



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

Matteo Casari e Elena Cervellati

BUTŌ

Prospettive europee e sguardi dal Giappone

omaggio a Ōno Kazuo

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 6

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University) Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2015

n. 6

BUTŌ

**Prospettive europee e sguardi dal Giappone
di Matteo Casari e Elena Cervellati, a cura di**

ISBN 9788898010325

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Matteo Casari, ricercatore confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

IX. *Butō, la danza non danzata: culture coreutiche e corporalità che si intersecano tra Giappone e Germania*

di Katja Centonze

IX.1 *L'Avanguardia storica*

Fin dagli inizi del Ventesimo Secolo l'innovarsi della danza giapponese è intimamente intrecciato alle espressioni corporee prodotte in Germania. Uno dei primi artisti giapponesi a divulgare la musica espressionista nel suo paese contessendo danza e teatro è il compositore Yamada Kōsaku (1886-1965), il quale approfondisce la sua ricerca in Germania dal 1910 al 1913, integrando nella sua formazione l'euritmia di Émile Jaques-Dalcroze, pedagogia musicale basata sul movimento, che studia prima a Dresden, poi a Hellerau.⁵³

Obliterando processi di sequenzialità e contrapposizione storica, il Giappone importa e adotta la danza classica e moderna europea in maniera sincronica. La *danse d'école* viene ufficialmente introdotta nel 1912 quando il Teikoku gekijō (Teatro Imperiale) ne affida l'insegnamento al maestro Giovanni Vittorio Rosi, allievo di Enrico Cecchetti.⁵⁴ Tra i suoi allievi troviamo Ishii Baku (1886-1962).⁵⁵ Nonostante Ishii rispettasse il maestro italiano per aver iniziato i danzatori giapponesi alla danza classica (Ishii 1951: 16), non tollerava il suo atteggiamento di discriminazione manifestato nei loro confronti, «come quello che un'uomo civilizzato riserva per dei selvaggi» (Ishii 1951: 26). A causa degli screzi con Rosi abbandona presto la scuola per dedicarsi a sperimentazioni moderne, e entra in collaborazione con Yamada Kōsaku e Osanai Kaoru (1881-1928), con i quali fonda la compagnia di rinnovamento teatrale Shingekijō, firmando nel 1916 le prime coreografie per la cosiddetta danza creativa (*sōsaku buyō*). Dal '23 al '25 si reca prima in Europa e poi negli Stati Uniti. Nel '23 viaggia per le città tedesche, come Berlino, Leipzig, Monaco, Dresden presentando i propri recital. La critica berlinese commenta che la sua arte non si possa sicuramente definire danza tradizionale giapponese, ma neanche danza europea (Ishii 1951: 91). A Monaco Ishii assiste per la prima volta ai recital di Mary Wigman tra cui *Totentanz*, *Dreieck*, *Kreis* e *Chaos*, che poi rivede a Berlino. Comunque il danzatore giapponese non intraprende uno studio

⁵³ Oggi il rappresentante più importante dell'euritmia steineriana, invece, è il danzatore *butō* Kasai Akira, il quale ha studiato durante il suo soggiorno in Germania dal '79 al '85 presso l'Eurythmeum di Stuttgart. Kasai nutre la sua originale coreutica con diversi elementi performativi e la sua scuola Tenshikan a Kokubunji (Tokyo), coordinata da Kasai Hisako, è un punto di riferimento per molti danzatori contemporanei.

⁵⁴ Il Teikoku gekijō, situato di fronte al Palazzo Imperiale, era stato inaugurato nel marzo 1911 come primo teatro dall'architettura in stile europeo destinato ad ospitare anche rappresentazioni di teatro occidentale (Teikoku gekijō 1981: 3).

⁵⁵ Ishii fa notare che con l'arrivo di Rosi hanno dovuto indossare per la prima volta le mezze punte, calzature fino allora mai viste, la cui riproduzione creava non pochi problemi al calzolaio ufficiale del teatro, Kamida (Ishii Baku 1951: 16).

diretto con lei, nonostante lo avesse invitato a recarsi presso la sua scuola. Egli sostiene con un certo disappunto che l'invito fosse sotteso d'arroganza. Anche se riconosceva i pregi dell'arte della Wigman, sottolinea che questa non abbraccia tutta la danza, e che lui da asiatico aveva acquistato ormai una «netta coscienza indirizzata verso la propria via coreutica da percorrere» (Ishii 1951: 93).

Senza imitare le espressioni occidentali, Ishii ha proposto il *buyōshi* (poesia di danza), vale a dire la danza posta come poesia espressa attraverso il movimento del corpo, il cui fulcro era l'espressione dell'io, di emozioni e sentimenti attraverso gesti pertinenti ed espressioni facciali, una sfera di improvvisazione che nella danza tradizionale giapponese non è contemplata. Sotto il nome di Bac Ishii, compare insieme a Ishii Konami come unico esempio di danza moderna non europea con estratti da *Kamome* (Il gabbiano) e *Torawaretaru hito* (Il prigioniero) nel *Kulturfilm* diretto da Wilhelm Prager e Nikolas Kaufmann *Wege zu Kraft und Schönheit* (1925), che fornisce immagini icastiche della *Körperkultur*, della callistenica e esempi importanti delle tendenze coreutiche di quell'epoca, come quello di Rudolf von Laban (*Das lebende Idol*), della Mary Wigman Schule (*Der Exodus*) e di Niddy Impekoven (*Die dekadente Puppe, Das Leben der Blume, Münchner Teewärmer*).⁵⁶



1 (a sx) Ishii Baku, *Torawaretaru hito*, 1923 (Cortesia Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University); 2 (a dx) Ishii Baku e Ishii Konami (Cortesia Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University)

⁵⁶ Il film illustra in prospettiva storica le diverse culture legate alla cura del corpo, le varie attività sportive nel mondo, la ginnastica ritmica, il libero movimento del corpo in nudità, le virtù fisiche e mentali focalizzando il corretto mantenimento di un corpo in salute e la bellezza statuaria (Kracauer 1925). Per il nesso tra *Körperkultur* e l'*Ausdruckstanz* vedi Casini Ropa 1990.

Diretto allievo della Wigman, invece, è Eguchi Takaya, il quale insieme a sua moglie Miya Misako frequenta la sua scuola a Dresden tra il '31 e il '33. Il ruolo di Eguchi nella diffusione della danza moderna in Giappone è imprescindibile.

La fusione delle avanguardie europee in Giappone, le discrepanze tra le formule occidentali e le loro ricreazioni⁵⁷ si specchiano nel pensiero e nelle opere di Murayama Tomoyoshi (1901-1977), in cui confluiscono anarchismo, marxismo, futurismo, espressionismo, dadaismo e *l'ishikiteki kōseishugi* (costruttivismo cosciente). Durante il suo soggiorno in Germania tra il '22 e '23 assiste alla danza di Niddy Impekoven, da cui viene ispirato profondamente, di Gertrude Falke, e nell'ottobre del '22 vede danzare a Dresden la Wigman, la quale esercita particolarmente un influsso sulla sua concezione coreutica centrata attorno al corpo come mezzo espressivo. Il suo approccio rivoluzionario al corpo performativo nella danza e nel teatro, iscritto nella provocazione e nell'erotismo, all'arte e alla letteratura manifesta dei tratti unici (Weisenfeld 2002: 233-239). L'estetica iconoclasta e la politica radicale di Murayama e del suo gruppo MAVO risponde alla realtà storico-culturale del proprio paese e si pone in netta opposizione ai circoli artistici istituzionalizzati (*gadan*) e alla politica nazionalistica del *kokutai* (sistema nazionale), che poneva al centro del "corpo di Stato" la figura dell'imperatore.⁵⁸

Il primo incontro diretto che il pubblico giapponese ha con l'*Ausdruckstanz* tedesco avviene nel 1934, quando dal 26 aprile al 14 maggio il Teikoku gekijō ospita Harald Kreutzberg e Ruth Page con recital tra cui *Mitsu no kyōtai* (Tre comportamenti folli) e *Teiō no odori* (La danza dell'imperatore). L'evento lascia un'impronta indelebile e la rivista *Ongaku sekai* (Mondo musicale) dedica la copertina al danzatore tedesco.⁵⁹ Tra le fila del pubblico era seduto Ōno Kazuo, il quale rimane profondamente colpito dalla vigorosa corporalità di Kreutzberg. L'anno precedente il danzatore *butō* aveva visitato lo studio di Ishii Baku a Jiyūgaoka prima di diventare insegnante di educazione fisica (*taiiku*),⁶⁰ ed entra nella scuola di Eguchi Takaya e Miya Misako nel '36.

IX.2 Dalla corporalità espressionista alla corporalità *butō*

Secondo Tsurumi Shunsuke, il coinvolgimento del Giappone nella Seconda Guerra Mondiale deve

⁵⁷ Sulla ricezione e riadattamento delle avanguardie storiche in Giappone a partire dal futurismo vedi Centonze 2010°.

⁵⁸ Sul *kokutai*, «uno dei fondamenti ideologici del regime autoritario e fascista del Giappone», vedi Gatti 1997: 34-37.

⁵⁹ *Ongaku sekai*, vol. 6, n. 4, 1934.

⁶⁰ Riguardo la prima visita di Ōno Kazuo allo studio di Ishii Baku vedi Ōno 1986. Con *taiiku* si intende un sistema d'educazione fisica dai connotati peculiari, insegnato dalle scuole elementari alle scuole superiori, che ingloba discipline sportive e arti marziali con il fine di creare condizioni ottimali dello spirito e del corpo presi nella loro unità.

essere considerato a partire dal 1931, con le incursioni giapponesi in Manchuria e l'istituirsi dello stato fantoccio nella Cina nord-orientale, fino al 14 agosto 1945, quando l'imperatore Hirohito accetta la Dichiarazione di Potsdam (Tsurumi 1986: 2, 104). Con l'inizio nel 1937 della Seconda Guerra Sino-Giapponese vengono corroborate nel sistema di educazione scolastica nipponica le discipline fisiche all'insegna della fortificazione del corpo e dello spirito come l'*undōkai* (festa sportiva), l'*ensoku* (escursione), la maratona, il nuoto, l'alpinismo, lo sci, il *budō* (arti marziali giapponesi), etc.

Diverse fonti indicano come la parata a Akita di un gruppo della Hitler Jugend nel '38 abbia inciso sulla coscienza corporeale di Hijikata Tatsumi (Motofuji 1990: 26).⁶¹ Il corteo di corpi controllati, che metteva in mostra la tipica corporalità teutonica, la marcia vigorosa e rigida di questi giovani dalla statura elevata, dalle spalle larghe, deve aver esercitato sul giovane Hijikata una forte fascinazione estetica (Inata 2008: 14). Forse possiamo ritrovare qui la fonte d'ispirazione per la peculiare tendenza verso una fisicità, che fin dalle prime sperimentazioni del *butō* di Hijikata sottolinea la rigidità del corpo performativo, figure coreografiche vicine all'impietramento che contrastano nettamente la flessibilità, armonia e fluidità del movimento (Centonze 2013a, 2014a).⁶²

Anche secondo Ōno Yoshito si può ipotizzare che questa esperienza e visione abbia ispirato Hijikata a insistere sull'irrigidimento del corpo fin da *Kinjiki* (Colori proibiti) del maggio 1959.

«**Katja Centonze:** Sarà rimasto stupito lei stesso della performance *Kinjiki*. Non sapeva cosa stesse per accadere sul palco...

Ōno Yoshito: No, non lo sapevo (*ride*). Alle prime prove mi veniva detto di irrigidire il corpo. Fino ad allora avevo studiato con Ōno Kazuo danza, ed è stata la mia prima esperienza riguardo all'irrigidire il corpo. Era un corpo [*nikutai*] completamente diverso. Come sarà venuta in mente a Hijikata una cosa simile?

Katja Centonze: Chissà...

Ōno Yoshito: Lui raccontava che ad Akita erano arrivati dei soldati nazisti... Marciavano così

⁶¹ Il gruppo composto da circa 30 ragazzi approda a Yokohama nell'agosto 1938 ricambiando una precedente visita in Germania del Nihon seinendan o DaiNippon seishōnendan (Associazione della gioventù del Grande Giappone). Francesco Gatti osserva come quest'ultima s'inserisce nella strategia d'indottrinamento posta tra «fascismo dal basso» e «fascismo dall'alto» (Gatti 1997: 73-75, 187-188, 244). L'edificio Nippon seinenkan costruito dall'associazione nel '25 ospiterà nel '68 la performance manifesto di Hijikata *Hijikata to Nihonjin: Nikutai no hanran* (Hijikata e i giapponesi: la ribellione del *nikutai*).

⁶² Secondo lo studio di Inata Naomi non pochi danzatori di quell'epoca erano attratti dalla corporalità militare manifestata dai tedeschi, e persino lo studioso di danza Ashihara Eiryō analizza le movenze energiche compiute durante il passo dell'oca caratterizzato da magnificenza estetica (Inata 2008: 14-15).

(imita la marcia militare). Hijikata era rimasto profondamente impressionato, li considerava di bell'aspetto» (Centonze 2013b: 686).

Sempre nel '38 Hijikata assiste per la prima volta allo spettacolo di Ishii Baku (Motofuji 1990: 25-26) e nel '46 inizia a praticare danza moderna con un'allieva di Eguchi Takaya, Masumura Kazuko, la cui scuola, frequentata da sole donne, era la prima di danza occidentale a Akita (Inata 2008: 26-27). 14 anni dopo Hijikata dichiara che prima di prendere tale decisione, la definizione di *gaikoku dansu* (danza straniera) lo inquietava, ma non appena la Masumura gli aveva spiegato che si trattasse di danza tedesca, ha subito proceduto con l'iscrizione, pensando che «se la Germania è rigida, allora anche la sua danza deve essere tale» (Hijikata 1960).

Come illustrato da Eugenia Casini Ropa, il processo di diramazione e le propaggini della *Körperkultur* nella sua complessa tessitura di teorie e pratiche tese tra Stati Uniti e Germania assume delle coloriture svariate nei primi decenni del Novecento e raggiunge la sua forma parossistica con la “via tedesca”, oscillando tra nazionalsocialismo e politiche delle sinistre (Casini Ropa 1990: 85). Centrata attorno alla riscoperta del corpo, l'invigorimento dello spirito, ideali di bellezza e armonia, il corpo sano ricongiunto alla natura e libero di esprimersi nei movimenti affrancati dal semplice potenziamento dei muscoli, la dinamica collettiva, metodi pedagogici, l'educazione fisica, la vita quotidiana regolata da criteri d'igiene e estetica, i principi di questa riforma del corpo si adattavano all'ingranaggio dell'onnipervasiva fabbrica del consenso del *kokutai* e all'irregimentamento del corpo tipico della società giapponese.

L'aspirazione all'equilibrio estetico incarnato soprattutto nel modello della greicità antica, nel «mito neoclassico e intimamente tedesco della bellezza 'olimpica'» (Casini Ropa 1992: 82) trova ampio respiro nella pellicola della cineasta controversa ed ex danzatrice Leni Riefenstahl,⁶³ *Olympia* (1938), inno al corpo perfetto che documenta con tecniche innovative i Giochi Olimpici di Berlino del 1936, espediente propagandistico del Terzo Reich. Nel maggio '38 la rivista «Kinema Junpō» annuncia il completamento dell'opera e la sua prima visione a Berlino in occasione del compleanno di Hitler (*Kinema Junpō* 1938: 61), e per qualche anno puntualmente la pubblicizza o commentata nella sezione dedicata al *Kulturfilm*. Il film raggiunge grande popolarità tra il pubblico giapponese e alla sua proiezione vengono condotte anche le scolaresche delle elementari e medie, e dunque, Inata presume, che Hijikata lo abbia visto (Inata 2008: 15).

⁶³ La Riefenstahl compare in *Wege zu Kraft und Schönheit* tra le danzatrici della Scuola Wigman.

Senza dubbio l’impatto ricevuto da queste immagini di corpi deve esser stato estremo. Nonostante tutto, anche se a scuola si veniva educati in parte all’estetica di forza e bellezza occidentale, la corporalità vissuta da Hijikata nel quotidiano della sua regione del Tōhoku era completamente diversa, se non antipodica. La vita sul *tatami* e il conseguente modo di sedersi, il lavoro tipico nei campi di riso acquitrinosi, il corpo rimpicciolito dal gelo, la camminata strisciata, faticosa e “storta” o *sghemba*, il bacino abbassato tipico delle danze popolari, che ritroviamo anche nel *nō* e nel *kabuki*, determinano un mondo estetico corporale che verrà pienamente integrato nell’arte di Hijikata. Basti pensare al *ganimata* (le gambe arcuate a granchio) tipico del *butō*.

In poche parole, i concetti di *Kraft* e *Schönheit* della Repubblica di Weimar vengono ribaltati nel secondo dopoguerra in *Schwäche* e *Hässlichkeit* nella danza di Hijikata, il quale aspirerà soprattutto a partire dagli anni ’70 al *suijakutai* (Centonze 2010: 119), corporalità affetta da deperimento che contrasta con la legge del *mens sana in corpore sano* fondativo della *Körperreform*. Come in un atto terroristico, la sua rivoluzione scenica devota all’antiestetica e allo squilibrio intacca la danza e il corpo stesso, incarnando una resistenza alle imposizioni del sistema politico-sociale e perfino culturale (Centonze 2010b).

Un altro elemento fondamentale nell’antidanza di Hijikata è la mancanza di ciò che si intende genericamente con “ritmo”, uno dei principi fondanti della *Körperkultur* (Casini Ropa 1990: 83), vale a dire una scansione numerica misurabile del movimento e la coordinazione tra musica e danza.⁶⁴ La dimensione sonora e la corporalità nell’arte di Hijikata risultano per lo più scollegate, e l’intervento audio non sempre è necessario.⁶⁵ Si potrebbe dire che l’autarchia del corpo nel *butō* arriva a tal punto, che il danzatore produce con il suo stesso corpo pulsante – anche rimanendo immobile – il rumore o la musica, mettendo in atto un paesaggio artistico completo. Cambia l’approccio alla danza intesa come movimento ritmato o ritmico, e addirittura, come movimento stesso, visto che contempla spesso l’immobilità, che infine, come il silenzio, non esiste, in quanto il corpo è sempre movimento finché il cuore batte e il sangue circola.

Sfasatura, cesura, quasi assenza di fluidità caratterizzano sia la presenza scenica del corpo sia la combinazione degli elementi costitutivi della performance. A mio avviso, Hijikata redime la danza dal monopolio del tempo e la riconsegna definitivamente alla spazialità.

Allo stesso tempo le collaborazioni con i musicisti, come Yasuda Shūgo, sono di altissimo livello.

⁶⁴ L’educazione musicale occidentale viene introdotta nel sistema scolastico giapponese nel 1879 durante le riforme Meiji.

⁶⁵ Anche Rudolf von Laban e Mary Wigman pongono l’accento sull’indipendenza della danza dalla musica. La ricerca coreutica della Wigman contempla momenti in cui l’accompagnamento musicale è assente o in cui il ritmo viene disintegrato (Manning 1993: 54, 76; Jeschke e Vettermann 1999: 58), ma tale configurazione non si profila come carattere precipuo.

Fin dai primi anni Hijikata ha lavorato con i compositori più importanti della sperimentazione contemporanea come Imai Shigeyuki, Moroi Makoto, Mayuzumi Toshirō, Kosugi Takehisa, Tone Yasunao e negli anni '70 con Yas-Kaz, per esempio. Di conseguenza, la musica non viene negata o declassata.

Uno dei fattori da attribuire alla rivoluzione attuata da Hijikata, secondo Ichikawa Miyabi, è l'esplicito erotismo manifestato dai corpi nudi (*ratai*). Lo studioso argomenta che la linea di rottura nella danza moderna rispetto alla danza classica non prevedeva una seria adozione del sesso come punto di contrasto, bensì esso viene adottato a livello simbolico o in maniera indiretta. Ichikawa insiste sul termine *nikutai* (corpo di carne)⁶⁶ e arguisce che questo sia inevitabilmente legato alla sessualità e alla natura in un rapporto organico difficile da separare.⁶⁷

«Probabilmente l'interesse che originariamente il Moderne Tanz tedesco nutriva per il corpo [*nikutai*]—esso appare notevolmente nelle opere *Hexentanz* e *Totentanz* di Mary Wigman, e le fotografie di danzatori che danzano con corpi nudi appaiono in un numero copioso di libri di danza degli anni '30—finisce per diventare un discorso astratto sullo spazio [*kūkanron*]⁶⁸ definito come costruzione dello spazio» (Ichikawa 1983: 162).

IX.3 Contaminazione, trapianto, adozioni estetiche

Il primo danzatore *butō* a creare rapporti con la Germania è Ishii Mitsutaka, importante esponente della prima generazione *butō* nella cui scena si trova coinvolto fin dai recital *Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai* (settembre 1961). Nel riflesso del suo carattere e stile di vita, la sua arte dalla corporalità deragliata si distingue ancora oggi nettamente per indipendenza, originalità, indomabilità e rara crudezza. Ishii si reca all'inizio del '71 in Europa per dare workshops e esibirsi in Inghilterra, Francia, Germania e Italia, scegliendo come base per il primo periodo la scena underground londinese, dove esercita un certo influsso su personaggi come Lindsay Kemp (Ishii Mitsutaka 1986: 85). A Londra incontra anche l'attrice e danzatrice Leonore Welzien, con la quale si trasferisce nel '72 a Amburgo.⁶⁹ Nonostante la Welzien si fosse distaccata già allora dal concetto classico di danza, scrive che Ishii produceva performance difficilmente definibili in base alla sua comprensione occidentale: «Già allora mi ero ben allontanata dalla danza classica intesa come

⁶⁶ Sul *nikutai* vedi Centonze 2010b.

⁶⁷ Sul corpo nudo nel *butō* vedi Centonze 2013a: 671-672; 2014a: 88-91.

⁶⁸ Il *kūkanron* è il discorso sullo spazio che occupa una posizione importante nella critica della performance giapponese e nella pratica teatrale/coreutica stessa (vedi Centonze 2011).

⁶⁹ Nel '73 la coppia Eikō and Koma, che per un brevissimo periodo aveva frequentato lo studio di Hijikata e di Ōno Kazuo, presenta i suoi performance events in diverse città tedesche entrando come finalisti al Concorso per giovani coreografi di Colonia.

quintessenza dell'arte coreutica più elevata. Nonostante ciò, non mi riesce con la mia comprensione occidentale di danza a portare la performance di Ishii sotto un denominatore comune» (Welzien 1986: 155, trad. mia).

L'arte di Ishii Mitsutaka viene recepita dal pubblico europeo in parte come pantomima orientale e in parte come danza contemporanea e subito viene tracciato un nesso con lo zen (Ishii Mitsutaka 1986: 86). In Europa Ishii inizia a praticare il suo *butō* in laboratori per persone diversamente abili conferendo a questa danza un nuovo indirizzo, non senza destare interrogativi nei suoi connazionali su tale possibilità (Tanigawa 1986: 186). Il danzatore non nutriva l'intento di trovare una nuova "terapia" con risultati scientifici, ma esplorava la sua arte come modo di approccio all'altro. Egli stesso sottolinea che l'Occidente tende ad analizzare tutto razionalmente a differenza del suo paese d'origine (Ishii 1986: 87-88).⁷⁰ Ishii metterà in scena diverse performance, tra cui la serie *Mu-Butoh* (dal 1977), con sua moglie Bettina Kleinhammes.



3 - *Ishii Mitsutaka*, Tsugi no butai no tame no suketchi: ōkami no kegawamono wo kabutte, ugoki no arika, 1987. Foto: *Kamiyama Teijirō* (da *Kamiyama Teijirō*, I Love Butoh! *Kamiyama Teijirō* shashinshū, a cura di *Minami Shōkichi*, *Gendai shokan*, Tokyo, 2014)

⁷⁰ Oggi troviamo diversi casi in cui il *butō* si presta come formula espressiva per persone con una fisicità non comune, basti pensare al gruppo *Gekidan Taihen*, fondato dall'allieva di Ōno Kazuo, Manri Kim. Anche *Nakajima Natsu* ha lavorato spesso con persone disabili.

Leonore Welzien, probabilmente la prima straniera ad approfondire il *butō* in Giappone, pratica dal '78 all'84 presso lo studio di Ōno Kazuo e nel '85 da Hijikata.⁷¹ L'artista tedesca sicuramente costituisce una voce importante del primo periodo di contatto. Nel 1989-90 è coinvolta nella curatela della leggendaria manifestazione *Relaties—Ausdruckstanz, Butoh, Neoexpressionistische Dans*.

Sulla diffusione nei primi anni del *butō* e la difficoltà di trasmissione in Germania, puntualizzando l'importanza di Ishii Mitsutaka, Welzien commenta:

«Da otto anni si può vedere in Europa il Buto, il teatrodanza sperimentale del Giappone: spesso a Parigi, ogni tanto a Londra e Amsterdam, raramente in Germania. Allora, otto anni fa, Mitsutaka Ishii si esibì a Londra e diede un workshop di Buto. Reciproche lacune linguistiche anglo-giapponesi impedirono una spiegazione chiara su cosa in fondo il Buto fosse; nonostante ciò, Mitsutaka Ishii aveva gettato il ponte verso l'Europa ed era riuscito a destare la curiosità per il Buto»⁷² (Welzien 1981: 24, trad. mia).

Nel '91 inaugura la quarta edizione del Festival Tübinger TanzTheaterTage con la propria compagnia mettendo in scena *La tristesse durerà toujours*. In una recensione di Johannes Meinhardt risulta di interesse l'osservazione sullo "scontro" tra il fenomeno giapponese e la cultura europea che provoca una conseguente trasformazione, e la popolarità di cui gode il *butō* nel vecchio continente rispetto al raro consenso raccolto in patria:

«Mentre in Giappone fino alla metà degli anni ottanta era nel underground culturale, in Europa il Butoh divenne conosciuto già alla fine degli anni settanta – e iniziò a cambiare nel confronto con le tradizioni europee» (Meinhardt 1991, trad. mia).

Mentre Ishii Mitsutaka, il quale rifiuta ogni tipo di scuola, presenta un carattere poco sistemico e contrario a qualsiasi categorizzazione, con la fine degli anni '80 i rappresentanti del *butō* che operano in Europa tendono verso performance piuttosto strutturate e organizzate.⁷³ Ci troviamo

⁷¹ Alla sua esperienza di danza affianca la pratica teatrale dell'*angura* frequentando il laboratorio di Terayama Shūji tra il '76 e '82, dopo aver viaggiato con la sua compagnia Tenjō Sajiki a Berlino e Amsterdam nel '72 (Welzien 1986: 155).

⁷² È interessante notare che la Welzien definisce in questo suo articolo il *butō* "Tanztheater", etichetta che in Giappone non si incontra mai. Per le diverse definizioni della danza in Giappone vedi Centonze 2014b.

⁷³ Già a partire dagli anni '70 il *butō* subisce un'inversione di tendenza alla stilizzazione (Centonze 2014b: 319). Ovviamente la lista di compagnie e performer giapponesi *butō* apparsi sulla scena in Germania è molto dettagliata. Mi limiterò qui a puntare su alcuni degli artisti che scelgono il paese come residenza.

dinanzi a lavori più circoscrivibili con coreografie piuttosto stilizzate, e dunque la trasmissione ne viene facilitata e resa più fluida.

Furukawa Anzu (1952-2001)⁷⁴ appartiene a questa generazione. Prima di stabilirsi a Berlino intraprende dal '89 i progetti internazionali con base a Tokyo e Berlino di Dance Butter Tokio, di cui fa parte anche Kaseki Yūko, un'altra danzatrice che sceglie la Germania come paese residenziale.⁷⁵ Dotata di una peculiare sensibilità musicale e specializzata in composizione e pianoforte, Furukawa esprime un'arte dai riflessi estremamente personali basati su una raffinata ironia. Il suo sottile fare scenico, profilando un'estetica tendente alla teatralizzazione, era considerato una forma originale segnata da un umorismo proprio che difficilmente era visibile sulla scena giapponese (Viala, Masson-Sekine 1986: 122).

Le sperimentazioni realizzate da Dance Butter Tokio, ossia il "Dancing Guerrilla Command", erano trasversali, interculturali, senza confini tra colore della pelle e generi artistici, all'insegna delle ibridazioni, della vertiginosa e vorticosa velocità, del caos e del *nonsense* coinvolgendo performer a progetto. Negoro Yūko, produttrice della compagnia e allieva di Furukawa, spiega come in *The Detective from China* (1989) e *Rent-a-Body* (1989), che avevano preceduto di poco il crollo del Muro di Berlino, vibrava la passione in consonanza con le turbolenze sociali manifestatesi in Europa (Dance Butter Tokio, 1991). Per la messa in opera di *The Diamond as Big as the Ritz* (1991) Furukawa lavora con artisti provenienti da Giappone, Germania, Norvegia, Finlandia, Ghana affidando la musica a Gotō Osamu e Usui Naotoshi. Nel loro manifesto dichiarano di essere dei pericolosi passanti che fendono il sogno del pubblico:

«we dancers, all our senses spin at hyper-light speed. Whether with the 360° maneuverability of Zero fighter or in a 38-turn pirouette, whether the desperate squirm of a spermatozoon or even the collision-course particle revolutions of Tsukuba's TRISTAN, a thing that revolves, anything at all that turns, is no match for butter—butter, the melt down of three tigers' furious spin» (Dance Butter Tokio 1991).

Esercitando un notevole peso sullo sviluppo del *butō* in Europa, soprattutto in Finlandia, il caso di Furukawa dimostra come esso abbia conferito alla danza contemporanea un colore particolare nel

⁷⁴ Ex esponente dei Dairakudakan diretti da Marō Akaji e fondatrice insieme a Tamuro Tetsurō del gruppo Dance Love Machine, invitati in Germania nell'86.

⁷⁵ Nel 1991 viene affidato a Furukawa l'insegnamento alla Hochschule für Bildende Künste di Braunschweig.

mondo, mentre la linea di demarcazione tra le due forme tendeva sempre più a sfocarsi.⁷⁶

Yoshioka Yumiko (conosciuta anche come Mizelle Hanaoka) è una ex danzatrice della compagnia di Carlotta Ikeda, Ariadone, con cui ha danzato nel 1978 a Parigi in *Le Dernier Èden* diretto da Murobushi Kō e considerato da molti primo spettacolo *butō* all'estero. Insieme a Seki Manako, ex componente dei Dance Love Machine, e il tedesco Delta R'ai collabora sotto il nome di Tatoeba-Théâtre Danse Grotesque, trasferendosi definitivamente in Germania nel '88.⁷⁷ Nel '95 fonda con l'artista Joachim Manger e il musicista americano Zam Johnson il laboratorio interdisciplinare TEN PEN CHii stabilendosi presso il Schloss Bröllin (ex DDR), centro internazionale per arti sperimentali dove vengono organizzati eventi e *site-specific performances*. Come curatrice della manifestazione *Ex...it!* crea un polo di raduno importante per la diffusione e rielaborazione del *butō*.



4, 5 - TEN PEN CHii art labor, Yoku-Bou „Gier auf Lust“, 2012. Foto: Klaus Rabien.

L'attività di TEN PEN Chii è orientata verso performance *installation* che abbracciano temi

⁷⁶ Furukawa è stata la maestra di Itō Kim, importante esponente della danza contemporanea giapponese. Sugli incroci tra *butō* e danza contemporanea vedi Centonze 2010, Centonze 2014b: 318-329. Un esempio indicativo è la sperimentazione critica con il *butō* di Xavier Le Roy, *Product of other Circumstances* (2009), analizzata da Margherita De Giorgi (De Giorgi 2012: 159-170; 261-268).

⁷⁷ Yoshioka appare anche sotto la direzione di Furukawa Anzu in *The Detective from China* e *Rent-a-Body*.

d'attualità combinando sculture sceniche, dispositivi multimediali, installazioni sonore con estetiche coreutiche trasversali. Nella produzione *Yoku-Bou: Gier auf Lust* (2013), per esempio, tre uomini in mutande nere eseguono movenze di chiara impronta *butō* interagendo con un lungo "acquario" in cui, a mo' di installazione, si trova distesa una donna nuda dal corpo florido che, anche se separata dal vetro, interviene a ritmo proprio nella coreografia con fare voluttuoso. Senza provocare dissonanza la performance si snocciola a un certo punto in una scena in cui tutti indossano una parrucca lunga dal giallo acceso, e si abbandonano a una danza liberatoria agitandosi in un'atmosfera tra il *punk-rock*, la *show-dance* di fila e posizioni coreografiche moderno-contemporanee. Anche se gli elementi intrecciati sono eterogenei non viene compromessa la fluidità e continuità dello scorrimento scenico.



6 - Yoshioka Yumiko, *Hibrido*, 2014. Foto: Yayo Lopez.



7 - Yoshioka Yumiko, *Hibrido*, 2014. Foto: Yayo Lopez.

Senza dubbio uno dei rappresentanti più importanti del *butō* in Germania è Endō Tadashi. L'artista, nato a Pechino nell'immediato secondo dopoguerra, condensa in sé e fonde componenti culturali disparati coniugando aspetti provenienti dal *nō* e *kabuki*, dallo zen e una lunga esperienza nel campo teatrale di impronta occidentale. Dopo essersi formato in regia teatrale presso il Max-Reinhard Seminar di Vienna, incontra Ōno Kazuo e trova nel *butō* la via per dar voce al suo mondo artistico. Le sue collaborazioni spaziano dall'opera (nel 2002 coreografa per le messe in scena del regista Thomas Krupa), al teatro, al cinema, alla musica senza limite di genere.

Stabilitosi a Göttingen fonda il *Butoh Centrum Mamu* e con il suo *International Butoh Festival Mamu*, manifestazione di danza e jazz, crea un epicentro del *butō* fin dalla sua prima edizione del '92, in cui hanno presenziato Murobushi Kō e Kusanagi Urara nel trio *Mamuish* insieme a Endō, Ōno Kazuo con *La Argentina*, Ishii Mitsutaka con *Mu-Dance*, Furukawa Anzu con *The Crocodile*

Time e Carlotta Ikeda con *Utt*. Questo festival ha accolto e presentato gli esponenti più importanti della scena storica giapponese tra cui Ōno Yoshito, Takai Tomiko, Kasai Akira, Tamano Kōichi, Motofuji Akiko, Bishop Yamada e Uesugi Mitsuyo.

In *Synapsis* (2003) Endō declina accorgimenti multimediali con la corporalità del *butō* esplorando la danza e l'arte che incontrano la scienza e le nuove tecnologie affrontando lo spazio tra le cose e l'interazione tra espressione coreutica e attività cerebrale. Qui la coreografia di Endō sposa la voce di Sainkho Namtchylak e la musica di Sam Auinger e Johannes Strobl. Le immagini dei segnali elettrici del sistema nervoso fornite dal neuroscienziato Frank Kirchhoff, il quale cura la concezione scientifica, vengono elaborate in animazione 3D, creata da Akira Endō, e proiettate sullo schermo della scena.

Endō compare in diversi film, ma il primo di cui cura la coreografia è la produzione cinematografica di Doris Dörrie *Kirschblüten: Hanami* (2007). Questo mezzo di comunicazione, più fruibile a livello di massa, ha facilitato ulteriormente la distribuzione della conoscenza del fenomeno *butō*.

Una rappresentata del *butō* importato in Germania è Sabine Seume, la quale, dopo essersi formata presso la Folkwang-Hochschule sotto la direzione di Pina Bausch, si reca in Giappone. Dopo aver danzato 6 anni nella compagnia di Ikeda Carlotta, si dedica alla produzione solista. La Seume era stata invitata al Mamu Festival nel '99 con *Götterspeise*. Lo stesso anno vi partecipa Tatjana Orlob con *Körper-Los*.

Numerosi festival, come *Sea.sons*, e danzatori in Germania sono legati al *butō*. Altri danzatori attivi sono Stefan Marria Marb, la francese Lucie Betz, Alexander Wenzlik, Seda Büyüktürkler, Brigitte Spielmann-Sommer, Henriette Heinrichs, Christiane Fink, Doris Kürzinger, la compagnia Motimaru di Tiziana Longo e Kondō Motoya, allievi dello studio di Ōno. Emerge qui l'aspetto della interculturalità e internazionalità facilitato in Europa, mentre la scena giapponese si presenta piuttosto monolitica da questo punto di vista.

Risulta evidente come la pratica del *butō* fuori dai suoi confini nazionali si apra a nuove prospettive e sia dotato di porosità estetica, schiudendosi al canale della spettacolarità, della sperimentazione multimediale con impatto visivo forte e a volte elaborato. L'accento viene prevalentemente posto su aspetti come la spiritualità, la meditazione, l'interiorità del performer, ispirazioni filosofiche, la (psico)terapia, combinazioni tra diverse tecniche corporee, come nel Feldenkrais Butoh, e stili coreutici assottigliando la differenza tra contemporaneo e *butō*.

Per un certo verso si potrebbe affermare che, ciò che potrebbe essere definito danza

contemporanea in Giappone può essere presentato come *butō* all'estero, e viceversa. In linea di massima persiste nell'ambiente giapponese una separazione fra *butō* e danza contemporanea, anche se ormai la linea di demarcazione tra le due sfere si è sfocata negli ultimi anni grazie a numerose collaborazioni tra esponenti delle due scene, come per esempio la coreografia *Tōmeimeikyū* (Labirinto trasparente, 2008) in cui Kasai Akira dirige tra gli altri Alessio Silvestrin (Centonze 2011: 220), grazie a danzatori di provenienza *butō* che diventano araldi del contemporaneo (Centonze 2010b), o viceversa, performer contemporanei che sperimentano con il *butō*, come Kawaguchi Takao che sfida se stesso nell'affrontare prima il mondo di Hijikata Tatsumi con *Yameru maihime* (La danzatrice malata, 2012) e successivamente, tra scandalo e ammirazione, quello di Ōno Kazuo con l'assolo *Ōno Kazuo ni tsuite* (Intorno a Ōno Kazuo, 2013), opera in cui brillantemente e a sorpresa di tutti "ricalca" spudoratamente la danza del maestro, senza aver mai assistito a un suo spettacolo dal vivo, ma letteralmente copiando le movenze e estratti coreografici da materiale visivo e filmico.⁷⁸



8 - Kawaguchi Takao, Ōno Kazuo ni tsuite, Kazuo Ohno Festival 2013. Foto: Kamiyama Teijirō (da Kamiyama Teijirō, *I Love Butoh!* Kamiyama Teijirō shashinshū, a cura di Minami Shōkichi, Gendai shokan, Tokyo, 2014).

⁷⁸ Cfr. il concetto di *re-butō* di Boris Charmatz e Xavier Le Roy (De Giorgi 2012: 161-162).

Come esempio di progetto neo-tecnologico posso citare *Node/Sabaku no rōjin* (Node/Il vecchio del deserto), che integra il *butō* di Yoshimoto Daisuke in una compagine di contemporaneità multimediale all'avanguardia, opera presentata la prima volta al Kazuo Ōno Festival 2011 e diretta dal lightning artist dei dumb type Fujimoto Takayuki con la coreografia di Shirai Tsuyoshi.

IX.4 Culture coreutiche a confronto

La situazione politica della danza del ventesimo secolo in Germania si articola secondo Jeschke e Vettermann in base a due fenomeni: «il movimento laico o di massa e l'emancipazione della danza o il suo raggiungimento della parità nelle arti» (Jeschke e Vettermann 2000: 55).

Vorrei far notare qui, che una delle caratteristiche fondamentali nelle espressioni coreutiche moderne e contemporanee prodotte in Germania, vale a dire la natura politica intrinseca e/o l'esplicita denuncia sociale (Jeschke e Vettermann 2000: 55, 59),⁷⁹ anche se non del tutto assente, non assume dei toni così accesi e evidenti in prospettiva diacronica in Giappone, dove prevale per lo più una danza fine a se stessa. Inoltre, in Europa risulta più facile distinguere una danza fondata su teorie coreutiche, sistemi filosofici e disegni drammaturgici precisi che spesso forgiavano il paesaggio interiore e l'espressione dell'io dell'artista.

Il processo di affermazione dell'arte tercorea rispetto alle altre discipline si dipana ancora oggi in Europa, mentre il paese asiatico non presenta e non necessita, almeno in termini simili, una lotta alla parità, considerando il carattere agerarchico fra le espressioni artistiche, che in linea di massima segna la tradizione performativa. Non vi persiste culturalmente una scissione traumatica tra parola e corpo e la cultura corporale si snocciola storicamente con più fluidità ponendosi in maniera centrale nel sistema socio-culturale.

Per certi versi la costruzione dell'identità nazionale giapponese è fondata anche sulla danza considerando che l'episodio della danza lasciva di Ame no Uzume è uno dei più importanti registrati nel *Kojiki* (Cronaca di antichi eventi, 712) e *Nihonshoki* (Annali del Giappone, 720), opere che declamano le radici della giapponesitudine, e viene considerato l'origine del teatro giapponese.⁸⁰

Anche se da Jeschke e Vettermann viene sottolineato il particolarismo politico-coreutico, la

⁷⁹ Vorrei sottolineare qui che l'ambiguità che circonda le inclinazioni politiche dell'attività artistica di Mary Wigman comporta una difficoltà di valutazione storica della sua implicazione nel mondo nazista (Jeschke Vettermann: 58).

⁸⁰ Di certo, il fenomeno *butō* lambendo la compagine *underground* e della controcultura non assume a referente di identità della propria nazione.

regionalità e mancanza di configurazione unitaria di una danza nazionale (Jeschke e Vettermann 2000: 68-69), si possono enucleare due peculiari identità di danza in Germania:

«in the political climate poised between aesthetic and sociocultural premises, two particular national dance identities evolved in Germany during the twentieth century: the *Ausdruckstanz* of the 1930s and the West German *Tanztheater* of the 1970s and 1980s. [...] While *Ausdruckstanz* was primarily concerned with dance as a philosophical, metaphysical or even spiritual statement, *Tanztheater* featured body and movement in the discourse of the psyche and society, everyday behaviour and its norms» (Jeschke e Vettermann 2000: 55)

Hijikata recide il cordone ombelicale della emotività, spiritualità e metafisica appartenente alla danza moderna tedesca, come quello dell'idealismo che emerge con la Wigman. Altrettanto la sua performatività non si delinea dai più profondi sentimenti e dalla mente, come accade in von Laban.

Come evidenziato da Casini Ropa, nel *butō* risulta centrale il corpo morto, cadaverico, vuoto, distaccato da esigenze personali, da sovrastrutture comportamentali e abitudini disciplinari (Casini Ropa 2010: 109). L'antisistemicità del *butō*, che nasce come antidanza, differisce dal tipo di ricerca verso la danza assoluta di von Laban e Wigman, a cui si contrappone nettamente il *suijakutai* di Hijikata, il quale punta sulla materialità corporeale scevra di significanza.

D'altro canto, a differenza della danza di Pina Bausch, la contemporaneità che Hijikata riflette nella sua arte non è in contingenza con la sfera psichica del danzatore, ne riproduce gesti quotidiani così come ci appaiono nel loro senso familiare, in cui ci possiamo specchiare e riconoscere, ma scivola cacofonicamente lungo la distorsione e alienazione delle abitudini giornaliere del corpo addomesticato.

Risulta importante ricordare qui che il debutto giapponese del *Tanztheater* di Pina Bausch nel 1986 sia stato uno dei fattori che hanno ingranato lo sviluppo della danza contemporanea, che nasce in alternativa al *butō* (Centonze 2014b: 316-318).⁸¹

Si può affermare che la Germania, a differenza per esempio dell'Italia e della Francia, che hanno integrato, elaborato e fagocitato nella propria storia della danza il *butō*, si rivela un terreno molto meno propizio ad accogliere i semi di questa danza. A tal proposito risulta esplicativa la seguente

⁸¹ La lunga e stretta amicizia tra la Bausch e Ōno Kazuo, unisce i due maestri indissolubilmente, anche se stilisticamente i loro mondi differiscono visibilmente. Si sta discutendo anche di creare un archivio della danza incentrato sulla Bausch, Ōno e Hijikata.

osservazione riguardo i coreografi che operano in Germania:

«extreme physicality as used by American choreographers or the Belgian dance scene, is well known and well received, but remains without conceptual or aesthetic influence on the choreographers working in Germany» (Jeschke e Vettermann 2000: 68).

L'identità nazionale di danza delineata sia dal *Ausdruckstanz* che dal *Tanztheater*, ha condotto in un certo senso verso una autosufficienza della danza tedesca. Il sistema forte della *Körperkultur* prima, l'espressione corporea di Pina Bausch poi - come anche la risposta al contemporaneo data da William Forsythe - con i loro aspetti peculiari fanno probabilmente sì, che nell'assorbire elementi esogeni la fisicità o la sua plasticità rimangano iscritte in queste sfere di identità. Secondo le studiosse l'unico che riesce a tener testa alla danza nuova americana o belga in maniera originale e critica è proprio William Forsythe (Jeschke e Vettermann 2000: 68), le cui sperimentazioni, nonostante i simili presupposti pratici, divergono in estetica dalle operazioni iniziate da Hijikata.

In conclusione, l'estenuante lentezza, l'immobilità e la mancanza di azione in scena, l'antilirismo, la vera e propria soppressione di ciò che si intende per danza sono dei tratti distintivi di molti danzatori giapponesi come Takeuchi Yasuhiro e Tanabe Tomomi, le cui performance richiedono un metro di percezione particolare dello spettatore. Originariamente il *butō* si basa non sulla risultante coreografica, ma esclusivamente sulla situazione e spazialità creata dal corpo.⁸² Nella compagine giapponese domina la sfasatura, l'identità del movimento è quasi impercettibile e inscrutabile, il tempo viene anestetizzato, la danza asfissata e strozzata, il corpo si sgretola dall'interno. Il performer, divenendo oggetto, sembra non essere presente a se stesso, ma allo spazio incluso il pubblico e, quindi, al corpo altrui. Anche se è difficile ridurre un problema comparativo così complesso, il tessuto organico e l'organizzazione del movimento o non-movimento nella compagine giapponese differisce in profondità dalla cinetica e dinamica o non-cinetica esplorate nelle risposte coreutiche oltremare.

Inoltre consideriamo che, soprattutto riguardo questi ultimi criteri, il danzatore *butō* in Giappone è a volte sottoposto a severe valutazioni dal suo stesso pubblico. In larga parte chi segue queste performance lo fa da decenni, e tra gli spettatori si trovano anche gli stessi performer amici, quindi il danzatore è circondato da occhi (e corpi) molto critici. Ne sono dimostrazione le immancabili

⁸² Questo aspetto deve molto alla tradizione, dove la costruzione del corpo e la costruzione dello spazio sono centrali e fondanti come nell'arte del *nō* (Centonze 2011).

discussioni meticolose post-performance che si scatenano davanti ai bicchieri di *shōchū*.



9 - Takeuchi Yasuhiko, *Yume no katachi II*, Studio Terpsichore, 1993. Foto: Kamiyama Teijirō (da Kamiyama Teijirō, *I Love Butoh! Kamiyama Teijirō shashinshū*, a cura di Minami Shōkichi, Gendai shokan, Tokyo, 2014).

IX.5 Bibliografia

Casini Ropa, Eugenia

1990 *La cultura del corpo in Germania*, in Eugenia Casini Ropa, a cura di, *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna.

2010 *A Soul that 'Wears the Body as a Glove': German Ausdruckstanz and Butō*, in Katja Centonze, a cura di, *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Cafoscarina, Venezia.

Centonze, Katja

2010a *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Practices between Contemporariness and Tradition*, in Katja Centonze, a cura di, *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Cafoscarina, Venezia.

- 2010b *Bodies Shifting from Hijikata's Nikutai to Contemporary Shintai: New Generation Facing Corporeality*, in Katja Centonze, a cura di, *Avant-Gardes in Japan. Anniversary of Futurism and Butō: Performing Arts and Cultural Practices between Contemporariness and Tradition*, Cafoscarina, Venezia.
- 2011 *Topoi of Performativity: Italian Bodies in Japanese Spaces/Japanese Bodies in Italian Spaces*, in Stanca Scholz-Cionca e Andreas Regelsberger, a cura di, *Japanese Theatre in a Transcultural Context. German and Italian Intertwinings*, ludicium, München.
- 2013a *I colori proibiti di Kinjiki 1959-2009: Ōno Yoshito, Hijikata Tastumi e il corpo eretico nel butō*, in Gianluca Coci, a cura di, *JapanPOP: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne Editrice, Roma.
- 2013b *La preghiera della lepre di Rimbaud, il mistero di Akita e la pietra scagliata dal butō*, intervista a Ōno Yoshito, in Gianluca Coci, a cura di, *Japan Pop: parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo*, Aracne Editrice, Roma.
- 2014a *Mutamenti del linguaggio estetico e segnico della danza: Ankoku Butō*, in Bonaventura Ruperti, a cura di, *Mutamenti dei linguaggi della scena teatrale e di danza del Giappone contemporaneo*, Cafoscarina, Venezia.
- 2014b *La danza contemporanea giapponese: Il corpo tra tecnologia e natura*, in Bonaventura Ruperti, a cura di, *Mutamenti dei linguaggi della scena teatrale e di danza del Giappone contemporaneo*, Cafoscarina, Venezia.

De Giorgi, Margherita

- 2012 «*To be renewed again*». *Esperienze di butō in Europa: Yvonne Pouget, Imre Thormann e Xavier Le Roy*, in *Arti della performance: Orizzonti e culture*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo e ALMADL – Area Sistemi Dipartimentali e Documentali, Bologna.

Endō, Gabriele, Shūichi, Satō e Tsuyoshi Takahashi, a cura di

- 2008 *Tadashi Endo's Dance. The Photobook*, Butoh Centrum MAMU, Diemarden.

Gatti, Francesco

- 1997 *Il fascismo giapponese*, Cafoscarina, Venezia.

Inata, Naomi

- 2008 *Hijikata Tatsumi. Zetsugo no shintai*, Nihon hōsō shuppan kyōkai, Tokyo.

Hijikata, Tatsumi

- 1960 *Naka no sozai/Sozai*, in «Hijikata Tatsumi DANCE EXPERIENCE no kai. Hijikata Tatsumishi ni okuru Hosoe Eikō shahsinshū». Note di programma, Daiichi Seimei Hall, Hibiya, 23-24 luglio.

Ichikawa, Miyabi

- 1983 *Buyō no kosumorojī*, Keisō shobō, Tokyo.

Ishii, Baku

- 1951 *Watashi no buyō seikatsu*, Kodansha, Tokyo.

Ishii, Mitsutaka

1986 *Über Butoh, Europa und die Butoh-Therapie*, in Michael Haerdter e Sumie Kawai, a cura di, in *Butoh: Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander Verlag, Berlin.

Jeschke, Claudia, Vettermann, Gabi

2000 *Germany. Between institutions and aesthetics: choreographing Germanness?*, in Andrée Grau e Stephanie Jordan, a cura di, in *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, Routledge, London, New York.

Kinema Junpō, n. 646, 21 maggio 1938.

Manning, Susan

1993 *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley.

Meinhardt, Johannes

1991 *4. Tübinger TanzTheaterTage: Begegnung mit Japans Butoh. Andauernde Traurigkeit*, <http://leowelzin.files.wordpress.com/2008/01/andauernde-traurigkeit.pdf>

Motofuji, Akiko

1990 *Hijikata Tatsumi to tomo ni*, Chikuma shobō, Tokyo.

Ongaku sekai, vol. 6, n. 4, 1934.

Ōno, Kazuo

1986 *Watashi no oaishita Ishii Baku sensei*, in «Dancework», n. 36.

Siegfried, Kracauer

1925 *Wege zu Kraft und Schönheit, Frankfurter Zeitung (Stadt-Blatt)*, 21 maggio. <http://www.filmportal.de/node/49563/material/696235>

Teikoku gekijō, a cura di

1981 *Teikoku gekijō*, Teikoku gekijō, Tokyo.

Tanigawa, Koichi

1986 *Mitsutaka Ishii. Momentaufnahmen aus dem Butoh-Alltag*, in Michael Haerdter e Sumie Kawai, a cura di, *Butoh: Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander Verlag, Berlin.

Tsurumi, Shunsuke

1986 *An Intellectual History of Wartime Japan, 1931-1945*, KPI, London.

Welzien, Leonore

1981 *In Trance ist kein Gefühl Tabu. Buto japanisches experimentelles Tanztheater*, in «Theater Heute», n. 2, febbraio.

1986 *Kazuo Ohno und Tatsumi Hijikata. Eine europäische Tänzerin vergleicht die beiden Butoh-Schulen*, in Michael Haerdter e Sumie Kawai, a cura di, *Butoh: Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan*, Alexander Verlag, Berlin.

Dance Butter Tokio

1991 *The Diamond as Big as the Ritz*, Dance Butter Tokio, Tokyo.

Viala, Jean, Masson-Nourit, Sekine

1988 *Butoh: Shades of Darkness*, Shufunotomo, Tokyo.

Weisenfeld, Gennifer

2002 *Mavo: Japanese Artists and the Avant-Garde 1905-1931*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London.