

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

7

Direttore

Matilde Mastrangelo

Comitato scientifico

Giorgio Amitrano

Gianluca Coci

Silvana De Maio

Chiara Ghidini

Andrea Maurizi

Maria Teresa Orsi

Ikuko Sagiyama

Virginia Sica

Comitato di redazione

Chiara Ghidini

Luca Milasi

Stefano Romagnoli

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura di referaggio con doppio anonimato (*double-blind peer review*).

La Sezione Ricerche raccoglie opere collettanee e monografie di studiosi italiani e stranieri specialisti di ambiti disciplinari che coprono la realtà culturale del Giappone antico, moderno e contemporaneo. Il rigore scientifico e la fruibilità delle ricerche raccolte nella Sezione rendono i volumi presentati adatti sia per gli specialisti del settore che per un pubblico di lettori più ampio.

Riflessioni sul Giappone antico e moderno

Volume II

a cura di
Maria Chiara Migliore
Antonio Manieri
Stefano Romagnoli





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVI
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-548-9967-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

1 edizione: dicembre 2016

- 11 Introduzione
 MARIA CHIARA MIGLIORE, ANTONIO MANIERI,
 STEFANO ROMAGNOLI
- 15 Cento anni di studi giapponesi a Roma: in ricordo
 di Giuliana Stramigioli nel centenario della nascita
 TERESA CIAPPARONI LA ROCCA
- 35 RIFLESSIONI SUL TESTO
- 37 Breve storia culturale dei Trentasei
 Immortali del *waka*
 GIAN PIERO PERSIANI
- 59 Orizzonti d'attesa e consacrazioni letterarie:
 discorsi sulla popolarità nel tardo periodo Edo
 MARIO TALAMO
- 85 Modalità di collegamento delle strofe in Bashō:
 ipotesi sul *karumi*
 MATTEO LUCCI
- 105 Il fascino del male: analisi della figura
 del demone nel *nō*
 CLAUDIA IAZZETTA
- 127 Il teatro, la maschera e lo sguardo nell'opera
 di Kurahashi Yumiko: *Nagai yumeji* (1968)
 DANIELA MORO

- 147 Si alza il vento e comincia l'incanto: punti d'incontro
tra Miyazaki Hayao e Miyazawa Kenji
MARIA ELENA TISI
- 165 RIFLESSIONI SU ORIENTE E OCCIDENTE
- 167 La poesia Heian come World Literature:
un confronto con la poesia italiana medievale
EDOARDO GERLINI
- 191 Il comico in letteratura e il confronto tra *Don Quijote*
e *Hizakurige* secondo Tsubouchi Shōyō
LUCA CAPPONCELLI
- 211 La collaborazione di Kanbara Tai con il quotidiano
L'Ambrosiano (1924-1925): prospettive di ricerca
PIERANTONIO ZANOTTI
- 233 L'amore dannunziano nella letteratura giapponese
da Ikuta Chōkō a Mishima Yukio
MURAMATSU MARIKO
- 255 Interazioni visionarie: *Cent'anni di solitudine*
e l'opera di Terayama Shūji
STEFANO LATTANZI
- 275 Riconfigurazioni dell'antica Roma nel manga
Thermae Romae e nei suoi adattamenti
cinematografici
LUCIANA CARDI

- 299 RIFLESSIONI SULLO SPAZIO E SULLA STORIA
- 301 Particolarismo culturale giapponese e orientalismo
sinocentrico: identità geopolitica del Giappone e
della Cina
FRANCO MAZZEI
- 323 Struttura e trasformazione di Heiankyō-Kyōto
KINDA AKIHIRO
- 339 Consumi familiari in Giappone, 1916-41: società
rurale e urbana a confronto
ANDREA REVELANT
- 365 I pellegrinaggi a circuito nel Giappone
contemporaneo: introduzione allo studio sociologico
e decostruzione della nozione di pellegrinaggi locali
PAOLO BARBARO
- 385 “Sciamani” nel Giappone contemporaneo: premesse
per uno studio critico
SILVIA RIVADOSSI
- 403 RIFLESSIONI SULL’ARTE E SULLA PERFORMANCE
- 405 Spettri di donne e paure di uomini:
l’arte di Matsui Fuyuko
MARTA FANASCA
- 425 Il *superkabuki*: ossimoro strutturale o innovazione
della tradizione? L’esempio di Yamato Takeru
GIOVANNI AZZARONI

- 10 *Indice*
- 439 Letteratura invaghita del corpo: la danza di Hijikata
Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio
KATJA CENTONZE
- 463 Dentro il rituale, dietro il rituale: un'esperienza di
partecipazione etnografica al *Kasuga wakamiya*
on matsuri di Nara
ANDREA GIOLAI
- 487 RIFLESSIONI SULLA LINGUA
- 489 Riconsiderazione del concetto di *keigo* e di
linguaggio onorifico: la pragmatica del discorso
nello studio e nella didattica della lingua giapponese
PAOLO CALVETTI
- 511 Costruire un dizionario di collocazioni giapponesi:
difficoltà e metodi
ELGA LAURA STRAFELLA
- 529 BilingualCorpusNavigator: un'interfaccia web per
interrogare un *corpus* parallelo giapponese-italiano
PATRIZIA ZOTTI
- 551 Facebook nella didattica del giapponese:
un progetto pilota
TIZIANA CARPI
- 573 Profili degli autori

Letteratura invaghita del corpo La danza di Hijikata Tatsumi riflessa nelle parole di Mishima Yukio

KATJA CENTONZE

Tra il 1959 e il 1961 Mishima Yukio pubblica cinque saggi critici sull'avanguardia postbellica e la danza di Hijikata Tatsumi, colta nei suoi primissimi anni, quando la definizione di *butō* non era ancora in uso.¹ È proprio attraverso la scrittura di Mishima, a mio avviso fondamentale per l'ermeneutica di questa danza d'avanguardia, che possiamo ricostruire aspetti che ne determinano il carattere rivoluzionario e la contraddistinguono da altre forme di danza. Questi testi offrono in sintesi un tessuto interpretativo della fattispecie e dell'organicità performativa che sottende le sperimentazioni iniziali di Hijikata, ossia una contromisura alla mancanza di documentazione filmica e fotografica necessaria per l'approccio investigativo al fenomeno coreutico. Sono precisamente i primi anni che determinano l'originalità del *butō* e che contengono in nuce quell'acido corrosivo che intacca il sistema della danza, la danza stessa e il nostro corpo normativizzato.²

Diversi elementi identificati nei suoi saggi ricorrono negli anni successivi in testi prodotti da importanti intellettuali e stu-

¹ Nonostante il loro valore intrinseco, questi saggi sono poco conosciuti e trattati. Questo studio è complementare alla analisi presentata in Centonze (2012) con la prospettiva di pubblicare una traduzione integrale dei testi presi in esame. Sulla storia della definizione *butō*, in cui era coinvolto lo stesso Mishima, e sulle diverse fasi della danza di Hijikata si veda Centonze (2012 e 2014).

² Mentre per Hijikata la dimensione corporale è fondativa e il processo di corrosione sul proprio corpo di carne (*nikutai*) viene attuato dal proprio corpo, Mishima (1968, p. 7), il quale dichiara che la sua memoria delle parole preceda quella del proprio corpo, definisce le parole come delle termiti che corrodono il tronco di legno grezzo, ossia il *nikutai*, nel suo caso già intaccato anzitempo (Centonze, 2012, pp. 232-235).

diosi come Shibusawa Tatsuhiko, Tanemura Suehirō e Ichikawa Miyabi.

Gran parte delle argomentazioni espresse in queste rare pagine sono frutto delle discussioni conviviali con Hijikata. Uno dei luoghi d'incontro, tra i cui membri tesserati erano annoverati, oltre a Mishima, Hosoe Eikō, Tanaka Ikkō e Shibusawa Tatsuhiko, era il Bar Gibon (Motofuji, 1990, p. 120), gestito all'interno dell'Asbestokan,³ cruogiole culturale per l'intelligenza e l'arte negli anni '60. Fondamentali risultano le esperienze estetiche in cui lo spettatore Mishima veniva coinvolto durante le performance del danzatore. Questi scritti testimoniano come il letterato sia stato fortemente attratto dalla corporalità esplorata da Hijikata, che ha avuto un impatto determinante sulla creazione artistica di Mishima e sulla sua concezione di corpo, centrale nel suo pensiero letterario. Il sodalizio fra i due personaggi si estende fino alla scomparsa dello scrittore.

Risulta implicito che un'analisi specifica dell'interazione tra Mishima e Hijikata, tra la scrittura e l'arte coreutica, possa contribuire a un approfondimento della letteratura prodotta dal primo, il quale viene confrontato con una realtà, posta agli estremi, che paradossalmente sottende le sue aspirazioni verso un corpo nudo e crudo, la corporalità definita *nikutai* da cui sprigionano non pochi problemi traduttologici (Centonze, 2010). La sua lotta al corpo debole e grottesco, riverberata dal suo artificio estetico, si oppone nettamente alla tendenza antiestetica fondativa del corpo nel *butō*. Indubbiamente in *Taiyō to tetsu* (Sole e acciaio, 1968)⁴ si cristallizza quel territorio di sfida e rincorsa tra la parola e il corpo di carne, *nikutai*, che caratterizza la letteratura e la vita dell'esteta.

³ Ex scuola di danza moderna Tsuda Nobutoshi, diretta dal 1962 da Hijikata e frequentata fin dal 1959 dall'illustre letterato per incontrare il danzatore (Centonze, 2012, p. 220).

⁴ L'opera era stata pubblicata dal 1965 in serie nella rivista *Hihyō* (Critica).

Hangidaitōkan, l'arte come sacrificio

Alla fine degli anni Sessanta Hijikata partorisce un'arte sottilmente più elaborata, quindi meno corrosiva, e questa potrebbe essere una delle ragioni per cui Mishima inizia a distaccarsi dalla scena underground, anche se, come commenta Shibusawa, il coinvolgimento del letterato nell'addestramento para-militare nel quadro delle esercitazioni del Jieitai (Forze di Autodifesa), e poi nel suo progetto del Tate no kai (Società degli scudi), impegnava gran parte del suo tempo (Shibusawa, 1995, p. 246).

Dal 1970 Hijikata firma le sue produzioni, che volgono verso una sorta di sistemazione del suo vocabolario coreutico, il *butōfu*, con il sigillo Hangidaitōkan 燔犧大踏鑑. Questo acronimo, selezionato dal poeta e amico di Mishima, Takahashi Mutsuo, esprime il mondo della danza di Hijikata: «Un solo personaggio che sale sull'altare, vale a dire il palcoscenico, calpestando la grande terra simboleggiata dalle assi di legno» (Motofuji, 1990, p. 195). *Han* indica il concetto di “sacrificio arso”, *hansai* 燔祭, l'olocausto, ovvero la forma di sacrificio più elevata in cui la vittima viene interamente bruciata sull'altare, che compare nel *Levitico*; *gi* deriva da *giseishiki* 犠牲式, i riti di sacrificio; *dai* 大 addita il “macro” di macrocosmo, *daiuchū* 大宇宙; *tō* 踏 è il secondo segno di *butō* 舞踏⁵ e il *tō* di *tōchi* 踏地 (terra calpestata); l'ultimo segno *kan* 鑑 deriva dal termine *kikan* 龜鑑, modello, esempio e richiama foneticamente il *kan* di Asbestokan. Secondo Takahashi, Hijikata è il danzatore che, innalzando la fiamma sacrificale verso il cielo, non solo aspira come modello al *butō* dalle dimensioni dell'universo, ma sceglie la via più ardua: quella di vivere in tutta onestà (Motofuji, 1990, p. 195).

Sarà Mishima a vergare con la sua calligrafia il nuovo epiteo su una tela candida di due metri, destinata a pendere giù dal terrazzo del Seibu hyakkaten (Grandi magazzini Seibu) di Ikebukuro, che ospitava la rivoluzionaria mostra performativa *Hijikata Tatsumi Hangidaitōkan (fu) korekushontenji sokubai* (Hijikata

⁵ *Fumu* 踏み significa calpestare.

Tatsumi Hangidaitōkan con vendita degli oggetti esposti nella collezione, dal 28 agosto al 1 settembre 1970), il cui curatore artistico era Nakanishi Natsuyuki. La calligrafia di Mishima scorre anche al centro del manifesto di Yokoo Tadanori, una rivisitazione del poster che il graphic designer aveva ideato per *Barairo dansu* (Danza rosa, 1965), opera dedicata a Shibusawa (Centonze, 2014). All'ingresso dello spazio espositivo Hijikata aveva affisso un elenco intitolato “danzatori *butō*” con nomi di eminenti intellettuali, scrittori e artisti che avevano contribuito alla manifestazione, tra cui quello di Mishima.⁶

La danzatrice e proprietaria dell'Asbestokan, Motofuji Akiko, che sposò Hijikata nel 1968, ricorda che, due settimane prima della morte dello scrittore, avevano cenato tutti assieme a Ikebukuro (Motofuji, 1990, p. 199). Non appena la notizia dell'ultimo atto di Mishima era stata trasmessa dalla televisione, lei, suo marito e Shibusawa si erano recati subito presso l'abitazione dello scrittore e il loro laboratorio di danza era rimasto chiuso a lungo per lutto.

L'Antidanza e il corpo senza scopo

Fin dal primo saggio *Gendai no muma—Kinjiki o odoru zen'ei buyōdan* (L'incubo del contemporaneo: la compagnia di danza d'avanguardia che danza *Colori proibiti*, 1959),⁷ pubblicato da Mishima poco dopo la performance *Kinjiki* (1959), considerata l'inizio del *butō*,⁸ vediamo delineati aspetti significativi delle sperimentazioni coreutiche di Hijikata. Per raccogliere materiale in vista della stesura di questo articolo Mishima si reca presso la scuola di danza Tsuda per assistere alle prove della nuova messa

⁶ Nove anni prima Mishima aveva pregato Hosoe Eikō di ritrarre il suo corpo come aveva fatto con il danzatore Hijikata nella collezione *Otoko to onna* (Uomo e donna, 1960) (Centonze, 2012, pp. 226-227).

⁷ Anche se l'articolo commenta le prove di due performance diverse e coinvolge un gruppo di danzatori, dal titolo si può evincere che l'oggetto principale è *Kinjiki* diretto da Hijikata, che stava preparando *Kinjiki nibusaku* (Kinjiki II, 1959).

⁸ Sulle versioni di *Kinjiki* si veda Centonze (2013).



Poster Hijikata Tatsumi Hangidaitōkan (fu) korekushontenji sokubai (1970).
Design: Yokoo Tadanori (Cortesia Research Center for the Arts and Arts
Administration Keiō University)

in scena di *Kinjiki*, la cui versione originale aveva volutamente ignorato; qui scopre un mondo inatteso, arrivando persino a definire questa nuova danza l'arte scenica più interessante in tutta Tokyo (Mishima, 1959a, pp. 128, 129-130; Centonze, 2012, p. 220). Nel saggio viene descritto come i corpi dei singoli danzatori reagiscono ai temi assegnati dallo stesso Mishima durante le lezioni d'improvvisazione, intessendo un rapporto singolare tra concetto e azione. L'autore confronta il corpo nello sport, nella ginnastica e arte circense, definito *jintai* 人体, che si dispiega nelle varie possibilità di movimento, con il corpo dei danzatori, a cui si riferisce puntualmente con il termine *nikutai* 肉体 (Mishima, 1959a, p. 129; Centonze, 2012, pp. 220-221). Viene messa a fuoco la fibra del movimento eseguito e il tipo di corporalità realizzata:

Ciò che desta meraviglia in noi, come, per esempio, il movimento inatteso del *nikutai*, o un grido repentino, trova la sua ragione nel fatto che disobbedisce sempre squisitamente alla nostra coscienza telica, senza rispondere quasi mai alle nostre aspettative quotidiane. In tal prospettiva, la sostanza della commozione provocata differisce completamente dalla forza che viene concentrata nello sport che si conforma alla coscienza telica. Penso che si possa approssimativamente evincere anche dalle loro foto, che questo senso di interruzione, in cui in un colpo si disintegra la legge psicologica standardizzata grazie al bizzarro e impulsivo movimento del *nikutai*, sia qualcosa che assolutamente non si vede nella danza che conserva il metodo tradizionale. Questo senso di rottura risulta alquanto piacevole. (Mishima, 1959a, p. 130)

Se estendiamo a posteriori questa percezione di cesura e discontinuità, arriviamo alla qualità peculiare e innovativa del *butō*, che recide e soffoca il movimento stesso portando questa condizione all'estremo fino a giungere all'antidanza. Infatti, uno degli elementi centrali dell'arte concepita da Hijikata risulta essere il non muoversi, il non danzare o non saper danzare, l'impieppo del corpo danzante che contraddice se stesso (Centonze, 2015). Tale prospettiva anticipa di mezzo secolo sia sul piano pratico che critico la teoria avanzata da André Lepecki (2006) — considerata al giorno d'oggi innovativa negli studi di danza — ,

che smaschera la legge dell'isomorfismo tra danza e flusso del movimento, vale a dire la generale aspettativa che la danza in quanto tale debba essere necessariamente connessa al movimento continuo.

In *Gendai no muma* viene messo in rilievo da Mishima il movimento senza scopo strettamente connesso all'antidanza di Hijikata, imperniata sul corpo senza scopo, e il tradimento dell'aspettativa del pubblico. Il primo registro costituisce il nucleo di eversione attuata da Hijikata, il quale resiste alla società del consumismo e la decapita non attraverso un contenuto coreografico o un concetto ideologico, ma instaurando il criterio della corporeità affrancata da una finalità orientata e manovrata dall'alto o dall'esterno di cui il regime capitalistico investe i nostri corpi producendo bisogni indotti. Hijikata (1961) dichiara esplicitamente la sua danza incentrata sul *mumokutekina nikutai*, il *nikutai* atletico, che opera proprio contro il sistema di produttività: «Ancor più, l'uso del *nikutai* senza scopo, che io definisco danza, è il nemico più esecrabile per la società basata sulla produttività, e deve essere un tabù.» (Hijikata, 1961, p. 46; Centonze, 2010, pp. 118-119). Per estensione si può affermare che il *nikutai*, sgravato da un obiettivo, dalla felicità, viene esonerato dalla sua funzionalità di "mezzo", e dunque di "strumento espressivo" sottoposto alle leggi di un sistema coreutico di tipo metodologico. Il *nikutai* non appare in scena per rappresentare o mediare qualcosa, ma per quello che è, colto nel suo paradosso. Hijikata denuda il corpo danzante della vettorialità indirizzata e agisce al di fuori del piano cartesiano consacrandolo alla sfera entropica (Centonze, 2013, pp. 672-676).

Il secondo registro addita il grado di imprevedibilità dell'azione performativa che elude qualsiasi orizzonte mentale o prospettiva, riflessa nella nozione di danza o movimento, dello spettatore. Il concetto verrà ribadito due decenni dopo da Shibusawa, quasi avvalendosi delle stesse espressioni di Mishima.

Questa era una danza stupefacente che alludeva alle possibilità di una bizzarra [*kikaina*] messa in atto del *nikutai*, finora neanche immaginata una sola volta, che tradisce l'aspettativa verso i nostri stessi gesti quotidiani, visti sotto una nuova luce, oppure verso tutti i gesti ritmici e stilizzati della danza classica di cui eravamo a conoscenza.⁹ (Shibusawa, 1992, p. 224)

Mishima sfiora ancora una componente determinante nel ribaltamento scenico operato da Hijikata, ovvero l'assoluta indipendenza del corpo performativo, che schiva il ritmo e la scansione numerica dell'accadimento scenico, dalla musica (Centonze, 2015).

Inoltre, passato un tempo stabilito, la danza prosegue, e dopo poco finisce. Non vi è dubbio che lo spettatore non riesca a capire perché davanti ai propri occhi questa continui e perché questa debba finire. Tuttavia sono certo che questa insolita densità provenga da questo nervoso senso di non continuità. Il fatto che ciò che garantisce questa continuità temporale, da quando inizia la danza a quando finisce, non sia la musica, ma solo alcuni corpi [*nikutai*] sudati, a metà tra veglia e sogno, è l'espressione del significato in sé e per sé di *purezza* che la danza assegna nei confronti del *nikutai*. (Mishima, 1959a, pp. 130-131; corsivo mio)

Questa imprevedibilità suscita terrore e ansia avvicinando lo spettatore a un incubo, o precisamente, all'incubo partorito dalla contemporaneità da cui il titolo del saggio. Infatti egli chiude dicendo: «Era visibile che [i danzatori] stessero celebrando sul serio la cerimonia dello spaventoso incubo chiamato contemporaneità» (Mishima, 1959a, p. 131).

Suisen no ji e Junsui to wa

Il carattere di contemporaneità che distingue quest'arte d'avanguardia secondo Mishima riflette perfettamente la stranezza e

⁹ Sia Mishima che Shibusawa erano degli appassionati di danza classica.

l'inspiegabile che appartengono all'epoca attuale.¹⁰ L'aggettivo *kikaina* (strano, grottesco, mostruoso) viene impiegato dallo scrittore sia per definire la danza di Hijikata, le arti d'avanguardia, che il suo tempo. Infatti nel saggio *Suisen no ji* (Messaggio di raccomandazione, 1959), scritto per il programma delle sessioni interdisciplinari *bnin no abangyarudo* (L'avanguardia di 6 artisti, 1959),¹¹ Mishima ribadisce proprio questo concetto estendendolo all'avanguardia in generale:

Nonostante io appartenga in origine alla corrente classica, e quest'arte d'avanguardia sia una corrente diversa, io stesso non riesco a capire bene perché sia attratto da essa in maniera magica. Tutti gli artisti di stasera, uno ad uno, sono miei amici. Finora non li ho mai visti o sentiti riuniti in una serata, di tanto in tanto, alcune volte per puro caso, mi sono avvicinato a ognuno di essi ricevendo un enorme shock, ma il fatto che questa sera per la prima volta le loro strane [*kikaina*] e libere arti, senza tener conto della distinzione di genere, siano radunate in un solo programma, mi induce a sperare che ciascuno del pubblico possa percepire esplosivamente lo shock che io ho provato sporadicamente. L'epoca attuale è un'epoca strana [*kikaina*]. (Mishima, 1959b)¹²

Nonostante Mishima si riferisca a un gruppo di artisti, emerge l'aspetto peculiare della intermedialità, che contrassegna il fare scenico di Hijikata, e il rapporto speciale di sinergia basata sul contrasto che si istaura fra le diverse espressioni artistiche che confluiscono nel *butō*, concepito fin dagli esordi come arte performativa a tutto tondo. Tale cifra intermediale, che si dispiega negli happening diretti dal danzatore, vale a dire la matericità del *nikutai* manifestata su tutti i fronti, abbraccia anche la letteratura,

¹⁰ Mishima parla ovviamente del suo tempo, ma considerando che la critica apportata alla società dall'avanguardia è ancor oggi attuale, possiamo parlare anche della nostra contemporaneità.

¹¹ Questa serie di progetti sperimentali, organizzata da Hijikata, in cui venne rappresentato *Kinjiki nibusaku*, era inserita nel quadro 650 EXPERIENCE no kai (Incontro di 650 esperienze, 1959) e condotta inoltre da Wakamatsu Miki, Mayuzumi Toshirō, Moroi Makoto, Kanamori Kaoru e Donald Richie (Centonze, 2014, p. 85).

¹² Le note di programma sono prive di numerazione delle pagine, per cui non è possibile fornire tale indicazione per i testi che in esse compaiono, nello specifico per Mishima (1959b; 1960a; 1960b; 1961) e Hijikata (1959).

inserita nei libretti, che erano parte integrante della performance. Di conseguenza, affiancata agli oggetti estetici creati dalle altre discipline, la scrittura di Mishima si staglia come quella componente che, senza limitarsi a commentario o presentazione, viene incorporata come tassello che completa l'opera d'arte (Centonze 2014, pp. 77-78, 92-93).

Mishima dichiara qui la sua predilezione per l'avanguardia che presenta l'orrore e il dolore in maniera cruda. Il *butō* vira verso una esperienza estetica non di compiacimento del pubblico, ma ha come suo compito di mettere a nudo l'angoscia e il panico sedimentati nei corpi contemporanei sottomessi al sistema politico-sociale del dopoguerra, su cui si piega l'ombra del Trattato di Sicurezza (1951).

In *Taiyō to tetsu* lo scrittore argomenta come la sua coscienza della realtà esperita attraverso la “sensazione pura della forza” (Mishima, 1968, p. 44) sia legata alla sofferenza fisica, unica e sola garanzia della realtà, conoscenza insegnatagli dal sole e dall'acciaio.

Persino le persone che consolano i loro cuori nel gentile lirismo e in tenui sogni, decisamente non le biasimo, ma io amo di gran lunga di più quelle persone che scoprono la commozione poetica del vero presente nel lancinante dolore di una ustione causata, quando conficchiamo senza esitazione le nostre mani dentro la misteriosa [*kikaina*] fiamma chiamata contemporaneo. La corrente classica e quella d'avanguardia si incontrano proprio in questo punto. Questo perché nell'immensità del terrifico dell'esistenza [*seizon*] le persone d'oggi si trovano pressappoco in una situazione di forte somiglianza con le persone dell'antichità, e probabilmente non è altro che una questione d'opportunità se questa plasticità del terrore va verso la plasticità antica o quella d'avanguardia. (Mishima, 1959b)

Il concetto di purezza, tanto perseguito nel pensiero di Mishima, viene puntualmente messo in risalto nei saggi presi in

esame. In *Junsui to wa* (Cos'è la purezza?, 1960),¹³ considerato da Motofuji (1990, p. 95) un saggio che esprime a fondo lo stato ideale di danza a cui aspiravano, lo scrittore approfondisce il tema della intermedialità e manifesta un interesse ancor più profondo per le arti sperimentali.

Non sono un profeta, ma ho il presentimento che l'era dello scambio e della sintesi dei generi artistici sarà restaurata nuovamente con l'arrivo della seconda metà del XX secolo.

Questo non appare affatto come una resurrezione del vecchio romanticismo. Ciò che viene chiamata la sintesi romantica potrebbe essere definita piuttosto una collusione, e tra la pittura, la musica e la letteratura avviene un reciproco sfregamento di pelle e l'inebriamento.

Ciascun genere artistico arrivato dopo aver superato la solitudine gelata, non può avere per la seconda volta un tale tiepido rapporto di familiarità.

D'ora in poi, lo scambio e la sintesi a venire sarà uno scambio simile al ghiaccio, e non altro che una sintesi glaciale.

Prendendo temporaneamente in prestito qui e ora il nome di avanguardia, il genere della danza, della musica, del cinema, della pittura e del teatro si incontrano e vengono esibiti in un'unica sede. Non è necessario che le persone siano legate al nome di avanguardia. È sufficiente, se vediamo qui la fatale tendenza delle arti nella seconda metà del XX secolo. Essendo questo il destino, ora anche le vecchie arti arroganti devono seguire in ultimo questo sentiero. A questo punto è possibile pensare come definizione di purezza, dopo tutto, la volontà risoluta di scegliere da sé il proprio destino. (Mishima, 1960b; Centonze, 2012, p. 223)

Come descritto in *Taiyō to tetsu* (p. 66), con l'avvento del dopoguerra, e il capovolgimento dei valori che ne consegue, Mishima considera la fondamentale importanza delle virtù inerenti al *bunburyōdō*, vale a dire il duplice sentiero delle lettere e delle arti marziali. Di conseguenza, rivaluta il concetto antico in chiave contemporanea e lo indirizza verso quel rapporto di contraddizione e conflitto, da cui fiorisce un nuovo equilibrio prodot-

¹³ Scritto per *Dainikai 6nin no abangyarudo* (Secondo incontro dell'avanguardia di 6 artisti, 1960) organizzato da Hijikata e condotto inoltre da Mayuzumi Toshirō, Tōmatsu Shōmei, Terayama Shūji, Kanamori Kaoru e Miho Keitarō.

to dalla coesistenza di poli opposti, che per il letterato costituisce il principio dell'arte della scrittura.

La danza di crisi

Quattro mesi prima di pubblicare *Junsui to wa* Mishima scrive *Kiki no buyō* (Danza di crisi, 1960) per il *Hijikata Tatsumi DAN-CE EXPERIENCE no kai* (1960), ovvero per la brochure realizzata da Hosoe Eikō in cui l'arte fotografica, il design, la danza e l'arte della scrittura si trovano in quel connubio stridulo di purezza. Appare qui una esplicita confessione riguardo l'influsso che non solo l'arte, ma anche le parole del danzatore hanno esercitato sullo scrittore.

Sono stato informato in segreto che Hijikata Tatsumi metterà in atto per la seconda volta un rito di eresia. Già da adesso non vedo l'ora che arrivi quella sera, e per partecipare a quel momento devo preparare cose come una maschera nera, profumi equivoci e una croce con la figura di Cristo licenziosa che sorride.

Incontrandolo l'altro giorno, Hijikata ha fatto sovente riferimento a ciò che viene definito "crisi". La danza [*buyō*] deve cogliere al suo interno le posture di crisi dell'essere umano, così crude come sono. Un esempio che sembra cogliere questa crisi, che lui ha menzionato — ed è un esempio alquanto singolare — è "un uomo che urina in piedi visto da dietro". In effetti, se uno ci riflette, ha proprio ragione. (Mishima, 1960a)

Mishima individua in questo saggio d'elogio diversi elementi che contraddistinguono il *butō* dalle altre espressioni coreutiche. Quello precipuo risulta essere il corpo di crisi o corpo critico che diventa materia di questa danza. Questa crisi va oltre la condizione umana e la crisi politico-sociale e può essere intesa come pericolo, rischio, stato d'emergenza, insicurezza, squilibrio, rottura di un ordine.

In *Taiyō to tetsu* vediamo la crisi strettamente associata alla morte, entrambe prospettive necessarie per il lavoro di levigatura della capacità d'immaginazione, tecnica che si affianca a quella

del combattimento, discipline indispensabili al suo fare letterario (Mishima, 1968, p. 78). Più avanti Mishima afferma: «Ciò che chiamo felicità si trova forse nello stesso punto di ciò che le persone chiamano crisi» (Mishima, 1968, p. 84).

Hijikata mette in crisi non solo il danzatore, il teatro, la danza o il pubblico, ma il corpo stesso sgretolandolo dal suo interno. In aggiunta, come ho illustrato altrove (Centonze, 2008; 2010), il *nikutai* rivelato dal *butō* è quel corpo critico che, mettendo in questione il sistema, costituisce la critica stessa, instaurando uno stato di raffinata anarchia e delineando una forma di resistenza radicale.

Lo stato di crisi manifestato nell'arte di Hijikata diverrà argomento principe nel trattato di Shibusawa, *Nikutai no fuan ni tatsu ankoku buyō* (*L'ankoku buyō* che sta in piedi nell'insicurezza del *nikutai*, 1968), in cui la crisi e l'inquietudine vengono definiti come fattori intrinseci al *nikutai* di Hijikata.

L'immagine di un uomo che urina in piedi visto di spalle fornita da Hijikata, sarà un leitmotiv durante gli anni Sessanta e viene ripresa per esempio dal gruppo artistico Hi Red Center, o da Terayama Shūji in una scena del film *Sho o suteyo, machi e deyō* (*Getta via i libri, e facciamo un giro in città*, 1971).

La strategia performativa del danzatore dischiude l'arte tersicorea a una nuova prospettiva prodotta dal posizionamento inusitato del corpo, che rompe definitivamente con la frontalità verso il pubblico. Il fulcro dell'accadimento scenico viene invertito e deviato trovando respiro grazie alla schiena dell'esecutore, che diviene protagonista del momento teatrale detronizzando la testa e il viso come piattaforme d'espressione. Egli interviene sul costruito scenico deformando l'anatomia del corpo. Tale condizione, oltre a configurarsi concretamente nelle performance, viene esplicitamente resa parola in *Kinjiki* (1959), scritto per la brochure del 650 Experience no kai.

L'esecuzione dell'azione sarà effettuata tutta in un colpo senza piegare le articolazioni assuefatte.¹⁴ L'espressione di questo corpo che si contorce sotto la severa restrizione imposta dalla spranga [*bōjō*],¹⁵ sarà riorientata dal viso alla schiena. La promozione del retro privilegiato a svolgere un ruolo fondamentale, in conseguenza a questo dramma in cui tutto il male proviene dal dorso, il torace che volteggia, il torace che si muove lentamente e il torace che si leva in volo per dover planare, vengono impiegati con un valore d'equivalenza. (Hijikata, 1959)

In relazione al rito, a cui fa riferimento Mishima, Shibusawa argomenterà, riferendosi al periodo iniziale nell'arco storico del *butō*, che gravita attorno al concetto di performer inteso come “colui che esperisce”, il *taikensha*,¹⁶ in questo modo: «Il performer, in questo caso, è l'esecutore che offre sull'altare in sacrificio la sua carne [*niku*]¹⁷» (Shibusawa, 1992, p. 227).

Mishima procede nella sua analisi illustrando un paragone tra la danza classica e la danza di Hijikata:

Essenzialmente non vi è dubbio che alla radice di qualsiasi tipo d'arte ci sia la percezione di una crisi. Nell'arte primitiva questa crisi appare vivida sotto forma di sgomento nei confronti della natura, oppure al contrario, essa appare dopo esser diventata estrema stilizzazione per addomesticare attraverso la magia la natura. Tuttavia nell'arte delle generazioni successive, la “crisi” viene piuttosto richiesta. La danza classica

¹⁴ Nella politica di danza di Hijikata il concetto di “corpo addomesticato” svolge un ruolo fondamentale. Hijikata contrappone la sua danza al corpo disciplinato da tecniche coreutiche, e allo stesso tempo, al corpo “addomesticato”, “disciplinato” dalla società. Questo discorso viene messo in luce anche da Mishima, il quale discute la ritualità dei gesti quotidiani (vedi p. 12-13).

¹⁵ Con il termine *bōjō* Hijikata intende il pene in erezione.

¹⁶ Anche se si può evincere dal titolo delle sessioni, è importante notare che nella brochure *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* i danzatori sono presentati sotto la categoria di *taikensha*. Emerge qui la qualità intrinseca dell'arte intesa non come rappresentazione, ma come esperienza *hic et nunc* che coinvolge sia l'attante che il pubblico. A tal condizione si allaccia quella compagine peculiare per cui il danzatore *butō* oscilla tra il danzare (sperimentare) e l'essere danzati (esperire) (Centonze, 2008, pp. 124-127). Vorrei sottolineare che il sacrificio e il rito sono connessi alla cerimonia erotico-eretica, e non convogliano il significato religioso in Hijikata, il quale tende a separare nettamente l'arte dalla religione (Centonze, 2013, pp. 661-665).

¹⁷ Ci troviamo dinanzi alla casistica in cui la corporalità viene definita “carne” nel senso stretto, vale a dire *niku*.

è una tra queste. Probabilmente la bellezza prodotta dalle diverse abilità della danza classica e da quell'equilibrio splendido di vario tipo nasce poiché le punte [di una ballerina], calzature impossibili e innaturali, che fanno perdere all'essere umano l'equilibrio, conferiscono un senso di crisi per cui a malapena e con difficoltà [la ballerina] riesce a reggersi in piedi, e in quanto questo senso di crisi diventa un presupposto. Tuttavia, se non ci fosse il grande presupposto della "crisi delle punte", questo aggiustamento classico e anche la bellezza di equilibrio probabilmente non sembrerebbero altro che una cosa fredda priva di forza vitale. (Mishima, 1960a)

Lo scrittore sottolinea qui che, se nella danza classica la crisi viene indotta da accorgimenti o dispositivi applicati al corpo, nel *butō*, essendo il corpo stesso intriso di crisi, non vi è la necessità di far ricorso a elementi esterni o aggiuntivi.

La danza d'avanguardia non fa uso delle punte. Tanto è, che il suo scopo diviene contrario a quello della danza classica, e se il punto fondamentale della danza classica, quello dell' "equilibrio costruito sulla crisi", riposa nel conseguimento di tal equilibrio, possiamo ritenere che lo scopo della danza d'avanguardia stia più nell'esprimere la crisi. Di conseguenza, essa non necessita affatto del presupposto di una crisi artificiale come le punte. La crisi e l'insicurezza in sé della esistenza umana devono apparire davanti ai nostri occhi vividamente, senza alcun presupposto artificiale della crisi, oppure per quanto possibile in condizioni minime, comunicando solo l'espressione di purezza del *nikutai*. È inevitabile che l'istanza di attualità [*akuchuarite*] inerente alla danza, a colpo d'occhio, prenda una forma simbolica e ermetica. (Mishima, 1960a)

Appare evidente come il letterato sostenga il valore incarnato nei corpi *butō* di manifestare la bruciante, stridula e immanente realtà, vale a dire l'attualità, al posto dei corpi narrativizzati e narrativizzanti del balletto classico, che superano persino la parola, divenendo piattaforma di affabulazione.



Tamano Kōichi in *Barairo dansu: A LA MAISON DE M. CIVEÇAWA* (*Shibusawasan no ie no hō e*) (Sennichidani kaidō, 1965). Foto: Nakatani Tadao (Cortesia Research Center for the Arts and Arts Administration Keiō University)



Kasai Akira e Ishii Mitsutaka in *Barairo dansu: A LA MAISON DE M. CIVEÇAWA* (*Shibusawasan no ie no hō e*) (Sennichidani kaidō, 1965). Foto: Nakatani Tadao (Cortesia Research Center for the Arts and Arts Administration Keiō University)

Il rapporto tra corpo, cosa e parola

L'ultimo testo composto da Mishima sulla danza di Hijikata, *Zen'ei buyō to mono to no kankei* (Il rapporto tra la danza d'avanguardia e le cose, 1961), racchiude le sue riflessioni sulla eccezionale corporalità realizzata dal danzatore, e il rapporto di questa con le cose e il linguaggio verbale. Questo saggio, scritto in occasione del *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (1961), costituisce uno dei contributi letterari inseriti nelle note di programma, che erano state presentate come la seconda collezione fotografica di Hosoe Eikō dedicata a Hijikata, *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai: Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikō shashinshū 2* (Incontro del Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE: collezione fotografica di Hosoe Eikō regalata a Hijikata Tatsumi 2).

L'altro giorno, quando stavo parlando con Hijikata Tatsumi, mi ha detto una cosa interessante. Generalmente i suoi discorsi sono un susseguirsi di cose molto originali, ma ciò che segue ha toccato il mio cuore in particolar modo.

“Tempo fa ho visto un paziente affetto da poliomielite che cercava di afferrare un oggetto. Ma la mano non si dirigeva direttamente verso l'oggetto [*buttai*] e per quante volte ripettesse il tentativo, essendo la mano girata in direzione opposta, compiva una grande deviazione, e finalmente lo afferrò. Quando ho scoperto che questa figura è uguale al movimento peculiare che io avevo insegnato in precedenza alle persone, mi sono sentito incoraggiato.” (Mishima, 1961)

Questo esempio ci mette a confronto con la corporalità specifica spesso menzionata da Hijikata del *hagurete iru nikutai*, il corpo di carne persosi, errante, disorientato, di cui si perde il controllo e che ha perso il controllo, alienato da sé, staccato dai legami che regolano società e individuo, scisso dalla soggettività, dalla persona stessa. Tale corpo non può essere sottomesso a metodologia coreutica ortodossa, né a configurazioni cinetiche “leggibili” o a dinamiche orientate verso una finalità con un punto di partenza e d'arrivo prefissati o distinguibili. Esso appartiene al gesto non-orientato e non-direzionato quanto alla defigurazio-

ne dell'organizzazione sistematica della coreografia (Centonze, 2013; 2014). La crisi corporale, quanto il corpo critico, si materializza su livelli plurimi esteticamente e coreuticamente, girando attorno al *nikutai* sfasato, deviato, dislocato, sfocato, fulcro della nuova danza di Hijikata.

Tanemura Suehiro, nel suo saggio critico sulla mostra fotografica di Hosoe Eikō che ritrae il danzatore (Centonze, 2010, 112), in cui collega indissolubilmente la ribellione al *nikutai* e la danza alla rivolta, scriverà riguardo all'arte di Hijikata: «Come in un paziente di poliomielite, in ogni suo minimo movimento operano le forze d'opposizione.» (Tanemura, 1968, p. 22).

Anche in questo caso, Mishima articola le sue riflessioni sulle persone e le cose dalla situazione illustrata da Hijikata.

È una cosa su cui ho riflettuto in seguito: per quanto riguarda la danza classica nel rapporto fra persona e oggetto non si avverte neanche un po' il senso di estraneità (piuttosto, il fatto che appaia la "cosa" [*mono*] è molto raro), e la grazia del gesto, un certo tipo di abbellimento e enfasi, non sono altro che una "stilizzazione", per usare una parola comoda. Tuttavia, nella danza d'avanguardia, esiste da qualche parte solennemente la temibile "cosa in sé" [*mono jitai*], anche se, per esempio, non viene materializzata sul palcoscenico, e il rapporto tra la persona e la cosa è pieno di contraddizioni tragiche, e i gesti umani, nel voler raggiungere la cosa, scivolano invano nell'aria, in altre parole, si muovono completamente dominati dalla cosa. Questi sono efficaci, anche se smascherano la falsità dei gesti quotidiani, la falsità dei nostri "gesti naturali" che sono stati disciplinati dalle abitudini sociali.

Infatti, quando, anche senza alcuna ragione, allunghiamo la mano verso una sigaretta, una tazza di caffè sul tavolo, l'atto di afferrarle, l'atto del *begreifen*, è reso ancor più possibile, perché, in breve, noi viviamo una vita tranquilla in un mondo di concetti (*Begriff*) di tazza di caffè e sigaretta.

Quello che noi riteniamo un gesto naturale nasconde una relazione severa e spaventosa fra gli uomini e le cose, e coprendo con un velo di consuetudine, si esegue una cerimonia consueta dei gesti quotidiani.

In questo è latente una strana perversione, in altre parole, i nostri gesti quotidiani sono ritualistici, mentre i gesti della danza d'avanguardia e

del bambino affetto da poliomielite sono probabilmente “gesti naturali”, nel vero senso della parola. (Mishima, 1961)

Il punto nevralgico isolato qui da Mishima costituisce ciò che definisco la rivoluzione copernicana del *butō* attuata nella danza coeva, vale a dire la non dialettica tra corpo e oggetto e la manipolazione del *nikutai* rispetto all’oggetto. La gerarchia tra essere umano e animale o oggetto viene obliterata, destituendo una visione antropocentrica della danza, considerata come espressione umana.

Tale rapporto si colloca in maniera centrale anche nell’analisi configurata da Ichikawa Miyabi, il quale discerne nella danza di Hijikata il *nikutaika sareta mono*, la cosa “nikutaizzata” (Centonze, 2014, 96-100).

È determinante leggere nel saggio di Mishima come le cose in sé, *mono jitai*, siano la realtà scissa dalla significazione, di cui il linguaggio la veste e media. Quest’operazione strategica conduce a spogliare il corpo del suo “concetto”, della sua “significazione” di corpo sancita dalla storia e dalla conoscenza, consacrandolo alla corporalità del *nikutai*, dotato del potenziale anarchico con le sue tragiche contraddizioni di vita e di morte.

Il *mono jitai* e il *nikutai* vengono collocati sullo stesso piano e posti in contrasto con la sfera del mondo verbale che rimanda all’afferrare (*greifen*) in una linea diretta l’oggetto investito di concetto. Questa linea viene definitivamente spezzata dall’atto iconoclasta istaurato da Hijikata, interrompendo il filo che lega socialmente e culturalmente il corpo materico e organico al linguaggio senza, però, spodestare quest’ultimo. Il corpo, prosciugato della parola, viene restituito alla sua inafferrabilità, mettendoci a confronto con il *hagurete iru nikutai*, deragliato dal binario linguistico, che la parola non riesce a rincorrere. Allo stesso tempo, Hijikata è riuscito a conferire al corpo e alla parola egual prestigio senza debilitare l’uno a favore dell’altro, anzi, spingendoli ai loro estremi.

In *Taiyo to tetsu* Mishima definisce la esistenza (*jitsuzai*), posta al di là delle idee e dell’astrazione, quel “nemico” che ri-

cambia il nostro sguardo, mentre le idee non ci guardano affatto. Questo nemico è l'essenza delle cose, da cui siamo guardati. Nel mondo della forma auspicato dal letterato permane il forte dominio del rapporto visivo, che Shibusawa (1995, p. 26) definisce voyeuristico e determinante nella concezione del corpo coltivata da Mishima. Hijikata opera strategicamente persino su questo piano, defigurando la anatomia umana e spegnendo le luci del palcoscenico, lasciando il *nikutai* contorcersi nell'oscurità dell'*ankoku*, quel regno dove i lineamenti non sono discernibili e l'occhio non esercita più alcun potere.

Riferimenti bibliografici

- Centonze, Katja (2008). “*Finis terrae: butō* e tarantismo salentino. Due culture coreutiche a confronto nell’era intermediale”. Migliore, Maria Chiara (a cura di). *Atti del XXX Convegno di Studi sul Giappone*. Galatina: Congedo Editore, pp. 121-137.
- (2010). “Bodies Shifting from Hijikata’s *Nikutai* to Contemporary *Shintai*: New Generation Facing Corporeality”. In Centonze, Katja (a cura di). *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*. Venezia: Cafoscarina, pp. 111-141.
- (2012). “Encounters between Media and Body Technologies. Mishima Yukio, Hijikata Tatsumi, and Hosoe Eikō”. In Geilhorn, Barbara; Grossman, Eike; Miura, Hiroko; Ecker-sall Peter (a cura di). *Enacting Culture-Japanese Theater in Historical and Modern Contexts*. München: Iudicium, pp. 218-237.
- (2013). “I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*”. In Coci, Gianluca (a cura di). *Japan Pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*. Roma: Aracne, pp. 653-684.

- (2014). “Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: *Ankoku Butō*”. In Ruperti, Bonaventura (a cura di). *Mutamenti dei linguaggi della scena teatrale e di danza del Giappone contemporaneo*. Venezia: Cafoscarina, pp. 74-100.
- (2015). “Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania”. In Casari, Matteo; Cervellati, Elena (a cura di). *Butō. Prospettive europee e sguardi dal Giappone*. Bologna: Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Sistemi Dipartimentali e Documentali, pp. 102-122.
- Lepecki, André (2006). *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. New York; London: Routledge.
- Hijikata, Tatsumi (1959). “Kinjiki”. *Kugatsu itsuka rokuji no kai. 6nin no abangyarudo*. Note di programma, 650 EXPERIENCE no kai, Daiichi Seimei Hall, Tokyo, 5 settembre.
- (1961). “Keimusho e”. *Mita bungaku*, 1, pp. 45-49.
- Mishima, Yukio (1959a). “Gendai no muma: *Kinjiki* o odoru zen’ei buyōdan”. *Geijutsu shinchō*, 10, 9, pp. 128-131.
- (1959b). “Suisen no ji”. *Kugatsu itsuka rokuji no kai. 6nin no abangyarudo*. Note di programma, 650 EXPERIENCE no kai, Daiichi Seimei Hall, Tokyo, 5 settembre.
- (1960a). “Kiki no buyō”. *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai. Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikō shahsinshū*. Note di programma, *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai*, Daiichi Seimei Hall, Tokyo, 23-24 luglio.
- (1960b). “Junsui to wa”. In *Dainikai 6nin no abangyarudo*. Note di programma, 650 EXPERIENCE no kai, Daiichi Seimei Hall, 2 ottobre.
- (1961). “Zen’ei buyō to mono to no kankei”. In *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai: Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikō shashinshū 2*. Note di programma, *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai*, Daiichi Seimei Hall, 3 settembre.
- (1968). *Taiyō to tetsu*. Tokyo: Kōdansha.

- Motofuji, Akiko (1990). *Hijikata Tatsumi to tomo ni*. Tokyo: Chikumashobō.
- Shibusawa, Tatsuhiko (1968). “Nikutai no fuan ni tatsu ankoku buyō”. *Tenbō*, 115, pp. 100-103.
- (1992). “Hijikata Tatsumi ni tsuite”. In Hijikata, Tatsumi. *Yameru maihime*. Tokyo: Hakusuisha, pp. 223-232.
- (1986/1996). *Mishima Yukio oboegaki*. Tokyo: Chūōkōronsha.
- Tanemura, Suehiro (1968). “Ankoku buyōka Hijikata Tatsumi no kyōki: shashinka Hosoe Eikō ga toraeru Hijikata Tatsumi buyō no senritsu to shōdō”. *Bijutsu techō*, 6, pp. 22-23.

Literature Infatuated with the Body: Hijikata Tatsumi's Dance Reflected in the Words of Mishima Yukio

This study examines the writings that Mishima Yukio (1959-1961) dedicated to Hijikata Tatsumi's dance art in order to shed light on their role in the hermeneutics of the dancer's activity. The initial stage of the post-war avant-garde dance, before the definition *butō* was in use, is marked by a lack of visual records of the performances, so Mishima's texts are a precious source for these events. His essays present a cultural vision of the corporeal experimentation of Hijikata, providing useful data for understanding the morphology of a dance that still presents problems of theoretical interpretation. Mishima grasps aspects of the innovation achieved by Hijikata and reveals a perspective on the rapport between object and body, body and words. I illustrate how Mishima assigns to the performer a privileged position in the artistic and cultural firmament and how Hijikata's dance and words became an important source of reflection for the eminent writer.

肉体に陶醉する文学—三島由紀夫の言葉における
土方巽舞踏の反映

カティア・チェントンツェ

本研究では三島由紀夫が土方巽の舞踏芸術について書いた評論（1959年～1961年）を検討し、舞踏家の革命的な活動の初期を解釈するためにその評論が果たした、重要な役割を強調したい。前衛舞踏の発展における出発点であったその頃、「舞踏」という定義はまだ定まっておらず、上演されたパフォーマンスの映像と写真記録は不十分であり、このイベントへ接近するための貴重な参考資料は、上演に際して寄稿された三島のテキストである。

三島は舞踏家によって実践された肉体の実験に関して非常に直感的、文化論的な洞察を表わして、現在まだ舞踏学的な問題点を内包する舞踏の形態を理解するために有益な分析的データを提供する。また、土方が実現した革新における重要な諸相を理解し、物と肉体、言葉と肉体の関係を検討している。

三島は土方に芸術の世界だけでなく、文化全般においても特権的な地位を与え、そして土方の舞踊も言葉も、この著名な作家の思索活動にとって大切な源泉であることを示している。