai no Suriarisuto-tachi – “Butō: Surrealists of the flesh”*, ed. Hanaga Mitsutoshi (Tōkyō: Gendai Shokan, 1983), e riproposto come appendice dell'opera di Klein (1988, p. 71).

³⁰ Gli esercizi d'improvvisazione basati sull'idea di metamorfosi furono sviluppati da Hijikata intorno al 1968 e, da allora, divennero parte indispensabile dell'allenamento Butō (Klein, 1988, p. 39).

avvalendosi di pratiche simili all'auto-tortura³¹ per realizzare la frammentazione del corpo, liberandolo degli archetipi sociali che condizionano profondamente ognuna delle sue fibre.

La prima fase dell'*Ankoku Butō* scommise sulla sessualità e sulla violenza come chiavi d'accesso alle dimensioni socialmente represses dell'inconscio individuale, immergendo il danzatore nel suo proprio buio, esplicitando l'inerente conflitto tra i suoi desideri profondi e la sua credenza artificiale nella propria razionalità. Questo processo d'esplorazione profonda del corpo iniziò a trasformarsi in un vero concetto di danza, rifiutando la presentazione di una semplice composizione lineare o di un mero arrangiamento sintattico dei movimenti.

Nel *Butō* di Hijikata, la danza diventò, così, lo spazio principale per l'eliminazione del *self* fisico, e il corpo passò a presentarsi non più come un mezzo, ma come un fine in se stesso, una possibilità viva per i costanti atti di rielaborazione, interrogazione e ripensamento di ciò che è considerato razionalmente come realtà. Nelle rivendicazioni e conquiste che risiedono nelle fondamenta del suo *Ankoku Butō* è possibile identificare la dissipazione della forma materiale e del rispecchiamento estetico, così come l'abolizione del desiderio di un movimento referenziale, caratteristiche tipiche della cultura coreutica occidentale. La danza di Hijikata Tatsumi, in questo modo, trascese qualsiasi supposta finalità plastica o estetica, squalificandosi come possibile genere codificato, per presentarsi come un'investigazione profonda dell'esistenza, un modo reale di vita, definito dalla presenza totale nel tempo presente.

Una delle attitudini centrali della danza *Butō* sarebbe, pertanto, la reazione del corpo e la sua risposta al mondo esterno (Fraleigh, 1999, p. 175), avvalendosi della tecnica di metamorfosi che concepisce il corpo come un contenitore di fluidi nel quale il flusso costante lascia le pressioni interne ed

³¹ Il processo di auto-costrizione realizzato da Hijikata nel periodo che precedette la messa in scena dello spettacolo "Ribellione della carne" (1968) rivelò le fondamenta di un altro concetto della danza, intriso di sacrifici e restrizioni. Secondo Barber (2006, p. 67), "he suspended his other ongoing work and readied himself, over a number of months, by extreme discipline and starvation, as he stripped all extraneous or superfluous elements from his body; by the time of the performance, his skeleton, specially the bones of his ribcage, appeared as a prominent, indented carapace through the skin's surface, and his black-bearded face had become fleshless and emaciated, half-hidden between screens of long hair, the cheekbones protruding sharply".

esterne in un equilibrio precario. La metamorfosi perpetua³² sarebbe così uno dei nuclei centrali dei procedimenti tecnici creati da Hijikata, servendo come strategia di frammentazione del corpo, che avrebbe come obiettivo la riunificazione dell'individuo con la grande logica della natura.

Per Kasai Akira (in D'Orazi, 2008, p. 122), questo processo di metamorfosi proposto nell'allenamento della danza Butō instaura la coesistenza di “due corpi” in uno stesso individuo, poiché il corpo del danzatore si presenta, contemporaneamente, come “qualcosa che si trasforma passando attraverso successive reincarnazioni e qualcosa di sempre identico a se stesso in quanto risultato di una serie di incarnazioni. Due corpi nel medesimo corpo”.

Miyabi (in Klein, 1988, p. 38), a sua volta, propone un'altra lettura delle conseguenze delle trasformazioni metamorfiche in quanto nucleo essenziale di uno spettacolo Butō, evidenziando in questo la possibilità della scomparsa concomitante di molte individualità. Secondo l'autrice, di fronte alle transizioni metamorfiche e la conseguente fluidificazione dell'identità individuale del *butōka* – danzatore butō – gli spettatori si vedono, in modo riflessivo, di fronte alla coscienza della fragilità dei propri sentimenti di unità del *self*. Nel frattempo, il danzatore, dal lato suo, nella precarietà della sua identità, sperimenta il suo “corpo rubato” nel processo culturale di integrazione istaurato dalla società moderna.

La metamorfosi, in quanto matrice tecnica e poetica creata da Hijikata, rende possibile anche la trascendenza di un sentimento alienato d'individualità e la conquista di un sentimento più ampio di comunione con la natura, ma lo fa in un senso più quantico (o subatomico) che ecologico³³. Con la proposta della

³² Secondo Harpman (in Klein, 1988, p. 40), la metamorfosi perpetua sarebbe anche una delle premesse centrali del mondo critico del pensiero primitivo, che opererebbe sul principio del *continuum* cosmico. “According to this principle, no realm of being, visible or invisible, past or present, is absolutely discontinuous with any other, but all equally accessible and mutually interdependent”.

³³ Per Kasai Akira, uno dei membri dell'*Ankoku Butō-ha* creato da Hijikata all'inizio degli anni '60, la danza Butō non è un movimento ecologico o politico, ma un movimento verso la guarigione di quello che chiama “corpo comunitario”. Per lui, la danza può connetterci con gli altri e con il passato, e questa comunità è più importante dell'individualismo (Fraleigh e Nakamura, 2006, p. 39). È interessante osservare qui che Kasai, nonostante sia uno dei precursori della danza Butō, ha un percorso molto particolare, avendo vissuto per sei anni a Stuttgart, in Germania, dal 1979 in poi, per approfondire i suoi studi in Euitmia e nella filosofia di Rudolf Steiner, la quale, senza dubbi, è presente nella poetica dei suoi lavori e differenzia sostanzialmente le sue concezioni da quelle espresse sia da Tatsumi Hijikata che da Ōno Kazuo.

rimozione graduale delle energie espressive e il conseguente azzeramento del corpo, a un livello quasi molecolare, Hijikata fu capace di condurre un processo di scomposizione degli automatismi gestuali e di rinnovamento dei significati della materialità dell'organismo umano. In questo modo riuscì a incontrare una sostanza primordiale condivisa da tutte le esistenze che compongono la dinamica della natura, accogliendo nella sua prassi tanto la vita come la morte, senza distinzioni né gerarchie.

La tecnica delle continue trasformazioni metamorfiche propose una strada a doppio senso ai danzatori che lavorarono con Hijikata, giacché, da un lato, rendeva possibile la dissoluzione dei loro *selves*, in quanto unità fondanti di una individualità alienata; e dall'altro, faceva conoscere loro i sottili e primordiali livelli della materialità delle loro anatomie, condivisi con dimensioni più ampie della natura. Fu possibile, così, restituire il corpo allo stato naturale, permettendogli di coniugare il principio per cui, per trasformare qualsiasi cosa in un proprio *locus* di espressione – ovvero per acquisire la propria voce soggettiva – bisogna in primo luogo adattarsi al grande schema della natura (Klein, 1988, p. 86). In questo caso, l'unica voce o espressione soggettiva che potrebbe provenire dal danzatore non sarebbe il risultato di una sua asserzione personale, ma una “secrezione naturale” causata dalla conoscenza del suo posto all'interno del *continuum* cosmico.

Questa supposta restituzione del corpo al suo stato naturale, oltre a proporre una relativa diluizione dell'individuo in una sostanza primordiale, darebbe potenza anche alla costruzione di una maggior affinità con alcuni altri esseri extra-umani, come piante e animali specifici, provvedendo in questo modo il corpo di una forma di auto-conoscenza sulla sua natura fondamentale, nell'avvicinarlo ai suoi istinti più basilari (Klein, 1988, p. 39).

La pratica metamorfica proposta dal Butō aveva pertanto come obiettivo, anche scenico, l'incorporazione del proprio oggetto o dell'essere immaginato partendo dalla sostanza comune primordiale, per poi dar forma alla sua voce individuale. In questo processo, la materialità dell'organismo giocò sempre un ruolo fondamentale, poiché è in essa, e non in un piano astratto, che tutte le trasmutazioni si compiono, assumendo, ogni volta, differente qualità e consistenza. La materialità del corpo si trasforma così nel Butō stesso:

That which is capable of confronting today's condition, which envelops the distortions of a solidarity severed into pieces, is nothing other than the establishment of a new individual human image and the acquisition of that solidarity. I place that solidarity within the scope of my work. I attempt to press the limits of myself and of my material. From the nature of my work, living beings are my material (Hijikata, *To Prison*, 1961, TDR, 2000, p. 47).

Hijikata Tatsumi propone, in questo modo, la materialità del *nikutai* come sede e materia prima della sua poesia, facendo sì che la danza passi a generarsi nella densità della carne stessa. La sua proposta d'investigazione archeologica del corpo diviene una metodologia di accesso agli strati profondi di un organismo sempre in trasformazione; di un corpo che, una volta devoluto alla sua sostanza primordiale, può essere ricostruito come una cosa materiale o addirittura un concetto. I danzatori sottomessi ai suoi ardui e costanti allenamenti iniziarono ad imparare a manipolare i propri corpi, fisiologicamente e psicologicamente, trasformandosi nelle più svariate forme, sensazioni ed esseri.

Basato su questa specie di “*ethos* del divenire” (Fraleigh e Nakamura, 2006, p. 72), l'*Ankoku Butō* di Hijikata presenta come matrice metodologica la necessità di distruggere e deformare l'equilibrio del corpo, torturandolo e forzandolo per sottometterlo a trasformazioni sfiguranti. Si concretizzava, così, il suo desiderio di demolizione dell'organismo sociale – o della società – tramite la rottura delle strutture del suo microcosmo simbolico, il suo organismo individuale, ossia il corpo umano. Per realizzarlo, Hijikata cercava di catturare e riproporre ogni tipo di emozioni, paesaggi e sensazioni, avvalendosi di parole e concetti, che possedevano per lui una fisicità concreta e, perciò, potevano dare luogo ad uno specifico stato fisico.

Credeva, pertanto, in una rotta più diretta verso le immagini, non necessariamente prendendole per archetipi, come nel modo d'intendere occidentale, ma come rappresentazioni immediatamente disponibili per la connessione tra corpo e spirito. In questo modo, avendo le immagini come elemento di scomposizione del corpo, la sua tecnica agiva cercando di sospendere la coscienza razionale per trasformarla in un'istanza permeabile ai

flussi interni ed esterni, creando le condizioni necessarie ad un riavvicinamento all'essenza della materia stessa.

Questo carattere fondamentale che possiede la materialità del corpo all'interno dell'opera di Hijikata è così spiegato da Sakurai (BT, 2006, p. 208):

La devozione e la fedeltà di Hijikata alla materialità, all'oggetto, proviene dal riconoscimento della riconciliazione con la natura a livello simbolico ('corrispondenza' nel simbolismo), che è semplicemente una pretesa di riconciliazione attraverso l'interiorizzazione. Persino nell'animismo, egli non pone l'accento sul fatto che l'anima esista in ogni cosa vivente, l'esistenza dell'anima non è importante. Egli pensava di potersi unire all'oggetto diventando l'oggetto. Perciò la sua danza è materialismo. Per lui diventare l'oggetto è tutto.

In questo senso, si rivela nella sua matrice tecnica e poetica un conflitto essenziale per la supremazia, o per la separazione, tra l'"identità nel corpo" e l'"oggettività nel corpo" (Sakurai, BT, 2006, p. 207). Per lui, il danzatore dovrebbe trasformarsi in un oggetto, costruendo una relazione amorosa con la sua materialità³⁴, perché quest'oggetto nel quale si fosse trasformato, a sua volta, potesse richiamare uno spirito, lo spirito del danzatore stesso, dando la possibilità a un'esistenza umana di trasformarsi in qualcosa di non umano (Hijikata, *Plucking off the darkness of the flesh*, 1968, TDR, 2000, p. 53).

Il corpo dovrebbe così rinunciare alla sua espressività, trasformandosi in un "corpo morto", svuotandosi dei suoi automatismi e intenzionalità per creare uno spazio fertile di ricostruzione di una prossima esistenza. Il corpo come ricettacolo, o *karada* (pacco vuoto), non dovrebbe annullarsi, ma bensì ricostruirsi, dilatando i suoi intervalli di silenzio e trasformandosi nel proprio "ma": un vuoto pieno di possibilità.

Utilizzando questo repertorio tecnico, Hijikata Tatsumi cercava di svegliare la sensibilità corporea, avvalendosi principalmente di tutto quello che era considerato negativo per la società, con l'obiettivo di scuotere profonde sensazioni coperte dalle regole sociali e, in questo modo, dare vita a un corpo che riuscisse a trascenderle: un corpo non-quotidiano. Con questo processo di scavo archeologico a livello cellulare, scoprì comportamenti e azioni sepolte

³⁴ "The material has got to be a lover" (Hijikata, *Inner Material/Material*, 1960, TDR, 2000, p. 40).

negli strati profondi dell'esistenza fisica, svelando la realtà del corpo in quanto serbatoio di sensazioni, accumulo di esperienze sensoriali di tempo e spazio limitato. E nel dare voce a queste dimensioni dello spazio-tempo che abitano la materialità dell'organismo umano, passò a concentrarsi sulla danza che vive all'interno del corpo.

***Nikutai*: memorie e politiche del “corpo di carne”**

The dance, which is a medium between a spirit and an impulse to a secret ritual for the sake of pouring into the flesh and blood of young people, ends in finishing them as lethal weapons that dream..

Hijikata, *To Prison*, 1961, TDR, 2000, p. 47.

Al centro dell'*Ankoku Butō* di Hijikata Tatsumi si trova, dunque, la carnalità del corpo. La fisicità dell'organismo umano, nei suoi vari livelli di composizione, serve come epicentro bidirezionale dal quale tutto parte e verso il quale tutto ritorna, per implodere. Il *nikutai* – il corpo di carne – appare trasversalmente nei differenti elementi che compongono la complessità del suo progetto, il quale presenta l'investigazione archeologica della sua materialità come un *principio*, la trasformazione fisio-psicologica di questa materia come *risorsa tecnica*, e la sua diluizione o trascendenza come uno dei suoi *principali obiettivi*. Fu forzando i limiti del suo *nikutai* che Hijikata abbozzò le basi della sua danza, una danza *del e dal* corpo.

Considerato tanto un insieme di flussi di sensazioni quanto un serbatoio della memoria, il corpo di carne proposto da Hijikata si rifiutò di sottomettersi alle gerarchie e di soggiogarsi di fronte alla supposta superiorità della ragione. Il predominio di un comportamento anarchico in questa fisicità, tolse legittimità ad una possibile configurazione tecnica per la sua azione performativa che arrivasse dall'esterno, rivendicandola e costruendola, quindi, a partire dalle sue strutture più interne: l'osso e la carne.

La danza del *nikutai* non ammetteva così l'esistenza di una gestualità codificata, e tanto meno di un universo tecnico pre-esistente, giacché nella crudezza della sua anarchia, vedeva celebrato l'effimero delle sue strutture, nell'assoggettarsi alla decomposizione e alle metamorfosi della materia, che rendevano impossibile fissarla in categorie o forme definitive. Questo carattere

di caducità e di corrottezza del corpo di carne³⁵ evidenzia il legame dell'essere umano con la sua sfera biologica, i suoi istinti, la sua dimensione animale e caotica, e soprattutto, il suo *ankoku*. Con questo, nel privilegiare le dimensioni concrete della carne, è possibile sovvertire la priorità delle astrazioni razionali – tanto care alle concezioni di origine platonica provenienti dal mondo occidentale – e, così, immunizzarsi contro possibili valenze semantiche per i suoi atti.

Il gesto eseguito da un corpo di carne si presenta, quindi, non come un'inferenza razionale o una traduzione di un segno esteriore, ma come un'esperienza profonda di frizione tra la velocità e la direzione, tra lo spazio e il tempo interiori. La sua espressività, a sua volta, non proviene da una volontà personale e soggettiva, ma da una secrezione risultante dalla frizione o dal collasso di queste categorie all'interno del corpo. In questo contesto, per Hijikata, i movimenti più veraci e importanti sono quelli che “come from joints being displaced, then from walking disjointedly for a couple of steps, with one leg striving to reach the other” (Hijikata, *Plucking off the Darkness of the Flesh*, 1968, TDR, 2000, p. 52).

La decomposizione anatomica – e atomica – del corpo umano (Centonze, 2003-2004, p. 22) ha un ruolo fondamentale nel lavoro proposto da Hijikata, perché era tramite la sua induzione che dava ai suoi danzatori la sperimentazione di diversi possibili stati del corpo di carne. Confrontandosi con la cruda fisicità del corpo, il *butōka* poteva sperimentare gli interstizi del proprio *ankoku*: gli strati profondi della memoria che compongono il peso e l'oscurità della sua materia. Esplorare e dispiegare questo *ankoku* diventava l'epicentro della sua investigazione, permettendogli di ampliare il suo corpo alla ricerca di nuove esperienze.

Il danzatore si vedeva immerso in un contesto dentro il quale doveva cercare di svuotare il suo *shintai* – il corpo sociale³⁶ – trasformandolo in un ricettacolo vuoto pronto ad incorporare altre differenti qualità di materia. Questa diluizione dello *shintai* si presenta come una delle principali

³⁵ Secondo Shibusawa Tatsuhiko (in Centonze, 2009, p. 170), il *nikutai* possiede intrinsecamente le qualità del *kiki* (crisi) e del *fuau* (angoscia).

³⁶ Centonze (2003-2004, p. 28) chiarisce anche che il concetto di *shintai* si riferisce propriamente al corpo riconosciuto dalla società, il corpo sistemico che esiste soltanto in un contesto sociale: la persona.

metodologie di lavoro costruite da Hijikata, per cercare l'accesso agli strati profondi del *nikutai*. Si può, tuttavia, percepire che tale metodologia stabilisce al suo interno, almeno su di un piano discorsivo, una relazione dialettica tra questi due caratteri dell'organismo umano, ossia lo *shintai* e il *nikutai*, conducendo ad una sovrapposizione concettuale e paradossale in cui il *nikutai* rappresenterebbe lo stesso *shintai* della danza Butō³⁷.

È proprio in questo corpo in costante trasformazione – “*naru shintai*” – che s'incontra la sostanza fluida e primordiale dell'opera di Hijikata Tatsumi. Provocando l'esplorazione delle identità polimorfiche dei suoi danzatori, li mise di fronte alla concretezza dei loro *kanōtai*, o “corpi possibili”³⁸, portandoli a capire che per avvicinarsi ai loro “corpi in potenza”, dovevano raggiungere il loro stato di oggetto, di realtà concreta e non simbolica; che dovevano sperimentare l'instabilità delle loro istanze di carne, inseguendo così la “verità” (*hontō no koto*). Prima di offrirsi come uno strumento, in questo modo, il *nikutai* dovrebbe essere un orizzonte da raggiungere tramite un arduo processo di sperimentazione, nel quale il danzatore dovrebbe scoprire la qualità intima, lo stato d'essere degli oggetti, dovendo per questo, principalmente, concepirli in maniera ontologica.

L'allenamento proposto da Hijikata Tatsumi aveva come obiettivo, quindi, di costruire una piena coscienza fisica in grado di dare ai suoi danzatori la possibilità di addomesticare il gesto e così ottenere la massima disponibilità dei loro stessi corpi. Guidati da stimoli verbali e dai loro impulsi istintivi, potevano aver accesso alle immagini che li aiutassero a scomporre i loro *shintai* ordinari e che li rimettessero alla materialità dei loro *nikutai*, svelando gli infiniti strati dei loro corpi-memoria.

³⁷ Secondo Matsumoto (in Centonze, 2009, p. 171), “the common thought about *shintai-nikutai* dialectic is that the former is endowed with a historical character and the latter coincides with the state of things (*jōkyō*), but the problem lies in the impossibility of establishing a theory of *nikutai*, as well as a theory of the state of things. The following implication is that investigating critically (on a discursive level) *nikutai* means creating the *shintai* of dance (*buyō no shintai*)”.

³⁸ Per Centonze (2001, p. 156), *kanōtai* starebbe a indicare le condizioni e i modi di essere dello *shintai* che circoscrivono le potenzialità del corpo di produrre una gamma infinita di movimenti.

Hijikata considerava il corpo come un serbatoio della memoria dell'inconscio collettivo³⁹ e la sua danza partiva dall'esplorazione di quest'universo di reminiscenze incarnate. All'interno della sua opera, è possibile percepire come questa concezione abbia avuto la sua piena espressione nel suo progetto *Shiki no tame no nijushichiban* – “Ventisette notti per quattro stagioni”, del 1972, nel quale utilizzò una rilettura della memoria dei corpi e dei movimenti degli agricoltori di *Toboku*, creando un universo cinetico che in seguito fu interpretato come lo stereotipo gestuale della danza Butō.

Questa specie di deposito della memoria, è, in verità, permeato simultaneamente da diversi strati e tipologie di memoria – personale, collettiva e universale – e compone l'*ankoku* di ogni danzatore: la sua materia scura. Il *butōka*, in questo senso, ha davanti a sé il suo *ankoku* come matrice espressiva e, allo stesso tempo, come *locus* della sua danza. Lo smembramento di questa memoria, così come la frammentazione del suo corpo, istituisce un percorso veramente fisico per la sua composizione scenica, spingendolo alla sperimentazione del suo abisso e alla realizzazione della sua essenza, in termini fenomenologici, aiutandolo così a evitare di rimanere nella superficialità di un semplice ridisegnare la realtà.

L'allenamento dell'*Ankoku Butō* avrebbe così come focus principale l'identificazione dello stimolo del movimento, della radice dinamica dell'azione, a partire da un processo d'immersione nei differenti strati della memoria fisica di un corpo in costante smantellamento, rendendo possibile la latenza di diverse identità metamorfiche. È valido allora affermare che l'*Ankoku Butō* lavorò con la messa in scena di una specie di *reifificazione della memoria*, un processo nel quale un graduale svelamento dei differenti strati che la compongono all'interno del *nikutai* del danzatore, rende possibile le sue combinazioni e sovrapposizioni che saranno proiettate sul palcoscenico (Centonze, 2003-2004, p. 22). La *performance* potrebbe essere vista come una successione di frammenti sovrapposti di una memoria reificata, ossia trasformata in oggetto, in cosa.

³⁹ Nonostante l'utilizzo di questo concetto della psicologia junghiana, per indicare che il concetto di memoria elaborato da Hijikata va oltre la sfera individuale e soggettiva, è importante notare che egli non condivideva necessariamente questo universo concettuale, presentando tra l'altro una comprensione più diretta della connessione tra immagine e corpo, e non avvalendosi così degli archetipi come figura di linguaggio.

Hijikata dava ai danzatori, così, la possibilità di sfidare il proprio corpo, facendo sì che confrontassero il loro *ankoku* reso oggetto, tramite la reificazione delle loro memorie personali e universali, intramezzate nella materialità del loro *nikutai*. Al corpo che danza, presentava le origini del “sé” in quanto cimitero, in quanto terreno buio, dove abitano i corpi accumulati dei propri morti⁴⁰. Svelava, in questo modo, il fatto che un corpo-memoria non si esaurisce mai in un’esistenza individuale e soggettiva, ma che porta con sé una pluralità di presenze diffuse che lo compongono anche a livello materiale.

Hijikata creò, così, le basi per la costruzione di un corpo critico, di un corpo di carne capace di accogliere nella densità della propria materia la molteplicità delle esistenze che lo compongono, ergendosi dai confini del sé contro una concezione alienata di individuo e contro i determinismi culturali che s’impongono sulla sua carne. Costruì le matrici per l’edificazione di una corporeità critica, ossia un modo di “essere corpo” fluido e polimorfico, che prende in carico, nella configurazione della sua materialità, una resistenza radicale alle imposizioni culturali delle strutture di potere dominanti. Un corpo che, in contrasto con la transitorietà delle proprie identità metamorfiche, presenta una consistenza, e un’esistenza, realmente politiche. Nelle parole di Centonze (2009, p. 183), le “politiche del corpo carnale” nel Butō, ovvero le espressioni di contestazione incarnate nella natura basica e organica delle esistenze fisiche del *butōka*, sono così presentate:

The *politics of the carnal body* in *Butō*, is visible on the choreographic level. As dance, *Butō* unfolds a breaking and dissident body-criticism that implies a radical resistance to the body as manipulated by the society of the spectacle. The body is pushed beyond its limits, and its core should be preserved from aestheticism, sensationalism, or exhibitionism. This way, the radicality of *nikutai* becomes a political act. Reaching a high intensity this employment of the body implies a political position. Movement becomes a political praxis, anti-capitalistic in its economy.

⁴⁰ Per Kuniyoshi (Intervista personale, 2009), le radici di tutto il lavoro di Hijikata si alimentano da questa concezione del corpo che ammette l’esistenza di un altro corpo che vive dentro di sé oltre la propria presenza, che potrebbe essere circoscritto dentro al concetto di *sujakutai*, o “corpo indebolito” (*emaciated body*). Tatsumi Hijikata lavorava su questa concezione di corpo, quando morì.

Anche se l'analisi dell'autrice, in questo caso, si presenta limitata all'universo coreografico della *performance* propriamente detta, e tiene come focus la resistenza contro i valori della società dello spettacolo, sarebbe possibile svolgere il suo ragionamento incorporandolo all'interpretazione del processo di allenamento proposto da Hijikata, e ampliando, pertanto, la lettura delle politiche messe in atto dal corpo di carne, così come le loro conseguenze. Molto oltre l'ambito intersoggettivo, ossia quello delle relazioni tra spettatore e danzatore generato dallo spettacolo, i procedimenti metodologici di Hijikata nella preparazione dei suoi danzatori crearono un campo soggettivo⁴¹, che potrebbe anche servire come matrice per l'istituzione di analoghe politiche del corpo.

La graduale scomposizione del *self*, le differenti forme di frammentazione del corpo, l'incorporazione delle identità fluide e metamorfiche, i morti e le altre esistenze che abitano l'interno del "corpo indebolito", sono molto di più che semplici esempi di procedimenti tecnici del suo metodo di costruzione scenica. Essi sono, in verità, effimeri momenti di resistenza culturale sperimentati da una soggettività che si percepisce complessa e plurale. In questo senso, si potrebbero presentare, anche, come solidi pilastri per l'edificazione di una specie di criticismo corporale, che sperimentato inizialmente a livello individuale, si sviluppa inevitabilmente in un ambito collettivo, grazie alla presa di coscienza del danzatore, sia dell'interdipendenza che sostiene la sua esistenza, sia delle determinazioni culturali che definiscono ordinariamente il suo *shintai*.

Partendo da questa prospettiva, è possibile affermare che i meccanismi di costruzione del corpo scenico proposti da Hijikata sono anche, in potenza, strumenti di sovversione antropologica e politica, visto che cercarono di sconvolgere la stabilità dei modelli culturali dell'organismo sociale e individuale. Frammentando il corpo di un uomo e inducendo il vacillamento della sua

⁴¹ È importante sottolineare che il concetto di soggettività nel contesto del lavoro di Hijikata, come presentato fin qui, con i suoi metodi di corrosione del *self*, si allontana completamente dal concetto occidentale contemporaneo che si riferisce a una specie di "impero del sé", a qualcosa di teoricamente autentico e individuale; e s'avvicina alla plasticità denotata dal concetto giapponese *shutaisei*, discusso da Koschmann (in Klein, 1988, p. 31), il quale indicherebbe una forma di soggettività che si presenta fortemente compromessa con un'azione politica e una presa di posizione d'indipendenza e autonomia nei confronti delle forze potenzialmente deterministe della storia e della struttura sociale.

identità, Hijikata destabilizzò la matrice più intima e concreta di tutto un sistema politico-economico, smontando i suoi valori, le sue certezze, i suoi parametri. Sotto quest'ottica, diventa possibile concepire – oltre lo spettacolo – anche l'allenamento fisico proposto dall'*Ankoku Butō* come uno spazio di affermazione delle “politiche del corpo carnale”. Si arriva dunque alla conclusione che il criterio di definizione dell'esistenza, o non, di queste politiche, non sarebbe necessariamente il suo *locus* di manifestazione (allenamento o spettacolo) ma il suo *locus* di origine: la carne medesima, o almeno il trattamento critico e sovversivo delle qualità della sua materia⁴².

Il *nikutai*, o l'investigazione di questo corpo di carne, che sostiene il progetto artistico messo in scena dal Butō, può allora essere interpretato anche in una chiave politica. La carne, rifattasi nella radicalità della sua materia, incontra nella sua potenza intersoggettiva sia la materia prima per il suo divenire, sia il fondamento etico per la sua dimensione politica. Il *butōtai* – il corpo butō – in quanto *locus* di resistenza e affermazione di politiche del corpo, si offre, pertanto, come possibile istanza di realizzazione della *shutaisei*, ossia di una soggettività porosa e compromessa radicalmente con “azioni politiche”.

Stando così le cose, la modalità di politica di resistenza della carne instaurata dal *butōtai* potrebbe sostenere un'interessante possibilità di scomposizione dell'egemonia dei paradigmi di sfida e produttività, tanto coltivati dalla società occidentale moderna e assunti nell'esperienza individuale quotidiana. Il corpo potenziale proposto da Hijikata Tatsumi potrebbe così offrirsi come ispirazione per la costruzione delle sue antitesi, giacché incorpora nelle sue matrici poetiche, e nei suoi procedimenti tecnici, alcune delle molte dimensioni rinnegate dalla moralità civilizzata e dalla razionalità strumentale della nostra società orientata verso la produttività, come per esempio, la morte, la deformità, il grottesco, l'erotismo, la criminalità, la vecchiaia e la comunione (meta)fisica con la materialità della natura.

Il *butōtai* proposto da Hijikata, nella sua costante instabilità e trasformazione, si offre quindi come matrice per la costruzione di anti-corpi. *Anti-corpi*, intesi come incarnazione fisica e simbolica della sovversione e della contestazione.

⁴² “Through immersing oneself wholly in dance one can encounter the butoh spirit. It is here, rather than in the stage performance, that one finds the real meaning of butoh” (Hijikata, in Viala e Masson-Sekine, 1988, p. 187).

Anti-corpi, che rifiutano di concepirsi come individualità alienate e si definiscono negli interstizi della loro materia e della loro intersoggettività. *Anti-corpi*, che si prendono in carico attivamente la politicità inerente alla propria presenza e al proprio movimento nel mondo. *Anti-corpi*, che mettono in discussione l'egemonia dei paradigmi di efficacia ed efficienza sostenitori del corpo occidentale contemporaneo, così come la società sofferente alla quale esso serve in modo dialettico come unità funzionale. *Anti-corpi* che, in questo modo, servano d'aiuto nell'arduo processo di risanamento di questa stessa società, in qualità di *anticorpo*, cioè di microrganismo di combattimento e resistenza. *Anticorpi* in cui Hijikata Tatsumi voleva trasformare ognuno dei suoi danzatori per, infine, rendere possibile l'esistenza del suo esercito di "armi letali che sognano".

Bibliografia

- Barber, Stephen, *Hijikata: revolt of the body*, London, Creation Books, 2006.
- “Biblioteca Teatrale” [BT], *Ritorno a Hijikata: il Butō e la danza moderna nel XX secolo*, numero monografico a cura di Giorgio Salerno, n. 79-80, 2006.
- Centonze, Katja, *La ribellione del corpo di carne nel Butō*, Atti del XXV Convegno di Studi sul Giappone, Venezia, 4-6 ottobre 2001, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2001, pp. 151-159.
- Centonze, Katja, *Ankoku butō: una politica di danza del cambiamento*, Atti Aistugia, Atti del XXVII Convegno di Studi sul Giappone, Arcavacata di Rende, 18-20, settembre 2003, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia, 2003, pp. 61-76.
- Centonze, Katja, *Aspects of Subjective, Ethnic and Universal Memory in Ankoku Butō*, “Asiatica Venetiana”, n. 8-9, 2003-2004, pp. 21-36.
- Centonze, Katja, *Resistance to the Society of the Spectacle: the “nikutai” in Murobushi Kō*, “Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, n. 0, ottobre 2009, pp. 163-186, 2009, <http://danzaericerca.unibo.it>.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.
- D'Orazi, Maria Pia, *Kazuo Obno*, Palermo, L'Epos, Palermo, 2001.
- D'Orazi, Maria Pia, *Il Corpo Eretico*, Padova, CasadeiLibri Editore, 2008.
- Fraleigh, Sondra, *Dancing into Darkness: Butoh, Zen and Japan*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1999.
- Fraleigh, Sondra - Nakamura, Tamah, *Hijikata Tatsumi and Obno Kazuo*, New York, Routledge, 2006.
- Klein, Susan Blakely, *Ankoku butō. The premodern and postmodern influences on the dance of utter darkness*, Ithaca, N.Y., Cornell University, 1988.
- Salerno, Giorgio, *Suoni del corpo, segni del cuore. La danza Butō tra Oriente e Occidente*, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998.
- “The Drama Review” [TDR], *Hijikata Tatsumi: The Words of Butoh*, numero monografico a cura di Nanako Kurihara, vol. 44, n. 1, Spring 2000.
- Viala, Jean – Masson-Sekine, Nourit, *Butō. Shades of Darkness*, Tōkyō, Shufunotomo, 1988.
- Waguri, Yukio (a cura di), *Butō-Kaden*, CD-rom, Tōkyō, Justsystem, 1998.

